



Н. ТОМАШЕВСКИЙ  
ТРАДИЦИЯ  
И НОВИЗНА

Н. ТОМАШЕВСКИЙ

ТРАДИЦИЯ  
И НОВИЗНА

ЗАМЕТКИ  
О ЛИТЕРАТУРЕ ИТАЛИИ  
И ИСПАНИИ



МОСКВА  
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»  
1981

8И  
Т 56

Оформление художника  
С. ДАНИЛОВА

© Произведения, отмеченные в содержании \*.  
Издательство «Художественная литература»,  
1974, 1975, 1981 гг.

70202-033  
Т  $\frac{\quad}{028(01)-81}$  224-81      4603020000

---

## ОТ АВТОРА

В предлагаемых заметках речь пойдет:

- о явлении новизны из глубин накопленного опыта (традиции);
- о путях перехода от одной художественной системы к другой;
- об эволюции литературного жанра;
- об освоении чужеземного опыта для нужд отечественной литературы.

Словом, о том, что точнее всего может быть выражено двумя афористичными стихами Анны Ахматовой:

Как в прошедшем грядущее зреет,  
Так в грядущем прошлое тлеет...

Это, в сущности, и есть тема книги. Тема обширна, и разнообразны возможные подходы к ее рассмотрению. О многом я старался говорить лишь в порядке постановки проблемы.

## ТРАДИЦИЯ И НОВИЗНА

*(Гольдони, Гоцци, Альфьери)*

«Чтобы создать нацию, сперва надо создать театр». Этот совет Гете весьма характерен для эпохи Просвещения, утвердившей принцип воспитательного значения искусства вообще и театра в частности. Применительно к Италии второй половины XVIII века мысль Гете особенно актуальна. Быть может, ни одна область итальянского искусства не способствовала так становлению национального самосознания, как театр. Карло Гольдони, Карло Гоцци, Витторио Альфьери — признанные его вершины. Люди разных общественных позиций, художественных темпераментов (комедийный бытописатель, сказочник-фантазер, трагик), они шли в одной упряжке времени, разрушая старые представления и способствуя рождению новых. Они работали на тот «будущий итальянский народ», которому посвятил последнюю свою трагедию «Брут Второй» Альфьери.

Пока же «итальянского народа» не было, как не было и Италии. Было — по циничному выражению австрийского канцлера Меттерниха — одно только «географическое понятие».

В самом деле, на длинном и узком «сапоге» Апеннинского полуострова размещалось около двадцати различных по своему политическому устройству и культурным традициям государств. Пожалуй, единственное, что их роднило, — это хозяйственная разруха, полуфеодалные формы эксплуатации и общий литературный язык (последнее, впрочем, при повальной неграмотности населения значило не так уж много: большинство довольствовалось диалектами). Наиболее развитая в экономическом отношении Ломбардия была — после Аахенского мира 1748 года — отдана Австрии. Однако в сильной зависимости от Австрии находились и многие другие государ-

ства полуострова. Относительно суверенным положением пользовались лишь Пьемонт, правители которого довольно ловко лавировали между Австрией и Францией, Венеция и Папская область — государство, искусственно поддерживаемое как духовный центр католического мира. Юг Италии занимало Королевство обеих Сицилий (со столицей в Неаполе). Там царствовали Бурбоны, связанные династическими узами с французскими и испанскими Бурбонами, но на деле проводившие политику Англии.

Политическая разобщенность всех этих мелких государств, соперничество в политике, сеть таможенных барьеров, опасения военного порядка, личная вражда монархов и крупных феодалов сильно затрудняли налаживание экономической жизни и культурного общения.

Для жизни итальянских государств того времени характерно, например, значительно большее экономическое и духовное общение с неитальянскими странами, чем со своими соплеменниками. Юг Италии больше торговал с Англией, чем с Ломбардией, Ломбардия и Пьемонт — больше с Францией, Англией и Австрией, чем, скажем, с Папской областью. Молодые интеллигенты в Турине или Милане были в курсе последних парижских новинок и почти ничего не знали о том, что происходит в Риме или Неаполе.

Общую картину хозяйственной разрухи и культурной отсталости довершало политическое бесправие основной массы тогдашнего общества.

При всем том со второй половины XVIII века в различных частях Апеннинского полуострова начинается брожение, которое к концу века превратится в весьма могучую силу; она — пусть сначала с помощью французских штыков — сокрушит старый порядок и откроет дорогу к дальнейшему политическому объединению разрозненных государств в единое национальное целое. Виновницей этого брожения явилась молодая итальянская буржуазия, начавшая заявлять свои права. На севере она была наиболее сильна. Этим и объясняется тот факт, что когда речь заходит об итальянском Просвещении, о становлении буржуазной идеологии, то говорят преимущественно о Милане, главном культурном центре Северной Италии. Реже вспоминают Флоренцию, Пьемонт и Неаполь.

До открытых политических лозунгов дело, понятно, не доходило. Не было еще достаточных сил. Даже тот

логический предел, к которому итальянская буржуазия тяготела,— объединение страны — не был еще сформулирован. Усилия идеологов были направлены на критику старого режима.

Сокрушительная критика старого порядка, содержащаяся в произведениях французских просветителей, была с восторгом воспринята передовыми кругами итальянской интеллигенции. Вольтер, Руссо, Дидро, Монтескье становятся в Италии не менее известными и популярными, чем в самой Франции.

Стремясь приблизиться к широким кругам читающей публики в целях пропаганды новых идей, открывается ряд журналов: в Милане «Иль Каффе» (1764—1766), в Венеции «Фруста леттерариа» (1763—1764) и «Л'Оссерваторе» (1761—1762); называю только главнейшие.

Значительное развитие получает литературная критика, заменившая собою старую «филологическую критику текстов» и во многом предвосхитившая дальнейший ход развития литературы. В области идейной эта критика была реакцией на отрешенность старой литературы от серьезного гражданского содержания, а в сфере художественной — протестом против господствовавшего академического стиля, его риторики и грамматической ригористичности.

В пылу ниспровержения старых авторитетов, в борьбе с манерностью и архаичностью не обошлось и без крайностей.

Нападкам подвергся сам Данте. Насколько борьба со старым носила острый и в то же время сложный и противоречивый характер, может дать представление как раз полемика вокруг Данте, возникшая между иезуитом (и одновременно вольтерьянцем!) Саверио Беттинелли и Гаспаро Гоцци. Первый в серии своих «Писем Вергилия» (обращенных будто бы к Аркадской академии) бранит Данте и его сторонников за отсутствие художественного вкуса и поэтического чутья. С резким возражением Беттинелли выступил Гаспаро Гоцци (родной брат Карло Гоцци) в своем «Рассуждении античных поэтов о современных хулителях Данте, подделывающихся под Вергилия». Гоцци рассматривает Данте как величайшего национального поэта и пророка будущего величия Италии.

Выступил против Данте и Джузеппе Баретти, человек очень близкий к просветителям. В своем журнале «Фру-

ста letterариа» Баретти подверг критике не только Данте, но и такого, казалось бы, близкого себе по идеологии писателя, как Карло Гольдони.

Случалось, что дружная критика старого режима сводила в один лагерь людей разных литературных воззрений и даже политических ориентаций. Такой «единый фронт» против отжившего или отживающего объясняется прежде всего тогдашней действительностью. Во-первых, старый режим чувствительно нарушал интересы различных социальных слоев (даже враждующих между собой), во-вторых, новая сила в происходившем историческом процессе — буржуазия — не выступала с открытой политической программой, которая могла бы сразу оттолкнуть ее временных союзников.

Аббат Чезаротти, ратуя за единый национальный язык, вовсе не подозревал, что через каких-нибудь двадцать лет это требование станет одним из важных пунктов буржуазной программы. А иезуит Беттинелли совсем не думал, что личная дружба с Вольтером и пропаганда его произведений будет способствовать подрыву авторитета церкви и крушению старого правопорядка.

Так или иначе, но всеобщее недовольство отлично работало на нужды дня, хотя сами недовольные отнюдь не всегда являлись принципиальными единомышленниками.

То, что старая итальянская литература и театр были бессильны ответить на новые, пусть еще нечетко выраженные, духовные запросы самых разнообразных слоев населения, наглядно подтверждается хотя бы фактом беспримерного в Италии засилия иностранной литературы. Когда Чезаротти открыл своим читателям Оссиана, они были ошеломлены. Ни один итальянский прозаик XVIII века не пользовался у себя на родине популярностью, равной популярности переведенного Ричардсона. На итальянской сцене триумфальное шествие совершали драмы Мерсье.

Под влиянием «Персидских писем» Монтескье надоевшие пастухи и пастушки с греческими и римскими именами заменялись в безобидных пасторалях персами и персиянками.

Для идейного распутья, на котором находился тогда итальянский театр, весьма показательна была фигура венецианского драматурга Пьетро Кьяри. По меткому выражению Франческо де Санктиса, этот человек совмещал в себе «все самое экстравагантное, что было в но-

вом, и самое вульгарное, что было в старом»<sup>1</sup>. В его произведениях причудливо переплетались фантастические великаны, таинственные женщины, ночные стычки, веревочные лестницы, невероятные характеры, поверхностная философия и риторика.

Как талантливый ремесленник, Кьяри сумел использовать веяние времени. Его успех был огромным, но кратковременным. Для сцены он пропал бесследно, и вспоминают его только при изучении творчества Карло Гольдони.

Именно на долю Карло Гольдони и его младшего современника Витторио Альфьери выпала честь представить свой век в ведущих его тенденциях: сословное равенство, национальное начало, личная свобода. Только созвучие веку и могло обусловить успех их реформаторской деятельности в области итальянского театра.

## **КАРЛО ГОЛЬДОНИ**

(1707—1793)

Нет народа, где в загоне  
Не держали бы талант.  
На сторонников Гольдони  
Ополчается педант.  
Как же быть, к какому роду  
Отнести его труды?  
Чтобы не было вражды,  
В судьи выбрали природу.  
И она дала ответ  
В самом дружелюбном тоне:  
«Совершенства в мире нет,  
Но писал меня Гольдони».

*(Перевод М. Лозинского)*

В этом шутовском послании, которое Вольтер направил в июне 1760 года ревностному стороннику Гольдони драматургу Альбертаги-Капачелли, содержится, в сущности, краткая, но достаточно емкая характеристика Гольдони. Первые два стиха в особом комментарии не нуждаются. Тут намек и на всяческие утешения, и на материальные тяготы и даже своего рода «утешение»: а где,

<sup>1</sup> Fr. De Sanctis. Nuovi saggi critici. Napoli, 1879, p. 160.

дескать, таланту приходится не туго? Ведь и мне, Вольтеру, ничуть не проще и не легче.

Третий и четвертый стих определенно говорят об ожесточенных нападках, которым подвергался Гольдони и его театральные единомышленники, как со стороны литературных староверов, держателей готовых эстетических рецептов, так и со стороны «новых», недовольных умеренностью Гольдони. Особенно же доставалось Гольдони от Карло Гоцци (об этом пойдет речь ниже).

Далее Вольтер задает риторический вопрос: к какой же драматической системе отнести комедии Гольдони? Какие же принципы он исповедовал? И сам себе отвечает: из всех до сих пор принятых — никакие. А потому Вольтер призывает прекратить бесполезные споры. Пусть спорщики рассудит природа.

Послание заключается четко сформулированной мыслью: Гольдони — живописец природы, какими бы недостатками автор ни обладал, прибавляет Вольтер.

В последующие времена вольтеровское суждение оказалось притягательным для позитивистской критики. По замечанию Б. Г. Реизова, автора интересных работ о Гольдони, эти «критики-позитивисты построили целую «философию» творчества Гольдони. Они понимали его комедии как фотографически точное воспроизведение итальянской действительности... Гольдони правдив, потому что он ничего не выдумывал, а только наблюдал и, не мудрствуя, переносил свои наблюдения на сцену»<sup>1</sup>. Таким образом, Гольдони представлялся им едва ли не образцовым натуралистом.

А вот что писал по тому же поводу упорнейший противник Гольдони и ненавистник Вольтера и всей просветительской философии Карло Гоцци: «Внимательный наблюдатель природы и обычаев... он (Гольдони.— Н. Т.) выставлял на сцене все истины, которые попадались ему под руку, дословно копируя действительность...»<sup>2</sup> Сопоставив мнения Вольтера, Гоцци и критиков-позитивистов,

---

<sup>1</sup> Б. Г. Реизов. Итальянская литература XVIII века. Л., Изд-во ЛГУ, 1966, с. 158.

<sup>2</sup> Карло Гоцци. Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок.— Цитируется здесь и далее с незначительными стилистическими изменениями по переводу, напечатанному в «Хрестоматии по истории западноевропейского театра» (составление и редакция С. Мокульского), т. 2. М., «Искусство», 1955.

можно подумать, что все они друг с другом согласны (в особенности же единодушны Гоцци и позитивисты!). Между тем простейшая расшифровка этих мнений показывает, сколь они различны. Для позитивистов ссылка на авторитет Вольтера не более чем лукавый софизм. В угоду методологии им нужно было разъять субъективное намерение и художественную объективность, выкопать бездну между «заправским мещанином» Гольдони и «его созданиями»<sup>1</sup>. Ведь для них театр Гольдони был «наиболее верным отражением жизни, сегодня уже во многом превзойденной, правда... И все это без морализирований, рассуждений»<sup>2</sup>. Потому-то, по мнению критиков этого направления, Гольдони неизменно терпел поражение, как только вводил оценочный элемент, проводил какие-то свои идеи. Замечательно было только литературное его лицедейство, когда он вдруг становился то Арлекином, то Бригеллой, то Панталоне.

Существеннее для понимания гольдониевского театра сопоставить суждения Вольтера и Гоцци. Ибо они совсем по-разному видели и «природу», и роль ее «живописца».

«Двадцать лет тому назад, — писал Вольтер в 1766 году, — в Италию ездили для того, чтобы посмотреть античные статуи и послушать новую музыку. Теперь туда можно было бы поехать для того, чтобы повидать людей, которые мыслят и ненавидят предрассудки и фанатизм»<sup>3</sup>. То, что Вольтер относил к этим людям Гольдони, не подлежит сомнению.

Вольтер видел в Гольдони не бесстрастного живописца, регистратора внешнего мира, но творца, вмешивающегося в жизнь, стремящегося к ее исправлению, ибо жизнь в этом очевидно нуждалась. Вольтер особо подчеркивает воспитательное значение гольдониевских комедий. С точки зрения Вольтера и просветителей, в воспитании сограждан, в сущности, и заключается общественная роль театра: сделать их более разумными и добрыми. Под разумом и добром просветительская философия подразумевала прежде всего благоденствие большинства, личную свободу, возможность наслаждаться жизнью,

---

<sup>1</sup> Б. Г. Рейзов. Итальянская литература XVIII века, с. 158.

<sup>2</sup> А. Момigliano. Saggi Goldoniani. Venezia — Roma, 1959, р. 157.

<sup>3</sup> Б. Г. Рейзов. Итальянская литература XVIII века, с. 158.

этим высшим благом, даруемым природой. Вольтер безоговорочно истолковывает творчество Гольдони в духе практической и рационалистической философии Просвещения. Это-то идеологическое основание театра Гольдони привлекает Вольтера больше всего. Что касается чисто литературных его достоинств, то Вольтер ограничивается заслуженными, но общими комплиментами: «...каким естественным, любезным и приятным представляется мне ваш слог!» Пожалуй, важнее другое замечание Вольтера, касающееся уже результатов творческих усилий Гольдони: «Вы вырвали свое отечество из рук Арлекинов». Иными словами, Вольтеру была ясна — еще к середине деятельности Гольдони — успешность его реформы, направленной на ниспровержение комедии дель арте, этого главного — по мнению Гольдони и его единомышленников — препятствия на пути создания действенного современного театра. Такова точка зрения Вольтера.

Иначе оценивал гольдониевский театр Гоцци. Воздав должное способностям Гольдони (хоть мимоходом и посоветовав не без язвительности: «Недостаток культуры и необходимость писать много пьес были, на мой взгляд, палачами этого талантливого писателя, которого я любил, в то же время жалея его»), Гоцци утверждает, что Гольдони «мог бы создать неувядающие итальянские театральные произведения, *если бы обладал критической способностью рассудка отличать, просеивать и выбирать собранные им мысли... Он не сумел или попросту не пожелал отделить возможное на сцене от недопустимого и руководствовался единственным принципом: истина не может не иметь успеха*»<sup>1</sup> (курсив мой. — Н. Т.). Тут Гоцци как бы уточняет свою характеристику Гольдони как «живописца природы». После подобной аттестации Гольдони можно было бы назвать «неразборчивым живописцем». Однако чуть дальше Гоцци, быть может в полемическом раздражении, делает оговорку, начисто снимающую его же тезис об отсутствии «выбора» у Гольдони: «Нередко в своих комедиях он выводил подлинных дворян как достойный образец порока и в противовес им выставлял всевозможных плебеев как пример серьезности, добродетели и степенства... может ли писатель

---

<sup>1</sup> Карло Гоцци. Чистосердечное рассуждение и подлинная история происхождения моих десяти театральных сказок.

настолько унизиться, чтобы описывать вонючие подонки общества? Как хватает у него решимости вывести их на театральные подмостки? И в особенности, как дерзает он отдавать подобные произведения в печать?»

Следовательно, Гоцци, как и Вольтер, признает в конце концов, что Гольдони делал «выбор». И дело лишь в том, что выбор этот решительно не устраивал Гоцци. Если Вольтер приветствовал Гольдони за просветительский дух его комедий, усматривал в них призыв к сословному уравнению и торжество новой, буржуазной в своей основе, нравственности, свободной от теологических оснований, то Карло Гоцци как раз за это его и осуждал. Гоцци не хуже Вольтера и Гольдони понимал могущественные возможности театра. Далее в своем «Чистосердечном рассуждении и подлинной истории происхождения моих десяти театральных сказок» Гоцци писал: «Мы никогда не должны забывать, что театральные подмостки служат всенародной школой... Воспитание низших сословий, которым в видах осторожности разрешаются власть имущими певинные театральные развлечения, должно заключаться в религии, усердном занятии своим ремеслом, слепом повиновении государю и прсклонении главы перед прекрасным порядком общественной субординации, а вовсе не в пропаганде естественного права или провозглашении законов большинства с помощью жестокой тирании». Определеннее высказаться трудно. Все тирады о «неразборчивости» Гольдони не более чем маскировка. Ко времени написания «Чистосердечного рассуждения» (1776) уже нельзя было идти напролом в борьбе с просветительской идеологией, чтобы не прослыть ретроградом. Отсюда у Гоцци всяческие оговорки вроде: «Я не защищаю варварства...» и тому подобное.

Гоцци если и не признает, как Вольтер, полной победы Гольдони «над Арлекинами», то есть над комедией дель арте, то, во всяком случае, не отрицает большого его успеха. «Я полагаю и, думается, не без оснований,— пишет Гоцци далее,— что причина успеха многих его произведений заключалась скорее в новизне театрального жанра, чем в их внутренних достоинствах». Прямо противоположное утверждал Вольтер. Залог победы Гольдони он усматривал прежде всего во «внутренних достоинствах» комедий.

В 1750 году, «земную жизнь пройдя до половины», Гольдони сочиняет пьесу под названием «Комический театр». В какой-то степени ее можно рассматривать, по замечанию итальянского литературоведа профессора Франческо Флора, как «идеальное предисловие и послесловие» ко всей театральной деятельности Гольдони.

Ход рассуждения Гольдони таков: зритель устал от импровизированной комедии, где из спектакля в спектакль кочуют одни и те же слова и шутки; не успевает Арлекин открыть рот, как зритель готов уже подсказать, что будет дальше. Новая манера исполнять комедии характеров — введенная Гольдони — изменила требования, предъявляемые к актерам. Теперь уже надо не только знать текст, но и учиться его понимать, поскольку комедии характеров извлекаются из *tagge magnam*<sup>1</sup> жизни. Неграмотный актер не может постичь ни один характер. Сегодня нужен актер «просвещенный». Декламация по старинке, полная антитез и риторики, уже не годится для исполнения комедий нового типа. «Французы строили свои комедии вокруг одного характера (делая это с большим искусством), но итальянцы (то есть Гольдони.— *Н. Т.*) хотят видеть в комедии множество характеров. Они хотят, чтобы центральный характер был четко очерченным, новым и понятным зрителю и чтобы другие эпизодические персонажи также были наделены характерами». Действие не следует перегружать случайностями и неожиданностями. Мораль должна быть посыпана солью шуток и сдобрена комическими эпизодами. Концовку желательно делать неожиданной, но хорошо подготовленной. Долой характеры, оскорбляющие нравы! Долой всякие аллегории и намеки! Все это отнюдь не значит, впрочем, что «следует полностью отказаться от импровизированных комедий», учитывая, что в Италии существуют еще замечательные мастера этого театра, «которые по изяществу словесного своего умения не уступают сочинителям стихов». Еще не время полностью отменять маски, сперва следует научиться вводить их в общее течение комедийного действия сообразно с характерным их назначением. Такие «приноровленные» к общему комедийному действию маски не будут разрушать гармонии

<sup>1</sup> Океана (*лат.*).

целого. Далее Гольдони весьма тактично замечает, что изобретенная им новая манера сочинять комедии очень трудна, и выражает надежду на скорое «появление плодоносных талантов, которые усовершенствуют ее». Вместо того чтобы выходить на сцену и рассказывать зрителям — как это делали все комики импровизированной комедии,— где они были и куда собираются дальше, актер обязан выступить с текстом, способным «разбудить самые сокровенные сердечные чувства, помочь зрителю осознать собственный характер». Этому требованию Гольдони придавал, видимо, серьезное значение, кладя его в основу лирических монологов. Комедии нельзя сочинять «без длительного изучения, постоянной практики и пристального наблюдения сцены, обычаев и народной психологии». Пора покончить с «грязными выражениями, непристойными намеками, двусмысленными разговорами, неприличными жестами, сладострастными сценками, подающими дурной пример». Актеры должны произносить сценический текст с той же естественностью, с какой говорят в жизни. Жесты должны соответствовать смыслу произносимого. На сцене могут появляться одновременно не три персонажа, что повелось со времени ошибочного толкования слов Горация «*Nec quarta loqui persona laboret*»<sup>1</sup>, «но восемь и десять, лишь бы они были разумно введены».

Нет смысла задерживаться на многих соображениях и рекомендациях Гольдони по более частным поводам, вроде того, что: «публика не должна плевать с балконов в партер... не должна шуметь и свистеть» и тому подобное. Важнее отметить одно из существеннейших положений этой «драматизированной» поэтики: «Критическое жало комедии должно быть направлено на порок, а не на носителя порока. Критика не должна превращаться в сатиру».

Девизом поэтики Гольдони мог бы стать афористический заголовок сборника Тирсо де Молина «Развлекать, поучая» («*Deleitar arrovechando*»). В основе комедийной системы Гольдони лежат: природа («естественный» человек, которым руководит разум и природное чувство), *maie magnum* жизни и сценические законы. Существо же ее — понимание комедии как совокупности характеров, как «оркестра, а не солиста» (выражение

---

<sup>1</sup> И в разговоре трим обойтись без четвертого можно (лат.).

профессора Франческо Флора). Тут — главное, в чем расходится Гольдони и с комедией масок, и с классической французской комедией мольеровского типа.

На Мольера часто ссылаются как на одного из предшественников Гольдони по части создания комедии характеров. Это верно. Сам Гольдони неоднократно говорит об этом. И тем не менее разница между их комедиями не только значительная, но и принципиальная.

Возьмем одну из известнейших мольеровских комедий «Скупой». Основной задачей комедии является, согласно ее названию, изображение скупости и ее смешных сторон. Герой ее, Гарпагон, — сгущенная скупость; он соединяет в себе все характерные черты этого порока, доведенные до комического предела. Интрига имеет второстепенное значение. Она развивается так, чтобы поставить Гарпагона в положение, обнаруживающее смешную сторону его страсти. Поэтому по отношению к нему, как всегда бывает в подобного рода произведениях, позволено все: ни в одном положении он не вызывает сочувствия; он только смешон. Морализация в широком смысле не входила в задание автора. Как смешная комедия пьеса и имела успех у зрителей, несмотря на карикатурность положения и механичность развязки.

Какая-то доля карикатурности, сгущения различных черт характера вокруг центральной страсти или слабости присутствует во всех главных комических персонажах Мольера: такова была комическая система его времени, им развитая и доведенная до совершенства; но из всех больших созданий Мольера тип Гарпагона в наибольшей степени воплотил в себе этот прием карикатурного сгущения.

Однако новое понимание театральной естественности, возникшее в XVIII веке, заставило рассматривать такую систему концентрации характера как погрешность против его подлинного изображения. Именно тогда «Скупой» Мольера встретил новое к себе отношение, весьма показательное для эпохи Просвещения. В своем письме к Д'Аламберу о театре Жан-Жак Руссо остановился на этой комедии. В его оценке получило наглядное отражение противоречие между литературной системой Мольера и этическими нормами, которые отстаивал Руссо. Доказывая безнравственность пьесы, он остановился на конфликте между Гарпагоном и его детьми, в котором,

естественно, симпатии зрителей привлекаются на сторону детей, несмотря на их более чем презрительное отношение к отцу. Руссо усмотрел в этом разрушение семейного начала: особенно он обрушился на одну сцену, в которой Гарпагон проклинает сына, а тот отвечает ему насмешливыми каламбурами.

Для точки зрения Руссо характерно большое значение, которое радикальная философия XVIII века придавала моральным нормам при оценке литературных явлений. Карло Гольдони, к примеру, так говорит об этом в «Комическом театре»: «Если центральный персонаж порочен, то он либо должен исправиться, либо сама комедия дурна... Коли хочешь вывести характер порочный... то сделай его эпизодическим, дабы оттенить характер добродетельный и тем пуще восхвалить и посрамить порок». К слову сказать, Гольдони в полном согласии с этим положением в абсолютном большинстве случаев предпочитает делать главными героями своих комедий положительные характеры. Выводя отрицательных героев, Гольдони предпочитает не доводить их до должного наказания, а по ходу действия привести к раскаянию и наставить на путь исправления.

Моральная озабоченность Гольдони не подлежит сомнению. Иногда эта озабоченность даже вредит: концовки некоторых его комедий бывают «розовыми», как «сказки с хорошим концом». Интерес уже удовлетворен, и такие концовки портят впечатление. Когда Гольдони выводит порочный характер, то порой он как бы спохватывается, словно не верит своим глазам, и начинает поспешно его «исправлять» без достаточной внутренней мотивировки. Гольдони слишком верил в добро, что побуждало его иногда быть непоследовательным и грешить против художественной правды. Однако в лучших пьесах он подводил героя к исправлению виртуозно. В качестве примера можно указать на блистательное избавление кавалера Рипафратта от порока женоненавистничества («Трактирщица»).

Гольдони применяет моральные нормы не только к главному герою, но и к большинству остальных своих персонажей. Он и не мог поступать иначе, строя свои комедии на множественности характеров. Так, в «Трактирщице» два точнейшим образом разработанных характера (Мирандолина и Рипафратта) и два эскизно, но точно намеченных (маркиз и граф). В «Феодале» — целая се-

рия (маркиз Флориндо, маркиза Беатриче, Розаура, депутаты коммуны).

Со множественностью характеров в комедиях Гольдони связаны некоторые формальные особенности его драматургии. Так, комедии Гольдони начинаются обычно без всякой подготовки. «Между мною и вами есть кое-какая разница!» — говорит маркиз Форлипополи графу Альбафьорита при поднятии занавеса. Происходит моментальное знакомство, как это и случается в обыденной жизни. Нам бросается в глаза прежде всего то, чем новый знакомец отличается от всех, кого мы знали раньше. Гольдони вводит своих героев не постепенно, а сразу. Персонажи Гольдони начинают с первой реплики говорить только им свойственным языком. Первое впечатление от знакомства подкрепляется всем дальнейшим движением пьесы. Понятно, что знакомство это углубляется, но Гольдони никогда не идет на обман, на «заметание следов» ради занимательности интриги. Характер как бы декларируется наперед. Это помогает сразу установить связи между вводимыми персонажами. Гольдони безбоязненно выкладывает все карты на стол. Он не запутывает зрителя постепенным их приоткрыванием. По-видимому, это связано и с конкретностью мышления Гольдони. Ему чужды абстракции, головоломки, придумывание хитроумных ходов. Он ценит прежде всего лица, предметы, жизненные анекдоты. Здесь в полной мере сказывается его фантастическая способность к перевоплощению, изображению, пересказу услышанного и увиденного. Не отсюда ли в его комедиях такие точные описания места, обстановки, в которой происходит действие? Гольдони понимает, что обстановка, в которой герои проводят большую часть жизни, иногда говорит о них больше, чем сами бы они могли сказать о себе.

Концовки Гольдони связаны, как кажется, с той же особенностью, что и его завязки. Гольдони любит собирать в последней сцене всех действующих лиц (за исключением чисто эпизодических). Дело в том, что он живописует прежде всего среду, состоящую из разных характеров, а не отдельную сильно индивидуализированную личность. В комедиях Гольдони характеры не представляются как нечто самоценное. Интерес они вызывают не изолированный, а именно в своей совокупности, социальные связи их интереснее, чем индивидуальные особенности. Гольдони составляет как бы «букет» таких точно подо-

бренных характеров и под занавес преподносит его зрителю — дескать, нате, любуйтесь и мотайте себе на ус!

Думается, что в силу той же особенности Гольдони чужд принципа карикатурного сгущения, чрезмерной концентрации характера (в чем, кстати, его не раз упрекала критика, приводя в пример Мольера). В комедийной системе Гольдони этот принцип вряд ли был бы уместен.

К приему окарикатуривания Гольдони прибегает, но характер его карикатуры не мольеровского толка. Он достался ему по наследству от грубоватой карикатуры комедии дель арте. В том же Альбафьорите, купившем себе графский титул, больше от итальянской маски, чем от героя «Мещанина во дворянстве» Мольера. Последовательно преодолевая комедию дель арте, Гольдони во все не изжил (да и не собирался изживать) полностью ее традиции. И дело не только в том, что Гольдони сохранил некоторые маски (Панталоне, Доктор, Бригелла, Арлекин), переведя их, правда, в ранг современных ему типажей, но и оставил в ряде прозаических своих комедий место для актерской импровизации. Следы комедии масок сохранились и в ряде гольдониевских амплуа. Например, самое скучное и безликое, что было в комедии дель арте,— любовники, хоть и претерпели известные изменения под пером Гольдони, но характерами так и не стали. Любая импровизированная комедия — это театр в театре. В ряде комедий Гольдони жизнь походила на комедию, в которой все устраивалось, как на сцене театра масок. Гольдони сокрушил комедию дель арте, но сохранил беззаботную ее текучесть.

По целеустремленности и неутомимости Гольдони был замечательным работником. Со времен Лопе де Вега мировая драматургия не знала такой творческой ярости. За вычетом не дошедшего до нас им было создано: пять трагедий, шестнадцать трагикомедий, сто тридцать семь комедий, пятьдесят семь сценариев для импровизационной комедии, тринадцать либретто серьезных опер и сорок девять комических; два священных действия, двадцать интермедий, три фарса и три тома «Мемуаров», являющихся надежным комментарием к его жизни и творчеству. И это при том, что работать ему приходилось не для своей труппы, подобно Мольеру, а для хищных им-

пресарио, для падкой на «новинки» капризной венецианской публики, для ссорящихся друг с другом, конкурирующих театров, да еще под улюлюканье недоброжелательной критики.

Работал он в чрезвычайной спешке. Многие свои вещи отдавал с письменного стола прямо в театр, не успевая их шлифовать. Иногда возвращался к ним снова уже спустя много лет, отделывая для печати. Только благодаря такой напряженной работе ему удалось стать реформатором итальянской национальной литературной комедии.

Это не значит, конечно, что Гольдони был совершенно одинок или что у него не было никаких предшественников. Идея реформировать итальянский театр, сделать его не местным достоянием отдельных областей-государств Апеннинского полуострова, но всеобщим, носилась в воздухе еще до появления первых гольдониевских комедий. Попытки реформировать театр делались и на основе предшествующей итальянской традиции литературной комедии, которая к XVIII веку совершенно захирела, и на основе комедии французского классицизма, главным образом театра Мольера. Однако единичные попытки даже таких одаренных драматургов, как Николо Амента, Джироламо Джильи, Джован Баттиста Фаджуоли или Маффеи, ощутимых результатов не дали. В Италии по-прежнему господствовала комедия дель арте, впитавшая множество местных, провинциальных элементов. В свое время ей удалось соединить низовой буффонный элемент с новеллистическим миром литературной комедии XVI века. Сама эта литературная комедия (в вариантах Бибьены и Пьетро Аретино) дальнейшего развития не получила. Единственным живым театром стала импровизационная комедия. Но к началу XVIII века и она изжила себя и превратилась в тормоз для дальнейшего развития театрального искусства в Италии.

Эпоха Просвещения выдвинула перед театральным искусством совершенно новые требования: создать театр больших современных идей, черпающий свое содержание из реальной жизни, способный ответить на духовные запросы времени. На пути такого театра стояла одряхлевшая комедия дель арте, выродившаяся в бессодержательное, чисто развлекательное зрелище. Надо было этот театр ниспровергнуть.

Гольдони повел атаку умно и осмотрительно. На пер-

вых порах он стал осваивать комедию дель арте, постепенно привнося в нее незнакомые ей качества. Прежде всего следовало отучить актеров от импровизации. Гольдони стал включать в свои пьесы-сценарии написанный литературный текст. Сначала в пределах одной роли, потом все больше, постепенно вытесняя импровизацию. Так же поступил он с масками, ограничивая их количество и придавая им все более и более конкретное бытовое содержание.

Залогом успешности усилий Гольдони было то, что драматургические его поиски шли параллельно с поисками новых приемов актерского исполнения, сценической выразительности, освоением нового сценического языка, максимально приближенного к живой разговорной речи. Простоты и естественности — вот чего требовал он от актера. Эти же принципы лежали в основе собственной его драматургии.

Комедия дель арте оказалась незаметно для себя самой «в плену» новой театральной системы. Она попросту в ней растворилась.

Бурное вмешательство Карло Гоцци в реформу Гольдони ничего принципиально не изменило. Ни теоретическая полемика, ни практика Гоцци уже не помогли возродить комедию дель арте. «Сказки для театра», которые Гоцци широковещательно подавал в доказательство жизненности импровизированной комедии, по существу, не были уже комедией дель арте. Верно, что они имели громкий, хоть и кратковременный успех. Верно, что в результате этого успеха огорченный неблагодарностью венецианской публики Гольдони покинул свой родной город и Италию, перебравшись в Париж, где и закончил свое существование в полнейшей бедности. Но реформа Гольдони восторжествовала, и созданная им система легла в основу национальной итальянской комедии. Гольдони «вырвал отечество из рук Арлекинов». Он проложил новые пути своему театру, завоевал сторонников в других европейских странах.

Театр Гольдони имел огромное значение не только для последующего развития итальянской драматургии, но и всей итальянской литературы. Реалистическое направление в итальянской литературе имеет своим предшественником именно Гольдони. Он завещал своим литературным потомкам интерес к «маленькому» человеку, внешне незатейливым темам, неказистым случаям буд-

личной жизни. В его творчестве простой народ впервые входит в большое искусство. Гольдони относился к этому народу, своим героям, с улыбочивым добродушием, желанием понять и полюбить. Эта этическая привлекательность гольдониевской драматургии поразила будущего автора лучшего итальянского романа XIX века «Обрученные» (чрезвычайно высоко оцененного А. С. Пушкиным) Алессандро Мандзони в бытность его в начале XIX века в Венеции. Следы не только восхищения, но и тщательного изучения Гольдони, его умения живописать народную жизнь, воспроизводить разговорный язык легко обнаружить в замечательной прозе Мандзони, в его «Обрученных».

Не меньшее воздействие оказало творчество Гольдони и на двух блистательных диалектальных поэтов Италии: миланца Порты и римлянина Белли. У него они научились умению безошибочно использовать местный разговорный язык для воссоздания простонародных характеров, научились магии перевоплощения читателя в зрителя.

В судьбе литературного наследия Гольдони любопытна и поучительна ее «русская страница». Тема эта, впрочем, особая и весьма обширная. Коснемся ее лишь в нескольких словах.

Гольдони был и остается в России популярнейшим из итальянских драматургов. Слава к нему пришла еще в XVIII веке. Его ставили на сцене, его печатали, о нем писали. Наиболее репертуарным из итальянцев он остается у нас и по сей день.

Театральная биография русского Гольдони связана с блистательными именами А. С. Яковлева, В. А. Каратыгина, М. В. Самойловой, М. С. Щепкина, М. Г. Савиной, В. Ф. Комиссаржевской, К. С. Станиславского, А. Г. Коонен, Н. Ф. Монахова, В. П. Марецкой и многих других актеров и режиссеров.

Далеко не случайно, что в России первым из знаменитых итальянских драматургов привлек внимание именно Карло Гольдони. Дело здесь не только в популярности его имени в театре Западной Европы, на который в пору своего становления ориентировался русский театр. В 70—80-е годы XVIII века появляются переводы по меньшей мере пяти комедий Гольдони (среди них «Лгун» и «Хитрая вдова»). Часть этих переводов принадлежит Я. Б. Княжнину, известному литератору екатерининского

времени, одному из первых крупных русских драматургов. Практическое освоение готовых образцов, их «приспособление» к русской сцене вполне отвечало насущным потребностям отечественного театра. Именно тогда шла речь о создании русской национальной бытовой комедии с просветительским уклоном.

Гольдони удерживался в репертуаре и в начале XIX века. Но успехом пользовались уже те комедии, которые более других приближались к вкусам сентименталистов («Памела», «Истинный друг» в обработке П. Титова).

После относительного затухания сценического интереса к пьесам Гольдони в пору торжества романтизма — новый взлет, связанный с победой реализма, как в русской литературе, так и на русской сцене. На этом этапе усвоения Гольдони существенную роль сыграли Н. В. Гоголь и А. Н. Островский. И если второй был усердным пропагандистом творчества Гольдони и практиком-переводчиком, то первый, как кажется, сам в своей драматургической практике ощущал себя во многом единомышленником Гольдони в понимании природы сценического искусства. Недаром же в 1840 году Гоголь помогает перевести для М. С. Щепкина комедию итальянского драматурга Джованни Жиро (1776—1834), подражателя Гольдони. Комедия Жиро «Дядька в затруднительном положении» была довольно точным сколком гольдониевских комедий.

Из воспоминаний П. В. Анненкова («Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 г.») мы знаем, что «Гоголь весьма высоко ценил итальянского писателя» и довольно часто посещал в то лето заезжую труппу, дававшую пьесы Гольдони. Существенно в этом свидетельстве П. В. Анненкова указание на причину частого посещения. Ходили они туда с Гоголем не ради «первой любовницы», «красавицы в полном смысле слова», не ради «очень хорошего *jeune premier*»<sup>1</sup>, «а более ради старика Гольдони, который, по весьма спокойному, правильному развитию сложных завязок в своих комедиях, составлял противоположность с путаницей и небывальщиной французского водевиля»<sup>2</sup>. Объяснение Анненкова довольно невнятное, но смысл уловить можно. По всей вероятности, Гоголю были

<sup>1</sup> Первого любовника (*фр.*).

<sup>2</sup> «Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников». М., Гослитиздат, 1952, с. 236.

по душе незатейливые, «берущие быка за рога» зачины гольдониевских пьес. Не так ли и сам Гоголь любил начинать свои комедии? «Не приходила сваха?» («Женитьба»); «Что ты, оглох?» («Утро делового человека»); «Что это у меня? точно отрыжка! вчерашний обед засел в горле...» («Тяжба»); «Я пригласил вас, господа...» («Ревизор»). Любая из них вполне бы устроила Гольдони. Вовсе не настаивая на каких-либо параллелях между драматургией Гоголя и Гольдони, хочу только напомнить, что, судя по отрывку Гоголя «Рим» и описаниям итальянской жизни, которые он оставил в своих письмах, мир гольдониевских комедий был Гоголю люб и близок.

Весьма возможно, что связующим звеном между Гоголем и Гольдони был не кто иной, как Белли, другом и поклонником которого являлся Гоголь. Впрочем, тема эта уже совсем специальная и в литературе о Гоголе едва намеченная. Интересна она тем, что решение ее могло бы помочь уяснению зачастую трудноуловимых литературных скрещений и взаимозависимостей. А они-то и превращают в конце концов движение всемирной литературы в единый творческий процесс.

## **КАРЛО ГОЦЦИ**

(1720—1806)

«Вооружившись за мнимые заслуги похвалами, коих добиваются любыми средствами обман и лицемерие... Гольдони утверждал, что огромный успех его театральных пьес лучше всего свидетельствует об его действительных заслугах и что одно дело заниматься тонкой словесной критикой, а другое — писать вещи, всеми признанные и приветствуемые толпой на публичных представлениях... Тогда я, несколько не чувствуя себя уязвленным, высказал однажды мысль, что театральный успех не может определять качества пьесы и что я берусь достигнуть гораздо большего успеха сказкой «О любви к трем апельсинам», которую бабушка рассказывает своим внучатам, переделав ее в театральное представление»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Карло Гоцци. Беспольные мемуары, ч. I, гл. XXXIV.— Цитируется по переводу, напечатанному в «Хрестоматии по истории западноевропейского театра», под ред. С. Мокульского, т. 2. М., «Искусство», 1955, с. 598.

Так — если верить словам Гоцци — родились его десять сказок для театра. Гоцци пытается уверить читателя, что начал он писать свои сказки (или «фьябы») «на спор», в чисто полемических целях, желая доказать противникам, что успехом у публики будет пользоваться любой вздор, лишь бы он обладал качеством новизны: «Недоверчивые усмешки и колкости только разожгли мое упрямство и заставили меня приняться за это своеобразное испытание».

В 1760 году Гоцци написал свою первую театральную сказку — «Любовь к трем апельсинам». После того как она была прочитана коллегам по академии Гранеллески и при общем веселье ими одобрена, Гоцци отдал пьесу знаменитому комику комедии дель арте Сакки. В дни зимнего карнавала 1761 года (25 января) она была показана венецианской публике с подмостков театра Сан Самуэле. «Неожиданная новизна и оригинальность этой сказки, переделанной для театра, которая в то же время была смешной пародией на сочинения Гольдони и Кьяри и заключала в себе кое-какой аллегорический смысл, произвела такой забавный и сильный переворот во вкусах публики, что оба писателя сразу увидели свое падение как бы отраженным в зеркале.

Кто мог предугадать, что эта искра фантастики сумеет испепелить увлечение теми сценическими представлениями, которые пользовались прежде таким успехом, и воспламенит интерес, продержавшийся в течение стольких лет, к веренице моих детских сказок? Но такова судьба!» — восклицает Гоцци. Увлекаясь рассказом о своем успехе, Гоцци не замечает, как он подправляет самого себя. Дело-то оказалось не просто в «новизне», не в том, что простодушного, невежественного зрителя (а Гоцци именно так оценивает его в своих «Бесполезных мемуарах») можно увлечь любым дурацким представлением. Скорее всего уже с самого начала, то есть с пьесы «Любовь к трем апельсинам», Гоцци усматривал в театрализованной сказке огромные возможности для контрастного совмещения сказочного, реально-бытового и буффонного элементов. Это, так сказать, внешние, «стилистические» признаки облюбованного им жанра. Но это еще не самое трудное и, главное, не то еще, что может создать прочный успех фьябам. «Следует заметить,— пишет Гоцци в своих «Мемуарах»,— что сказочный род театральных представлений, вызывающий интерес публики и удерживающийся

на сцене, много труднее всех других жанров драматических произведений. И если подобного рода пьесы обладают импонирующей, чарующей таинственностью, приковывающей внимание новизной и опьяняющим красноречием», они еще «никогда не произведут должного впечатления и не оправдают огромных затрат и труда наших бедных актеров». Чтобы произвести это «должное впечатление», они должны заключать в себе «философские мысли», «остроумную критику», «диалоги, исходящие из глубины души», и «прежде всего то очарование, благодаря которому для зрителей невозможное становится реальным». Стало быть, программные намерения Гоцци куда шире и серьезнее, чем это можно заключить из его собственного первоначального объяснения происхождения театральных фьяб.

Реальным людям Гоцци часто предпочитает маски, их «собирательные», обобщающие, порой даже символические возможности. Но используя это наследие комедии дель арте, Гоцци идет по стопам ненавистного ему Гольдони: он наполняет эти маски определенным содержанием, а не просто «консервирует» их. По словам самого Гоцци, он наполняет их «строгой моралью и сильными страстями, нашедшими поддержку в прекрасном исполнении серьезных актеров».

Гоцци сумел вложить в свои театральные сказки очень многое, вплоть до собственных религиозных и моральных чувств (наряду с философской и литературно-театральной полемикой). Окружающая реальность вошла в чудесный мир сказок Гоцци, стала там предметом сатиры, пародии, эпиграммы, облачившись в фантастические одежды, что никак не мешало зрителю узнавать и конкретные личности, и персонифицированные идеи.

Первая из написанных сказок, «Любовь к трем апельсинам», дошла до нас в форме «Разбора по воспоминанию», то есть, в сущности, это сценарий, сопровождаемый авторскими замечаниями об исполнении и реакции зрителя. «Импровизированные» тексты в «Разборе» не приводятся. Гоцци сохранил лишь отдельные стихотворные реплики преимущественно пародийного характера и целиком привел пародийно-сатирическую сцену, в которой он вывел Гольдони (маг Челио) и Кьяри (фея Моргана). «Волшебники-драматурги» тщетно пытаются излечить принца Тарталью от скуки (Тарталья — аллегорическое

изображение венецианского зрителя). Маг Челио изъясняется суконным адвокатским слогом (прозрачный намек на бывшую профессию Гольдони), фея Моргана говорит чрезвычайно напыщенно, пародируя язык аббата Кьяри.

Сам Гоцци в «Прологе» к этой сказке указывает, что «в выборе первого сюжета, взятого из самой пустой сказки, какие рассказывают детям, в грубости диалогов, действия и характеров, намеренно опошленных, я хотел высмеять «Перекресток», «Кухарок», «Кьоджинские перепалки» и многие другие плебейские и тривиальнейшие произведения синьора Гольдони». В самом деле, в этой, как ни в какой другой, сказке Гоцци литературно-пародийное задание выступает отчетливо. Однако судя по сохранившимся в сценарии замечаниям, можно полагать, что Гоцци сплошь и рядом забывает о сатирическом задании и всецело отдается игре в «чудесное».

Театральная сказка для Гоцци — способ преобразования в чувственные аллегории страстей, идей, словом, всего того, что его интересует и волнует. Стихи, проза, итальянский язык и венецианский диалект сплетаются в этой игре для наиболее полного самовыражения. В последовавших за «Любовью к трем апельсинам» сказках литературно-пародийный момент очень сокращается, а иногда и вовсе снимается. В «Зеленой птичке» (1765), например, написанной в манере первой сказки, Гоцци вообще отказывается от всякой литературной полемики, направленной на развенчание театральной реформы Гольдони. В центре пьесы — обличение философии «себялюбия», теории «разумного эгоизма» Гельвеция (в лице Ренцо и Барбарини). Колбасник Труффальдино олицетворяет в «Зеленой птичке» восстание буржуазного практицизма против веры и традиционной нравственности. Эта антибуржуазная сущность «Зеленой птички» с ее пафосом развенчания эгоизма была, к слову сказать, весьма положительно оценена в последующие времена, когда конкретные исторические мотивы антибуржуазности Гоцци стали более или менее безразличны. Впрочем, такой же исторический курьез произошел с Гольдони: в конце XIX — начале XX века его не раз упрекали в сугубой буржуазности, мещанстве, забывая, что именно буржуазность делала его в свою историческую эпоху новатором и прогрессистом. Поучительный пример неисторичного переосмысления прошлого.

Замечательно в театральных сказках то, что полемика с современниками не является у Гоцци плодом «ума холодных наблюдений», но облекается в чувство, плоть, выдумку. Когда Гоцци в своих драматических конструкциях шел от полемики, то он стремился стереть ее границы, стремился превратить сатиру и пародию в материал для фантазии наравне с другими чувствами и идеями, которые привносил в сказки.

Вторая театральная сказка Гоцци — «Ворон» (1761) — это уже не сценарий. Текст написан почти полностью, и большая его часть стихотворная. Импровизационные сцены с масками сведены к минимуму. Стилистически «Ворон» тяготеет к трагикомедии. В серьезных сценах Гоцци поднимается до патетического слога. Гоцци как бы соблюдает в этой пьесе жанровую иерархию языка, обычно связываемую с системой классицизма, однако же вовсе не чуждую и драматургии барокко, особенно в испанском его варианте. «Благородные» говорят стихами «высокого стиля», маски — бытовой прозой. Интересно, что в этой трагикомической сказке Гоцци, по существу, протягивает руку Гольдони. Правда, в одном только вопросе: что делать с масками? Гольдони, опровергая комедию дель арте, стремился уничтожить маски путем постепенного их «освоения», «подчинения» и в конце концов растворить их в новой комедии характеров. Гоцци поступает точно таким же образом. Он наполняет маски нужным ему содержанием, пишет для них текст, но обставляет это другими аргументами: «Всякий, кто захотел бы помочь труппе Сакки и поддержать маски и импровизированную комедию, должен был бы поступить точно так же...» — то есть давать текст, не уповая на импровизацию. В итоге, пусть против своего желания, Гоцци способствовал концу комедии масок не в меньшей степени, чем Гольдони.

«Король-олень» (1762) — третья сказка Гоцци. В ней продолжают поиски трагикомического сказочного стиля. Литературно-полемический элемент тут вообще снимается. Роль масок сужается еще больше, и тексты их реплик в большинстве случаев написаны автором. Сюжет сказки крайне усложнен, и разрешение его приемами волшебных превращений не всегда мотивировано. Современная Гоцци критика отметила это свойство, хотя спектакль имел у публики огромный успех. «В ней находили тысячу красот, которых я, автор, никогда в ней не заме-

чал,— скромно пишет Гоцци.— Ее считали аллегорическим зеркалом, изображающим тех монархов, которые, слепо доверяясь своим министрам, сами превращаются, благодаря этому, в чудовищные фигуры». Последнее замечание Гоцци, сделанное бесстрастным тоном (хотите верьте, хотите нет!), важно. Надо полагать, что создание «аллегорического зеркала» и в самом деле входило в намерение автора: слишком уж часто проблема эта дебатировалась в тот век. Для Гоцци, защитника старых устоев, она не могла быть безразличной. Хотя, с другой стороны, понятна и жалоба Гоцци на тех критиков, которые буквально во всех ситуациях и во всех персонажах его сказок усматривали аллюзии и аллегии. Таков удел всех сказочных сюжетов в литературе нового времени.

Несмотря на успех первых трех сказок, ожесточенная полемика вокруг них не прекращалась. Противники Гоцци усматривали причину успеха в красочности и изобретательности постановок, обилии чудесного, в игре актеров. «Они не признавали за автором ни технических знаний, ни искусства вести действие, ни риторических красот, ни очарования стихотворного красноречия, ни серьезных нравственных понятий, ни ясной критической аллегии. Это побудило меня написать еще две сказки: «Принцессу Турандот» и «Счастливых нищих», в которых совершенно отсутствовало все чудесное, но которые не лишены ни внешней обстановочности, ни нравственных принципов, ни аллегии, ни сильных страстей и имели такой же огромный успех, как и первые пьесы. Этим я наглядно доказал правильность моих взглядов, не обезоружив, однако, моих противников».

В «Принцессе Турандот» (1762) Гоцци и в самом деле отказывается от «чудесного». Зато (не без влияния тогдашней литературной моды) вводит восточную экзотику. Фабула пьесы восходит к очень древнему фольклорному мотиву (три загадки, которые нужно разгадать под страхом смертной казни). Бытовал этот фольклорный мотив в античные времена (миф об Эдипе и Сфинксе). Часто встречается он и в эпоху средневековья в связи с другим мотивом: добывания жены. В XII веке поэт Низами использовал этот мотив в своей повести; повесть была перепечатана в сборнике «Персидских сказок», которым воспользовался Гоцци. Действие сказки происходит в фантастическом Пекине (кстати, действие «Короля-олени»

отнесено на остров Цейлон, а действие пятой сказки — «Женщина-змея» — Гоцци отнес в столь же условный Тифлис). Восточный «колорит» гармонирует с необычностью действия и необычностью характеров. Импровизацию масок Гоцци допускает только в сценах сюжетно «нулевых», своего рода интермедиях. Зато трагический и чувствительный элемент нагнетается до предела. В пьесе множество резких сюжетных сдвигов, неожиданных поворотов.

Стилистически к этой сказке примыкает фьяба «Счастливые нищие» (1764). Фабула ее также восходит к распространенному мотиву: о добром короле, который переодевается нищим, чтобы неузнанным побродить среди подданных и выведать их нужды, а заодно и правду о своих министрах. Сюжет этот часто встречается в различных сборниках сказок. Гоцци почерпнул его из арабского сборника «Тысяча и одна ночь» или персидского «Тысяча и один день». Оба они имели во времена Гоцци широкое хождение.

Оглушительный успех «Турандот» (24 октября 1762 г.) заставил главных противников Гоцци сложить оружие и признать себя побежденными. Гольдони и Кьяри покинули Венецию. Поле боя осталось за Гоцци.

Остальные театральные сказки Гоцци («Зобеида», 1763; «Голубое чудовище», 1764; «Дзеим, царь джиннов, или Верная раба», 1765) написаны в ранней манере. Зрелищность и занимательность выходят там на первое место. Исключение составляет «Зеленая птичка», быть может, самая «памфлетная» из всего написанного Гоцци для театра. Осмеяние некоторых основных принципов просветительской философии было там настолько ядовитым, что, по словам автора, сняв рясу и надев маску, спектакли посещали монахи даже самых строгих орденов.

«Дзеим» явился последней театральной сказкой Гоцци. Он отказался от созданного им жанра и обратился к писанию пьес в «испанском вкусе», комедий «плаща и шпаги». За семнадцать лет (до распада труппы Сакки в 1782 г.) Гоцци написал двадцать три пьесы этого нового для себя (если не считать двух опытов 1762 г.) типа. Сюжеты для них он черпал в испанских комедиях Тирсо де Молина, Кальдерона и других драматургов XVII века. Гоцци подгонял их под господствующие вкусы венецианского зрителя. Трагикомическое начало, заложенное в

самой поэтике испанской драматургии XVII века, давало Гоцци великолепные для этого возможности. Прежде всего пересмотру подвергались этические нормы: жесткий испанский кодекс чести заменялся смягченным итальянским, в духе куда более либерального, по части морали, просвещенного XVIII века. Разделение персонажей на две категории, «высоких» и «низких», проводилось с большей определенностью. Жанровое единство испанской комедии расслаивалось на два механически соседствующих жанра (высокого — трагедийного и низкого — комедийного). Отсюда языковая обособленность двух жанровых пластов в пределах одной новой испано-итальянской комедии. Это очевидная уступка тому жанровому восприятию, привитому системой классицизма, от которого Гоцци не мог избавиться даже в своих вольных театральных сказках трагикомического плана.

С другой стороны, в свои пьесы «в испанском вкусе» Гоцци вводит маски, вещь совершенно чуждую поэтике испанской комедии. Он оправдывает это желанием поддержать оставшихся актеров комедии дель арте и саму традицию комедии дель арте. Эклектичность и компромиссность «новой» манеры Гоцци становится от этого только еще более явной. В слабое оправдание Гоцци надо сказать, что в создании новой этой манеры он был не одинок и имел прямых предшественников. Еще с конца XVII века в Италии стали прививаться эти испано-итальянские гибриды. Известны, например, несколько рефундаций-переделок кальдероновской драмы «Жизнь есть сон» (последняя из дошедших относится к сороковым годам XVIII века).

Конец своей драматургической деятельности Гоцци объясняет развалом труппы Сакки и полным разрывом с ней. Объяснение верно только частично. Никакие склоки в этой когда-то блистательной труппе, никакой разрыв с ней, понятно, не заставили бы Гоцци отказаться от театра, с которым он был связан с юного возраста в качестве актера-любителя, если бы не ощущение творческого тупика, в который завели его компромиссные, по сути дела, принципы. Жанр трагикомедии, который он избрал во второй период творчества, неминуемо должен был привести Гоцци и к принятию тех этических и эстетических принципов, которые он не разделял и не пожелал разделить. Исторически жанр этот развивался в направлении мещанской буржуазной драмы. Нечего и говорить, что

антибуржуазнейшему из итальянских драматургов XVIII века это было не по вкусу.

Отойдя от театра, Гоцци занялся подведением итогов. В 1795 году он издает свои замечательные «Бесполезные мемуары», в которых излагает свою жизнь и свои театральные взгляды.

Живым и непреходящим в литературном наследии Гоцци остались его десять «Сказок для театра». Но он бросил их сочинять, будучи, казалось, на гребне успеха. Ничто не предвещало близкого конца этого столь блистательно разработанного им жанра. Появились подражатели. Сам Гольдони, сидя в Париже, попытался искать театрального счастья на путях заклятого своего врага. Лишь виновник торжества вдруг решил, что им одержана пиррова победа. Гоцци сетовал на неизбежное одряхление жанра, могущую прискучить зрителю повторяемость, однообразие. «Пусть уж лучше публика тоскует по такого рода представлениям, чем скучает на них», — ссылаясь он на непостоянство вкусов венецианского зрителя. Причины, однако, были более существенными. Гоцци нанес поражение гольдониевской комедии в Венеции, но в других городах Италии Гольдони не был повержен. Его реформа оказалась прочной. Гоцци всерьез полагал, что он сумеет возродить комедию дель арте на новых основаниях. Ему нетрудно было убедиться, что собственной своей практикой он доказал историческую ее обреченность. Гоцци требовал прежде всего новизны как залога успеха. Был и полный успех. Настоящий художник, Гоцци раньше многих своих врагов почувствовал не одряхление избранного им жанра как такового, а бесперспективность тех идеалов и того пафоса, которые он вкладывал в этот жанр. В атмосфере повсеместно нарастающих революционных событий сказочно оформленные притчи о «добрых королях и плохих министрах», развенчание новой морали, связанной с рвущимся вперед третьим сословием, защита патриархальной нравственности и былой общественной субординации уже не могли иметь серьезного и устойчивого успеха. Прибегать же к чисто постановочным уловкам, пускать пыль в глаза изобретательностью интриги и словесным фехтованием Гоцци считал ниже своего писательского достоинства. Литература и театр были для него слишком серьезным моральным и общественным делом.

Не случайно, что интерес к фьябам Гоцци возродился

в совершенно другом культурно-историческом климате, и прежде всего в Германии. Гоцци интересовались Гете, Лессинг, Шиллер (он перевел «Принцессу Турандот»); чрезвычайно высоко ценили его романтики — братья Шлегели и Л. Тик. Романтиков роднила с Гоцци вражда к буржуазному практицизму, культ фантастики и гротеска. Потому-то Симонд де Сисмонди замечал в своей книге «О литературе Южной Европы», что пьесы Гоцци будто бы вообще несвойственны итальянскому духу, «скорее их можно принять за сочинение какого-нибудь немца: немцы и в самом деле приняли их с необычайным энтузиазмом; они перепечатали его фьябы в Германии и некоторые из них перевели на немецкий язык. Сегодня одни лишь немцы поддерживают репутацию Гоцци»<sup>1</sup>.

Сисмонди оказался не совсем прав. Театром Гоцци увлеклись и некоторые французские романтики, в частности мадам де Сталь, Шарль Нодье, Филарет Шаль, Поль де Мюссе. А когда улеглись страсти, героическая эра буржуазии ушла в прошлое и на век Просвещения стали смотреть спокойнее, изменился взгляд и на фьябы Гоцци. У нас в России их высоко оценил А. Н. Островский, а в XX веке Вс. Мейерхольд пропагандировал комедию дель арте в своем журнале под названием «Любовь к трем апельсинам». Начиная с постановки «Турандот» Евг. Вахтанговым (1922 г.) сказка Гоцци прочно входит в репертуар советского театра.

Привлекательной в Гоцци оказалась прежде всего поэтика его сказок. В его фьябах даже история дается в сказочном растворении. В них все рождается и умирает в атмосфере чуда.

Фьябы Гоцци своими корнями уходят в волшебную сказку и комедию дель арте. Несмотря на языковой пуризм в теории, слово для Гоцци — средство не всегда совершенное. Его безудержное «чудесное» нуждается в дополнительных средствах для достижения полной выразительности. Современным ревнителям «чистой театральности» Гоцци представляется — как указывает профессор Франческо Флора — «изобретателем нового сценического языка, основу которого составляет не только слово, но и ритм, и движение»<sup>2</sup>. По его же выражению:

<sup>1</sup> S. de Sismondi. De la littérature du Midi de l'Europe, v. V. Bruxelles, 1837, p. 515.

<sup>2</sup> Fr. Flora. Storia della letteratura italiana, v. IV. Ed. Mondadori, 1964, p. 105.

«Гоцци в театре XVIII века был примерно тем, чем стал Уолт Дисней для современного кинематографа: его природа очеловечивается и оживает с полнейшей свободой в бескрайних гиперболах и аллегориях»<sup>1</sup>.

## ВИТТОРИО АЛЬФЬЕРИ

(1749—1803)

«Свобода», «тирания», «смерть» — едва ли не простейшая лексическая формула всего трагедийного творчества Альфьери. За пятнадцать лет напряженной работы — с 1775 по 1790 год — им были написаны двадцать одна трагедия, из которых, впрочем, сам автор признавал девятнадцать, отказавшись включить в прижизненное собрание драматических сочинений «Клеопатру» и «Альцесту». С легкой руки Альфьери трагедии его принято делить по внешнему тематическому признаку на трагедии любви («Клеопатра», «Филипп», «Розамунда», «Софонисба», «Октавия»), трагедии борьбы за трон («Полиник», «Агамемнон», «Дон Гарсия», «Мария Стюарт»), трагедии семейных чувств («Орест», «Антигона», «Меропа», «Альцеста»), трагедии внутренней борьбы («Мирра», «Саул») и трагедии свободы («Виргиния», «Заговор Пацци», «Тимолеон», «Агис», «Брут Первый», «Брут Второй»). Разделение весьма условное, так как, в сущности, все трагедии Альфьери являются прежде всего трагедиями свободы в ее противоборстве с тиранией и с разрешающей это противоборство смертью. Надо только условиться, что следует понимать под свободой и тиранией в контексте художественного мышления Альфьери.

Общее гражданственное направление драматического творчества Альфьери не вызывает сомнений. «Я твердо верю, — писал он, — что люди должны посещать театр, дабы научиться мужеству, великодушию, свободе, ненависти к насилию, любви к отечеству, пониманию своих прав, прямоте и самоотверженности». Из этого программного заявления с очевидностью вытекает то, что Альфьери предъявлял театру требования не только откровенно политического характера, но и требования морально-воспитательного порядка.

<sup>1</sup> Fr. Flora. Storia della letteratura italiana, v. IV, p. 105.

Современники и ближайшие потомки особенно ценили в Альфьери его пафос героической свободы и неукротимой ненависти к тиранам. В глазах борцов за национальное возрождение Италии Альфьери был выразителем общего идеала своих соотечественников. Он призывал к свержению тирании, установлению свободы и равноправия, освобождению родины от иноземцев и ее объединению. Многие из его трагедий воспринимались как четкая программа прямых политических действий. Хотя во многих конкретных частностях идеалы Альфьери значительно расходились с идеями итальянских якобинцев, моральная энергия его театра действовала безотказно. Потому-то и признавали его все итальянцы духовным отцом Рисорджименто, этого величайшего политического и идейного движения, которое привело Италию к национальной независимости.

В самом деле, по трагедиям Альфьери разбросано множество патриотических поучений, инвектив против политической несвободы, против разного рода властителей-тиранов. Одни из этих инвектив носят возвышенно-ораторский характер, другие — ядовито-сатирический. Сильное впечатление на современников производили напоминания Альфьери о благих античных временах, «когда люди, могущие установить тиранию силой, предпочитали быть равными своим согражданам, усматривая в этом больше чести и славы». В трагедии «Брут Второй» Альфьери подробно аргументирует эту мысль. Прежде чем решиться на крайнее средство — убийство тирана, Брут пытается уговорить Юлия Цезаря даровать свободу римскому народу, пытается убедить его, что лучше быть слугой народа, чем его хозяином. Республика равных — политический идеал Альфьери. «Быть может, — мечтал он, — когда-нибудь такая республика еще возродится в Италии». Иллюзорности и абстрактности мечтаний Альфьери современники не хотели замечать. Когда Альфьери говорил о возрождении театра наподобие античного и прибавлял, что это возможно только в условиях нации, а не «десятка разделенных мелких народов», то это воспринималось только как призыв к свободе родины. Гражданственно-патриотическое начало в творчестве Альфьери долго заслоняло все остальные идеи и чувства его трагической поэзии.

Между тем свобода родины — по словам одного итальянского критика — «лишь один только «акт» тра-

идеи свободы, которая раздирала душу Альфьери». В сознании и чувствах Альфьери свободе (как абстрактной идее и всепоглощающей, почти чувственной страсти) противостоят природа, история, самое небо. Эта борьба между свободой и «несвободой» (тиранией в широком смысле слова) и есть внутренняя драма Альфьери, поэта и человека.

Историческая и практическая значимость альфьериевского понимания политической свободы весьма относительна. Дальше абстрактных мечтаний дело здесь не идет. Такие заявления, как: «Самым возвышенным и полезным фанатизмом, могущим способствовать появлению людей более здравомыслящих и добрых, было бы создание и распространение такой религии и такого бога, которые бы под страхом самого сурового наказания ныне и в будущем повелевали бы людям быть свободными» (трактат «О тирании», 1777), — в сущности, великолепная по своей моральной красоте метафора, а не конструктивная историческая идея. Вряд ли мог иметь прямую практическую ценность и такой совет Альфьери: «При тираниях надо либо душить собственных детей, едва они родились на свет, либо отдавать их в воспитательные дома, дабы не помышлять о вещах вульгарных». Или: «Кто при тираниях имеет жену и потомство, тот вдвойне раб: ибо степень порабощения находится в прямой зависимости от количества людей, за которых постоянно приходится дрожать».

Совершенно очевидно, что в этих и подобных случаях речь идет не о политических идеях как таковых, а об озарениях трагической фантазии. Другое дело, что эти озарения могли подстегнуть к действию сильнее, чем логические построения. Альфьери сам неоднократно признавался: «Политика не мое искусство». И в то же время ни один политик-реалист в Италии того времени не сделал столько для распространения идей свободы, сколько сделал поэт Альфьери.

Для понимания взглядов Альфьери на призвание художника, да и для понимания идейного существа его трагедий весьма важен трактат «О государе и о словесности», написанный им в 1778 году. Суть его может быть выражена изречением самого Альфьери: «Открыто говорить о высоком — значит уже частично совершать».

Трактат открывается посвящением: «Государям, которые не покровительствуют словесности» — ироническая

благодарность властителям, которые, по крайней мере, не совращают литераторов.

С точки зрения Альфьери, «государь» — это тот, «кто может достичь желаемого и желает того, что ему нравится». По несколько парадоксальной логике Альфьери, государь и свободный человек — это одно и то же. Государь, способный любить истину, может, при наличии свободы, превратиться в идеального писателя. Словесность — это «самое благородное, самое возвышенное, самое святое, почти божественное занятие», и потому тот, кто не может свободно пользоваться своим даром, должен отказаться от писательства. Далее Альфьери устанавливает такую историческую шкалу: античные мифологические герои — это и есть поэты, правда действующие, а не пишущие. Затем являются поэты, которые призывают к доблести, но уже не своими деяниями, а своими сочинениями. Назначение поэтов во всем подобно назначению святых и пророков (то есть, по заключительному стиху пушкинского «Пророка», — «Глаголом жги сердца людей»).

Награды, раздаваемые государями, развращают и унижают писателей. Те из поэтов, которые были выше государя по пророческой своей сути, принимая покровительство, становятся ниже его и позорят свое призвание. Отсюда определение истинной славы, которое дает Альфьери. Слава — это «то уважение, которое многие люди питают к одному человеку за пользу, им доставляемую; те хвалы, которые общество ему расточает; то безмолвное восхищение, с которым на него смотрят; те улыбки, которыми с радостью его награждают; тот страх и косые взгляды, которые исподлобья бросают на него короли; та бледность, которой покрываются лица завистников; тот трепет сильных мира сего...». Определение эмоциональное, а не логическое, похожее больше на тираду из трагедии, чем на пассаж трактата. Вот что такое истинная слава в глазах Альфьери, и, конечно же, речь идет о славе именно поэта. Только такая слава может быть единственной наградой поэту, «и тот, кто целью своего искусства полагает другие награды, никогда не будет настоящим писателем». Тут Альфьери снова возвращается к теме поэта-пророка, поэта-трибуна: «Смелые и истинные писатели — это почитаемые и божественные трибуны несвободных народов», и не должно быть им никакого дела до тех «академиков», которых властители содержат «на-

подобие того, как два века назад они содержали шутов».

В трактате «О государе и словесности» свобода предстает не как конкретная идея, а как выстраданное чувство поэта, и этот поэт — воплощение самого Альфьери.

У Альфьери антиномия свободы и тирании не разрешилась бы даже с завоеванием народами всех политических прав. Случись так, поэту пришлось бы вступить в героическую борьбу с тиранией природы, а потом и мироздания. Вся окружающая жизнь представляется ему сплошным кошмаром, сплошной тиранией. Если бы мир вдруг заселился героическими свободными гражданами, какие являлись Альфьери в поэтических его фантазиях, заселился бы его излюбленными плутарховскими героями, то и тогда Альфьери вряд ли обрел бы душевное равновесие. Альфьери обратился к трагедии не просто потому, что жанр этот соответствовал литературному вкусу, но прежде всего потому, что он давал наилучшую возможность выразить разлад между обособившейся индивидуальностью и окружающим миром. Оттого-то в трагедиях Альфьери персонажи более лиричны и менее объективны, чем персонажи великих трагедий прошлого. Отсюда начинался романтизм.

Среди трагедий Альфьери очень характерен «Брут Второй», посвященный непосредственно теме гражданской свободы. Сам Альфьери считал, что ни в какой другой своей трагедии ему не удавалось подчинить действия героя трагедии столь возвышенной мотивировке: всеподчиняющей страсти к свободе. Все другие помыслы и соображения у Брута отходят на второй план. Он всецело подчинен одной идее: добиться свободы для своего народа. Альфьери осложняет положение Брута тем, что делает его согласно одной из легенд сыном Цезаря. Конфликт между сыновним и гражданским долгом, между личным восхищением военной и человеческой доблестью Цезаря и убеждением в пагубности его для свободы римского общества доведен Альфьери до высочайшего напряжения. Все действие трагедии, включая, казалось бы, чисто лирические линии (Брут — Порция), подчинено главному, да, в сущности, и единственному конфликту.

Любопытно, что эта обнаженная политическая тенденциозность трагедии Альфьери в десятые годы XIX века, в период нарастания карбонарского движения, стала

предметом полемики. Один из пионеров итальянского романтизма, гражданского патриотического его крыла, Эрмес Висконти писал: «...заслуживает серьезного порицания тот, кто сегодня, следуя примеру Альфьери, написавшего трагедию «Брут Второй», позволит себе одобрить убийство Цезаря. Мы назовем такого писателя классицистом, потому что он оценивает заговор Брута, исходя из устаревших представлений... И мы назовем романтиком того, кто, напротив, основываясь на современных представлениях, осудит неосторожность этого предприятия и с сожалением отзовется о слепом усердии благонамеренных убийц»<sup>1</sup>. В самом деле, в момент, когда узкая заговорщицкая тактика отдельных карбонарских обществ была отвергнута историей, трагедия Альфьери оказалась «не ко двору». А вот те трагедии Альфьери, где он, казалось бы, не проводит определенной политической тенденции («Орест», «Мирра», «Саул»), оказались в центре внимания революционно-патриотически настроенного итальянского театра. «Саул», например, стал излюбленной трагедией итальянского зрителя эпохи Рисорджименто. Трагедия не сходила со сцены несколько десятков лет. В ней играли самые великие актеры века. Преданность Мелхолы («Саул») долгу, предпочтение смерти за родину измене, жертвенность Мирры, избравшей смерть вместо позора, апофеоз дружбы (Орест и Пилад), торжество справедливости — все эти мотивы и чувства трех лучших трагедий Альфьери зазвучали со сцены итальянских театров симфонией гражданской и человеческой доблести, мужества, чести и патриотизма. Они явились гимном раскрепощению человеческих сердец и разума от тирании какого бы то ни было зла, от всего того, что сковывает свободную человеческую волю. В историческом контексте национально-освободительной борьбы часто абстрактные моральные уроки Альфьери приобрели конкретный революционный смысл.

---

<sup>1</sup> «Dal «Conciliatore». Torino, Ed. Torinese, 1945, p. 147. Подробнее об этом см. в очерке «От классицизма к романтизму».

## ЮНОШЕСКАЯ ЛИРИКА АЛЕССАНДРО МАНДЗОНИ

Итальянская литература XIX века выдвинула много крупных имен. Бесспорно, первое место среди них принадлежит Мандзони (1785—1873). С его именем связан тот литературный процесс, который протекал в Италии в период ее национального самоопределения и освободительной борьбы, в эпоху, называемую Рисорджименто.

В Италии о Мандзони существует гигантская критическая литература, насчитывающая многие сотни специальных работ, зачастую весьма пристрастных. Пристрастность в оценках Мандзони легко понять, если учесть, что он был признанным главой того литературного течения, которое связало себя с героическим периодом борьбы за свободу. И стало быть, речь заходит не только о характере литературного направления, но и об оценке самой борьбы.

Тем не менее, несмотря на детальную изученность фактов жизни и творчества А. Мандзони, в проблематике изучения его наследия имеются очевидные пробелы. Один из них — вопрос о соотношении его творчества с классицизмом и романтизмом. Хотя бы частичное его решение помогло бы уяснению механизма сменяющих друг друга художественных систем в творчестве одного писателя. Вопрос этот применительно к Мандзони почти не привлекал внимания критики. Обычно констатировалось лишь, что до такого-то года Мандзони был классиком, а после такого-то — романтиком. По сути дела, подобное решение вопроса мало чем отличается от красивого мифа об «обращении» Мандзони, когда-де в один прекрасный день он превратился из атеиста в ревностного католика.

Думается, что нерешенность этой проблемы объясняется в первую очередь недостаточной выясненностью самой природы итальянского романтизма.

Проблема взаимоотношения между романтизмом и классицизмом рассматривалась лишь в плане теоретических споров, хотя и с мимолетной оговоркой, что роман-

тизм был синонимом либерализма, а классицизм — полицейской реакции.

Вопрос о становлении романтического стиля и, следовательно, о складывании его специфики еще далек от убедительного решения. Чаще всего анализировалась его, так сказать, «нормативная поэтика», т. е. фиксировался окончательный результат. Между тем «историческая поэтика» этого стиля имеет не менее важное значение как для рассмотрения самого процесса формирования стиля, так и для определения его последующих тенденций.

Настоящие заметки о юношеской лирике Мандзони не претендуют на целостное рассмотрение затронутой проблемы. Их цель — обнаружить некоторые характерные черты нового, свидетельствующие о преодолении классицизма и об определенной «романтизации» итальянской музыки.

Здесь рассматриваются лишь ранние стихотворения Мандзони (1800—1809), причисляемые по непроверенной традиции безоговорочно к классицизму. Между тем, по авторскому признанию, реальный их смысл заключается в «поисках нового, никем не исхоженного пути». Таким путем оказался романтизм в его сугубо гражданственном, мандзониевском варианте.

\* \* \*

Первым значительным юношеским произведением А. Мандзони является поэма «Триумф свободы»<sup>1</sup>. Поэма датируется 1801 годом. Написана она под непосредственным впечатлением от разгрома австрийцев при Маренго (14 июня 1800 года) и заключения Люневильского мира (9 февраля 1801 года), когда часть итальянских патриотов еще верила в возможность свободы и национальной независимости.

Содержание поэмы таково: наступила весна; мир спустился на землю, чтобы закрыть ворота храма Януса (который, как известно, открывался только во время

---

<sup>1</sup> «Del Trionfo della libertà»; отрывки из нее впервые были опубликованы в 1873 году критиком Пертузати. Полный текст, подготовленный проф. Карло Ромусси, вышел в свет в 1878 году. Все цитаты из поэмы даются здесь по изданию: «Tutte le opere di Alessandro Manzoni», v. I. Ed. Mondadori, 1957.

войны). Поэту явилось видение: величественная и ослепительно красивая богиня Свободы. Ее сопровождают аллегорические фигуры Справедливости, Равенства и Патриотизма.

Этому радостному, светлому видению противостоят злобные фигуры Тирании и Суеверия (религии). Они обречены на гибель. Но перед смертью они еще пытаются нанести последний, коварный удар.

Свобода смотрит на них с презрительной улыбкой и при радостных криках толпы повергает их своей колесницей.

Появляются новые сонмы теней. Один за другим чередуются герои античного Рима, боровшиеся за свободу. Пространный монолог о свободе произносит Луций Юний Брут.

Показываются тени современников автора, борцов за свободу:

...color che per la nova  
Libertade s'alzar fra l'alme prime  
Di sè lasciando memoranda prova<sup>1</sup>.

Первой среди них является тень генерала Дезе, павшего 14 июня 1800 года в сражении при Маренго. К нему автор обращает пространную хвалу.

Подобно злобным фуриям, проносятся тени Каролины Бурбонской (прославившейся в 1799 году жесточайшими расправами над неаполитанскими революционерами, борцами за Партенопейскую республику) и ее родной сестры — Марии-Антуанетты. За ними тень кровавого кардинала Руффо, подстрекавшего сицилийских и калабрийских контрреволюционных фанатиков на неслыханные зверства.

В заключительной, четвертой песне является гений Инсубрии (латинское название Ломбардии), который произносит пылкую инвективу против тирана — Австрии, но одновременно предупреждает и французов, чтобы они не вздумали идти по стопам австрийцев. Обращаясь к Италии и призывая ее к единству, гений Инсубрии восклицает:

---

<sup>1</sup> ...которые за новую  
Свободу первыми поднялись на борьбу,  
Оставив по себе памятную славу.

Contra i Tiranni sol la cittadina  
Rabbia rivolgi, e tienti in mente fiso,  
Che fosti serva, ed ora sarai reina...<sup>1</sup>

Этим пророчеством, собственно, и кончается поэма. Финальные терцины обращены к В. Монти, которого Мандзони не только сравнивает здесь с Данте, но даже отдает ему предпочтение: «Ты с великим певцом Беатриче сравнялся, а быть может, и превзошел его».

В работах о Мандзони, даже имеющих монографический характер (как, например, труды М. Сансоне, Галетти, Гизальберти, Рота), этой юношеской поэме уделяется ничтожное внимание. Обычно констатируется лишь ее подражательность и полная зависимость от Монти (прежде всего от его поэмы «Бассвильяна»).

Фиксируются, правда, и более отдаленные реминисценции. В примечаниях к поэме на некоторые из образов, которыми он вдохновлялся, указывает сам автор. Таков прежде всего Данте. Мы сталкиваемся с ним в первых же строках поэмы. Когда Мандзони говорит: «*Quand'io fui tratto in parte, io non so come*» («Не помню, как я очутился там»), то сразу же вспоминается дантовское «*I'non so ben ridir com'io v'entraì*» («Не вспомню хорошо, как я попал туда»), или когда во второй песне «Триумфа свободы» говорится:

*Fu la figlia che disse al padre: cogli  
Questo immaturo fior: tu mi donasti  
Queste misere carni, e tu le spogli*<sup>2</sup>,

то не трудно отыскать параллель в рассказе графа Уголино (в XXXIII песне «Ада»):

*Padre, assai ci fia men doglia  
Se te mangi di noi: tu ne vestisti  
Queste misere carni, e tu le spogli*<sup>2</sup>,

- 
- <sup>1</sup> Лишь против одних тиранов ты должна  
Обращать свой гражданский пыл; и помни твердо:  
Рабой была ты, но станешь ты царицей...
- <sup>2</sup> Тогда дочь сказала отцу: возьми  
И съешь меня; ты дал мне жизнь  
И ты возьми ее назад.
- <sup>3</sup> Отец, ешь нас, нам это легче будет:  
Ты дал нам эти жалкие тела,—  
Возьми их сам: так справедливость судит.

(Перевод М. Лозинского)

Итальянские комментаторы Мандзони проделали, можно сказать, исчерпывающую работу по выявлению прямых заимствований у Данте, дословных цитат, отдельных образов и поэтических характеристик. Здесь важно лишь констатировать один существенный принцип ученичества Мандзони. Он не просто что-то механически заимствовал и присваивал, а учился внимательно и упорно. В этом смысле весьма характерно примечание Мандзони к одной терцине (I песня), где он трижды повторяет слово *moja* (3 л. ед. числа, изъявит. накл. от *morire* — умирать). Как бы заранее отводя обвинение в «поэтической незрелости», Мандзони ссылается на то, что в итальянскую поэзию прием троекратного повторения одного и того же слова был введен Данте, затем узаконен практикой Ариосто и, наконец, охотно прибегал к нему и Монти. И действительно, в ряде мест, пользуясь этим приемом, Мандзони достигает большой смысловой и эмоциональной насыщенности. Такое вдумчивое, сознательное усвоение предшествующей традиции, удивительное в поэте, которому едва минуло 15 лет, останется характерной индивидуальной чертой Мандзони на всем протяжении его последующей художественной практики.

Поэма Мандзони «Триумф свободы» носит следы глубокого знакомства с поэзией не только Данте, но и Петрарки, Ариосто и Тассо. Гораздо сложнее обстоит дело с Монти. Итальянские исследователи поэзии Мандзони совершенно единодушны в том, что прямым прототипом его «Триумфа свободы» послужила известная поэма В. Монти «На смерть Уго Бассвиля» (обычно называемая «Бассвильяна», 1793). Иногда к числу источников прибавляют еще поэмы «Фанатизм» и «Суеверие» (обе — 1797), оду на освобождение Италии «Бонапарту-освободителю» (1800) и поэму «На смерть Л. Маскерони» (1801) того же Монти.

Таким образом, поэма Мандзони как бы «растворяется» в этом конгломерате разновременных и противоречащих друг другу по своим идейным установкам вещей Монти.

Конечно, было бы глубоко неверным отрицать какое бы то ни было воздействие Монти, тем более если сам автор признает себя его учеником и не жалеет слов на его восхваление. Помимо прямых свидетельств самого Мандзони, содержащихся в его переписке, определенное

влияние Монти чувствуется в поэтических опытах Мандзони раннего периода.

Вопрос заключается лишь в том, действительно ли это влияние было определяющим, действительно ли поэма Мандзони лишена какой бы то ни было оригинальности.

Если обратиться к характеру аргументации писавших о «Триумфе свободы», то дело обстоит примерно так: Монти был крупнейшим итальянским поэтом того времени; восторженное отношение к нему Мандзони общеизвестно. Монти написал поэму в терцинах «На смерть Уго Бассвиля», поэма состоит из четырех песен и написана в форме видения; Мандзони написал поэму в терцинах «Триумф свободы», поэма состоит из четырех песен и написана в форме видения. В поэме Монти имеются аллегорические фигуры, у Мандзони они тоже имеются. Это внешнее сходство подкрепляется целым рядом (правда, не очень обширным) параллелей между отдельными строками, отдельными образами и даже отдельными речевыми оборотами, действительно перенятыми Мандзони у Монти<sup>1</sup>.

На долю оригинальности Мандзони оставляются только недостатки этой юношеской поэмы: композиционная рыхлость, неотработанность стиха и... не всегда точное использование атрибутов мифологии<sup>2</sup>.

Между тем, если обратиться к конкретному сравнению, то на первый план выступит именно различие между Мандзони и Монти, а не их сходство.

13 января 1793 года в Риме толпа фанатиков, подстрекаемых папским правительством, растерзала секретаря французской миссии в Неаполе Никола Жана Гюга де Бассвиля (довольно известного в то время филолога, журналиста и дипломата, прибывшего в Рим с официальным заданием). Событие это вызвало дипломатический скандал и взрыв общественного возмущения. Папский двор поспешил снять с себя всякую ответственность. Была пущена версия, что папа Пий VI не только искренне переживает это событие, но что он даже пытался спасти

---

<sup>1</sup> Хотя тут следовало бы проявлять большую осторожность, так как в поэзии позднего классицизма, где на первое место выдвигался не столько принцип индивидуальности, сколько принцип овладения канонами, мы можем найти огромное количество совпадений, отнюдь не доказывающих факта заимствования.

<sup>2</sup> См. работу: А. Chiari. Poesie di Manzoni prima della conversione. Firenze, 1942.

Бассвиля, и если это ему и не удалось, то во всяком случае благодаря его вмешательству были спасены жена и сын Бассвиля.

Одним из первых откликнувшихся на это событие был В. Монти, занимавший тогда пост официального певца при римском первосвященнике. Он поспешил выпустить сонет «На смерть Уго Бассвиля», где сквозь изящное сплетение мифологических образов отчетливо проступает апология римско-католической церкви, которая, несмотря на все прегрешения Бассвиля как представителя революционной Франции, все же отпустила ему грехи и вернула его в свое лоно.

Не удовольствовавшись этим, Монти решил развить сюжет более подробно. В 1793 году он пишет поэму в 6049 строк под тем же названием. Основная идейная направленность остается прежней — это апология духовной и светской тирании, которая по тогдашней папской фразеологии выдавалась за «истинную свободу» в противовес свободе, равенству и братству, которые были декларированы французской буржуазной революцией 1789—1794 годов.

В первой части своей поэмы «На смерть Уго Бассвиля» Монти как бы излагает общую ситуацию. Он поносит Францию, восхваляет контрреволюционную коалицию европейских монархий, воспеваает церковь.

К умершему Бассвилю нисходит ангел, посланный ему небом. Он решает показать ему все те ужасы, невинной жертвой которых он стал.

Во второй части Бассвиль в сопровождении своего спутника приближается к «французскому Вавилону» (так Монти именовал Париж). Первое, что ему бросается в глаза «при входе в многострадальный город», — это «Безумие, которое мечется, ничего не видит и не слышит». За ним виднеются и другие аллегорические фигуры: Плач, Нужда, Голод, Раздор, Страсти, Страх, Смерть, Ярость и т. п.

Come vide le facce maledette  
Arretrosi d'Ugon l'ombra turbata,  
Chè in Inferno arrivar la si credette <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Завидев эти проклятые лица,  
Попятилась смущенная душа Уго,  
Решив, что она попала в Ад.

Цитаты из поэмы В. Монти даются по изд.: V. M o n t i. Opere scelte, a cura di A. Angelini. Milano, 1940.

И дальше Монти рисует этот ад. Казнь Людовика XVI. Появляются четыре мрачные фигуры, «ужас королей и природы»,— это Дамьен (покушавшийся в 1757 году на жизнь Людовика XV), Анкастром (швед, убивший 15 марта 1792 года короля Густава III), Равальяк (убийца Генриха IV) и, наконец, четвертый, который «прикрывался рукой»,— Жак Клеман (заколовший в 1589 году французского короля Генриха III). Насмотревшись на «французский Вавилон», спутник увлекает Бассвиля в небесные чертоги, где представляет его всевышнему:

...Tu vedi  
Signor, nel tuo cospetto Ugo Basseville,  
Della Francese Libertà mandato  
Sul Tebre a suscitare le ree scintille <sup>1</sup>.

После этого следует хвала Риму и церкви. Бассвиль просит прощения.

Милосердию церкви и добродетелям Рима вновь противопоставляется мятежный Париж. Следует яростная инвектива против тех, кто в первую голову повинен в происходящих беспорядках.

Прежде всего Монти обрушивается на голову фернейского патриарха — «бесстыдного и коварного философа из Фернея», затем на Дидро и Гельвеция. Ругая Руссо, этого «глашатая общественного договора», Монти оговаривается, что даже Руссо, и тот «смущался водить компанию с подобными бесстыдниками» и потому шел несколько в стороне от них.

Не жалеет резких слов Монти для Д'Аламбера и Рейналя, «который ниспровергал корону и папскую тиару» (вероятно, имеется в виду книга Рейналя «Философская и политическая история колоний и торговли европейцев в обеих Индиях», пользовавшаяся тогда огромной популярностью). Мимоходом задевает он и Лукиана, этого «Вольтера древности», как отмечает в своем комментарии автор.

В четвертой части изображается взятие Версаля, рисуются картины насилия против церкви и т. д. В нескольких терцинах Монти поэтизирует некоторые сентен-

<sup>1</sup>

...Перед тобой  
Уго Бассвиль, посланный Французской Свободой  
В долину Тибра, чтобы разжечь там  
Преступное пламя (т. е. «пламя революции». — Н. Т.).

ции из завещания Людовика XVI. Тут же он с умилением вспоминает Шарлотту Корде, поносит Робеспьера и т. д.

Дальше Монти с надеждой смотрит на «гордый Север», откуда появились «воинственные орлы» (т. е. объединенные силы Австрии, Пруссии и России), которым со стороны океана шел на подмогу «британский лев», — т. е. прямо восхваляет контрреволюционную коалицию.

На этом поэма обрывается. Дальше события развивались не совсем так, как это пророчил Монти. Россия и Пруссия из коалиции вышли. Осталась Австрия — тот самый «хищный орел», о котором в «Триумфе свободы» сказано, что он «рухнул на землю, обессиленный и покорный». Старый порядок в Италии пал, были установлены так называемые «дочерние республики».

Не трудно заметить, что идейное содержание «Бассвиляны» и «Триумфа свободы» в корне различно. Апологии тирании и апостольской церкви противопоставлена апология свободы политической и духовной. Аллегорическим фигурам Безумства, Отчаяния, Нужды, Голода, Раздоров, Войны и т. д. (у Монти) противостоят Свобода, Равенство, Мир, Справедливость (у Мандзони). Носителями разрушительного, губительного начала у Монти являются Вольтер, Дидро, Гельвеций, Рейналь и вся плеяда великих просветителей; у Мандзони темные силы олицетворяются Марией-Антуанеттой, Каролиной Бурбонской, кардиналом Руффо. Убийце Марата (Шарлотте Корде) противостоит убийца Цезаря. Убийцам-фанатикам типа Клемана, Равальяка, Дамьена у Монти противостоят идейные тираноборцы у Мандзони. Католической церкви противопоставлен философский атеизм, а Риму, цитадели феодальной реакции, — революционный Париж.

Одним словом, мы видим, как у Мандзони по всем линиям отжившей, окостенелой церковно-феодальной идеологии противопоставляется новая, буржуазная идеология, окончательно оформившаяся в ходе французской революции и революционных войн.

Эта новая идеология, качественно иное общественное содержание поэмы Мандзони необходимо определили значительную перестройку и принципиальную новизну целого ряда художественных особенностей его поэмы.

Мы сильно принизили бы значение новаторства Мандзони, если бы хоть на минуту допустили мысль о том, что «Триумф свободы» есть не что иное, как риторическая антитеза к поэме «На смерть Уго Бассвиля». Та-

кими антитезами занялся не Мандзони, а сам Монти. Его последующие стихотворные декламации в терцинах «Фанатизм» и «Суеверие» (1797), где он изобличает тиранию и религию, или поэма 1801 года «На смерть Лоренцо Маскерони» (где Монти, правда, уже примирился с богом, чтобы доказать божественное призвание генерала Бонапарта)<sup>1</sup>, наглядно свидетельствуют о том, что он ни на йоту не отошел от когда-то усвоенной им жесткой поэтической системы, восходящей еще к «Видениям» Альфонсо Варана (1705—1788). Поэтому апелляция к этим произведениям в целях доказательства идейно-художественного тождества Мандзони и Монти столь же несостоятельна. Как и в случае с «Бассвильяной», мы можем указать лишь на отдельные частные совпадения и заимствования.

Образная и вообще стилистическая и языковая система перечисленных произведений Монти (разумеется, за вычетом чисто индивидуальных стиливых и языковых особенностей) всецело соотносится с усвоенной им традицией. Тут и эклектическое совмещение греко-римской мифологии с христианством (в этом смысле очень характерен сонет «На смерть Уго Бассвиля», где в 14 строках являются Плутон и Христос, Харон и римский папа), и жанровая закрепощенность поэтического языка, и отсутствие прямого показа предмета, связанное с абстрактностью мышления классицистов, и наличие многочисленных аллегорий и применений, обусловленных той же причиной.

Иная картина у Мандзони. Весьма показателен, например, самый характер использования таких, казалось бы, несомненных внешних примет классицистического стиля, как аллегории, античная мифология и вообще классическая древность.

Дело, конечно, не в том, что в количественном отношении у Мандзони этих приемов меньше. Важно их принципиальное различие в смысле как происхождения, так и использования.

Самый характер аллегорий в поэме «Триумф свободы» отчетливо указывает на их истоки. Это не дань традиции, а живая действительность. Наиболее «аллегоричной» в поэме является первая часть, служащая как бы общим прологом. Она почти точно воссоздает те живые

---

<sup>1</sup> V. M o n t i. Opere scelte, p. 197—198.

представления, которые не мог не наблюдать Мандзони, проживая на территории Цизальпинской республики. Так, например, 16 февраля 1797 года ломбардские патриоты устроили грандиозное празднество с использованием театральной машинерии и пиротехники. Гвоздем праздника была огромная колесница, управляемая Свободой (в обязательном фригийском колпаке), которая повергает Тиранию. Такие аллегорические представления были тогда в большой моде и происходили не только в Париже<sup>1</sup>, но более или менее повсюду, куда только докатилась волна революции. В миланском театре Ла Скала ставились балетные спектакли, в которых тираноборческие картины занимали не последнее место. Аллегорический храм, воздвигнутый 9 июня 1797 года в Лазаретто в честь праздника Федерации, был весь изукрашен барельефами с изображениями героев античной древности. Если прибавить к этому еще несметное количество картин, скульптур, гравюр, предметов прикладного искусства, популяризовавших эту ритуальную сторону революционной идеологии конца XVIII века, то запас хотя бы чисто зрительных впечатлений Мандзони будет объяснен вполне.

В «Бассвильяне», «Фанатизме», «Суеверии», в поэме «На смерть Л. Маскерони» аллегорические фигуры, в полном согласии с поэтикой классицизма дореволюционного периода, являются носителями абстрактных идей, общих понятий добра и зла. В «Триумфе свободы» аллегорические фигуры, являвшиеся в первой части в качестве обычных символов революции, в дальнейшем конкретизируются. Из символов они превращаются в исторические реалии. Итак, аллегорические фигуры становятся у Мандзони не носителями общих идей, а лишь условными знаками конкретных ценностей. Очень быстро он от них и вовсе отказывается. Уже в его первой юношеской поэме они ощущаются как дань революционной картинности, а не как художественная необходимость. Весьма характерно, что в дальнейших песнях (II—IV) упоминание этих фигур в ряду описываемых фактов ощущается либо как риторическое украшение, либо как конкретное современное понятие, т. е. как конкретный политический термин эпохи.

---

<sup>1</sup> См.: К. Державин. Театр французской революции. М., Гослитиздат, 1932, с. 277—299.

Если сравнить, например, использование Мандзони аллегории Свободы, то мы увидим следующее.

В I песне о Свободе говорится:

Nobile umano maestoso e pio  
Era lo sguardo, e l'armonia celeste  
Comprenderla non può chi non l'udiò <sup>1</sup>.

Аллегория выписана по всем правилам. Дается даже портрет.

В III песне:

A me corse gridando: anima viva,  
Che qua se' giunta, u'sol per virtute  
E per amor di Libertà s'arriva <sup>2</sup>,—

собственно, никакой аллегории тут уже нет. Можно было писать с маленькой буквы, и все бы поняли, что речь идет о Свободе в самом широком и общепонятном смысле. В сочетании со следующей терциной (произносимой от имени все того же генерала Дезе):

Italia mia che fa? di sue ferute  
E sana al fine? è in Libertate in calma?  
O guerra ancor la strazia e servitute? <sup>3</sup>

это становится еще более очевидным.

Надо сказать, что даже в I песне, которая является как бы «аллегорической экспозицией» последующего содержания, ощущение аллегории в значительной степени пропадает. Когда автор говорит:

S'alzò tre volte, e tre ricadde al suolo  
Spossata e vinta l'Aquila grifagna  
Chè l'arse penne ricusaro il volo <sup>4</sup>,—

---

<sup>1</sup> Благородным, человеческим, величественным и сострадательным  
Был ее взгляд, голос — небесная гармония,—  
Понять и оценить его мог лишь тот, кто его слышал.

Любопытно, что портрет Свободы, нарисованный Мандзони, явно подсказан характеристикой Беатриче из сонета Данте («Взгляд ее вселяет в сердце такую сладость, которую понять и оценить сможет лишь тот, кто это испытает»).

<sup>2</sup> Ко мне подбежала (тень генерала Дезе.— *Н. Т.*), восклицая:  
Живая душа может сюда проникнуть  
За свою доблесть и любовь к Свободе.

<sup>3</sup> Что делает моя Италия? Освободилась она,  
Наконец, от своих оков? Свободная она?  
Или война еще терзает ее?

<sup>4</sup> Трижды подымался и трижды падал  
Хищный орел, обессиленный и покорный;  
Выщипанные перья не позволили ему вновь взлететь.

то читателю уже нет дела до абстрактной фигуры тирании вообще («хищный орел» является там ее синонимом), а он видит перед собой конкретного врага — Австрию, которая трижды подымалась войной на революционную Францию и трижды терпела поражение. Аллегория превратилась в обычную поэтическую метафору.

Мрачная аллегорическая фигура Суевория (которое народ называет «религией», как поясняет дальше сам Мандзони), явившаяся рука об руку с Тиранией в I песне, затем уже не появляется. Она растворяется там и конкретизируется в образах кардинала Руффо и других конкретных представителей церкви.

Примеры эти можно было бы умножить. Оставаясь в рамках старой схемы, существенно меняется назначение отдельных элементов. Иносказание выступает лишь в роли некоего «остаточного явления». Конкретный предмет приходит на смену абстрактной идее этого предмета. Вместо прежних отвлеченных аллегорий является политическая символика революционной эпохи, наполненная реальным содержанием якобинских лозунгов. И эта революционная символика качественно отлична от абстрактных аллегорий классицистского толка.

Не менее характерным для отличия Мандзони от Монти является использование исторических фигур. Их функция у Монти мало чем отличается от функции обычных аллегорий. Они служат у него лишь выражению общей генерализующей идеи. Так, обращает на себя внимание такой факт: во II песне «Бассвильяны» Монти перечисляет имена нескольких людей, которые, по его мнению, составляют «ужас королей и природы». Это Дамьен, Анкастром, Равальяк и Ж. Клеман. Монти даже не пытается придерживаться тут какого-то исторического взгляда на вещи, хотя ему была безусловно ясна несообразность такого объединения имен. Человек, симпатизировавший, скажем, Генриху IV, вряд ли мог особенно симпатизировать Людовику XV, который пустил на ветер то достояние, основу которого заложил Генрих. Не мог Монти также выступить единомышленником (хотя бы и по частному вопросу об отношении к Генриху и Равальяку) того самого Вольтера, которого он оплевал в следующей, III песне. Дело здесь в ином. Для Монти не важно, кто был убийца и кто был убитый. Для него

был важен сам факт цареубийства — этот признак и являлся у него объединяющим принципом. Надо было осудить самую идею цареубийства (недаром у него эти четыре фигуры появляются в самый момент казни Людовика XVI и присутствуют, можно сказать, на эшафоте). И в сущности, цареубийцы Клеман, Равальяк, Дамьен и Анкастром образуют у Монти вместе с Голодом, Нуждой, Безумием, Страхом как бы единый аллегорический комплекс французской революции.

Тираноборцы в стихах Мандзони вовсе не были тем же символом, только с обратным знаком. Обращение к великим теням античности, столь характерное для буржуазной революции конца XVIII века<sup>1</sup> и столь глубоко объясненное Марксом, было не художественным абстрагированием, а органической потребностью опереться на героический опыт далекого прошлого, заставить его служить делу воспитания нового гражданского самосознания. Вот почему героическая античность занимала такое большое место в тогдашних воспитательно-просветительных программах революционно настроенных кругов<sup>2</sup>, и вот почему она органически входила в поэтику того нового литературного стиля, который начал складываться в самом конце XVIII — начале XIX века.

Заметно меняется у Мандзони и характер изображения действительности. У Монти отдельные голые факты действительности служат лишь поводом для абстрактно-логических размышлений. Сама действительность не показывается. За исключением отдельных имен и событий, там нет никаких примет времени. У автора «Триумфа свободы» описание реальных событий и лиц занимает преимущественное место. Как правило, они не называ-

---

<sup>1</sup> Культ античности был так силен в ту революционную эпоху, что иногда вводил в заблуждение первых историков революции. Так, по мнению Шатобриана (в книге «Политический, исторический и моральный опыт о революциях древних и современных», 1797), якобинцы отнюдь не учреждали новый общественный порядок, а лишь реставрировали античные образцы. И хотя суждение Шатобриана вытекало из усвоенного им учения Дж. Вико о цикличности развития человеческого общества, но именно культ античности подсказал ему характер аргументации.

<sup>2</sup> В связи с этим весьма примечательно, что лучшим памятником идейной связи В. Монти с новой, буржуазной идеологией явились вовсе не его поэмы и оды 1797—1805 годов, а его классический перевод «Илиады» (1810; последующие редакции 1812, 1820 и 1825 гг.).

ются. И тем не менее в поэме дана почти полная историческая хроника Италии 1796—1801 годов (вступление французских войск в Италию в 1796 году, создание «дочерних республик», возвращение австрийцев в 1799 году, установление Парthenопейской республики в Неаполитанском королевстве в 1799 году, ее поражение, возвращение французов, битва при Маренго и, наконец, в последней песне — Люневильский мир 1801 года). Эта хроника насквозь пронизана активным авторским отношением. Эмоциональная оценка разворачиваемых перед читателем картин настолько соответствовала представлениям и чувствам итальянцев 1800—1801 годов, что им не нужно было никаких уточнений. В «чудовище в красной мантии» они без всякого труда узнавали кардинала Руффо, в «тени, подгоняемой бесчестными и бесстыдными помыслами» (с прибавлением целого ряда других выразительных эпитетов), — Марию-Антуанетту, в «той, которая жестокостью превзошла нечестивую волшебницу Колхиды (т. е. Медею. — *Н. Т.*)», — Каролину Бурбонскую. Контекст всегда у Мандзони позволяет установить точный адрес. В «жадном англичанине, который человеческие жизни делает предметом бесчестной торговли», современнику Мандзони было бы легко обнаружить адмирала Нельсона, одного из главных виновников не только поражения Парthenопейской республики (просуществовавшей с января по июнь 1799 года), но и тех неслыханно жестоких расправ, которые чинились над республиканцами и их семьями. Нельсон под влиянием Каролины Бурбонской нарушил честное слово, данное им капитулировавшим республиканцам. Они были окружены и перебиты. Это массовое избиение послужило сигналом к дальнейшим зверствам. Детальному описанию поражения республики и всем этим эпизодам посвящено больше половины III песни поэмы.

Насколько Мандзони был верен в своих описаниях и в выражении общих чувств тогдашнего итальянца, наглядно свидетельствует один из интереснейших исторических документов той эпохи — «Докладная записка гражданину Карно о неаполитанской катастрофе 1799 года»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «Rapporto al cittadino Carnot sulla catastrofe napoletana del 1799». Ed. Laterza. Bari, 1929. Л. Карно — видный деятель французской революции.

Автор ее — Франческо Ломонако (1777—1810), неаполитанский патриот, вынужденный в 1799 году бежать из Неаполя в Милан, где Мандзони с ним познакомился. Дружба между Мандзони и Франческо Ломонако длилась до самой смерти последнего.

Ломонако был ревностным сторонником французской просветительской философии и одним из видных пропагандистов ее идей в Италии. До нас дошло свидетельство некоего Карло де Никола, неаполитанского адвоката, о том, что Франческо Ломонако был первый, кто перевел на итальянский язык знаменитую книгу аббата Мабли «О правах и обязанностях граждан» и предпослал ей предисловие, в котором «он говорит все, что только можно выдумать безбожного о католической религии, и объявляет пустым суеверием и мессу, и покаяние, и евхаристию, и воздержание, и молитвы, и церковные правила, глумится над церковью, над рождением и смертью ее создателя и говорит еще сотни и тысячи подобных же вещей»<sup>1</sup>.

На «Записку» Ломонако как на основной источник своих сведений указывает сам Мандзони. К 100-му стиху III песни, с которого начинается описание, он делает примечание: «Прочтите энергичную и поистине вулканическую<sup>2</sup> записку Франческо Ломонако, неаполитанского патриота».

Некоторое представление о духе, характеризующем эту записку, смогут дать выдержки из нее.

«При изложении цепи фактов,— пишет Фр. Ломонако,— тени погибших героев явились моему взору; стенания несчастных, мучимых в тюрьмах или скитающихся по свету, вдохновляли меня на рассказ; завывания палачей часто сбивали меня с толку. На крыльях воображения я пролетал над страной, которая была моей колыбелью, и не увидел ничего, кроме развалин, разрухи и пропастей, в глубину которых не мог проникнуть мой взор. Повсюду адские фурии деспотизма являли мне отвращение и ужас».

Или там же:

«Среди стольких других истин читатель без труда примет одну, записанную кровью, вытекшею из ранено-

---

<sup>1</sup> В. Сгоссе. *Tra repubblicani Napoletani del 1799.*— «La Critica», 1948, № 10, p. 92—103.

<sup>2</sup> В оригинале — «vesuviana», т. е. «везувианская».

го сердца, что все короли — это самые настоящие людоеды и что их история — мартиролог народов».

Говоря о тесном союзе между церковью и монархией, Ломонако пишет:

«Тирания не довольствуется теми мерзостями, которые она чинит народу. Чтобы умножить их, она призвала на помощь свою родную сестру религию...»

Характеристики, почти буквально совпадающие с поэмой, Ломонако дает Каролине Бурбонской, ее супругу Фердинанду, Руффо и некоторым другим.

Думается, что эти совпадения свидетельствуют не столько о литературном влиянии «Записки» Ломонако на молодого Мандзони, сколько об общности их взглядов. Эти взгляды были в то время достоянием всей передовой, революционно настроенной части итальянского общества. Но так или иначе, Мандзони ссылался на «Записку» в примечании к III песне своей поэмы.

Очень заметной в поэме Мандзони является перестройка поэтического словаря и фразеологии. Язык поэмы насыщается политической терминологией и словами и словосочетаниями из лексикона времен французской буржуазной революции. При этом лексика морально-общественного характера несет в общем поэтическом контексте не меньшую идейно-эмоциональную нагрузку, чем лексика чисто политическая.

Такие ряды слов и словосочетаний, пронизывающих насквозь все четыре части поэмы, как: *patria, libertà, guerra, servitude, barbaro estraneo, giogo, tiranni, catene, plebe, Italia addormentata, ciurma di schiavi maledetta, empie ferite, furor, crudelta, delitto, eroi, oppressor, spetto, infame, sanguigno, carname, insana ciurma, gonfio di sangue, peregrine spade, vendetta, inganno, congiura, morte, decenne berette, aspra catena, eguaglianza, «Libertate o morte», «Pace a le genti, guerra ai tiranni»<sup>1</sup> и т. д. и т. п., — образуют сплав новой по гражданскому духу и стилю поэзии.*

---

<sup>1</sup> Родина, свобода, война, рабство, чужеземный варвар, иго, тираны, цепи, народ, уснувшая Италия, проклятая банда наемников, бесчестные раны, ярость, свирепость, преступление, герои, угнетатель, позорная тень, кровавый, бойня, преступная шайка, палитый кровью, чужеземные мечи, месть, обман, заговор, смерть, красный колпак, тяжкая цепь, равенство, «свобода или смерть», «мир народам, война тиранам».

В финальных терцинах «Триумфа свободы» есть знаменательные строки:

Ve' come t'hanno sottomessa e doma  
Prima il tedesco e roman giogo, e poi  
La Tirannia, che Libertà si noma <sup>1</sup>.

В общем потоке терцин, обращенных к родине и исполненных высокого гражданского пафоса, они прошли для исследователей творчества Мандзони как-то совершенно незамеченными. Между тем они дают ключ не только к расшифровке одной из важнейших в идейном отношении тем поэмы, но и для правильного раскрытия смысла последующих тенденций в творчестве Мандзони.

Собственно, вернее было бы даже говорить здесь не об одной теме, а о целом комплексе тем. Темы эти таковы: французская буржуазная революция (Libertà), наполеоновский режим (Tirannia); вся же терцина толкует об исторических судьбах Италии.

Безоговорочное признание основных принципов французской революции содержится еще во вступительной, первой песне поэмы. Соответствующие терцины являются, может быть, самым могучим гимном в честь великих лозунгов свободы, равенства и братства, сложенным в итальянской поэзии того времени:

Due bandiere scotean da l'aure i vanni;  
Su l'una scritto sta: Pace a le genti,  
Su l'altra si leggea: Guerra ai Tiranni.

Taceano al lor passar l'ire de' venti,  
Che survolando intorno al sacro scritto  
Lo baciavano umili e reverenti <sup>2</sup>.

Вслед за этими «священными письменами» поэту является величественная аллегория Равенства:

<sup>1</sup> Взгляни, как тебя угнетало и душило  
Сперва немецкое и испанское иго, а теперь  
Тирания, именующая себя Свободой.

<sup>2</sup> Два знамени (открывали это шествие свободы.— Н. Т.).  
На одном было написано: «Мир народам!»  
На другом: «Война тиранам!»  
Когда их пронесли, то яростные ветра,  
Бушевавшие вокруг, смирялись и почтительно  
Целовали эти священные письмена.

...che del comun diritto  
Vindice, a l'ima plebe i grandi agguaglia,  
Sol diseguai per merito o per delitto <sup>1</sup>.

Немаловажно и то, что в этих и следующих терцинах (написанных после 18 брюмера 1800 года) прославляются не просто лозунги, действовавшие на всех этапах революционного цикла во Франции и на каждом из них имевшие свое конкретное наполнение, но прославляются они с позиций самого революционного, якобинского этапа. Это отчетливо видно хотя бы из строк, комментирующих принцип равенства:

E se vede che un capo in alto saglia  
E sdegni assoggettarsi a la sua libra,  
Alza la scure adeguatrice, e taglia... <sup>2</sup>

(и дальше на 15 строках идет развитие этого тезиса, а вся тирада в защиту незыблемого принципа равенства и справедливости заканчивается лозунгом «Свобода или смерть!»).

Апология гильотины как революционного оружия, сурового, но исторически необходимого, могла быть написана после 18 брюмера только человеком, полностью и убежденно разделявшим якобинские взгляды. В этой связи следует вспомнить, что очень многие из итальянских, да и не только итальянских писателей (а ведь такими были и Вордсворт, и Карамзин, и даже Шиллер), с восторгом встретивших революцию, при первых известиях о «якобинских ужасах» разочаровывались в ней, а многие даже сделались ее решительными противниками (например, Альфьери). Гильотина была не только пугалом, но и символом неприемлемых для них крайностей революции.

Совершенно очевидно, что, прославляя гильотину, Мандзони прославлял именно якобинскую революцию, а не термидорианскую реакцию, не Директорию и не консульство, которые, кстати сказать, отнюдь не гнушались украшать себя революционной фразеологией и когда-то боевыми лозунгами <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> ...которое естественное право  
Блудет, с простым народом сильных уравнивает,  
Неравных лишь своими заслугами или преступлениями.

<sup>2</sup> И если видит, что какая-либо голова возвышается  
И не желает подчиниться весам (справедливости.— Н. Т.),  
Подъемлет уравнивающий меч и рубит...

<sup>3</sup> Так продолжалось до самой коронации Наполеона (1804).

В сочетании с последующими частями поэмы, где автор столь же решительно выступает сторонником тираноборства и народоправства, мы получаем картину, довольно полно рисующую общее отношение Мандзони к революции. Настроения и политические симпатии Мандзони отчетливо выступают из сравнения его «Триумфа свободы» с поэмой Монти «На смерть Уго Бассвиля», о чем говорилось выше.

Не вдаваясь здесь в подробный анализ системы взглядов Мандзони на революцию (ибо вряд ли можно серьезно говорить о стройной системе у шестнадцатилетнего поэта, едва сошедшего со школьной скамьи), необходимо тем не менее особо выделить вопрос об отношении Мандзони к революционным войнам. «Священные писмена»: «Мир народам! Война тиранам!» — не были для него лишь просто одним из лозунгов революции. Ведь как раз с этим-то лозунгом у него и были связаны все надежды на освобождение Италии и на приобщение итальянцев к равноправной семье свободных народов (напомним, что революционные французские войска появились на итальянской земле с этим самым лозунгом).

Именно в этом пункте тема отношения к революции переплетается с темами наполеоновской Франции и дальнейших исторических судеб Италии.

Для Мандзони лозунги «Мир народам!», «Война тиранам!» вовсе не обозначают элементарной человеческой дилеммы «войны» и «мира». На протяжении всей поэмы мы находим целый ряд свидетельств тому, что для поэта эти лозунги символизируют совершенно новую, гуманистическую концепцию (понятую в духе якобинской идеологии) законной войны против угнетателей и решительное осуждение всякого рода захватнических войн (ср. эпизоды англо-русско-турецкой интервенции, австрийской военной реставрации 1799 года). Весьма характерно при этом, что и теорию естественного права, выдвинутую просветителями XVIII века (Руссо), Мандзони пересмысливает вслед за якобинцами именно под углом зрения законности активной борьбы человека за свои права, т. е. утверждает законность борьбы с оружием в руках.

На вопросе законности войны против угнетателей (и никакой другой!) Мандзони особенно настаивает. Не случайно, что знаменитая концовка IV песни включает в себя именно эту мысль: «лишь против одних тиранов обращай свой гражданский пыл...»

Как будто бы слова эти обращены к соотечественникам поэта. Но вместе с тем весь контекст заключительных терцин IV песни говорит за то, что в не меньшей степени они обращены и к французам.

Когда в исключительном по силе обращении к согражданам Мандзони восклицал:

Odimi Insubria. I dormigliosi spirti  
Risveglia alfine, e da l'olente Chioma  
Getta sdegnosa gli acidalj mirti <sup>1</sup>,—

и далее:

Mira le membra illividite, e i tuoi  
Antichi lacci; l'armi appresta,  
Sorgi, ed emula in campo i franchi eroi...<sup>2</sup>—

то он вовсе не имел в виду наполеоновских солдат 1801 года, а именно тех «солдат революции», босых и голодных, которые с оружием в руках отстаивали свою свободу при Вальми и Жемаппе и которые, наконец, в 1796 году принесли Италии долгожданную свободу. К ним-то наряду с итальянцами и взывает Мандзони через голову их общего повелителя.

То, что это так, а не иначе, совершенно очевидно. Иначе ни призыв равняться на «героев французов», ни остальные строки цитированных терцин, где поэт призывает своих сограждан (чуть ли не за полстолетия до знаменитого «*Italia farà da se*»<sup>3</sup>) взяться за оружие и отстаивать свою свободу,— не имели бы решительно никакого смысла.

Формула «тирания, которая называет себя свободой» относится уже непосредственно к наполеоновскому режиму и поддается весьма несложной расшифровке. Наполеон, совершивший переворот 18 брюмера, еще некоторое время пытался маскироваться революционными фразами и даже до самой коронации 1804 года частично сохранял внешнюю, ритуальную сторону революционной идеологии.

---

<sup>1</sup> Слушай меня, Инсубрия. Свой дремлющий дух  
Разбуди, наконец. Воспрянь ото сна и с благоухающей главы  
Сбрось увядшие лавры.

<sup>2</sup> Расправь омертвевшие члены, возмись  
За оружие, восстань и сравнись  
На поле боя с героями французами...

<sup>3</sup> «Италия добудет себе свободу собственными силами» — горделивые слова, сказанные савойским королем Карлом-Альбертом в 1850-е годы.

Замечательная заслуга 16-летнего поэта заключается в том, что уже в 1801 году ему удалось в основном верно определить подлинную суть наполеоновского режима.

То, что отношение Мандзони к наполеоновскому режиму в целом и его хозяйничанью в Италии в частности носило отнюдь не случайный, поверхностный характер, подтверждается многими горькими строками поэмы:

Ma tu misera Insubria, d'un tiranno  
Scotesti il giogo, ma t'opprimon mille.  
Ahi che d'uno passasti in altro afauno!

Gentili masnadieri in le tue ville  
Succedettero ai fieri, e a genti estranc  
Son le tue voglie e le tue forze ancille.

Langue il popol per fame, e grida: pane;  
E in gozzoviglia stansi e in esultanza  
Le Frini e i Duci, turba che di vane

Larve di fasto gonfia e di burbanza,  
Spregia il volgo, onde naque, e a cui comanda  
A piena bocca sclamando: Eguaglianza;

Il volgo, che delitti e la nefanda  
Vita vedendo, le prime catene  
Sospira, e'l suo tiranno al ciel domanda.

De l' inope e del ricco entro le vene  
Succian l'adipe e l'sangue, onde Parigi  
Tanto s'ingrassa e le midolle ha piene <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> О, ты, несчастная Инсубрия! Не успела ты свергнуть бремя  
Одного тирана, как тебя угнетают тысячи других.  
Из одной беды ты попала в другую!

Изящные грабители сменили  
В твоих городах грабителей диких,  
Твоя воля и твои силы стали добычей чужеземцев.

Народ изнывает от голода и требует хлеба,  
А в это время распутные женщины и богачи  
Купаются в роскоши и удовольствиях.

Толпа правителей, лопающихся от обжорства,  
С презрением смотрит на народ, из которого они сами вышли  
И которым теперь помыкают, горлая о равенстве.

Народ, который отлично видит  
Эту их распутную и преступную жизнь,  
Вздыхает о прежних цепях и молит бога о прежнем тиране.

Иностранцы высасывают  
Из итальянцев все соки,  
Для того чтобы жирел и богател Париж.

Эта реалистически нарисованная картина почти не нуждается в дополнительных комментариях. Настроения Мандзони точно выражены в поговорке, бывшей тогда в большом ходу у жителей Милана: «*Semm liber ligua alla franzesa*» (что-то вроде «Мы свободны под французским ярмом»). Местные ставленники Наполеона соревновались по части грабежа с самими французскими чиновниками. Об этом отлично знала центральная французская и итальянская администрация. Некий Соммарива даже в официальной переписке именовался «*sublime ladro*» — «величайший вор» (без всяких для него последствий). О лихоимстве французских чиновников и военачальников говорить нечего. Многие весьма видные генералы, сподвижники Наполеона (например, Массена), в короткие сроки нажили себе в Италии гигантские состояния. Парижская казна «жирела» от бесконечных потоков контрибуций, всевозможных обложений, вывоза из Италии художественных ценностей. «Союзники» не постеснялись ограбить даже знаменитую «Амброзиану», из которой были вывезены рукописи Леонардо да Винчи, список Вергилия с собственноручными пометками Петrarки, картины Рафаэля и т. п.

Безоговорочное принятие основных принципов и целей Великой французской революции и отрицательное, в целом, отношение к наполеоновскому режиму необходимо определили и взгляды Мандзони на исторические судьбы Италии. Простейшая формула их — освобождение родины собственными силами.

Таким образом, исходная в нашем рассуждении терцина вовсе не является случайным, мимоходом брошенным выпадом против Наполеона. В ней скрещиваются три существенные темы заключительной песни поэмы.

При всей кажущейся стройности и убедительной простоте этой идейной схемы, в поэме она не получила должного воплощения.

Дело, разумеется, состоит не в том, что Мандзони по молодости лет не сумел правильно скопировать Монти. Он к этому и не стремился. Дело в том, что, начав поэму как произведение «на торжественный случай», молодой поэт не имел перед собой ясного идейно-художественного задания. Было много чувств, много энтузиазма, и хотелось звучными (тут, несомненно, в подражание Монти) стихами воспеть так внезапно явившуюся свободу. Апофеоз свободы дан в основном в I песне. Мы знаем, что

освободителем в данном случае был тот самый Бонапарт, который в заключительной части получил такую суровую оценку. Получается очевидное противоречие. В момент написания I песни по горячим следам событий Мандзони был далек от понимания истинных намерений Бонапарта. Он еще воспринимался в революционном ореоле. Мандзони совершенно естественно не мог правильно оценить то, для чего не было еще оценочных критериев. Битва при Маренго привела к полному крушению австрийского владычества в Италии. Свобода представлялась итальянским патриотам, и Мандзони в том числе, величайшей реальностью.

Во II и III песнях речь идет о далеком и недавнем прошлом. Это прошлое вовлекается автором не столько для живописного контраста, сколько для морального обоснования законности борьбы за свободу. Особое значение имеет тот факт, что для Мандзони уже того периода борьба против тирании сливалась с борьбой за национальное освобождение. Это тем более существенно, что многие биографы Мандзони, касаясь его юношеских произведений, склонны подчеркивать только внесоциальный патриотизм поэта и лишь обиняками и, во всяком случае, всегда в крайне извинительном тоне упоминали об известной доле философского атеизма в писателе<sup>1</sup>. Между тем дело заключалось не в «философском атеизме», а в очевидном якобинстве тогдашних его настроений.

От морального обоснования Мандзони переходит в IV песне к непосредственной действительности. Действительность оказалась совсем не той, какой она мерещилась автору в первые дни ликования. Не теми оказались и оценки. Собственно, в IV части никакого «триумфа свободы» уже нет. Там оплакивается потеря свободы. Реальностью оказалась не свобода, а новое рабство.

«Композиционная рыхлость» поэмы, которую отмечают многие исследователи Мандзони, объясняется, таким образом, не юношеской неопытностью и не «не совсем последовательным воспроизведением готовых образцов», а резкой сменой авторских оценок и настроений (т. е., в конечном счете, самой действительностью). Это до того разительно, что иной раз закрадывается мысль о том, что

---

<sup>1</sup> Напр.: A. Chiari, Poesie di A. Manzoni prima della conversione. Milano, 1939; или: M. Sansone, L'opera poetica di A. Manzoni. Milano — Messina, 1947.

мы имеем дело если не с двумя разными поэтами, хотя и сходными по стилю, то уж во всяком случае с хронологически сильно друг от друга отдаленными песнями.

В связи со всем сказанным любопытен вопрос датировки поэмы Мандзони. Поэма, как уже было сказано выше, впервые была полностью издана лишь в 1878 году проф. К. Ромусси. При жизни автора она не печаталась, хотя имеющиеся достоверные свидетельства говорят о том, что современники Мандзони были с ней знакомы уже в год ее завершения. В широких патриотических и революционных итальянских кругах самого начала XIX века, с которыми Мандзони был тесно связан, поэма пользовалась значительным успехом. И даже через двадцать лет интерес к ней не ослабел. Известно, например, что узники крепости-тюрьмы Шпильберга ее читали, а один из них — граф Федерико Конфалоньери, руководитель подпольной ломбардской революционной группы и один из видных миланских романтиков — даже знал ее наизусть. Гадать о причинах, по которым она не была опубликована автором своевременно, не приходится. В условиях полицейского режима, установленного Наполеоном, об этом нечего было думать. То, что Мандзони не опубликовал поэму после падения Наполеона, объясняется теми же причинами. Австрийская цензура, еще более жестокая и тупая, чем наполеоновская, ни в коем случае не пропустила бы ее. Да вряд ли Мандзони мог и сам стремиться к ее напечатанию (например, в швейцарских типографиях), учитывая его резкий последующий разрыв не только с классической литературной традицией, но и рядом своих прежних исторических оценок.

Так или иначе, поэма опубликована не была, и, что самое существенное в данном случае, рукопись, по которой она была воспроизведена в 1878 году, не имеет точной датировки.

Определяя примерную дату написания поэмы, биографы и комментаторы Мандзони, помимо ряда косвенных свидетельств и свидетельства самого автора о том, что она была написана до 1802 года, основываются на материале самой поэмы. Они приурочивают поэму обычно к первой половине 1801 года (во всяком случае, после 9 февраля), полагая: 1) что поводом к написанию ее явился Люневильский мир (9 февраля 1801 года), 2) что указание на «berette decenne» (47—48 стихи I песни поэмы; речь идет о фригийском колпаке, т. е. эмблеме фран-

цузской революции) решает дело и 3) что ряд идейных и чисто словесных совпадений с поэмой Монти «На смерть Лоренцо Маскерони» уже окончательно лишает другие любые гипотезы всякой почвы.

Если не считать первого, довольно веского аргумента, к которому вернемся позже, то два вторых более чем хрупки. Оба они строятся на весьма произвольных допущениях.

Подробно описывая в первой части поэмы аллегорическую фигуру Свободы и рисуя ее, так сказать, внешний облик, Мандзони между прочим упоминает и служащий ей головным убором фригийский колпак (*berette*). Указание на «возраст» фригийского колпака — «*decenne*» значит «десятилетний» — и служит этим аргументом. Но принимая это за доказательство того, что 1801 год является верной датой написания поэмы, мы неизбежно должны задуматься над тем, почему же 1791 год (отсчитаем от 1801 года десять лет) является годом появления этой революционной эмблемы. 1791 год решительно не подходит. Остается либо 1789 год (начало революции), либо 1792 год (установление республики). Тут комментаторы подправляют Мандзони и говорят, что он ошибся в счете и что следовало написать «девятилетний» (*neupenne*). А почему не восьмилетний (если вдруг поэма была написана в 1800 году) или не одиннадцатилетний (если он отсчитывал от взятия Бастилии)? Ведь в поэтическом обыходе подобные округления представляют собой самые обычные явления. Но как бы то ни было, аргумент, строящийся на априорном допущении либо простой ошибки, либо на допущении лишь одного единственно возможного округления, не может быть признан веским.

Что касается «Маскеронианы» Монти, то она, как известно, появилась в печати лишь в 1801 году. Именно поэтому комментаторами и биографами делается еще одно допущение — Мандзони, «вероятно, читал ее в рукописи» или, во всяком случае, знал ее по устным передачам. Ранее 1801 года поэма написана быть не могла, так как герой ее — Лоренцо Маскерони — умер в самом конце 1800 года. Наличие некоторых параллелей между поэмами Монти и Мандзони призвано подкрепить и датировку «Триумфа свободы». Но в действительности приводимые комментаторами параллели весьма призрачны. Первые три песни не дают вообще решительно никаких оснований для установления общности между двумя поэмами. В са-

мом деле, может ли служить надежным доказательством то, что в поэме Мандзони имеются аллегорические фигуры Войны и Мира («Одна из них, с нежным, приветливым лицом, держала в правой руке священную оливковую ветвь... Другая была служанкой Марса»), и то, что во второй песне «Маскеронианы» Монти у трона всевышнего стоят ангелы Мира и Войны («Одни с оливковыми ветками в руках, другие — с обнаженными мечами»). Кроме упоминания оливковой ветви, мы не сможем обнаружить тут никакого сходства. Ветвь эта является столь избитым поэтическим реквизитом, что поистине ни о чем не свидетельствует. Не говоря уже о том, что наблюдаемые «совпадения» с Монти (за исключением приведенного) содержатся, как правило, в последней, IV песне «Триумфа свободы» и касаются очень частных и чисто оценочных моментов. Совпадения этих немногочисленных частных оценок (например, бюрократии и коррупции государственного аппарата) должны объясняться прежде всего самой действительностью, а не заимствованием. Конечно, можно допустить, что Мандзони знал поэму Монти, но весьма неотчетливые следы этого знакомства появляются лишь в IV песне поэмы, и это симптоматично<sup>1</sup>.

Что касается первого и, как кажется, наиболее убедительного аргумента, то дело здесь уже не в произвольном допущении труднодоказуемых предположений, а в произвольной ошибке. Эта ошибка основана, как нам кажется, с одной стороны, на настойчивом стремлении непременно датировать поэму 1801 годом, а с другой — на желании видеть в «Триумфе свободы» гимн Люневильскому миру. Между тем там нет гимна Люневильскому миру, как нет там и триумфа свободы. Первые три терцины поэмы, где толкуется о прекращении войны, заключают в себе слова, которые на первый взгляд действительно могли быть интерпретированы как относящиеся к Люневильскому миру:

Coronata di rose e di viole  
Scendea di Giano a rinserrar le porta  
La bella pace pel cammin del sole.

Но то, что аллегорический «Мир, украшенный розами и фиалками, спускался солнечной дорогой, чтобы затворить ворота храма Януса», еще вовсе не свидетельствует

<sup>1</sup> Ср. ниже злой отзыв А. Мандзони об этой поэме, выразившийся в издевательской эниграмме 1804 года.

именно о трактате, подписанном в городке Люневиле. Проще и логичнее предположить (и имперфектная форма глагола *scendere* дает для этого даже грамматические основания), что речь идет о том мире *de facto*, а не *de jure*, который установился в Италии сразу вслед за битвой при Маренго. Ведь, в самом деле, разгром австрийцев 14 июня 1800 года в битве при Маренго решил исход кампании. Австрийцы были полностью выбиты с итальянской территории и отступили за Альпы. Было заключено предварительное перемирие на срок вплоть до выработки и подписания мирного трактата. Факты истории показывают, что как раз время, заключенное между 14 июня 1800 года (кстати, не правдоподобнее ли будет предположить, что поэтический образ *berette deseppe* возник именно по ассоциации с 14, правда, июля — датой взятия Бастилии? Тем более общеизвестно, что 14 июля вошло в поэтический обиход как нередкий синоним французской революции) и 9 февраля 1801 года, было самым праздничным для итальянцев. Наполеон клялся дать Италии свободу и независимость, а пребывание французских войск на итальянской территории еще никого особенно не смущало, учитывая непрекратившееся юридически состояние войны. Наоборот, время после 9 февраля, да и самый Люневильский мир произвели на итальянцев самое гнетущее впечатление. Город Венеция и венецианские земли на материке были отданы австрийцам в виде компенсации за территориальные потери в Германии. Дело объединения Италии получило, таким образом, отсрочку на неопределенный срок. Пребывание французских войск, уже не вызванное никакой стратегической или политической необходимостью, стало менее всего походить на дружественную союзническую помощь. Это была самая неприкрытая аннексия. Короче говоря, Люневильский мир принес Италии все те беды, о которых так гневно и сильно говорится в заключительной, IV песне поэмы. И во всяком случае, перспективы, непосредственно открывшиеся в результате Люневильского мира, отнюдь не могли ассоциироваться с солнечным путем, усеянным розами и фиалками.

В III терцине дается краткое описание весны (почти дословно взятое из «Послания к Пизонам» Горация), и это истолковывается как довод в пользу датировки 1801 годом (поскольку Люневильский мир заключен 9 февраля, а битва при Маренго произошла летом предшествовавшего года). Но почему в чисто аллегорической картине мы

непрерывно должны вычитывать реальные приметы сроков написания? Ведь там всего-навсего толкуется о рождении новой жизни, новой исторической эпохи, именно о той метафорической «весне», к которой постоянно прибегали и прибегают писатели самых разных времен и народов. Когда Монти писал: «Где вы, цветы весны моей...»<sup>1</sup>, то никому не приходило в голову усматривать в этом указание на конкретную весну и конкретные цветы. Всем было ясно, что речь шла о молодости поэта.

Но почему-то в случае с Мандзони обычная метафоричность принимается за самую конкретную реальность.

Нечего и говорить, что 9 февраля не является для Северной Италии (Милан) началом весны с цветением роз и т. д. Зима там довольно суровая и средняя январская температура —2°, 0°.

Таким образом, суммируя сказанное, можно предположить, что реальное содержание песни не дает решительно никаких оснований считать, что поэма написана после заключения Люневильского мира.

Наоборот, содержание показывает, что первые три части написаны скорее всего до заключения Люневильского мира и только IV ее часть после. Она-то и служит непосредственным и отрицательным на него откликом. Со своей стороны некоторые частные приметы, о которых только что говорилось, встречающиеся на страницах первых трех частей поэмы, также не дают действительных оснований для датировки 1801 годом.

Мало того, если мы даже и допустили бы возможность традиционной датировки, то мы никогда не смогли бы более или менее убедительно объяснить идейно-оценочную неувязку между тремя первыми и последней частью поэмы. Писаны они в разные сроки, и этот-то «хронологический разрыв» и объясняет «композиционную рыхлость» поэмы.

В сущности, автор начал свою поэму «за здравие», а кончил «за упокой». Начал с радостного оптимизма, а кончил весьма горькими признаниями. Совершенно очевидно, что по мере работы над поэмой итальянская действительность приобретала новые черты. Конечно, это ни в коей мере не извиняет те ощутимые художественные

---

<sup>1</sup> Первая строка оды Монти «In occasione della festa nazionale celebrata in Milano il giorno 16 giugno 1803, anno II della Repubblica Italiana».

промахи, которые отсюда проистекли. Поэма много потеряла в своей цельности, но зато и много выиграла в своей познавательной сущности. Ни в одной терцине автор не погрешил против избранных им самим принципов субъективно-правдивой передачи своих чувств и настроений в угоду абстрактно понимаемой большинством его современников-классиков идеальной архитектонике избранного жанра. Идеального произведения не получилось; остался страстный поэтический документ эпохи. Вложенные туда чувства и мысли, да и сам фактический материал, пропущенный сквозь авторское «я», не могли быть регламентированы никакими существовавшими тогда классическими канонами. В центре поэмы оказалась не отвлеченная идея, а живая личность, переживающая свое бытие. И эта личность не вмещалась в избранный жанр поэм «на случай», ломала его стеснительные рамки.

Новое мироощущение, привитое Мандзони революционной эпохой, пришло в противоречие с нормами, доставшимися ему по наследству от предшествующей стадии литературного сознания. Мандзони в значительной степени остается еще в плену старых литературных форм и поэтических средств. Но в то же время уже в этой первой юношеской поэме наличествуют новые идейные и стилевые материалы, которые по мере дальнейшего их накопления в творчестве Мандзони приведут к коренным изменениям всей его художественной системы. Такими основными идейными материалами явились принципы свободы личной и национальной, а стилевым — принцип индивидуальности.

\* \* \*

Прежде чем приступить к рассмотрению дальнейших юношеских произведений Мандзони, следует, хотя бы кратко, задержаться на некоторых существенных особенностях его мировоззрения.

На первых шагах своего творчества Мандзони всецело находился под обаянием того идеального правопорядка, который в XVIII веке обсуждался великими французскими просветителями и который оформился в виде стройной теории естественного права. Согласно этой теории, может существовать некая идеальная система человеческих прав, от природы (т. е. независимо от исторических условий) принадлежащих человеку. Социальное зло выводилось из врожденного человеческого эгоизма, из столкно-

вения человеческих страстей. Это столкновение потребовало от человека некоторого ограничения своих прав, заключения общественного договора. По этому договору, обуздание индивидуальных эгоистических страстей, когда эти страсти приводили к нарушению прав другого, возлагалось на носителей верховной власти. Но носители власти могут быть подвержены тем же страстям и присваивать себе права сверх тех, которые были им предоставлены общественным договором. Отсюда — порабощение, жажда неограниченной власти, завоевания и т. п. Спасение общества заключается в возврате к поправленному извечному закону, который гарантирует права человека, обеспечивает ему свободу и равенство.

Очевидно, что в таком контексте нет места вопросу об исторических корнях социального зла. Общественная борьба рассматривается лишь как борьба человека против человека, сильного против слабого. Обращение к неизменному «естественному» закону необходимо приводило к мысли о том, что поправление этого закона, от кого бы оно ни исходило, влечет за собой историческое возмездие, новое преступление и новые общественные бедствия. Взгляд по самой своей сути метафизический, антиисторичный.

Мандзони воспринял революцию как восстановление поправленного, извечного человеческого закона. И самый этот восторжествовавший закон представлялся ему в виде принципа абстрактного эгалитаризма (т. е. простого юридического равенства) и символизировался в образе гильотины.

Прошло несколько лет, и ход событий поставил Мандзони перед очевидным противоречием. С каждым годом все резче обозначался разрыв между усвоенными идеальными и низменными принципами и конкретной действительностью. Если в 1800 году гильотина является для Мандзони гарантией соблюдения естественного права и символом равенства, то уже в самом начале 1804 года она получает иную характеристику. Она не что иное, как

...cieca  
Famosa falce, che trovò l'acuto  
Gallico ingegno, onde accorciar con arte  
La troppo lunga in pria strada di Lete...<sup>1</sup> —

<sup>1</sup> Слепой знаменитый серп,  
Который острый галльский ум измыслил,  
Чтобы искусно сокращать  
Слишком длинный путь в Лету...  
(Из «Сатирического послания к Дж. Б. Пагани» Л. Мандзони)

т. е. в переводе с метафорического языка — символ слепого принципа эгалитаризма. Указание на слепоту достаточно красноречиво. Слепота несовместима со справедливостью. Но что же несправедливо: революция или некоторые принципы, ею декларированные?

Дальнейшие социально-политические взгляды молодого Мандзони в значительной степени формировались под воздействием крупного итальянского мыслителя того времени — М. Джойа.

В 1796 году Центральная ломбардская администрация, созданная по воле Бонапарта, объявила конкурс на тему: «Какое из свободных правлений более всего подходит для обеспечения счастья Италии». Первую премию получила диссертация М. Джойа.

Его работа состоит из трех частей. В первой части он дает общий исторический экскурс в историю Италии, исследует причины раскола Италии. В ней же Джойа рассматривает недостатки трех основных форм правления: монархии, аристократии и демократии.

Монархию Джойа решительно отвергает: «Политический режим, основанный на привилегиях и тем самым нарушающий принцип естественного права, не может быть полезен. Этот режим абсурден, ибо предполагает наследование необходимых талантов, и, главное, опасен, поскольку подчиняет общественную свободу воле одного человека»<sup>1</sup>.

Аристократический строй, по мысли Джойа, еще хуже монархии, так как этот строй, рассуждает он, основан на власти даже не одного лица, а более или менее многочисленной группы. Основой аристократического правления является террор, заключает Джойа.

Остается демократия. Но Джойа — и в этом его историческая ограниченность — мечтает о демократии «умеренной», «ибо, как правило, народ, — пишет он, — не обладает достаточной силой интеллекта, чтобы действительно охватить интересы всей нации в целом. Народ, подвижимый мгновенными вспышками энтузиазма, легко переходит границы, предписываемые разумом. Он способен довести до крайности как добро, так и зло; народ легко путает справедливость с жестокостью, осторожность с трусосо-

---

<sup>1</sup> P. Romano. L'unità politica italiana nel pensiero di M. Gioia. — In: «Mélanges de philologie, d'histoire et de littérature, offerts à H. Hauvette». Paris, 1934, p. 503.

тью, умеренность с расхлябанностью, гуманность со слабостью; он легко увлекается решениями, принятыми в суматохе». Демократия «толпы и демагогии» завершается, по мысли Джойа (основываясь на опыте древнеримской истории, он тем самым едва ли не прозревает 18 брюмера во Франции), «неизбежным появлением деспота, который все подчиняет своей воле. Таким образом, «абсолютная демократия» неизбежно ведет к потере свободы»<sup>1</sup>.

Отрицательно обрисовав эти три режима, Джойа пытается наметить такой строй, который бы избежал их недостатков.

Джойа решительно отрицает способность осуществлять руководство делами страны за большинством населения (т. е. за народными массами). Поэтому особое внимание он уделяет выбору умных, честных и благородных правителей (в этом пункте особенно дают себя знать просветительские иллюзии). Джойа отмечает существенные недостатки в законодательных собраниях, когда эти последние бывают движимы не общественными интересами, а групповыми страстями. Именно поэтому он подвергает вежливой, но острой критике французскую конституцию, которая (по его мысли) не может механически навязываться другим народам, и в частности Италии. Управлять должны наиболее способные, ибо юридическое равенство, говорит Джойа, не порождает еще равенства талантов. И хотя дальше Джойа не останавливается специально на развитии этого положения, но из него и так с достаточной очевидностью вытекает целая программа гражданского воспитания, которая будет подхвачена и развита новым поколением итальянских буржуазных идеологов, и в частности Мандзони.

Первая часть работы Джойа заканчивается гимном равенству граждан перед законом и воспеванием личных добродетелей, которые важнее, чем сословная принадлежность. Содержащийся там же призыв к уничтожению больших богатств, ведущих к порабощению бедной части населения, заканчивается словами о том, что только чувство свободы и равенства может воспитать истинную любовь к родине: «Раб с безразличием взирает на крушение

---

<sup>1</sup> Отметим, что заключительная часть рассуждения Джойа почти дословно перенесена А. Мандзони в начальные строки «Послания к Дж. Б. Пагани».

нации, но клич «Отечество в опасности» — возбуждает сердца свободных».

Во второй части Джойа рассматривает вопрос о том, какой же должна быть сама Италия. Он видит три возможных решения: а) серия самостоятельных республик (наподобие античных); б) конфедерация (типа Швейцарии); в) единая республика (типа Франции). Джойа выступает против первого и второго пути. Главный недостаток федерации Джойа оценивает так: «Конгресс еще будет собираться, как уже падут первые и важнейшие города». Единственный приемлемый путь для Италии — унитарная республика. В этом он прямой предшественник Мандзони.

Но для того чтобы создать такую республику, надо прежде всего свергнуть иноземное иго. Призывом к свержению и заканчивается вторая часть работы Джойа: «Настало время восстать и обрывками цепей сковать тиранов».

В заключительной части работы Джойа пытается рассмотреть основные политические и морально-воспитательные принципы, необходимые для создания «единой и неделимой итальянской республики». Вот ее общий смысл: «Как людям — нам нужна свобода, как гражданам — равенство, как итальянцам — единство». Конкретный путь к достижению этих целей Джойа видит в воспитании гражданского самосознания.

Работа Джойа сыграла заметную роль в подготовке идеологии будущих деятелей Рисорджименто. Его можно считать предшественником Винченцо Куоко и Мандзони не только потому, что он призывал к единству Италии, но и потому (и это главное), что он первый призывал осуществить это собственными силами итальянцев, опираясь на наиболее прогрессивные и живые национальные традиции.

Многие положения, высказанные Джойа, оказали на Мандзони благотворное влияние. В частности, иными глазами Мандзони взглянул на многие свои прежние иллюзии, связанные с воспринятыми на веру просветительскими увлечениями. Иной, более систематический и конкретный характер приняли и его размышления над историческими судьбами Италии. Но самый отчетливый след в творчестве Мандзони оставили те части труда Джойа, где речь шла о воспитании гражданского самосознания.

С другой стороны, было бы неверным не отметить и некоторых отрицательных сторон воздействия работы Джойа на Мандзони. Неверие в широкие народные массы, в их реальные и потенциальные возможности, свойственное Джойа и со временем укрепившееся в Мандзони под влиянием сословного страха перед стихийной революционностью народных масс, в итоге привело Мандзони к филантропической программе, носящей отчетливо буржуазно-либеральную окраску. Хотя все это произошло значительно позже (примерно в 20—30-е годы), тем не менее работа Джойа оказала влияние и на эту сторону мировоззрения Мандзони.

В промежуток между поэмой «Триумф свободы» и «Сатирическим посланием к Дж. Б. Пагани» (т. е. между 1801 и 1804 годами) Мандзони создает ряд стихотворных произведений, разных по своему жанру и тематике. Это сонет к Фр. Ломонако, сонет «К моей возлюбленной», сонет «К Музе», незаконченная ода «К музам», ода «На чинтийских холмах...» и идиллия «Адда».

Если расположить эти произведения в хронологическом порядке и рассмотреть их с точки зрения заключающихся в них оценок действительности, то мы обнаружим: упреки Италии в неблагодарности к своим лучшим сынам (сонет к Ф. Ломонако, 1802), сетования на «грязный, жестокий век», полный несправедливостей и всяческих утеснений (сонеты «К Музе» и «К моей возлюбленной», 1803, а также фрагмент оды «К музам»); нападки на Францию за то, что та предала дело свободы и ввергла Италию в кровавую бойню (ода «На чинтийских холмах...»; в более завуалированной форме содержатся они и в идиллии «Адда»). В строгом смысле слова это даже и не оценки (так как для оценок необходим прежде всего критерий причинно-следственных связей); это скорее всего общее, субъективно-отрицательное отношение к действительности, поскольку она вступила в разлад с умозрительно выношенными идеалами. Картины конкретной действительности интересовали Мандзони и вводились им в ткань своих произведений (например, в «Триумфе свободы») лишь до тех пор, пока личность (в данном случае авторская) и бытие сливались в гармоническом единстве. Ведь, в сущности, и в «Триумфе свободы» конкретный мир все же не самоценный мир, а пропущенный сквозь субъект познания, мир, в какой-то степени идеально по-

строенный. Для Мандзони большей реальностью являлось субъективное представление о мире, нежели сам этот мир. Подобно большинству людей той переходной эпохи, Мандзони нередко принимал желаемое за действительность. В реальной действительности он отбирал то, что соответствовало его идеалам. Разумеется, это не значит, что он опускал отрицательное. Наоборот, отрицательное обильно привлекалось именно для контраста, для лучшего оттенения положительного идеала, для морального его оправдания. И до тех пор пока действительность питала его идеалы, единство было гармоническим, что, к слову сказать, приводило к большому, но чисто внешнему сходству с классицизмом. На самом деле, кроме мнимого тождества высокого стиля (а он здесь качественно иной) и ряда формальных атрибутов, такая поэзия не имеет ничего общего с классицизмом и, наоборот, прямо соотносится со стилем, пришедшим ему на смену. Но едва ход событий пришел в очевидное противоречие с абстрактными представлениями об идеальном правопорядке, как гармония исчезла. Неизменный, вечный идеал замыкается в субъекте. И этот субъект, единственный носитель светлого, разумного начала, противопоставляется испорченному и погрязшему в пороках обществу. От характера разрешения этого антагонизма зависел дальнейший путь писателя.

В своем понимании происходящего Мандзони в главных вопросах остается на прежних теоретических позициях. Отрицательное отношение к Наполеону вовсе не противоречит тому пониманию истории, которое он воспринял от просветителей. Наполеон присвоил себе права сверх тех, которые были ему предоставлены общественным договором. Это объясняется не какими-либо социальными и историческими закономерностями, а природной эгоистичностью его натуры и испорченностью и продажностью (опять-таки природными страстями!) его приспешников. Сильный победил слабого — вот и все.

На долю обладателя нравственного и правового идеала остается только гордое одиночество и общее филантропическое отношение к своим несчастным собратьям. Пойди Мандзони по этому пути, и с ним случилось бы то, что случилось со многими писателями, его современниками, — полный уход от действительности либо в сферу меланхолической «кладбищенской» лирики, от которой итальянская поэзия тех лет и без того немало страдала,

либо в сферу сугубо бунтарского индивидуализма, социальный диапазон которого все же сильно ограничен личными переживаниями автора.

Творчество Мандзони пошло по другому руслу. Хотя и нельзя не видеть в ряде его стихотворных произведений тех лет определенных мотивов резиньяции. Больше всего это заметно в «Адде», написанной на манер геснеровских идиллий. Недаром они пришлись так по душе Винченцо Монти, который лишь посетовал немного, что Мандзони недостает той «Вергилиевой сладости и меланхоличности», которые бы сделали «Адду» еще лучше<sup>1</sup>. Но не эти мотивы явились определяющими.

Основным содержанием перечисленных стихов Мандзони является попытка осознать место поэта в отношении к (пусть неприемлемому для него!) обществу. В сонете 1802 года, обращенном «К Музе»<sup>2</sup>, поэт так формулирует свою задачу: «*Novo intatto sentier segnami, o Musa!*» (Новый, никем не исхоженный путь укажи мне, о Муза!). На первый взгляд может показаться, что здесь речь идет только о новизне темы, т. е. о поисках темы, которая никем не разрабатывалась и, главное, которая бы соответствовала тому «отлученному» от мира состоянию, в котором пребывал тогда автор. Но на самом деле все обстоит гораздо интереснее. Если расшифровать этот любопытный сонет, написанный не без влияния блестящего сонетиста первой половины XVI века Джованни де ла Каза, которого Мандзони в ту пору прилежно изучал, то вслед за первыми программными строками мы обнаружим под покровом головоломных метонимий имена Данте, Петрарки, Тассо, Альфьери и Парини из итальянцев, а из древних — имена Гомера, Гесиода и Феокрита. Имена древних не несут в сонете никакой смысловой нагрузки и служат лишь подспорьем для усложнения метонимий — типа: «*Ogobia emulò Smirna e Siracusa*» (Оробиа сравнялась со Смирной и Сиракузами), т. е. Оробиа — это, по переносу, — Тассо, Смирна — Гомер, Сиракузы — Феокрит. А все вместе это значит, что Торквато Тассо, который писал эпические поэмы («Освобожденный Иерусалим») и пасторали («Аминта»), сравнился с Гомером и Феокритом, а в окончательном и общем смысле вся эта

---

<sup>1</sup> А. М а н д з о н и. Carteggio, p. 2 (письмо Монти к Мандзони от 15 сентября 1803 г.).

<sup>2</sup> Впервые опубликован в 1927 г.

хитрая шарада означает два конкретных жанра (эпопея и пастораль), из которых ни один не прельщает Мандзони. Он оставляет за собой неизведанную для итальянской литературы область большой исторической поэмы. Обращаясь к музе истории Клио, он выражает надежду, что это будет правильно избранный путь.

Во-первых, отсюда совершенно ясно, что историческая поэма мыслилась совсем не как продолжение традиций героических поэм, а как нечто совершенно новое, никогда не бытовавшее в итальянской литературе. Вероятно, поэт хотел осмыслить какое-то историческое событие прошлого, которое помогло бы ему разобраться в настоящем. Но это сфера чистых предположений, основанных лишь на том, что в революционные эпохи интерес к истории всегда необыкновенно обостряется. В событиях прошлого пытаются найти объяснение настоящему и даже приоткрыть завесу над будущим. В сущности, у Мандзони уже в «Триумфе свободы» бегло намечены две важнейшие проблемы, требовавшие исторического обоснования. Обе они ориентированы на раскрытие причин умаления Италии. Одна из них — внутренние раздоры, другая — надежды на иностранную помощь. Первая будет реализована в трагедии «Граф Карманьола», вторая — в «Адельгизе». Но на пути к созданию «Графа Карманьолы» лежит еще неосуществленный замысел исторической поэмы из истории Венеции, относящийся к 1807—1809 годам. И трудно сказать, не является ли скромное воззвание к музе истории Клио, содержащееся в данном сонете, определенным звеном в цепи перечисленных фактов? Так или иначе, но сонет этот определенно свидетельствует о присутствующем у Мандзони интересе к истории.

Во-вторых, небезразличен для нас должен быть и самый подбор имен, персонифицирующих те или иные жанры. Не считая обязательных Данте и Петрарки, три последних говорят об определенных литературных склонностях Мандзони. Здесь характерен и культ Торквато Тассо, возникший среди художников совершенно нового типа эстетического сознания (как, например, Байрон, Батюшков, Хосе Эспронседа, Гете, Ламартин, Эжен Делакруа, Доницетти), и ориентация на высокий гражданский пафос Альфьери и на сатирический задор Парини. Именно этими качествами Альфьери и Парини дороги новому времени (за это их «хвалит наш век»). И это Мандзони подчеркивает особо, обращаясь к ним уже не от своего

лица, а как бы от имени своих современников. «Грязный, подлый век» особенно нуждался в неподкупной и мужественной лире. В итальянской литературе того переходного периода невозможно было назвать других имен, которым с таким правом можно было бы переадресовать замечательные слова Чернышевского, сказанные им о Г. Р. Державине: «...в своей поэзии что ценил он? Служение на пользу общую»<sup>1</sup>.

Вообще надо сказать, что с именами Альфьери и Парини связана большая и новая тема в поэзии Мандзони. Это тема поэта, его места в обществе и, еще шире, места поэзии (литературы) в жизни человечества.

В следующем, 1803 году Мандзони начинает работать над одой «К музам». От этого замысла до нас дошло всего тридцать два стиха (впервые опубликованных в 1927 году). По маленькому фрагменту трудно судить об общей задаче автора. Но одно можно утверждать определенно: что ода эта в какой-то степени должна была явиться дальнейшей разработкой сонета «К Музе» 1802 года, и именно той его части, где речь шла о выборе собственных путей в поэзии. Правда, на этот раз вопрос ставится более общо. Если в сонете Мандзони отводил себе совершенно конкретную область чисто исторической поэмы, которой не касались ни Данте, ни Тассо, ни Альфьери, ни Парини и в которой молодой поэт надеялся стяжать себе славу, то в оде он говорит скорее о трех началах, которыми должна питаться его муза. Начала эти такие: лирическое, трагическое и сатирическое. На последнем Мандзони особенно настаивает. В дошедшем до нас фрагменте оно получает и наиболее полную характеристику. Основное достоинство сатиры он видит в том, что она

...del vile nel cor mette paura  
E il miglior conforta e rassicura<sup>2</sup>.

И действительно, на ближайшие два года Талия становится единой державной музой в творчестве Мандзони.

---

<sup>1</sup> Н. Г. Чернышевский. Очерки гоголевского периода русской литературы. М., Гослитиздат, 1953, с. 168.

<sup>2</sup> ...должна вселять страх в сердца злых и испорченных  
И ободрять и укреплять сердца добрых и хороших.

Осенью 1803 года в жизни Мандзони произошло важное событие. В начале октября молодой поэт, никогда прежде не выезжавший за пределы Миланской области, отправляется в обществе своего дяди и двух почтенных миланских семейств, Драги и Тордаро, в Венецию. Это не было простым путешествием в новые края. Венеция была тогда не только одним из важнейших культурных центров Италии, где живы были еще воспоминания о знаменитой полемике между Гольдони и Карло Гоцци, но, что самое важное, она была объектом самых непримиримых политических страстей, обуревавших итальянское общество того времени.

Отданная по Люневильскому миру 1801 года Австрии, Венеция превратилась в центр политической эмиграции. Странники старого режима укрывались там от преследований Бонапарта. Эмигрировали туда и многие республиканцы, бежавшие от того же Бонапарта. Одним словом, в Венеции, под эгидой австрийских властей, концентрировалась итальянская оппозиция как справа, так и слева.

С другой стороны, в глазах патриотически настроенных широких кругов (преимущественно буржуазных), стремившихся к объединению Италии, Венеция являлась символом национального престижа. Древняя республика, с успехом отстаивавшая свою независимость в течение столетий, была одним росчерком пера отдана во владение исконному врагу Италии — Австрии. С этим не желали мириться ни сами венецианцы, ни итальянцы других областей и провинций. Поступок Наполеона казался современникам верхом несправедливости и предательства национальных интересов Италии. Нельзя забывать, что первый чувствительный удар идее национального единства был нанесен именно передачей Венеции австрийской короне. Чувства современников очень полно выразил Уго Фосколо в своем романе «Последние письма Якопо Ортиса»: «Судьба нашей родины свершилась: все потеряно»<sup>1</sup>, т. е. потеряна надежда на объединение страны. Если и не все разделяли в такой категорической форме пессимизм Фосколо, то, во всяком случае, внимание итальянского общества к судьбе Венеции было огромным.

Но было еще одно обстоятельство, которое не могло

<sup>1</sup> У. Фосколо. Последние письма Якопо Ортиса. М., 1932, с. 43.

не привлечь внимания Мандзони. Именно там, в Венеции, он имел возможность воочию сравнить сущность двух режимов — феодально-абсолютистского австрийского режима и буржуазного наполеоновского.

«Однажды, — рассказывает Мандзони, — я зашел в кафе. Один из сидевших там посетителей поднялся и подошел ко мне. Он спросил: принадлежу ли я к знати, так как в этом кафе собирается только знать. Я ему ответил, что в моей стране (т. е. в Ломбардии. — *Н. Т.*) уже больше нет этих различий, а знатен ли я по происхождению, — сказать не могу, ибо мне всегда казалось, что это не имеет ровно никакого значения, и я не обращал на это внимания».

Смысл ответа Мандзони заключается, конечно, не в том, что Мандзони по домашнему воспитанию своему был убежденный демократ, а в том, что ответ правильно обрисовывал реальное положение вещей. При всем своем отрицательном отношении к Наполеону Мандзони не мог не убедиться здесь, в Венеции, в некоторых определенных преимуществах режима, установленного в Ломбардии.

Тягу местного населения к преобразованиям в буржуазно-демократическом духе Мандзони мог легко наблюдать и в отношении венецианцев к его спутникам по путешествию. Все они были старыми австрийскими чиновниками. В Венеции их не только сторонились, но даже слагали про них довольно недвусмысленные куплеты<sup>1</sup>.

Живя в Венеции, Мандзони быстро сошелся с местными прогрессивно настроенными патриотическими кругами. Уже вскоре по приезде он имел возможность записать: «Что касается меня лично, то там быстро узнали, что я решительный противник иностранного господства. Обо мне говорили: «в его присутствии можно говорить все, он не из их компании»<sup>2</sup> (т. е. не из компании проавстрийски настроенных его спутников).

Мандзони пробыл в Венеции около года. Его письма и воспоминания, относящиеся к тому периоду, пестрят восторженными отзывами о самом городе, о простом венецианском народе, о его диалекте. Из литературных увлечений венецианского периода следует особо выделить

---

<sup>1</sup> См.: M. Scherillo. Gli anni di noviziato poetico di A. Manzoni. — In: A. Manzoni. Opere. Ed. Hoepli. Milano, 1907, p. XXV.

<sup>2</sup> Ibidem.

Гаспаро Гоцци и Карло Гольдони. Особенно поразил его последний. Вероятно, тут, на родине Гольдони, ему впервые открылась вся удивительная народность этого драматурга (до поездки в Венецию мы не имеем ни одного свидетельства об интересе к нему со стороны Мандзони). Основной чертой Гольдони, поразившей восторженно настроенного молодого поэта, было его человеколюбие. Мандзони восклицал: «А Гольдони?! Какой комический талант! Мольер заставляет смеяться, но иногда и ненавидеть своих персонажей; Гольдони заставляет улыбаться и любить»<sup>1</sup>. Сопоставляя это суждение с высказыванием Мандзони о местном языке (наиболее ярким носителем которого в драматургии был Гольдони), можно предположить, что Мандзони прежде всего увлекся его пьесами, написанными на диалекте и рисующими быт и нравы пестрого венецианского люда.

Непосредственного влияния на творчество Мандзони Гольдони, по-видимому, не оказал. Но этическая сила его драматургии (в вышеприведенном понимании) навсегда осталась привлекательной для Мандзони. Это безусловно сказалось в обрисовке некоторых комедийных персонажей в романе «Обрученные».

Более заметное, хотя и кратковременное воздействие на Мандзони оказал другой известный венецианец — Гаспаро Гоцци (1713—1786). Под влиянием его сатир (и прежде всего: «*La molezza di viver odierno*», «*La corruzione de' costumi presenti*», «*Del passeggiare la sera in piazza*», «*Ad un amico*», «*All abbate Martinelli*», «*Il gusto d'oggi*») написаны все четыре сатирических послания (*sermoni*) А. Мандзони — «Любовь к Делии», «Панегирик Тримальхиону», «Против рифмоплетов» и «К Дж. Б. Пагани», датирующихся концом 1803 — первой половиной 1804 года.

Однако влияние это не следует переоценивать. Как и в случае с Монти, оно носило преимущественно внешний, формальный характер. Мандзони заимствовал у Гоцци отточенность формы сатирического послания и ряд общих тем. Так, например, сатирические послания Мандзони «К Дж. Б. Пагани», «Против рифмоплетов» роднит с гоцциевскими сатирами «К другу», «К аббату Мартинелли» и «Нынешние вкусы» тема поэзии подлинной и продажной. Но какие бы частные совпадения в разработке

---

<sup>1</sup> C. F a b r i s. *Memorie manzoniane*. Milano, Cogliati, 1901, p. 131.

этих тем мы ни наблюдали, исходные эстетические позиции двух писателей качественно различны. Если Гаспаро Гоцци в сатире «Нынешние вкусы» обрушивается на современную драму за то, что она допускает Медею делать и говорить то, что по закону полагается только шутам вроде Дзанни,— во имя сохранения строгих правил и хорошего вкуса, то Мандзони в послании «Против рифмоплетов» издевается над слезливой драмой, импортированной из Франции (где «одна нога стоит на высоком котурне, другая волочится по земле в смятом башмаке» и где «по щекам наспех пригнанной маски потоком текут слезы и кровь»),— во имя идейного и современного театра. Каким должен быть этот театр, Мандзони в то время вряд ли и сам хорошо представлял. Но одно было для него ясно — он не должен быть таким, каким он был даже у его кумира Альфьери. В иронических строках («Oh duri versil! O duro amante!»<sup>1</sup> — речь идет об «Антигоне») Мандзони развенчивает классицистическую систему, причем в варианте, наиболее приемлемом для его современников.

Выступая в защиту «подлинной поэзии», Гоцци по существу выступает как апологет поэзии «хорошего вкуса», поэзии для избранных (сатира «К другу»), видя в ней выражение наивысших способностей человеческого духа. Для Мандзони вопрос подлинной поэзии заключается прежде всего в ее действительности, в ее способности принести добро и пользу человеку<sup>2</sup>. В его посланиях «К Дж. Б. Пагани» и «Против рифмоплетов» уже цитированный тезис о замечательном качестве сатиры, которая «должна вселять страх в сердца злых и испорченных и ободрять и укреплять сердца добрых и хороших», получает дальнейшее развитие. Признание общественной функции поэзии распространяется с сатиры и на все другие поэтические жанры.

«Служение на пользу общую» предполагает не просто утверждение добра, но прежде всего борьбу со злом во имя этого добра. В ту кризисную эпоху, которую переживала тогда Италия, это было особенно важно.

Лучшее из своих посланий Мандзони посвятил своему другу Дж. Б. Пагани. Шутливо рассказав в девяти первых

<sup>1</sup> О грубый стих! О грубый любовник!

<sup>2</sup> По справедливому замечанию А. Кьяри, Мандзони охотно отдает предпочтение юриспруденции и агрономии перед поэзией, поскольку эти отрасли знаний способны принести пользу гораздо большему количеству людей, чем литература.

стихах о том, как он весело проводит время в Венеции, Мандзони переходит на гневно-саркастический тон:

...Che se mi chiedi  
A che l'ingegno giovinetto educhi:  
Non a cercar come si possa in campo  
Mandar più vivi a Dite, o con la forza  
Del robusto cerèbro ad un volere  
Ridur le mille volontà del volgo<sup>1</sup>.

Нетрудно заметить, что в этом отрицательном ответе на поставленный себе (будто бы от имени Пагани) риторический вопрос заключается краткая, но довольно полная характеристика Наполеона. Бесчисленные поэты соревновались в восхвалении полководческого и государственного гения Наполеона, но для Мандзони он просто квалифицированный убийца и изобретательный тиран, сумевший навязать свою железную волю многочисленным народам.

В следующем, 16-м стихе дается уже ответ положительный. Ум молодого поэта занят тем, как лучше «взвешивать слова и мысли». Разумеется, что после всего сказанного выше формула эта не означает страха перед цензурой. Из дальнейшего контекста совершенно ясно, что речь идет о том, чтобы воспитать в себе такую силу слова и мысли, которая могла бы способствовать прекращению бойни и уничтожению тирании. Активное вмешательство в жизнь мыслителя-поэта — вот общий итог этого контекста.

И вполне понятно, что когда в заключительной части послания поэт (все от имени того же Пагани) нарочито замечает:

Che se dirai, che di famose gesta  
Non men che al tempo di quei prischi grandi  
Abbonda il secol nostro...<sup>2</sup>—

то тут же иронически парирует:

---

<sup>1</sup> ...Если спросишь,  
Чем занят здесь ум юноши (т. е. Мандзони.— Н. Т.), ответу:  
Ни поиском того, как в царство мертвых  
Отправить больше душ живых, ни тем, как  
Силой разума могучего единой воле  
Подчинить желания миллионов.

<sup>2</sup> Если скажешь, что громкими делами  
Век наш славен не меньше тех времен,  
Что изобиловали великими мужами...

...io lo confesso;  
Ma non ho voce onde a cantare io vaglia  
Le battaglie, le Leggi e i rinnovati  
Fra noi Greci, e Quiriti e quella cieca  
Famosa falce, che trovò l'acuto  
Gallico ingegno, onde accorciar con arte  
La troppo lunga in pria strada di Lete <sup>1</sup>.

Иначе и быть не могло. Мандзони решительно отказывается присоединить свой голос к тому хору литературных льстецов, которые изошрялись в восхвалении доблестей первого консула; этим льстецам, а их, по словам поэта, «за один только день нарождалось больше, чем за двадцать лун инсубрийские ликурги, надсаживая легкие, сумели наплодить законов»<sup>2</sup>, Мандзони посвятил специальную сатиру — «Против рифмоплетов».

«Новоявленные греки и квириты» — это не только ироническая характеристика многочисленных консульских институтов, задрапированных в одежды героической античности, но и недвусмысленный выпад против складывавшегося как раз в то время эклектического стиля, в дальнейшем получившего название «ампирного».

Но едва ли не существеннейшим местом в послании «К Дж. Б. Пагани» являются строки, где Мандзони, в ряду неприемлемых для его лиры объектов, упоминает знаменитый «слепой серп», который «острый галльский ум измыслил».

Казалось бы, все здесь совершенно ясно и закономерно. В общем контексте «слепой серп» (т. е. гильотина) — это не что иное, как «излишества» революции. Для человека, подобно Мандзони, стоявшего на позициях естественного права, всякое излишество есть злоупотребление властью и оно неминуемо влечет за собой историческое возмездие. Таким возмездием и являлся для многих современников Наполеон. То, что Мандзони в годы после

---

<sup>1</sup> ...согласен;  
Но голос слишком слабый у меня,  
Чтоб воспевать сражения, законы  
Новоявленных греков и квиритов  
И тот слепой знаменитый серп,  
Который острый галльский ум измыслил,  
Чтобы искусно сокращать  
Слишком длинный путь в Лету.

<sup>2</sup> «Инсубрийскими ликургами» Мандзони называет членов законодательного корпуса Итальянской республики, созданного согласно конституции 1802 года. Реального значения этот корпус не имел и вскоре был распущен Наполеоном за ненадобностью.

написания «Триумфа свободы» мог прийти к такому выводу, не содержит ничего удивительного. Ведь пришел же Пушкин в 1817 году (стоя именно на позициях естественного права) к мысли о том, что Наполеон явился историческим возмездием за казнь Людовика XVI:

Восходит к смерти Людовик  
В виду безмолвного потомства.  
Главой развенчанной приник  
К кровавой плахе Вероломства.  
Молчит Закон — народ молчит,  
Падет преступная секира...  
И се — злодейская порфира  
На галлах скованных лежит.

(Ода «Вольность»)

И между тем смысл приведенной характеристики заключается совсем в другом.

В 1800 году, в период создания первых трех песен «Триумфа свободы», французская революция была для Мандзони и торжеством естественного права человека на свободу, и возмездием Бурбонам за погранный вечный и неизменный закон.

В 1801 году, в период создания IV, заключительной песни, разочарование в Наполеоне как солдате революции (а Мандзони ранее воспринимал его именно так) привело поэта к мысли о том, что Наполеон изменил делу революции. Но считать Наполеона «возмездием» за «крайности» якобинского террора Мандзони решительно отказывался. Принципы революции еще сохраняли для него все свое обаяние. При всем том было бы, конечно, величайшей натяжкой утверждать, что Мандзони правильно понимал историческую роль Наполеона. Чтобы правильно оценить подлинную суть переворота 18 брюмера, он должен был бы исходить не из просветительских посулов идеального царства разума и справедливости, а из признания того, что свобода, возвещенная идеологами подымавшейся буржуазии, явится не чем иным, как новым рабством и угнетением.

Просветительские иллюзии Мандзони пришли в очевидное несоответствие с действительностью. Но дело-то в том, что при всех этих иллюзиях мировоззрение Мандзони складывалось уже в новую, послереволюционную эпоху под непосредственным воздействием идеологии молодой ломбардской буржуазии. Одним из краеугольных камней этой идеологии являлась национальная идея.

Она-то и стала на ближайшие годы определяющей во всех исторических оценках Мандзони. О каких бы сторонах, о каких бы проявлениях наполеоновского режима Мандзони ни писал — в основе всегда лежала мысль о том, что Наполеон не просто узурпатор, а в первую очередь узурпатор итальянской свободы и национальной независимости. Можно только задаваться риторическим вопросом, какую бы позицию занял Мандзони, если бы Наполеон предоставил Италии национальную независимость и т. д. Но ясно одно — в оценках действительности Мандзони занял не умозрительно-филантропическую позицию разочарованного современника. Именно он одним из первых в итальянской литературе подверг наполеоновский режим прямой критике.

К 1804—1805 годам с иллюзиями итальянского общества относительно освободительной роли Наполеона было полностью уже покончено. В создавшихся условиях подверглась пересмотру со стороны итальянской буржуазии и недавняя ориентация на лозунги 1789—1794 годов. Социальные и политические институты, сложившиеся после революции, «оказались злой, вызывающей горькое разочарование карикатурой на блестящие обещания просветителей»<sup>1</sup>. В условиях Италии начала XIX века едва ли не первыми среди разочарованных оказались те, кто выражал стремления своей национальной буржуазии. Итальянская буржуазия не получила главного — национальной независимости. «Свобода, Равенство и Братство» из недавно столь действенных лозунгов превратились для нее в пустые звуки.

Ироническое замечание в адрес «слепого серпа» в послании Мандзони есть не что иное, как горькая насмешка при воспоминании о принципе эгалитаризма (понимаемом очень широко, вплоть до равноправия народов), т. е. насмешка не над содержанием этого принципа, а над его реальным превращением.

Для Мандзони это похороны просветительских иллюзий. Но вместе с тем это вовсе не означало для него принципиальной ошибочности основных идей, выдвинутых просветителями и развитых в ходе революции 1789—1794 годов.

Когда в том же послании «К Дж. Б. Пагани» Мандзони восклицал:

---

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 19, с. 193.

...e sano  
Direm colui, che di precetti spera  
Far sano il mondo? <sup>1</sup>—

то он отнюдь не сомневался в здравомыслии просветителей и революционных трибунов, а всего-навсего отказывался верить в то, что простая проповедь этих идей (преподносимых в форме абстрактных истин) может привести к действенным результатам. Мандзони начинает понимать, что обстоятельства, вся историческая обстановка уже не те. Нужны и иные пути в достижении намеченных целей. Мандзони на практике, еще как бы «ощупью» начинает постигать, что история человеческого общества не есть механическая смена тех или иных торжествующих идеалов, а есть некий сложный процесс, которым управляют какие-то реальные и совершенно конкретные исторические силы, ему пока неясные. Внеисторичность теории естественного права стала для него очевидной.

Трезвый взгляд на положение, создавшееся в стране, заставил Мандзони многое пересмотреть и в своих общезстетических позициях.

Исторический опыт послереволюционных лет, непосредственным свидетелем которых был Мандзони, показал ему, что на пути к достижению национальной независимости Италии стоит еще очень много препятствий. Прежде всего ему было совершенно очевидно, что освобождение Италии должно явиться делом самих итальянцев. Упование на помощь других стран могло привести в итоге лишь к смене иностранного ига, но не к его отмене. Но для того чтобы освободить страну собственными силами, нужно в первую очередь располагать этими силами. А таких реальных сил Мандзони не видел.

Ему казалось, что нация в целом еще не готова к борьбе. По мысли Мандзони, итальянцам не хватало гражданского самосознания. Собственно, в какой-то степени он готов был согласиться с известным изречением Наполеона о том, что у «итальянцев есть местные привычки, но нет национальных». В деле воспитания этих «национальных привычек» Мандзони отводил одну из первых ролей художественной литературе. Воспитание человека-гражданина Мандзони полагал главной задачей писателя.

---

<sup>1</sup> ...здоров ли тот,  
Кто с помощью проповедей  
Помышляет оздоровить мир?

Этой цели отныне подчиняется и его собственная литературная практика.

В сущности, к реализации этой программы Мандзони уже приступил и в других своих сатирических посланиях того же цикла. Бичуя отрицательное, он, собственно, оттенял положительное. Принцип контраста положен поэтом в основу решения своего общего задания. В дальнейшем этот принцип явится одним из характернейших свойств художественной системы Мандзони.

Объектом обличения в сатире «Любовь к Делии» является нравственное падение современного общества. Бытовые зарисовки и характеристики отдельных социальных типов, встречающихся там, живо напоминают многие эпизоды из знаменитой сатирической поэмы Парини «День».

Значительное влияние этой поэмы сказалось и на следующей по времени написания сатире Мандзони «Панегирик Тримальхиону». У Парини Мандзони взял фигуру беспринципного поэта-приживальщика, который с восторженной готовностью прислуживает за столом выскочке — богатею Тримальхиону (само имя и облик которого заимствованы из романа Петрония «Сатирикон»). Вообще надо сказать, что первые две сатиры в значительной мере построены на литературных реминисценциях. Заметны в этой сатире и следы внимательного чтения двух известных сатир Витторио Альфьери — «Знать» («I grandi») и «Народ» («La plebe»). Усвоение лучших традиций предшествовавшей сатирической литературы тем не менее не лишает Мандзони значительной оригинальности. Мысли и оценки, вложенные туда, ни у кого не заимствованы. В стилистическом и языковом отношении сатиры знаменуют определенный шаг вперед. Упрощенный синтаксис, обилие бытовой лексики и сведенное к минимуму использование мифологических атрибутов способствовали приближению поэзии к широким читательским кругам. Но главное — это ощутимая индивидуализация описываемых персонажей. Нувориш Тримальхион — типичное порождение эпохи буржуазной контрреволюции.

\* \* \*

В марте 1805 года Мандзони, находившийся тогда в Милане, разом получает два известия: из Парижа приходит экстренное сообщение о том, что французский им-

ператор «внял просьбам итальянского населения и согласился возложить на себя ломбардскую корону». Хотя это явилось всего-навсего логическим завершением всей его предшествующей итальянской политики, сообщение тем не менее произвело самое тягостное впечатление на широкие итальянские патриотические круги. Заявление Наполеона о том, что короны Франции и Италии лишь временно («пока того требуют интересы Италии») соединяются на одной голове, никого не могло обмануть.

Почти одновременно из Парижа приходит известие о смерти графа Карло Имбонати, человека, близкого кружку миланских просветителей, воспитанника, затем и друга Парини и, наконец, человека, бесконечно близкого Джулии Беккариа, любимой матери поэта.

На Мандзони оба эти сообщения произвели необыкновенно сильное впечатление. Общественное бедствие сплелось с глубоким личным горем. Результатом этого двойного потрясения явились «Стихи на смерть Карло Имбонати» — лучшее из произведений Мандзони юношеского периода.

Произведение это в подлинном смысле слова этапное. Напрасно стараются усмотреть в нем лишь проявление интимных чувств поэта, в котором, правда, содержится мимолетный намек на будущее литературное кредо Мандзони. Во многих работах о юношеской лирике Мандзони встречается цитата: «Чувствуй и размышляй... Не изменяй никогда святой истине...» — и эти слова выдаются за какое-то «откровение», внезапно сошедшее на Мандзони. Вот до этих-де строк он был эпигон классицистов, ученик, подмастерье, а вот он понял свое заблуждение и сформулировал программу на будущее. В «Стихах на смерть Карло Имбонати» нет противопоставления тому, что было сделано поэтом до написания этих стихов. Они есть итог всего предшествующего, и, как всякий итог, они являются отправной точкой на будущее, и именно в этом смысле они являются этапными. Какую бы тему, разрабатываемую Мандзони в его ранних стихотворных произведениях, мы ни взяли, — все они в большем или меньшем объеме присутствуют в «Стихах на смерть Карло Имбонати». Только здесь дана, если так можно выразиться, квинтэссенция его раннего творчества. Здесь, как в фокусе, собраны наиболее перспективные результаты его творческих поисков.

Стихи начинаются с объяснения того, почему Мандзони из всех видов поэзии до сих пор предпочитал сатиру всему другому:

Se mai più che.....  
.....d'Erato il sospiro...  
L'amaro ghigno di Talia mi piacque,  
Non è consiglio di maligno petto.  
Nè del mio secol sozzo io già vorrei  
Rimescolar la fetida belletta,  
Se un raggio in terra di virtù vedessi,  
Cui sacrar la mia rima <sup>1</sup>.

В этих строках мы находим дальнейшее развитие того, что только намечалось в неоконченной оде «К музам». Характеристика века совершенно дословно совпадает с той, которая была дана в сонете 1802 года «К моей возлюбленной».

Самое главное здесь — это признание того, что поэт не имеет права заниматься сладкозвучной любовной лирикой, когда в мире столько зла и несправедливости. Речь идет не об отсутствии какого-то любимого человека, а об отсутствии того положительного в жизни, которое можно было бы прославлять, т. е. правильнее было бы сказать, и мы увидим это из дальнейшего, что Мандзони намечает тут гиперболизированный контраст множественности зла и единичности добра.

Но и в этом «погрязшем в пороках веке есть все же люди, сердца которых являются самыми настоящими храмами всевозможных добродетелей». Пример этих людей должен служить путеводной звездой для остальных. Таким идеальным человеком-гражданином должен явиться Карло Имбонати (просветитель, друг Парини, благороднейший из смертных).

Во сне он является поэту, и умиленный поэт просит его стать проводником и наставником, стать новым Вергилием, чтобы вывести поэта из лабиринта окружающего зла. Но поскольку смерть сделала это невозможным, то

---

<sup>1</sup> Если горькая улыбка Талии

Мне нравятся больше, чем нежные вздохи Эраты,  
То это не потому, что я следую наущению злого сердца.  
Я никогда не стал бы ворошить грязь  
Моего испорченного века,  
Если б видел на нашей земле  
Хотя бы слабый луч добродетели,  
Которой я мог бы посвятить свои песни.

поэт хочет по крайней мере вдохновиться его примерной жизнью. Следует довольно длинная аттестация душевного благородства и гражданского мужества покойного и слова утешения для матери поэта, после чего между поэтом и Карло Имбонати завязывается беседа, которая и составляет основное содержание стихотворения.

В этой беседе сам поэт выступает лишь в качестве некоего наперсника из классической драмы. Он задает вопросы и тем создает поводы для трех основных в идейном отношении монологов. То, что они произносятся от имени Карло Имбонати (с которым, кстати сказать, Мандзони был вовсе даже незнаком), не имеет никакого значения. Они целиком принадлежат самому автору и служат выражением тех умонастроений Мандзони, которые сложились к моменту написания «Стихов на смерть Карло Имбонати».

На первый вопрос поэта — страшно ли было расстаться с жизнью — Имбонати отвечает, что ему лишь жаль было покинуть двух любимых существ — Джулию Беккариа и самого юношу Мандзони:

...se ciò non era,  
Che dolermi dovea? Forse il partirmi  
Da questa terra, ov'è il ben far portento,  
E somma lode il non aver peccato?  
Dove il pensier de la parola è sempre  
Altro, è virtù per ogni labbro ad alta  
Voce lodata, ma nei cor derisa;  
Dov'è spento il pudor; dove sagace  
Usura è fatto il beneficio, e brutta  
Lussuria amor; dove sol reo si stima  
Chi non compie il delitto; ove il delitto  
Turpe non è, se fortunato; dove  
Sempre in alto i ribaldi, e i buoni in fondo <sup>1</sup>.

1

...А что еще

Я должен был жалеть? Неужто  
Жалеть я должен мир, в котором добро содеять — это чудо,  
Где доблесть высшая — не делать зла?  
Где слово так с мыслью не схоже; где добродетель,  
Восхваляемая вслух, — осмеивается за глаза;  
Где всякий стыд угас; где благодеянием  
Зовется ловкое устройство дел; напрасной роскошью — любовь;  
Где числится преступником лишь тот, кто преступления  
Не знает; где нарушение законов позором не считается,  
Лишь привело б оно к счастливому концу;  
Где негодяи торжествуют, а люди честные — низвергнуты  
на дно.

И дальше Имбонати говорит, как трудно разрозненным одиночкам противостоять сплоченному стану зла. Он советует молодому поэту «не заигрывать с толпой, гонящейся за развлечениями, пустыми почестями и богатством», не бегать по салонам, где люди проводят время в праздном суесловии, — но продолжать настойчиво свой собственный, никем не проторенный путь, не сбиваясь в сторону.

О том, что это был за «непроторенный путь», мы узнаем из второго и третьего монологов Имбонати.

Выслушав гневную инвективу Имбонати (нимало не расходящуюся с теми оценками действительности, которые уже давались Мандзони в его предшествующих стихотворениях), поэт задает ему вопрос о том, как он относится к «божественной гармонии муз» (т. е. к поэзии). Вопрос этот облекается в форму ряда развернутых предложений, из которых мы узнаем много любопытных деталей биографического порядка. В частности, там дается суровая оценка первых школьных учителей Мандзони (монахов ордена барнабитов), рассказывается о том, как он увлекся античной поэзией, как долго он, говоря пушкинскими словами, «с Гомером беседовал один», намекается на какие-то, теперь нам не совсем ясные, сплетни и клевету, ходившие вокруг имени Мандзони (вероятно, в связи с романом матери Мандзони с Карло Имбонати), и т. д. Детали эти интересны, но интересны они главным образом для личной биографии Мандзони. Для творческой — обращает на себя внимание лишь факт упоминания особого интереса к античной и классической поэзии. Причем интерес этот приурочивается к самой ранней юности. О нем толкуется как о чем-то пройденном и неактуальном.

Свой ответный монолог Имбонати прямо начинает с того, что так волновало Мандзони в последние два-три года: «...правдивые произведения (*veraci carte*), приносящие пользу людям, всегда вызывали во мне глубочайшее уважение», и дальше он перечисляет имена тех писателей, которые своей лирой особенно способствовали пробуждению добрых чувств и воспитанию гражданского самознания в читателях. Первыми среди этих писателей называются Альфьери и Парини, причем имена эти сопровождаются теми самыми характеристиками, которые знакомы нам по сонету 1802 года «К Музе» и сатирическим посланиям 1804 года. Альфьери выставляется как образец

неистового тираноборца; Парини — как «мститель за обездоленных» и как «школа гражданской доблести».

Сообразно с избранным и на этот раз принципом контраста, Мандзони устами все того же Имбонати обрушивается на продажную поэзию, т. е., в сущности, в более сжатой и концентрированной форме повторяет свою сатиру «Против рифмоплетов». Монолог этот заканчивается пророчеством возмездия этим рифмоплетам, которые «на много переживут свои бесчестные писания и окончат жизнь в позорном забвении».

Не успел Имбонати кончить свою речь, как поэт вновь обращается к нему и просит растолковать ему тот «непроторенный путь», о котором говорилось в последних строках первого монолога:

...deh! vogli  
La via segnarmi, onde toccar la cima  
Io possa, o far che, s'io cadrò su l'erta  
Dicasi almen: su l'orma propria ei giace <sup>1</sup>.

Вопрос этот не нов для Мандзони. В 1802 году он писал:

Novo intatto sentier segnami, o Musa!  
.....  
Deh! fa che, s'io cadrò, sul calle Ascreo  
Dicasi almen: su l'orma propria ei giace <sup>2</sup>.

(Сонет «К Музе»)

Не требуется особо кропотливой реконструкции, чтобы убедиться в почти полном тождестве двух приведенных цитат. Снимается налет классической традиционности, абстрактная античная муза заменяется совершенно конкретным собеседником — просветителем Карло Имбонати, вместо сложнометафорического «Аскрейского берега» (это просто метафорическое обозначение поэтического пути) подставляется рядовой троп.

- <sup>1</sup> ...укажи  
Мне путь, который привел бы меня  
К вершине, а если я упаду на подъеме,  
То пусть скажут обо мне, что упал он  
На пути, проторенном им самим.
- <sup>2</sup> Новый, непроторенный путь укажи мне, о Муза!

.....  
А если я упаду на Аскрейском берегу,  
То пусть скажут обо мне:  
Он упал на пути, проторенном им самим.

Отмеченное тождество (буквальное и смысловое) само по себе не представляет ничего необычного. Вероятно, у любого писателя можно найти такие автозаимствования. Но в данном случае важность этого совпадения заключается в том, что оно заставляет внимательнее отнестись и к знаменитому ответу на просьбу Мандзони. Имбонати отвечает ему так:

Sentir... e meditar: di poco  
Esser contento; de la meta mai  
Non forcer gli occhi; conservar la mano  
Pura e la mente...

...non ti far mai servo  
Non far tregua coi vili; il santo Vero  
Mai non tradir; nè proferir mai verbo  
Che plauda al vizio, o la virtù derida <sup>1</sup>.

И вот этот ответ Имбонати, составляющий его последний, третий монолог, нередко выдается за «откровение», за «впервые» сформулированное «литературное кредо» Мандзони, между тем как оно полностью и без остатка (хотя и по частям) было сформулировано и в послании «К Дж. Б. Пагани», где Мандзони призывал «взвешивать слова и мысли», и в оде 1803 года «К музам», где он говорил (в связи с задачами сатиры) об ободрении острым словом добродетели и наказании порока, и т. д. и т. п.

Все это ни в коей мере не умаляет художественного значения «Стихов на смерть Карло Имбонати». Они остаются, безусловно, лучшим и самым зрелым из юношеских произведений Мандзони. Но большое их значение состоит прежде всего в том, что они есть итог предыдущего. В работах о Мандзони любят подчеркивать, что цитированный отрывок явился своего рода «моральным кодексом», которым Мандзони руководствовался затем в своей дальнейшей жизни и который подготовил его переход от атеизма к религиозности. Но здесь меньше всего речь идет о моральном кодексе в плане личного совершенствования.

---

<sup>1</sup> Чувствовать и размышлять; довольствоваться малым;  
Никогда не отвращать глаза от цели;  
Сохранять душу и руки незапятнанными...

...  
Не становиться ничьим рабом;  
Не мириться с подлецами;  
Никогда не изменять святой правде;  
Никогда не ронять слов, которые походили бы  
На одобрение порока и на насмешку над добродетелью.

Вряд ли есть необходимость вырывать эти строки из общего контекста и противопоставлять их всему остальному. А в сочетании с рассуждениями о поэзии, ее задачах, о поэтах и их назначении мы получаем значительно большее право считать, что речь идет тут о почти портретной характеристике того типа поэта-гражданина, который представлялся необходимым Мандзони для дела воспитания будущих борцов за национальную независимость.

Однако общее рассмотрение сути трех монологов, произносимых от имени Имбонати, далеко не исчерпывает всего содержания этого стихотворения. В монологах получили отражение три главные темы, волновавшие тогда Мандзони: действительность, поэзия, поэт. Но в некоторых из них затрагивались такие частности, которые при более детальном рассмотрении смогут оказаться небезынтересными.

Так, например, после прочувствованного панегирика Парини Мандзони устами Карло Имбонати следующим образом резюмирует свое отношение к современной продажной и беспринципной поэзии:

...Ma sdegno  
Mi fero i mille, che tu vedi un tanto  
Nome usurparsi, e portar seco in Pindo  
L'immondizia del trivio e l'arroganza  
E i vizi lor; *che di perduta fama*  
*Vedi, e di morto ingegno, in vergognoso*  
*Far di lodi mercato e di strapazzi*<sup>1</sup>.

Как уже отмечалось, стихи эти заключают сжатое изложение сатирических посланий, написанных в Венеции. Отыскивать, кого именно из итальянских поэтов подобного сорта имел в виду Мандзони,— дело безнадежное. Их было такое множество, что вряд ли он метил в какой-то определенный адрес. Но подчеркнутые мною строки имеют точный адрес.

Из их содержания совершенно очевидно, что речь идет о каком-то незаурядном поэте, иначе к чему было бы упо-

---

<sup>1</sup> ...Но я ничего не испытываю,  
Кроме презрения, к толпе тех,  
Которые присвоили себе благородное звание поэтов  
И которые занесли с собой на Пинд  
Только грязь и дрызги своих мерзких сборищ,  
Свою наглость и пороки; *я не могу не презирать тех,*  
*Кто, прикрываясь своей бывлой славой и потухшим гением,*  
*Постыдно торгует хулой и безудержными похвалами.*

минать о его большой прошлой славе и о его потухшем гении? Знаменитых поэтов было тогда в Италии мало: Парини и Альфьери не было уже в живых. Остаются три человека, да и то с рядом оговорок. Это И. Пиндемонте (но он был всегда чужд и неинтересен Мандзони; кроме того, в позиции его не было ничего беспринципного); Уго Фосколо, которого Мандзони очень любил, но настоящая слава которого была еще вся впереди. Ко времени написания «Стихов на смерть Карло Имбонати» Фосколо был известен лишь как автор «Последних писем Якопо Ортиса». «Гробницы» и «Грации» ему еще предстояло только написать. А в романе не содержится никакого «постыдного торга хулой и похвалами». Остается Винченцо Монти, прошлая слава которого была очень велика. Отношение Мандзони к Монти представляет понятный интерес. Это не есть вопрос лично вкусового отношения одного большого писателя к другому большому писателю. Монти — крупнейший итальянский классицист конца XVIII — начала XIX века. Мандзони — будущий вождь итальянского романтизма. Поэтому вопрос об отношении Мандзони к Монти до известной степени является показательным проявлением взаимоотношения двух типов эстетического сознания, вступивших в непримиримое противоречие на рубеже XVIII—XIX веков.

То, что в этих строках действительно имелся в виду Монти, подкрепляется рядом аргументов. Друзья и исследователи творчества Мандзони (Бонги, Томассео, Чезаре Канту) по памяти записали не дошедшую до нас в рукописи эпиграмму Мандзони против Монти. Текст ее таков:

Un vate di gran lode  
Sul principio d'un ode  
Piange il suo fior gentile  
E il suo vigor virile  
E quando alcun s'aspetta  
Ch'egli invochi il Paletta  
Od altro di tal arte  
Invoca Bonaparte<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Один поэт, пользовавшийся большой славой,  
В начале своей оды  
Оплакивает прекрасные цветы своей весны,  
Свою былую мужскую силу,  
И когда каждый ожидает, что  
Он обратится за помощью к Палетта (знаменитый медик того времени — Н. Т.).

Или кому-нибудь той же профессии,  
Он взывает к Бонапарту.

Эпиграмма направлена против упоминавшейся выше оды Монти 1803 года. Чезаре Канту, опубликовавший полный текст эпиграммы, датировки не дает. Но вряд ли можно предполагать, что Мандзони писал ее много после опубликования оды Монти. Скорее всего она была написана где-то непосредственно перед «Стихами на смерть Карло Имбонати»<sup>1</sup>. Содержание эпиграммы прямо перекликается с соответствующими строками этих стихов; совпадают все три основные характеристики: былая слава, восхваление Бонапарта, потеря былой мужественности, т. е. речь идет безусловно о патетических стихах Монти 1797 года, когда он обрушивался на тиранию, религию и т. д., а теперь от этих стихов отрекся.

В письме от 6 сентября 1804 года к Дж. Б. Пагани Мандзони с большой теплотой описывает свои дружеские встречи с Винченцо Куоко (1770—1823), одним из наиболее революционно настроенных итальянских писателей того времени, автором знаменитой «Истории неаполитанской революции 1799 г.».

Куоко читал ему отрывки из второго тома своего романа «Платон в Италии» (написанного в подражание «Путешествию Анахарсиса»). Полное сочувствие Мандзони вызвали эпизоды, где Куоко зло высмеивает Монти под именем беспринципного поэта Никорио. Эти эпизоды случайно сохранились лишь в некоторых экземплярах первого миланского издания романа. Во всех других экземплярах и последующих изданиях — их нет. Вот одна из характеристик Никорио — Монти: «В период смуты, раздиравшей Гераклею, Никорио сперва воспевал партию оптиматов, но когда последние оказались явно в проигрыше, принялся воспевать партию пополанов; он всегда пел не то, что думал, ибо полагал, что страсти преходящи и лишь здравый смысл вечен».

Характеристика эта нимало не расходится с тем, что через несколько месяцев напишет о нем Мандзони в «Стихах на смерть Карло Имбонати».

Можно предполагать, что, как и во всех предшествующих случаях, оценка Монти, содержащаяся в этом стихотворении, была подготовлена прежними оценками Мандзони.

Однако было бы глубоко неверным усматривать в этих оценках только простую разницу в общественной по-

---

<sup>1</sup> Чаще всего издатели и комментаторы относят ее к 1803 г.

зиции этих двух писателей. Она, конечно, являлась определяющей, но она же неизбежно и влекла за собой разницу в эстетических установках. Это вторая сторона дела и в данном случае самая существенная. Разрыв с поэтической традицией Монти не был результатом одних лишь идейных расхождений. Ряд завоеваний в области поэтического стиля, которые Мандзони сделал уже в первые годы своей литературной практики, в частности овладение принципом индивидуальности, полагали резкую грань между их художественными системами. Когда Мандзони в одном из писем указывал, что Монти «не владеет искусством недосказывать», возбуждая таким образом фантазию своих читателей, и что он «должен был непременно оговорить все», — то Мандзони прежде всего хотел этим сказать, что Монти не понимал огромных возможностей, заключенных в многозначности слов, в их ассоциативной способности. Лексика многозначная, нетерминологичная была чужда системе, построенной на абстракции, на возведении предмета к понятию, а не на субъективной конкретности, связанной с раскрепощенным личностным началом.

Замечательно и то, что не мог пройти мимо совершенно новых веяний в литературе и сам Монти. Он их видел, ощущал, но переломить себя не смог. Дело заключалось отнюдь не в механической смене художественной манеры, а в коренной ломке мировоззренческих и художественных принципов. Романтизм, как и любой другой стиль, — это не просто стиль, а целая система видения мира и человека. Литературная карьера Монти шла уже к закату, тогда как деятельность Мандзони только начиналась. Но ощущение того, что в XIX веке нельзя было писать так, как в XVIII веке, у Монти, несомненно, появилось. Недаром в последний период литературной деятельности Монти намечалось определенное сближение его с романтиками<sup>1</sup>. Характерно, что, прочитав поэму Мандзони «Урания» (1809), которую большинство критиков и литературоведов считают почему-то наиболее «классицистской» из всего того, что было создано Мандзони, Монти воскликнул: «Он (Мандзони. — Н. Т.) начинает там, где я собирался кончить!» Монти имел в виду романтизм.

---

<sup>1</sup> Об этом см. весьма любопытную переписку Монти с м-м де Сталь (V. Monti. Opere scelte. Ed. Rizzoli, 1940).

---

## ОТ КЛАССИЦИЗМА К РОМАНТИЗМУ

Победа при Маренго (1800 г.) вернула французам утраченные позиции в Италии. Началась наполеоновская эра, выдвинувшая перед итальянским обществом новые задачи. Именно тогда идея национального единства стала оформляться в реальную политическую формулу и мысль о социальном и политическом устройстве будущего приняла очевидную национальную окраску. Речь пошла уже не о личной свободе, а о свободе национальной, без которой не могло быть и свободы личной. Французское иго открыло итальянцам глаза на свое национальное достоинство.

Ряд итальянских земель был присоединен к французской метрополии на правах обычных департаментов. Большая часть северной и центральной Италии превратилась в «Итальянское королевство» (причем железная корона ломбардских королей увенчала голову самого французского императора Наполеона, назначившего наместником в Милан своего пасынка принца Евгения Богарне с титулом вице-короля), во главе Неаполитанского королевства, занимавшего юг Италии, Наполеон поставил сперва своего брата Жозефа, а когда тот получил испанскую корону, неаполитанский престол занял один из известнейших наполеоновских маршалов Иоахим Мюрат. Все это были фигуры чисто подставные. Преданность французским интересам была их главной добродетелью. В тех редких случаях, когда, например, вице-король Евгений (на которого, кстати, возлагали надежды определенные круги патриотически настроенной итальянской буржуазии) пытался робко защитить местные интересы, — он немедленно получал нагоняй от императора. К концу своего правления Наполеон совершенно перестал церемониться со своими итальянскими подданными и смотрел на Апеннинский полуостров как на простую французскую колонию. Итальянцы превратились в дешевое пушечное мясо, а Италия в удобный рынок сбыта для французской промышленности и источник бесплатного сырья.

Что касается итальянской культуры тех лет, то здесь также все регулировалось в основном нуждами имперской политики. Разумеется, речь идет о культуре официальной, т. е. той, которая была подведомственна канцеляриям принца Евгения или Мюрата. Едва ли не в первую очередь это коснулось печатного слова и сцены. Была введена весьма деятельная цензура, являвшаяся важным звеном отлично налаженного полицейского аппарата, которым так гордился Наполеон. Правда, в сравнении с тугоголовой полицейской цензурой австрийцев (до и после Наполеона), целиком построенной на оговорах, когда все определялось произволом властей и тайных доносителей и когда писателей преследовали за мысли, высказанные даже в сугубо частных беседах,— французская цензура могла казаться итальянцам относительно мягкой. Она, по крайней мере, судила по фактам, а не по намерениям. Не дозволялось то, что вредило французским интересам или было направлено лично против императора. Это все знали твердо, и малейшее отклонение от регламента пресекалось. Но в других вопросах цензура не проявляла особой докучливости. Так, в литературных и театральных спорах центральная администрация не брала на себя роль беспрекословного арбитра. Она даже не очень настаивала на распространении в Италии того официального стиля, который в то время господствовал в Париже и пользовался поддержкой двора,— так называемого «ампира». Ей не было дела ни до бытовой комедии, ни до комедии масок. Внимание властей привлекал преимущественно высокий жанр трагедии. Именно она казалась наиболее пригодной для выражения гражданских чувств и политических симпатий. И так оно и было на самом деле. На трагедию обращалось особое внимание, интерес к ней со стороны читателя и зрителя был особенно высок. Собственно, трагедия, а потом и исторический роман определяли лицо итальянской литературы не только тех лет, но и всего последующего периода Рисорджименто вплоть до 1848 года. Когда же говорят об итальянской драматургии Рисорджименто, то говорят прежде всего о трагедии.

Трагедийный репертуар наполеоновской эпохи не был особенно богат. В основном здесь царили пьесы, продолжавшие традиции Альфьери. От Альфьери были переняты стихотворная техника и общие каноны построения трагедии. И, пожалуй, больше всего — его высокий гражданственный дух. Менее заметное, но, во всяком случае,

существенное влияние на трагедийный репертуар эпохи консульства и империи (классицистский по форме) оказала драматургия якобинского периода. Якобинская драматургия впервые обратилась к действительности в непосредственно политических целях. Действительность стала прямым объектом изображения. Для понимания того, какой огромный скачок предстояло сделать драматургии уже в ближайшие после Наполеона годы, на этом следует остановиться подробнее.

Дело в том, что и Альфьери, как и любой другой драматург какого угодно времени, всегда в конце концов как-то отображал действительность. Например, тирады Брута были не чем иным, как обобщением помыслов современников и единомышленников Альфьери о свободе, выраженных, правда, в максимально абстрактной форме.

Драматурги якобинского периода заботились уже о совершенно конкретном выражении непосредственных лозунгов дня.

Но действительность как объект изображения была допущена только для низких жанров. В высокую трагедию она не допускалась. Отказаться, так сразу, от традиционной иерархии жанров — было нелегко. И вот в трагедию стал сначала проникать компромиссный принцип. Поэтика, стих, характеры и расстановка персонажей — все это по-прежнему связано со старой трагической системой. Однако злоба дня начинает все больше проникать в ткань произведения. На первых порах это делалось в форме всевозможных аллюзий, применений и уподоблений. Драматургию такого порядка чаще всего называют революционным классицизмом. Наименование это условно и не очень удачно. В самом деле. Если «революционный» следует понимать только в смысле революционного содержания — то чем трагедии Альфьери менее революционны, чем трагедии Уго Фосколо или Монти? Если определение следует понимать типологически, то следует учесть, что в трагедиях такого типа может быть зашифровано самое разное политическое содержание (от монархического до якобинского). В рамках одной системы одинаково успешно хвалили и ругали Наполеона. Дело, впрочем, не в термине, а в реальном содержании самого явления. Классический канон, созданный в Италии усилиями гениального Альфьери, подвергся значительным изменениям.

Политическая действительность, хлынувшая в более

низкие жанры по требованию времени, не могла не коснуться и высокой трагедии. Но сопротивление традиции было очень сильным. На первых порах действительность, как говорилось выше, стала робко проникать в трагедию в виде аллюзий, применений и уподоблений. Постепенно брешь расширялась. В конце концов на смену абстрактному рационализму классицизма пришло стремление к историзму, лежавшему в основе драмы романтиков. Но между этими двумя системами лежит довольно длительный период поисков и переходных форм. Переход от одной системы к другой не был результатом самопроизвольной эволюции жанра трагедии. Он был необходимо продиктован самой действительностью.

Три автора — Монти, Ипполито Пиндемонте и Уго Фосколо — явились наиболее характерными фигурами начального этапа этого переходного периода.

\* \* \*

Винченцо Монти (1754—1828) — безусловно одна из самых колоритных фигур на итальянском литературном горизонте переходного периода от XVIII к XIX веку. Слава его была длительная, но нередко скандальная. Огромный поэтический талант легко уживался в нем с политической всеядностью, которая нередко граничила с элементарной беспринципностью. Обвинения в хамелеонстве были для Монти весьма привычными. Вот характерный рассказ о нем, который оставил современник и долгое время восторженный почитатель Монти — Алессандро Мандзони. Монти подал на имя императора Франца прошение, в котором молил австрийского монарха продлить выплату пенсии, назначенной ему еще Наполеоном; через несколько месяцев прошение вернули назад. На обратной стороне собственной рукой Франца было начертано: «Оставить без внимания, поскольку, по наведенным справкам, этот субъект восхвалял все правительства, какие только существовали в его стране». Рассказ жестокий, но, к сожалению, довольно объективный. Иногда, правда, в оценках Монти политическому хамелеонству придают слишком большое значение. Сам он никогда не занимался политической и не любил ее. Но в обстановке, когда режимы сменялись с калейдоскопической быстротой, Монти терялся. Собственных твердых убеждений у него никогда не было.

Монти не был героем — борцом по натуре. Зато у него

было стремление к обеспеченному комфорту. К нему как нельзя лучше подходят слова Стендаля, сказанные о Талейране: «Это был бесконечно умный человек, который, к сожалению, всегда нуждался в деньгах». Со всем тем, у Монти была еще одна несомненная и глубокая привязанность. Это любовь к родине. Но в силу отсутствия четких принципов — любовь эта подчас выражалась довольно неприглядным со стороны образом. В старый режим (находясь накануне революции при дворе папы Пия VI в качестве придворного поэта) Монти по обязанности верил как в некий незыблемый порядок, но втайне вздыхал по просветительским идеалам и при каждом удобном случае воспевал силу человеческого разума. Однако дальше просветительских иллюзий Монти не шел. И потому нет ничего удивительного в том, что, когда до Рима доходили сведения о якобинском терроре во Франции, Монти не был на стороне якобинцев. И если более радикально настроенный тираноборец Альфьери осудил французскую революцию в своем «Мизогалле», то стоит ли удивляться умеренному Монти, который обрушился на якобинскую Францию в момент высшего подъема в ней революционного движения?

Когда в 1796 году папа Пий VI вынужден был при приближении французских войск бежать из Рима, положение Монти стало угрожающим. Он быстро переметнулся к республиканцам и в 1797 году при отводе французских войск из Рима, боясь мести папского двора, поспешил бежать в Милан в свите наполеоновского адъютанта Мармона. В Милане он пытался замолить свои бывшие грехи и сочиняет стихотворные декламации в терцинах «Фанатизм» и «Суеверие», в которых изобличает тиранию и религию.

В 1799 году, когда австрийцы временно вернулись в Ломбардию, Монти вынужден был перебраться в Париж. Победа Наполеона при Маренго открыла Монти дорогу в Италию. Свое возвращение Монти отпраздновал великолепной патриотической одой «Красавица Италия, родные берега...», которую он по неизлечимой привычке закончил хвалой первому консулу.

Главное из произведений Монти, последовавших за этой одой, — поэма в терцинах «Маскерониана», написанная в 1801 году на смерть друга поэта — физика и математика Лоренцо Маскерони. В этой поэме Монти отмежевался от нападок на Францию, с которыми он когда-то

выступал в «Бассвильяне»<sup>1</sup>, и проявил себя рьяным приверженцем Наполеона. Его постоянство длилось до самого низложения Наполеона и доставило ему ряд почетных и выгодных должностей — сперва профессора красноречия в Павийском университете, затем должность придворного поэта королевства Италии и советника министерства внутренних дел по вопросам литературы и, наконец, должность королевского историографа.

Реставрацию австрийского господства Монти принял моментально и поспешил в звучных стихах воспеть императора Франца. Современники этого ему не простили. Последние годы Монти занимался филологическими вопросами и написал очень любопытные «Замечания и дополнения к словарю Круска». Кроме того, он много занимался переводами, в частности перевел «Сатиры» Персия, «Орлеанскую деву» Вольтера. Лучшей его работой справедливо почитается перевод «Илиады» Гомера, правда сделанный с латинского перевода Валла (недаром Уго Фосколо в одной эпиграмме назвал Монти «великим переводчиком переводчика Гомера»).

Монти оставил огромное эпистолярное и стихотворное наследство. Оно очень интересно и дает богатейший материал для суждений о том переходном времени. Он пробовал свои силы почти во всех возможных тогда литературных жанрах и при этом ни в одном из них не был дилетантом.

Для театра Монти работал сравнительно немного. В его творчестве драматургия не занимала ведущего места. Но тем не менее то, что он написал в этом жанре, сыграло в итальянской драматургии роль весьма существенную. Дело не только в том, что его трагедия «Гай Гракх» имела длительный и, пожалуй, несравнимый с другими современными пьесами успех, но и потому, что в ней сконцентрировались разнообразие тенденции, которые отличали итальянскую трагедию на пороге XIX века. Ощутимое влияние таких разных авторов, как Шекспир, Альфьери и Мари-Жозеф Шенье, не есть результат эклектичных вкусов самого Монти, но прежде всего регистрация противоречивых веяний времени. Именно эти три писателя в значительной степени определяли собой характер итальянской трагической сцены преднаполеоновского и напо-

---

<sup>1</sup> Подробнее о «Бассвильяне» Монти см. в статье «Юношеская лирика Алессандро Мандзони».

леоновского времени. Творчество Монти во многом является итогом XVIII века, итогом классицистской трагедии, вступавшей в фазу окончательного своего распада.

Первая трагедия Монти «Аристодем» была написана еще накануне великих революционных потрясений 1789 года. Работу над ней Монти начал в 1784 году и закончил через два года (в 1786 году). В январе 1787 года трагедия была представлена на сцене римского театра Валле. Сюжет для своей трагедии Монти почерпнул из книги греческого историка и географа Павсания. Павсаний рассказывает, как мессинский царь Аристодем (XIII в. до н. э.), ведший неудачную войну со Спартой, обрек в жертву собственную дочь. Эта жертва, по глухим намекам оракула, должна была смягчить гнев богов. Охваченный раскаяньем, Аристодем закалывается на могиле дочери. Сюжет этот многократно разрабатывался в европейской драматургии, и в частности у итальянца Карло Дотори и француза Арно, отголоски чтения которых содержатся в трагедии Монти. «Аристодем» справедливо почитается наиболее классицистской трагедией из всех написанных Монти. Как со стороны сюжета, так и с точки зрения его осмысления «Аристодем» ни в чем не отступает от канонов высокого классицизма. Тот же гиперболизированный характер центрального героя, отрешенный от всего «частного», та же условная обстановка, то же обнажение выборочных психологических черт, трагическое столкновение которых служит раскрытию общей идеи.

Следующая трагедия Монти «Галеотто Манфреди» завершена в 1788 году. На этот раз сюжетом послужил эпизод, рассказанный в «Истории Фаэнцы» Тондуцци. Это один из многочисленных кровавых эпизодов, которыми изобилует история средневековых итальянских коммун,— смерть Галеотто (из знатного рода Манфреди), которого убивает из ревности собственная жена.

Трагедия написана не без влияния Шекспира, главным образом «Отелло». Однако по своей форме и общему заданию «Галеотто Манфреди» все еще принадлежит системе классицизма. Уступкой времени и новым веяниям является лишь выбор национального сюжета и попытка «шекспиризировать» некоторые характеры (злодей Дзамбрино, без сомнения, скроен по образцу Яго).

Любопытно, что, несмотря на попытку использовать материал отечественной истории, «Галеотто Манфреди»

имел в Италии значительно меньший успех, чем более традиционная классицистская трагедия «Аристодем». Вероятно, это объясняется прежде всего более откровенным гражданским содержанием «Аристодема». Кровавые страсти, бушевавшие в «Галеотто Манфреди», мало что говорили уму и сердцу итальянского зрителя, жадно прислушивавшегося к нараставшему пульсу общественной жизни. Интересен «Галеотто Манфреди» скорее в историко-литературном плане — как одна из первых и наиболее известных попыток подновить одряхлевший канон некоторыми допущениями из шекспировского арсенала. Иногда «Галеотто Манфреди» называют «романтической» трагедией. Разумеется, это чистое недоразумение, основанное лишь на факте обращения не к античному и не к библейскому сюжету. Между тем сама подобная сюжетика является лишь одним из признаков (далеко не определяющих) поэтики классицистской трагедии.

Более ощутимый разрыв с традицией наблюдается в последней и самой знаменитой трагедии Монти — «Гае Гракхе» (начатой в 1788 году и завершенной в 1800 году). Самый выбор сюжета, казалось бы, говорит об обратном, а между тем именно здесь с наибольшей очевидностью проявились некоторые черты позднего итальянского классицизма (не без влияния классицизма французского в варианте Мари-Жозефа Шенье), которые подготовили крушение классицистского канона изнутри.

Ни в одной из предыдущих своих трагедий Монти не подходил так близко к лозунгам дня (лозунгам совершенно конкретным!), не останавливаясь перед прямыми аллюзиями и применениями, т. е. перед историческим маскарадом, когда современный итальянец, напяливши на плечи римскую тогу, восклицал: «Все мы, итальянцы, единый народ, единая семья!», или когда в облике благородного римского трибуна, мудрого политика Гая Гракха проступали черты «мудрого политика» Наполеона, с одной стороны обещавшего итальянцам «привить национальные привычки» и дать им национальную и политическую свободу (это было в 1800 году!), а с другой — ограждавший умеренных либералов типа Монти от максималистских требований итальянских якобинцев (не так ли в трагедии поступает Гай Гракх, взывающий перед лицом разъяренной римской толпы к умеренности и благоразумию?). Понятно, что не вся трагедия Монти

есть сплошная аллюзия, сплошной маскарад и что между героями трагедии и реальными деятелями итальянской истории 1800 года можно ставить знак равенства. Это качество перейдет вскоре к трагедии романтической, в частности к Дж. Б. Никколини, который в швейцарском издании своих трагедий (1833) давал к некоторым пьесам специальный «шифровальный ключ» (например: «Навуходоносор, царь ассирийский — Наполеон, император французский», или «Митран, великий жрец — Пий VII, римский папа» и т. д.). У Монти система аллюзий не стала еще основой его трагедийной поэтики, но ряд ударных в идейном отношении мест построен именно по этому принципу.

Монти не случайно обратился к трагическим эпизодам римской истории II века до н. э., связанным с именами братьев Гракхов. Именно тогда речь шла о дальнейших судьбах римской государственности, о том, быть или не быть республиканскому строю, покоящемуся на среднем сословии всадников. Несмотря на попытки провести ряд реформ, Гракхам не удалось отворить движения римского государства к цезаризму, основанному на военной олигархии.

Это смутное время римской истории и привлекло внимание Монти. Но трактовалось оно не как переход к будущему, а как реставрация старого порядка. Одно это показывает уже, что Монти, избирая подобный сюжет, не собирался выступить защитником республиканских идей. Стоя на умеренных либеральных просветительских позициях, Монти в форме полупрозрачных аллюзий протестовал против тенденции восстановить старый режим полностью. Всякие крайности, могущие привести к углублению революции, также подвергаются его осуждению.

Таким образом, выбор внешне довольно традиционного для классицистской трагедии сюжета был продиктован не столько удобствами полупоупендарной биографии Гая Гракха для раскрытия какой-либо абстрактной морально-этической темы или обобщенной идеи, сколько для выражения чувств и конкретных политических настроений современников. Зритель оценил это моментально. Современники усматривали в трагедии Монти прежде всего призыв к национальному единству, а до «умеренности» мудрого политика им не было дела.

Политическая идеология Монти, независимо от ис-

кренности его убеждений, выражала новую фазу в эволюции политических настроений страны. У Альфьери борьба за свободу против тирании носила до некоторой степени отвлеченный характер. У Монти свободолюбивые веяния и национальная идея облекались в такую оболочку, которая отвечала требованиям момента. Именно единство Италии рассматривалось теперь как панацея от всего того, что приводило Италию к бедствиям и невзгодам. Эту-то идеологию и проводил Монти с большим талантом в своем «Гае Гракхе». Правда, у Монти либеральные, патриотические, объединительные стремления сочетались в годы Империи с верой в Наполеона, от которого он ждал всевозможных благ для своей страны. В Наполеоне он видел не предателя революции, а ее естественного продолжателя и завершителя, уберегшего либералов типа Монти от ее крайностей.

\* \* \*

Ипполито Пиндемонте (1753—1828) по складу своего характера и по общественным устремлениям был полной противоположностью Монти, с которым, впрочем, он находился в самых дружеских отношениях.

Родился он в Вероне, в знатной и богатой семье. Получил отличное классическое образование. Много путешествовал, находился в дружеских отношениях с крупнейшими писателями своего времени (Парини, Альфьери, Монти, Уго Фосколо). За свою длительную литературную карьеру Ипполито Пиндемонте испытал на себе множество разнородных литературных влияний, перепробовал свои силы во многих литературных жанрах. В формировании Пиндемонте как поэта-классициста большую роль сыграло пребывание в Риме, где он был принят в члены Аркадской академии. Увлечение античной Грецией и Римом сопровождало Пиндемонте всю его жизнь. Перевод «Георгик» Вергилия и гомеровской «Одиссеи» — важнейшее тому свидетельство. Одновременно с увлечением античностью Пиндемонте один из первых в Италии обращается к предромантической литературе Англии. Настроения Юнга, Грея и Макферсона пронизывают лирические пьесы Пиндемонте наряду с образами античности. Вместе с Пиндемонте в итальянскую поэзию входят сентиментальные мотивы британских бардов. И характерно, что и выбор античных образцов у

Пиндемонте в значительной степени определяется влиянием этих английских представителей медитативной лирики. Замечательно, что, работая в последний период своей жизни над переводами, Пиндемонте обращается не к мятежной героине «гнева Ахилла» («Илиада»), а к более спокойной, описательной «Одиссее», и его привлекла не исполненная гражданственного и политического пафоса «Энеида», а более умиротворенные «Георгики», которые столь часто включались резиньирующими романтиками в свою литературную генеалогию. Вообще надо сказать, что общественно-литературные позиции писателей периода перехода от классицизма к романтизму довольно четко определяются по их отношению к античному наследию. Так, есть определенная закономерность в том, что, скажем, у нас в России представитель «психологического» крыла русского романтизма В. А. Жуковский переводил «Одиссею», а сторонник гражданского романтизма Н. И. Гнедич предпочел «Илиаду». Общественный темперамент итальянцев Монти и Уго Фосколо также подсказал им остановить свой выбор именно на «Илиаде». Вообще вопрос переосмысления античности, выбора определенных сюжетов, ориентации на те, а не на другие имена — чрезвычайно существен для понимания того, что происходило в литературе эпохи французской революции XVIII века. По тому, обращались ли к Горацию или Петронию, — иной раз можно достовернее судить об общественно-литературной позиции иного писателя эпохи революции, нежели по его прямым высказываниям.

Ипполито Пиндемонте по рождению, воспитанию и идеологическим своим принципам стоял в стороне от тревожений общественной жизни. Его сознательная позиция социального нейтралитета уже достаточно характеризуется самым перечнем тем и имен в литературной его судьбе: Грей и Юнг с их кладбищенскими мотивами, «Георгики» с прославлением радости сельской жизни, ощущение человека как щепки во власти бушующего моря («Одиссея»). Неоконченная поэма «Кладбища» и «Сельские поэмы» — итог лирических размышлений поэта. Пожалуй, единственным памятником гражданской поэзии Пиндемонте является его небольшая поэма «Франция», в которой он воспел созыв Генеральных штатов, знаменовавший начало революции, ее умеренно конституционную стадию. Якобинская диктатура разру-

шила просветительские иллюзии Пиндемонте подобно тому, как это произошло с его другом Альфьери.

Однако все это вовсе не значит, что Пиндемонте находился совсем «вне политики», что у него не было своих политических идеалов. Он был довольно типичным сторонником конституционных взглядов английского типа. Но изолированность от активного участия в общественной жизни страны придавала его убеждениям несколько абстрактный характер. А понимание несбыточности своих идеалов в условиях наполеоновской Италии заставило Пиндемонте и вовсе отойти от разработки каких-либо гражданских тем<sup>1</sup>. Как оригинальный поэт Пиндемонте кончился. Свои настроения он пытался выразить в переводах. В этом заключалась их прямая идеологическая функция.

Большее гражданское звучание имело драматургическое творчество Пиндемонте. Им написаны четыре трагедии («Улисс», «Гета и Каракалла», «Этеокл и Полиник» и «Арминий»). Три первые успеха не имели. Успех «Арминия» был большой, несмотря на то что сам автор скептически смотрел на свою пьесу, не видя в ней ни малейших сценических достоинств.

Работу над «Арминием» Пиндемонте начал еще в 1797 году, после заключения Кампоформийского мира, когда многие итальянцы, возлагавшие на генерала Бонапарта надежды как на освободителя, были жестоко разочарованы уступкой Венецианской области австрийцам. Завершил он ее в 1804 году.

В своей трагедии Ипполито Пиндемонте изображает борьбу германского племени херусков не против римлян, как требовала историческая традиция и как дело было представлено у современных немецких патриотов типа Клейста, а против того самого Арминия, который был вождем херусков в борьбе против Рима. У Пиндемонте Арминий — не герой освободительной войны, а тиран, с которым ведет борьбу его собственный народ под предводительством подлинного патриота Тельгаста. Арминий, подстрекаемый своим единомышленником Гисмондом, пытается узурпировать власть и объявить себя

---

<sup>1</sup> Трудно не вспомнить в этой связи знаменитое пушкинское «Не дорого ценю я громкие права...», в цензурных целях обозначенное как «Из Пиндемонти». Выраженные в нем чувства как нельзя лучше могут характеризовать настроения не имеющего к нему прямого касательства Пиндемонте.

королем. Как естественное возмездие за неправое дело Арминия постигает гибель.

По своей теме трагедия Ипполито Пиндемонте весьма близка к лучшей трагедии его брата Джованни «Ипато Орсо», написанной, кстати, в том же 1797 году. И тут и там речь идет о попытке насильственного присвоения власти, и тут и там узурпатора народных прав ожидает смерть. Но если трагедия Джованни Пиндемонте есть страстная декламация против тирании вообще, то «Арминий» Ипполито Пиндемонте построен прежде всего на прямых аллюзиях к современности. Арминий — это портрет Наполеона, который в 1804 году окончательно перестает кокетничать с республиканскими идеями, объявляет себя императором и из защитника свободы и гражданских прав французского и итальянского народов превращается в завоевателя и тирана. Ипполито Пиндемонте в течение семи лет с большой опаской следил, как разворачивается деятельность вождя революционных легионов генерала Бонапарта и как он все больше превращается в самодержца, мечтающего создать династию, а Италию сделать одной из опор своих династических интересов. «Арминий» явился итогом этих наблюдений.

Помимо характерной для позднего классицизма системы аллюзий, в «Арминии» И. Пиндемонте содержится еще одно качество, свидетельствующее о подрыве непреложного классицистского канона. Пиндемонте вводит хор бардов, которому долженствует не столько выражать прямую авторскую оценку происходящего на сцене, сколько подчеркивать исторический и географический колорит трагедии. Хоры, помещенные в конце актов, представляют собой совершенно независимые от действия лирические пьесы, и написаны они под непосредственным влиянием имитаций народных песен Оссиана-Макферсона. Той же цели создания исторического и географического колорита подчинены авторские указания о месте действия (германский лес вместо привычного для классицизма дворца) и о костюмах актеров (согласно рассказу Тацита, действующие лица должны быть одеты в медвежьи шкуры, головы их должны быть украшены венками из дубовых листьев, щиты должны быть деревянными с национальным орнаментом). Любопытно, что эти нововведения, вызванные несомненно влиянием английской предромантической литературы, эклектиче-

ски уживались с системой прямых аллюзий, смысл которых заключался вовсе не в историческом правдоподобии, а в том, чтобы современники сразу узнавали в Армии Наполеона, а в перипетиях эпизода из германской истории — свои собственные дела и судьбы.

\* \* \*

Подобно старшим своим современникам — Винченцо Монти и Ипполито Пиндемонте, Уго Фосколо (1778—1827) также внес свой вклад в дело разрушения отжившего классицистского канона и в создание новой итальянской драматургии романтического толка.

По своему моральному и политическому облику и по общественному темпераменту Фосколо сильно отличался и от Монти и от И. Пиндемонте. Насколько Монти был гибок и готов склониться в любую сторону, смотря по обстоятельствам, настолько Фосколо был непреклонен и тверд в своих идеалах и своих действиях. Насколько Пиндемонте был пассивен и замкнут в самом себе, настолько Фосколо активен и преисполнен политических страстей.

И как поэт, и как политик Фосколо целиком принадлежит истории итальянского национально-освободительного движения. Более того: до выступления Джузеппе Мадзини единственным подлинным революционером среди представителей итальянской интеллигенции был Уго Фосколо.

В мировой литературе его знают по роману «Последние письма Якопо Ортиса» (1802). В Италии до сих пор охотно читают стихи из его поэмы «Гробницы», в которой он воспевает славное прошлое своей родины. Ему принадлежат очень интересные работы, не утратившие значения и теперь, «О методах перевода Гомера» (сам он блистательно перевел избранные места из «Илиады»), статьи о «Божественной комедии» и «Декамероне», об итальянском языке, о новой итальянской драматической школе, статьи по военным вопросам.

Естественно, что, когда рупором в политической борьбе сделалась сцена, молодой поэт захотел попробовать свои силы в трагедии.

Первую свою трагедию «Фиест» Фосколо написал за пять лет до прославившего его на весь мир романа «По-

следние письма Якопо Ортиса». «Фиест» был создан, вероятно, в 1796 году (первое представление состоялось 5 января 1797 года в венецианском театре Сант-Анджело), и этой трагедией восемнадцатилетний Фосколо мечтал себя обессмертить. Трагедия действительно имела поначалу довольно шумный успех, выдержав около тридцати представлений подряд. Однако уже вскоре она была прочно забыта. Трагедия написана под влиянием тогдашнего кумира Фосколо — Витторио Альфьери (с весьма пышным ему посвящением) и носила сугубо подражательный характер. Сюжет трагедии взят из древнегреческой мифологии (легенда о Фиесте, которого его брат Атрей накормил мясом собственных его детей); этот сюжет имел довольно широкое хождение в мировой литературе. Построена трагедия по всем правилам классицистской драмы, с минимальным количеством действующих лиц (четыре человека), с соблюдением всех требуемых единств. Драматургия пьесы слаба, нет подлинных драматических характеров; известный интерес представляют только отдельные лирические куски. Сам Фосколо уже в 1802 году пренебрежительно отзывался о своем первенце и не называл «Фиеста» иначе как «пустячком». Первоначальный успех трагедии могло объяснить только изобилие страстных тирад о свободе и справедливости, выдержанных в зажигательном стиле якобинской трибуны. После «Фиеста» Фосколо порывает с театром почти на целых четырнадцать лет. В это время он создает два произведения, которые обессмертили его имя. В 1802 году он выпускает в свет своего «Якопо Ортиса», а в 1808-м — поэму «Гробницы». В том же году он задумывает трагедию на библейский сюжет, но дальше замысла дело не пошло. Однако мысль вернуться к театру не покидала Фосколо. Выпустив в свет «Гробницы», он садится за разработку сюжета об Аяксе, одном из главных греческих героев, сражавшихся под Троей. Трагическая судьба этого гомеровского персонажа и раньше привлекала Уго Фосколо. В поэтическом сознании Фосколо Аякс был тем «несправедливо обиженным героем», истинным распорядителем славы которого может быть лишь посмертная память. В эпоху, когда переоценка исторических ценностей была обычным явлением, когда репутации пересматривались с легкостью и чрезвычайным политическим азартом и вчерашние кумиры втапывались в грязь, в выборе имен-

но этого сюжета не было ничего странного. Для Фосколо он тем более не был случаен, ибо только что в «Гробницах» он посвятил Аяксу страстное лирическое отступление. Тема его — человеческая несправедливость, т. е. та самая тема, которую в заключительных строках своего стихотворения «Полководец» (о Барклае де Толли) столь энергично сформулировал Пушкин:

О люди! Жалкий род, достойный слез и смеха!  
Жрецы минутного, поклонники успеха!  
Как часто мимо вас проходит человек,  
Над кем ругается слепой и буйный век,  
Но чей высокий лик в грядущем поколенье  
Поэта приведет в восторг и в умиленье!

Таким образом, за этим обращением к античному сюжету стояло стремление Фосколо выразить свои глубоко выношенные гражданско-этические оценки. Однако можно полагать, что в «Аяксе» Фосколо не было недостатка и в более конкретных намеках и аллюзиях. Содержащаяся в пьесе определенная оппозиционная тенденция не ускользнула от властей Итальянского королевства.

Над «Аяксом» Фосколо начал работать в 1809 году. Работал он по образцу Альфьери, т. е. писал все в прозе, потом эта проза подвергалась стихотворной обработке. Закончил он трагедию в конце 1811 года. Премьера состоялась 9 декабря в миланском театре Ла Скала, но уже 15 декабря последовало полное запрещение играть трагедию на сценах всего Итальянского королевства. Запрещение исходило лично от министра внутренних дел и было подсказано враждебной Фосколо литературной критикой. В судьбе Аякса усмотрели иносказательную биографию французского генерала Моро, одного из крупнейших генералов времен Революции, устранившего Наполеоном, в лице Агамемнона — самого Наполеона, в фигуре Улисса — наполеоновского министра полиции Жозефа Фуше, а в образе жреца Калхаса — папу Пия VII.

Вслед за запрещением пьесы автор получил предписание покинуть пределы Итальянского королевства и вынужден был перебраться во Флоренцию (формально не входившую в состав королевства Италии). И хотя полиция установила проведенные параллели совершенно произвольно, оппозиционный дух трагедии Фосколо она

определила с завидной чуткостью. В характеристику властного, деспотичного Агамемнона несомненно были вложены черты деспота — Наполеона. Но прямых аллюзий там, разумеется, не было. Самый факт того, что пьеса была холодно принята охочим до всяких злободневных намеков итальянским зрителем, опровергает политическую зашифрованность трагедии. Только длительная привычка видеть во всем крамолу, а также беспримерное усердие раболопной литературной прессы, не любившей гордой независимости Фосколо, породили этот нелепый полицейский документ.

Третьей пьесой Фосколо была «Ричарда». В июне 1813 года он представил ее в театральную цензуру. Трагедия была разрешена, и Фосколо отправился в Болонью руководить ее постановкой.

В этой трагедии Фосколо отошел от античного материала. Действие развивается в условной средневековой Италии. Но в отличие от Монти или Джованни Пиндемонта, разрабатывавших в своих трагедиях эпизоды из национальной истории, Фосколо обратился не к историческому сюжету, а к целиком вымышленному. Героиня трагедии Ричарда, юная княгиня Салерно, любит юношу Гвидо. Отец Ричарды Гвельфо ненавидит лютой ненавистью своего брата Аверадо, отца Гвидо. Вражда братьев контрастирует с любовью их детей. Результатом этого трагического конфликта является смерть Ричарды, которую отец убивает, только бы не видеть ее замужем за ненавистным племянником, и самоубийство Гвельфо, терзаемого угрызениями совести.

Исходная ситуация довольно близко напоминает шекспировскую «Ромео и Джульетту», причем очевидная шекспиризация заметна тут не только в сюжете, но и в разработке характеров (особенно Ричарды). Трагедия была пересыпана красноречивыми проклятиями в адрес сумасбродных, жестоких и эгоистичных феодалов, приведших к расколу Италии, к внутренним раздорам и распрям, чем быстро воспользовались иноплеменные завоеватели.

Главная задача поэта — вложить свои политические идеалы в иную, не классицистскую форму. Пьеса отдает дань появлявшимся уже в те годы романтическим настроениям, с их тягой к «ужасному». Но в ней, как и в двух ее старших сестрах, мощно звучат гимны свободе и неприкрытые тирады против тирании, т. е. то, что оста-

лось от поэтики позднего классицизма. Эти два разных по своей сути начала присутствовали в пьесе параллельно, автономно друг от друга. Политические идеи декларировались, в сущности, прямо от автора, в лоб, а логика развития действия и логика шекспиризированных характеров с установкой на раскрытие диалектики чувств и мельчайших движений души уводили совсем в другую сторону, подчеркивая декларативную обнаженность, «искусственность» политической линии трагедии.

Автор ехал в Болонью в самом радужном настроении. Он предвкушал успех более грандиозный, чем тот, который выпал на первые представления его юношеского «Фиеста»... Провал походил на полную катастрофу. Его не без горькой иронии описал сам Фосколо в письме к графине Альбани от 19 сентября 1813 года. Невежество публики и полное непонимание актерами своих ролей, а также неумение читать стихи — вот главные причины скандального провала пьесы, по мнению Фосколо. Пожар на сцене, возникший в пятом акте от факела, только довершил дело. Объяснение Фосколо вряд ли можно принимать на веру. Основная причина неуспеха лежала прежде всего в природе самой драматургии, искусственной и мало пригодной для сцены.

После «Риччарды» Фосколо уже не обращался более к театру. В столе у него остались лишь черновые наброски трех первых актов трагедии «Эдип», опубликованных в 1889 году. Он понял, что его удел как поэта иной.

Когда в 1814 году миланская чернь, подстрекаемая австрийскими шпионами, растерзала министра графа Прину и этот спровоцированный бунт подготовил возвращение австрийцев и крушение Итальянского королевства, Фосколо вынужден был бежать из Италии. Последние годы жизни он провел эмигрантом в Лондоне, отдавшись целиком историко-литературным работам. После освобождения Италии от чужеземного ига прах его был перенесен во Флоренцию и погребен в церкви Санта-Кроче, рядом с гробницами Макиавелли, Микеланджело и Альфьери.

В Ломбардию возвратились австрийцы, другие области Италии тоже постепенно вернулись под опеку своих старых властителей, а в 1815 году Венский конгресс санкционировал реставрацию старого порядка. Италия стала, по выражению австрийского канцлера Меттерни-

ха, «географическим понятием». Но Меттерних жестоко ошибся. Реставрация оказалась временной, и уже в ближайшие годы обозначился новый подъем революционного движения в Италии; это движение не в силах был подавить даже мощный «союз государей против народов» (как окрестил русский декабрист Николай Тургенев реакционнейший Священный союз). Ценой героических усилий итальянскому народу удалось изгнать чужестранных поработителей и создать свое независимое национальное государство.

В эту эпоху карбонаризма и национальных революций на долю итальянских писателей выпала завидная и ответственная роль.

\* \* \*

Армия Французской республики принесла Италии политическую свободу, создала привычку и потребность у людей к независимым суждениям, а гражданский порядок, водворенный Наполеоном на родине его предков, способствовал утверждению некоторой свободы в творчестве. Австрийцам, когда они возвратились, казалось, что приходится иметь дело с другой породой людей, чем та, которую они знали до битвы при Лоди, выгнавшей их из Милана. И разумеется, они сейчас же стали принимать меры, чтобы вернуть буржуазию Ломбардо-Венецианского королевства (самой богатой и передовой области Италии, подчиненной австрийцам) к прежней покорности. Но это оказалось чрезвычайно трудным. Репрессии словно лишились былой силы. Чтобы добиться прежнего эффекта, приходилось удваивать и утраивать дозы полицейских скорпионов. Примерно такая же картина наблюдалась и в остальных областях Италии, формально самостоятельных. А таких областей было еще семь (не считая карликовых Сан-Марино и Монако): Королевство обеих Сицилий (со столицей в Неаполе), Папская область, герцогства Тоскана, Парма, Модена и Лукка и на северо-западе королевство Сардинское (со столицей в Турине). Венский конгресс узаконил во имя принципа «легитимизма» (хитроумно измышленного Талейраном для оправдания реставрации Бурбонов во Франции) восстановление абсолютистского и клерикального режима. Повсеместно начался террор.

Тюрьмы были забиты до отказа, смертные приговоры выносились без малейших колебаний. Отменялось все, что хоть отдаленно напоминало о революции. Были отменены почти все нововведения наполеоновского режима, регулирующие общественную жизнь.

Однако подавить оппозиционные настроения оказалось невозможным. Застрельщиком сопротивления оказалась итальянская буржуазия (в первую очередь ломбардская, ибо ее интересы были ущемлены реставрацией прежде всего). Передовая часть дворянства и даже аристократии также стала громко выражать свое недовольство отменой безусловно выгодных нововведений наполеоновской администрации. Что касается широких народных слоев, преимущественно крестьянства, то здесь положение сложилось несколько иное. На первых порах крестьянство не видело ощутимых перемен. Феодальные отношения в деревне восстановлены не были, а монастырские земли так и остались секуляризованными. С другой стороны, надо учитывать и то несомненно сильное еще влияние, которое оказывала на крестьян церковь, ставшая оплотом реставрационного режима. Так или иначе, но вплоть до конца тридцатых годов и кануна революции 1848 года участие народных масс в карбонарских революциях было в значительной степени эпизодическим. Именно в этом заключалась слабость неаполитанской и пьемонтских революций 1820—1821 годов, носивших преимущественно характер военных выступлений с ограниченными либеральными целями. Еще более заговорщицкий характер приняло движение в Ломбардо-Венецианском королевстве. Но там до прямого вооруженного выступления дело вообще не дошло, так как австрийская полиция успела арестовать основных руководителей карбонарского движения. Такой же верхушечный либеральный характер носили выступления 1830—1831 годов, вспыхнувшие под влиянием французской Июльской революции в Папской области и герцогствах Модена и Парма. Эти революции Энгельс определял как «судороги», которыми Италия отвечала на гнет Меттерниха<sup>1</sup>. Но эти «судороги» в конце концов привели к мощной революционной волне.

Несмотря на периоды жесточайшей реакции, национально-объединительное движение продолжало разви-

<sup>1</sup> См.: К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 4, с. 460.

ваться. С конца 30-х — начала 40-х годов дело национальной революции вступает в новую фазу. Во-первых, к нему начинают примыкать все более и более многочисленные массы городских и деревенских низов. Во-вторых, буржуазия начинает понимать бессмысленность тактики узких заговоров. Вырабатывается определенная программа, а вернее даже программы движения. В 1831 году возникает основанное Джузеппе Мадзини общество «Молодая Италия» (первоначально задуманное как часть общества «Молодая Европа»). Цель «Молодой Италии» — установление единой республиканской Италии. Однако Мадзини не был особенно последователен в своей политической программе. Первейшей и основной целью Мадзини было объединение Италии, и потому его республиканизм в иных случаях охотно допускал мысль об объединении страны под скипетром Савойской династии или даже римского папы. Республиканская партия Мадзини отражала интересы средней и мелкой буржуазии и пользовалась поддержкой ремесленного пролетариата, который требовал тем не менее программы более решительной.

Республиканцам противостояла умеренно-либеральная партия, выступившая от имени торгово-промышленной буржуазии и помещиков, понявших выгоды буржуазных перемен. Партия выступала за объединение Италии «сверху» вокруг Савойской династии. Идеалом умеренно-либеральной партии была конституционная монархия. Партия пользовалась поддержкой сардинского короля Карла Альберта и была уже партией вполне легальной. Идеологами ее были Бальбо, Массимо д'Адзельо и Джоберти. Потом к руководству пришел граф Кавур, который начал свою политическую деятельность в 1847 году с издания газеты «Рисорджименто». По названию этой газеты и получил наименование заключительный период итальянского национально-освободительного движения XIX века.

Революцией 1848—1849 годов в Италии заканчивается первый период карбонаризма и верхушечных либеральных военных выступлений. Начинается период активного участия широких народных масс. Их участие в революции 1859—1860 годов решило дело национального освобождения и единства Италии. Но это уже совсем другая эпоха, и не о ней пойдет дальше речь.

Определяющее политическое настроение итальянской буржуазии в 10-е годы XIX века, тягу к национальному единству называли тогда патриотизмом. Пропаганда единства шла повсюду. Непосредственных тактических задач она не ставила. Едва ли кто представлял себе в то время сколько-нибудь конкретно, как должно произойти объединение и что предварительно нужно сделать для этого с Габсбургами и Бурбонами, владевшими двумя третями страны. Но в те годы это и не казалось важным. Для революционных выступлений буржуазия не была готова. Нужно было укреплять сознание необходимости единства. До реставрации эту идеологию проводили писатели, придерживавшиеся, в основном, еще принципов классицизма, хотя и подновленного. После возвращения австрийцев объединительные стремления не только продолжали владеть умами, но и непрерывно усиливались в борьбе с репрессиями. К тому времени из классицистской системы был взят максимум того, что она могла дать для выражения новых настроений, новых идеологических задач, стоящих перед итальянским обществом кануна национальных революций.

Широкое использование аллюзий было первым шагом по пути приближения высокой трагедии к действительности. Именно так поступали крупнейшие драматурги предшествующей эпохи Монти, Уго Фосколо, Ипполито Пиндемонте. Это был своего рода неизбежный компромисс между литературной традицией и требованиями времени. Иначе авторы трагедий рисковали бы натолкнуться на полное равнодушие зрителей. Публика требовала не абстрактных голых идей, а конкретного отражения злобы дня. Но едва был сделан этот первый шаг, как потребовалось сделать и другие, более решительные. Пересмотру подверглась самая концепция излюбленных трагических характеров, их этическое осмысление. Поэтика классицизма из когда-то удобной практической рекомендации превратилась в жесткий стеснительный регламент. Вот почему, когда между классиками и пришедшими им на смену романтиками возгорелись ожесточенные споры,— первые удары в чисто литературном аспекте этих споров обрушились именно на внешние формальные стороны классицистской поэтики. А между тем, если приглядеться внимательнее, то поборники дра-

матургии нового типа (так осторожно пока будем называть первых романтиков) вроде Сильвио Пеллико не так уж безусловно чувствовали свою независимость от классицизма, как это может показаться по их полемическому задору. Например, система романтического обобщения, лежавшая в основе изображаемых характеров, вовсе не находилась в таком вопиющем противоречии с системой классицизма. Свою прямую генеалогию романтики не могли не ощущать — герой по-прежнему гиперболизирован, исключителен, наделен несколькими основными психологическими чертами. Классицизм лишил героя его социальной предопределенности, переносил в условную искусственную среду и обычно, как объяснил Гегель, возводил героя в ранг царя, чем достигалась предельная свобода поведения, удобная для создания остротрагических конфликтов. Романтики, правда, не прочили своего героя непременно в цари, отказались от условного единства места и старались выбирать обстановку, соответствующую духу своего индивидуалистически настроенного героя. Но эта обстановка также была в значительной мере еще условной, часто экзотической. Дело в том, что первые романтики не могли объяснить своего героя исторической средой. Социальное происхождение характера было им неизвестно. И потому большой разницы между классиками и романтиками в этом смысле как будто нет, она достаточно условна.

И все же даже на первых порах романтики обладали большим историческим чутьем. Если они еще не объясняли своего героя конкретно-исторической средой, то все-таки среда эта не была совсем безразличной. Способ ее изображения отвечал тем же целям приближения трагедии к действительности, что и система аллюзий. Согласно одной из основных посылок итальянских теоретиков романтического театра — «романтизм — это литература действительности», — подходящей средой для романтического героя полагалась та, которая не только сообщала действию «местный колорит», но и давала бы зрителю прямые исторические аналогии с современностью.

Таким образом, среда перестает быть простым фоном, на котором действует классицистский герой, а входит в сюжет, хотя еще и не на правах образующей его силы. Вскоре начинают заговаривать об историческом правдоподобии характеров. Значительнейший теоретик итальян-

янского романтизма Алессандро Мандзони вводит понятие «исторической системы» в противовес «системе классицизма». Действительность хлынула на сцену исторической трагедии, ломая сковывающие рамки пресловутых единств места и времени. Победа над системой классицистской трагедии была полная. Но одновременно это предвещало и поражение романтизма. Попытка объяснить логику трагедийного характера средой привела к мысли о социально-исторической обусловленности характера, т. е. характера типического, отвечающего тенденциям исторического развития данной среды. А это уже основной закон иной литературной системы, получившей наименование реализма.

Виновник этой «пирровой» победы над классицизмом А. Мандзони отходит от театра и обращается к работе над обессмертившим его имя историческим романом «Обрученные». В жанре романа он усматривает большие возможности для реализации сделанного им открытия.

А вот как все это происходило в подробностях.

Условной датой возникновения романтизма в Италии почитается по традиции 1816 год. Это справедливо лишь в том смысле, что действительно в 1816 году возникла первая крупная полемика вокруг преимуществ романтизма перед классицизмом. Однако самые явления романтизма, да и споры о них — к примеру, в переписке В. Монти и мадам де Сталь — возникли значительно раньше.

Толчком, вызвавшим шумную полемику вокруг романтизма и классицизма, было письмо Сталь, написанное в 1815 году и обращенное специально к итальянской интеллигенции. Оно называлось «О духе и пользе переводов» и было напечатано в первой январской книжке журнала «Библиотека Италияна», который начал издаваться в Милане при участии мадам де Сталь, А.-В. Шлегеля и Лодовико Бреме, одного из будущих лидеров итальянского романтизма. В своем письме Сталь призывала итальянских литераторов бросить бесплодное и наскучившее всем подражание классикам, вечную игру в мифологию. Она особо отмечала упадок итальянского театра и указывала, что итальянцы посещают теперь театры не столько для того, чтобы смотреть и воспитываться, сколько для встреч и бесед друг с другом.

Чтобы театр стал действенным, говорила Сталь, надо изгнать со сцены слезливые сентиментальные пьесы и дать новый, гражданский по своей тематике репертуар.

Исходя из принципа извечной предопределенности исторических судеб нации, Сталь полагала уделом итальянцев их призвание к искусствам и литературе. В возрождении национальной культуры она видела панацею от всех бед Италии (не связывая этого, однако, с политическим возрождением страны). В качестве первого шага к подъему культурного национального самосознания Сталь предлагала итальянцам обратиться к изучению и переводам новых германских литератур, и прежде всего английской и немецкой. Шекспир, Гете и Шиллер должны открыть итальянцам глаза. По их образцу они должны строить свою современную (романтическую) литературу.

Громкая европейская известность автора письма и, главное, злободневность затронутых проблем сделали свое дело. Камень был брошен. Посыпались отзывы, отрицательные и положительные, разгорелась чрезвычайно плодотворная полемика.

Сами по себе мысли мадам де Сталь о романтической литературе, высказанные в этом письме, не были для итальянских писателей откровением. Они знали и ее книгу 1810 года «О Германии», знали работы Августа Вильгельма Шлегеля, давно и основательно были знакомы с творчеством и Гете, и Шиллера, и английских поэтов-романтиков. Да и в самой Италии серьезная критика в адрес классицизма стала раздаваться еще в XVIII веке. Так, один из первых итальянских пропагандистов Шекспира — Баретти, подобно Лессингу, подверг суровой критике французский классицизм и возвестил скорое освобождение итальянской сцены от трагедий, писанных по французским образцам. Он указывал на отсутствие в них правдоподобия в изображении событий и человеческих чувств, ругал однообразие и искусственный язык трагедий, предопределенный иерархией жанров. Но пожалуй, еще важнее была сама художественная практика итальянской литературы последних лет XVIII и первого десятилетия XIX века, когда потребности нового, буржуазного в своей основе, общества необходимо предопределяли появление качественно новой литературы. И в лирике, и в прозе, и в драматургии были созда-

ны произведения, отвечающие этим новым потребностям итальянского общества. По своей художественной системе они не были еще полным отрицанием классицизма, но, во всяком случае, несли в себе множество черт нового романтического стиля и в чисто литературном плане служили делу разрушения старого классицистского канона. Об этом говорилось выше.

Национальные истоки итальянского романтизма крайне важно иметь в виду не только по причине распространенного мнения о «заимствованном», подражательном характере романтического движения (по крайней мере начальной его стадии), но, главное, для понимания характерных, специфических особенностей итальянского романтизма, делающих его настолько непохожим на романтизм немецкого, английского или даже французского толка, что сами итальянские теоретики не раз отвергали термин «романтизм» и пробовали определить складывавшуюся у них систему то как «историческую», то как литературу действительности (обозначаемую диковинным словом «иликьястическая»). Итальянцев, с самого начала стремившихся к созданию боевой патриотической литературы, направленной на воспитание в своих соотечественниках высокого гражданского самосознания, отвращали философские и эстетические посылки заальпийского романтизма. Определения романтизма как торжества субъективного начала в поэзии над объективным, как примата раскрытия авторской души над выражением образа внешнего мира, формула романтизма как поэзии религиозной в первую очередь — не могли устроить итальянцев, радевших не столько о свободе собственного духа и нравственном самоутверждении, сколько о свободе родины, о национальном самоопределении. По этой же причине итальянцы отвергли и генетические толкования романтизма: «романтизм — это воспоминания о прошлом» (англичанин Джеффрис), «рыцарство и христианство» (француженка Сталь), «влияние мавританского Востока» (немец Бутервек).

Романтические манифесты итальянцев кажутся более умеренными, чем манифесты их немецких и французских собратьев. Дело в том, что итальянцы, при всем страстном отрицании классицизма как философско-художественной системы, все же всегда стремились подчеркнуть свою преемственность, непрерывность национальной литературной традиции. К этому призывал их патриотиче-

ский долг и стоящие перед ними конкретные политические задачи.

Вот характерное рассуждение одного из видных теоретиков итальянского романтизма — Джандоменико Романьози: «Требовать от итальянца приверженности к классицизму — это все равно что требовать от любого человека, чтобы он занимался исключительно снятием копий с документов, составлением генеалогических таблиц, чтобы он одевался на манер древних, корпел над подделкой стершихся медалей, ваз, боевых доспехов и иной рухляди, пренебрегая современной культурой родной страны, современным украшением своего жилья, воспитанием теперешнего поколения. Требовать, чтобы итальянец был романтиком, — значит требовать от него отказа от Родины, отказа от наследства своих предков, значит заставлять его придерживаться только новых, преимущественно германских воззрений»<sup>1</sup>. Романьози не был одинок. Призывы его обратиться к родной действительности, а не «воспарять на крыльях метафизики над хаосом идеализма» (выражение Романьози. — *Н. Т.*) всецело разделяли и Эрмес Висконти, и Алессандро Мандзони — наиболее сильные и оригинальные итальянские мыслители тех лет.

Таким образом, воззвание мадам де Сталь к итальянцам с целью обратить их в романтическую веру явилось только непосредственным поводом для открытия полемики, но никак не программным документом. В сущности, свой национальный романтический стиль начал складываться в Италии еще задолго до этой полемики. В жанре лирической поэзии он образовался раньше, в более устойчивом и консервативном жанре поэзии драматической (трагедия) дело шло медленнее. Но и там уже были ощутимые результаты. Теперь явилась потребность в теоретической формуле. Надо было подвести итог достигнутому и наметить пути на будущее.

Едва появилось письмо Сталь, как на страницах того же журнала «Библиотека Итальяна» был напечатан ответ: «О статье мадам де Сталь. Письмо итальянца к составителям «Библиотеки». Это была заметка одного из литературных староверов, стоявших на явно консервативных позициях. Сталь обвинялась в нападках на итальянский патриотизм, а ее призыв обратиться к изу-

---

<sup>1</sup> «Dal «Conciliatore». Torino, ed. Torinese, 1945, p. 79.

чению германской литературы расценивался как посягательство на итальянский культурный суверенитет. Классицистский лагерь открыл огонь. Появляются грубые развязные статьи о мадам де Сталь, нередко носившие характер не столько литературно-полемиический, сколько оскорбительно личный. Если отбросить последнее обстоятельство (кстати, очень походящее на то, что происходило вокруг имени мадам де Сталь в России в эпоху споров о романтизме, когда Пушкин, не разделявший многих воззрений Сталь, вынужден был взять ее под защиту), то, казалось, намечалось определенное сближение между классиками и романтиками по вопросу о национальных путях развития итальянской литературы. Однако именно этот пункт и оказался едва ли не краеугольным камнем всей последующей полемики между ними: что понимать под «патриотизмом», под «национальной культурой и национальной литературой»?

В восприятии итальянских романтиков позиция, занятая их противниками классицистами, едва ли не отождествлялась с позицией того реакционного романтизма западноевропейского типа, который усматривал смысл нового литературного течения во вздохах о патриархальной старине, в сладостном забвении того, что происходит вокруг. Для пионеров итальянского гражданского романтизма такая тяга классицистов назад, к прошлому, не имела ничего общего с подлинным боевым патриотизмом. Недаром австрийская администрация и австрийская полицейская цензура всячески поддерживали подобный «патриотизм» классицистов и охотно поощряли журнал «Библиотека Итальяна», от сотрудничества с которым романтики категорически отказались после скандала со статьей Сталь. Из статьи мадам де Сталь романтики вычитывали не то, что вычитывали отсюда классицисты. Последние боролись с ней под флагом защиты родной старины, первые — всецело разделяли ее призывы к созданию действенной, в полной мере современной литературы.

В защиту Сталь (со всеми вышеприведенными оговорками) выступили Лодовико Бреме и Борсьери. Брошюра Бреме «О несправедливости некоторых итальянских литературных суждений», вышедшая в начале 1816 года, была первым печатным выступлением романтиков. Война была объявлена. У классицистов был свой печатный орган — журнал «Библиотека Итальяна». Романти-

кам приходилось туго, и некоторое время они вынуждены были довольствоваться эпизодическими выступлениями. Самым ярким из таких выступлений была статья поэта Джованни Берше, вышедшая в том же 1816 году в качестве приложения к его прозаическим переводам баллад Бюргера «Дикий охотник» и «Ленора». Статья так и называлась «О «Диком охотнике» и «Леноре» Бюргера. Полусерьезное письмо Хризостомо к сыну» («Хризостомо» — обычный литературный псевдоним Берше в период его позднейшего сотрудничества в журнале «Кончилияторе»). Это был очень злой памфлет на классицизм. Основной его мыслью было то, что поэзия, ищущая вдохновения исключительно у древних классиков, является поэзией мертвых. Живая же поэзия — это та, которая обращается непосредственно к природе, к верованиям и творчеству своего народа, к живой человеческой душе, к ее религии и чувствам. Такая поэзия должна отзываться на все, что волнует людей, должна улучшать их нравы, очищать их душу, насыщать их воображение. Она должна быть свободна от школьных правил, сковывающих творчество. Такая поэзия называется романтической.

Памфлет Берше имел огромный успех. Интерес читающей публики к романтизму необычайно возрос. И, что было всего важнее, с позицией романтиков стали связываться все наиболее заветные чаяния, общественные и политические, которыми жила передовая ломбардская интеллигенция. Патриотизм, который был обозначением прогрессивных стремлений итальянского общества, стал почти точным синонимом романтического направления в литературе и театре.

Австрийская администрация почуяла опасность и поначалу пыталась бороться литературными средствами. На казенный счет основывались журналы, которые пропагандировали классицизм и старались доказывать пустоту и беспочвенность романтических течений. В ответ на атаку оплаченных австрийской казной журналистов, ломбардские либералы добились разрешения на издание собственного журнала. Это был знаменитый «Кончилияторе» («Примиритель»), или «Голубой листок» (по цвету бумаги, на которой он печатался), кратковременное существование которого было моментом величайшей славы итальянской журналистики. Первый номер журнала вышел 3 сентября 1818 года, послед-

ний — 17 октября 1819 года. Название «Примиритель» было в значительной степени программным. Цель журнала — сплотить, примирить всех, кто является искренним другом истины и хочет содействовать величию Италии (так разъяснял суть названия редактор журнала Сильвио Пеллико в письме к Уго Фосколо). И действительно, журнал сплотил революционно настроенные круги ломбардской интеллигенции. Объединились вокруг журнала и разрозненные до того времени группы миланских романтиков. Недаром журнал выходил под пышным латинским лозунгом «*Regum concordia discors*» («Согласие разных голосов»). Его сотрудниками были либеральные аристократы граф Федерико Конфалоньери и граф Луиджи Порро (субсидировавшие издание) и представители буржуазно-интеллигентских кругов — поэт и незаурядный фольклорист Джованни Берше, философ Романьози, Сильвио Пеллико, Борсьери, поэт и драматург Дж. Б. Никколини, блистательный критик и полемист Эрмес Висконти, известный швейцарский экономист и историк литературы Симонд де Сисмонди и многие другие. Большинство из них, члены тайных карбонарских обществ, впоследствии были приговорены к разным срокам тюремного заключения. Чтобы придать больше весу своему журналу, его сотрудники пригласили патриарха итальянской литературы тех лет Винченцо Монти, живо интересовавшегося новым литературным течением и спорившего еще в самом начале века о романтизме с мадам де Сталь. Монти отказался. Об этом забавно сообщал Сильвио Пеллико в письме к Фосколо: «Нами был приглашен к сотрудничеству Монти, но страх перед властями превозмог его желание, и в тот же самый день, когда он присутствовал на нашем сборище и именовал нас компаньонами,— другим он клялся, что слышать не слыхал ничего о «Кончилияторе».

Издание журнала было задумано по самой широкой программе. Он должен был явиться «общественно-политическим и литературным» журналом в самом современном нашем понимании этого слова. Возрождение гражданского самосознания итальянцев — его главная цель. Эта цель очень четко (несмотря на многочисленные вуалирующие ссылки на прегрешения современных классицистов и глухие намеки на превратности исторических судеб Италии) изложена в программной статье первого номера журнала, написанной Пьетро Борсьери.

В своей статье Борсьери выражал надежду, что журнал «станет органом всех сторонников разума». Под «разумом» и понималась широкая программа духовного, культурного и гражданского перевоспитания нации. На том этапе, когда о политическом объединении страны не могло быть и речи,— и сотрудники журнала это отлично понимали,— важно было воспитать в своих соотечественниках моральное сознание своей общности, общности исторической и культурной. Именно в этой связи и следует понимать обилие статей и рецензий на книги, посвященные прошлому Италии, например, на книги Бьяджоли «История Венеций» и «Комментарий к Данте». Важной стороной деятельности журнала было и освещение новинок в области науки, промышленности, сельского хозяйства, медицины. Эта «просветительская» сторона деятельности «Кончилияторе» была направлена к приобщению широких читательских кругов отсталой тогда Италии к современным знаниям. Однако даже эти невинные, на первый взгляд, материалы пронизывала мысль о том, что блага цивилизации могут быть обретыны только в свободном, независимом государстве.

Материалы, посвященные литературе и театру, занимали центральное место в журнале. Тут были и развернутые теоретические статьи, утверждающие новые романтические принципы, и многочисленные частные работы об отдельных писателях и произведениях. Целью этой второй категории материалов было отыскание убедительной генеалогии романтизма, подтверждающей правоту выдвигаемых романтических принципов. Для доказательства своей правоты авторы журнала постоянно ссылаются на художественную практику Шекспира, а из писателей более близкого времени — на Гете, Шиллера, Байрона и даже Мари-Жозефа Шенье.

Из внушительного количества статей, помещенных в журнале за тринадцать месяцев его существования, наибольшего внимания заслуживают работа Джандоменико Романьози «О поэзии различных эпох, рассмотренных в сравнении» и две блистательные статьи Эрмеса Висконти «Начальные понятия о романтической поэзии» и «Диалог о единстве времени и места в драме»<sup>1</sup>. Этими работами были заложены теоретические основы

---

<sup>1</sup> Все цитаты из Висконти даются в дальнейшем по изданию: «Dal «Conciliatore». Torino, ed. Torinese, 1945, p. 137—213.

итальянского романтизма, получившие вскоре окончательную разработку в трудах А. Мандзони.

Ряд положений Романьози и Э. Висконти совпадал с известными определениями романтизма, которые дали в свое время Август Вильгельм Шлегель и мадам де Сталь. Это прежде всего самое общее определение романтической литературы как литературы национальной и непременно созвучной современности. Литература же классицизма — это та, которая основана на вневременных искусственных правилах. С точки зрения Романьози и Висконти (как, впрочем, и Шлегеля), литература древних греков — такая же романтическая литература, как литература Шекспира и Мильтона, т. е. Гомер или Софокл выражали идеалы и настроения своего времени. Оригинальным литературам античного мира противопоставлялась литература европейского классицизма, построенная на априорно допущенных искусственных правилах и потому нежизненная и недееспособная.

Уточняя свою мысль, Висконти даже предлагает новую разграничительную формулу для античного классицизма и классицизма нового времени. Он пишет: «Дабы лишний раз подчеркнуть различие, мы назовем классиками греков и римлян, а современных подражателей назовем классицистами».

По мере уточнения своего понимания романтизма, Романьози и Висконти начинают расходиться с германскими единомышленниками. Любопытно, например, само перечисление проблем и исторических фактов, которые, по мнению Висконти, должны стать предметом изображения у писателей-романтиков. Не отрицая случаев возможного обращения к истории античного мира «как части нашего социального опыта», Висконти призывает к решению проблем более животрепещущих: «В настоящее время имеется налицо представление о различных климатах на земле; гражданский прогресс — от военно-теократического феодализма к недавно провозглашенным конституциям; различные формы правления, начиная от чистой демократии при отсутствии рабства и кончая абсолютными монархиями; различные формы политических отношений от изолированно существующих диких племен до Священного союза. Сопоставлять это бесконечное сцепление фактов с теми, которые были в распоряжении Лукана и Вергилия, — все равно что сравнивать Атлантический океан с озером Комо». Висконти

прямо говорит, что современному читателю и зрителю куда интереснее знать о конституции 1812 года в Испании, об отложении Соединенных Штатов от Англии или о насилиях, чинимых Священным союзом над малыми странами, чем слушать антиисторичные декламации «о слепом усердии благонамеренных убийц Цезаря или, что еще хуже,— о жертвоприношении в Авлиде».

Но восставая против использования современными писателями античной мифологии, Висконти делает еще одно чрезвычайно важное замечание: «Те же самые причины, согласно которым мифология изжила себя, предписывают расстаться также и с пресловутыми похождениями выдуманных паладинов, с феями, колдунами, волшебными замками и заколдованными островами. Они тоже отошли в область преданий, и рыцарский идеал не является уже больше вожделенным предметом наших возвышенных устремлений». Не лучше ли, восклицает далее Висконти, обратиться к тому «духу рыцарства, заблиставшему невиданным ранее благородством под знаменами Вашингтона среди французских волонтеров, которые устремились туда, воодушевленные свободолюбивыми идеями»? И тут Висконти прямо полемизирует с Берше: «Читая рассказы о явлениях призраков и других ужасных видениях, нельзя, конечно, забывать, что многие из них порождены местными поверьями: вымысел о «Диком охотнике» — поверье многих тысяч немецких крестьян и ремесленников. Но достаточно ли этого, чтобы вдохновить поэта? Разумеется, этим не следует пренебрегать, если иметь в виду прежде всего рукоплескания толпы. Слов нет — «Дикий охотник» Бюргера пользовался огромным успехом во всей Германии (и не в ней одной!). Но поэту надо отказаться от всего того, что унижает искусство, заставляя его служить обману и увековечению невежества».

«Эстетические задачи всех направлений искусства должны быть подчинены одной главной цели — усовершенствованию человечества, благу общества и отдельной личности».

Вот, собственно, суть политической и эстетической программы журнала. Из последних слов-лозунгов Висконти совершенно ясно ее отличие от немецкого романтизма философско-идеалистического толка. Не противопоставление индивида погрязшему в пороках обществу, не изъятие человека из окружающей его среды и не про-

возглашение самоценности человеческого духа в ущерб общественному его предназначению, а ассоциация свободных личностей во имя установления наиболее справедливого человеческого правопорядка. Этот общественный пафос и отсутствие индивидуализма придали итальянскому романтизму совершенно специфическую морально-этическую окраску.

Однако не надо думать, что итальянские романтики — даже те, кто сплотился вокруг «Кончильяторе», — были абсолютно едины в своих взглядах. Например, некоторым из наиболее ортодоксальных сотрудников казалось, что скепсис Висконти по отношению к сюжетам типа бюргеровской «Леноры» является чуть ли не уступкой классицистам. А умеренный тон статьи Романьози привел в такую ярость Берше, что Эрмесу Висконти удалось с очень большим трудом убедить его в том, что Романьози дает в основных чертах не только правильное толкование позиций итальянских романтиков, но и в том, что статья его особенно полезна отсутствием в ней полемической запальчивости. Но все разногласия частного порядка отступали на второй план перед общностью политической цели. На страницы журнала споры эти не выносились.

Статьи Романьози и Висконти оказали сильнейшее влияние на теорию и практику итальянского романтизма. Простота и доступность изложения делали их интересными не для узкого круга писателей-единоверцев, а для довольно широкого круга тогдашнего читателя. Посылая «Начальные понятия о романтической поэзии» Клоду Форьелю, видному французскому литератору и ученому, А. Мандзони писал: «Не мне говорить Вам, что автор еще интереснее, чем его работа; в этой работе он стремился быть максимально простым и доступным для широкого читателя... надеюсь, что Вы сумеете по-настоящему оценить эту небольшую работу не только по тому, что в ней содержится много новых частных вещей, но и по тому, как автор сумел систематизировать и изложить вещи уже более или менее известные».

Очень высокую оценку трудам Висконти дал Гете, почитавший Висконти наиболее сильным теоретиком итальянского романтизма за его «остроту ума, замечательную ясность мысли и глубокие знания античной и новой литературы». Не менее высокую оценку давал ему и Стендаль, писавший о Висконти как о «первом и луч-

шем итальянском философе». Впрочем, мнение Стендаля лучше всего может быть охарактеризовано тем фактом, что в своей книге «Расин и Шекспир» он довольно точно воспроизвел ряд важнейших мест «Диалога о единстве времени и места в драме» Э. Висконти.

За литературной полемикой против классицизма австрийская администрация довольно быстро рассмотрела цели гораздо более серьезные. Но поскольку журнал держался в рамках, не допускавших прямого вмешательства полиции, то сперва власти решили повести борьбу тем же оружием. Вместо бесславно окончившего свои дни журнала «Библиотека Итальяна» они инспирировали новое издание — журнал «Accattabrighe ossia classico romantimachia» («Задира, или Война классиков и романтиков»). Новый журнал финансировался полицейским ведомством, а во главе его был поставлен австрийский агент Труссардо Галеппио, что окончательно скомпрометировало это начинание. Вышло всего одиннадцать номеров, и из-за отсутствия подписчиков журнал пришлось закрыть.

Растущая популярность «Кончильяторе» и не оставлявшее сомнений общее направление журнала вынудили миланского правителя графа Страссольдо принять меры более откровенные. Сначала был дан нагоняй цензуре за послабления и нерадивость. Цензура поспешила навестать упущенное. Она беспощадно вычеркивала все, что хоть кому-то могло показаться малейшим намеком на антиавстрийские настроения. Журнал принял вызов и стал обозначать все вычеркнутые цензурой места зияющими пропусками. Дело дошло до того, что однажды, когда цензура наложила запрет на статью Сильвио Пеллико о байроновском «Чайльд Гарольде», номер журнала вышел наполовину пустым. Пеллико писал по этому поводу брату: «Зияние произвело большее впечатление на миланцев, чем если бы это была настоящая филиппика». За безмолвной борьбой редакции с полицейской цензурой с напряжением следила вся ломбардская столица. Распря приняла чисто политическую окраску. Классицисты, продолжавшие атаковать «Кончильяторе», были в глазах общественного мнения прямыми пособниками австрийцев. За романтиками окончательно упрочилась слава политических либералов, и в восприятии итальянцев того времени термины «романтик» и «либерал» надолго слились в своем значении.

Однако силы были неравны, и после вызова Пеллико к графу Страссольдо, поставившему невыполнимое условие вообще никак не касаться политических тем, журнал пришлось закрыть.

Спустя год после закрытия журнала Пеллико и его ближайшие друзья были арестованы как заговорщики, приговорены к смертной казни и лицемерно «помилованы», чтобы целых десять лет томиться потом в каменных казематах Шпильберга. Но движение, ими поднятое, уже невозможно было заглушить. Значение журнала «Кончилияторе» для формирования политической идеологии итальянского общества было значительно шире, чем факт личного участия его издателей в тайных обществах. Узкая заговорщицкая тактика отдельных карбонарских обществ была отвергнута историей, а пропаганда патриотических свободолюбивых идей и воспитание самосознания привели к массовому победоносному выступлению итальянского народа. Эрмесом Висконти на страницах «Кончилияторе» были обронены пророческие слова: «...заслуживает серьезного порицания тот, кто сегодня, следуя примеру Альфьери, написавшего трагедию «Брут Второй», позволит себе одобрить убийство Цезаря. Мы назовем такого писателя классицистом, потому что он оценивает заговор Брута, исходя из устаревших представлений. И мы назовем романтиком того, кто, напротив, основываясь на современных представлениях, осудит неосторожность этого предприятия и с сожалением отзовется о слепом усердии благонамеренных убийц».

Эти слова — не только пророческая характеристика того, что произошло с несчастными сотоварищами Висконти, но и первая попытка в итальянской литературе внести в художественное осмысление того или иного факта исторический подход.

Законченной стройной теории романтизма авторы «Кончилияторе» не создали. Большинство их выкладок строилось по чисто негативному принципу отказа от жесткого классицистского регламента. Едва ли не девять десятых их рассуждений (здесь и в дальнейшем речь будет идти исключительно о трагедии, так как вопросами «низких» жанров они почти не занимались) сводится к доказательству ложности пресловутых единств места и времени как основного средства для достижения сценического правдоподобия или необходимой театральной иллюзии (терминология здесь была самая разная).

Как полемический прием и классицисты и романтики чаще всего использовали принцип доведения аргументов противника до абсурда. Так, классицисты, нападая на вольности романтиков в обращении со «временем» и «местом», говорят: «Ребенок в первом акте, бородач в последнем! Это абсурдно и нарушает всякое правдоподобие». Романтики соглашались с тем, что такая чрезмерность абсурдна, но говорят: «Вы основываетесь на чрезмерности, чтобы доказать необходимость правила «двадцати четырех часов», узаконенного Буало. Но ведь это значит быть похожим на того, кто, без труда доказав невыгоды анархии, захотел бы сделать отсюда вывод, что нет ничего лучше в смысле правительства, чем правительство Константинополя». И дальше доказывают, что чрезмерная ограниченность во времени действия приводит авторов классицистских трагедий к вопиющему нарушению правды человеческих характеров. Для этого обычно берется вольтеровская «Заира» и сравнивается к ее посрамлению с шекспировским «Отелло». По мере развенчания классицистских единств, романтики — и в частности сотрудники «Кончилияторе» — вносили в свою аргументацию и более существенные теоретические положения. Так, например, Висконти в своем «Диалоге о единствах» эмпирически подошел к очень важному вопросу отбора фактов, «которые могут дать наиболее яркое представление» об описываемом историческом событии, явлении, том или другом выводимом на сцену характере. То есть он подходит вплотную к вопросу о совершенно новом принципе типизации. Максимальное освобождение характера от детерминизма окружающей среды было важнейшим законом классицистской драматургии. Характер героя романтической трагедии должен, по мысли Висконти, вытекать из совокупности точно подобранных, наиболее ярко рисующих этот характер обстоятельств. Но для показа этих обстоятельств требуется большее время и большее пространство, чего никак не хотел допустить классицизм. Так, оспаривая полезность «единств», Висконти логически подошел к необычайно важному выводу о зависимости правдоподобия характера от изображаемых обстоятельств.

Требования «отбора фактов» и их «исторического осмысления» оказались самой перспективной частью положительных выкладок Висконти. Представление об искусстве как способности изображать видимость, а не

суть предметов и явлений, помешало ему сделать дальнейшие заключения. «Отбор фактов» так и остался для Висконти «цепью внешних событий», которые художник выбирает по своему произволу для обрисовки «жизнеподобного» (а не жизненно правдивого!) характера. Под «историческим же осмыслением фактов» он понимает лишь строго сегодняшнюю оценку когда-то происходившего. Это не был еще подлинный историзм, основанный на раскрытии причинно-следственных связей. И между прочим, осуждая Брута за убийство Цезаря, Висконти, сам того не подозревая, становится похожим на воспевшего его Альфьери с той лишь разницей, что для Альфьери просто была важна идея тираноборства и соответствующий эпизод из римской истории показался ему на редкость подходящим, а Висконти рассматривал тот же эпизод с точки зрения здравомыслящего итальянца XIX века, не верившего в целесообразность единичного политического убийства, да еще стоявшего на позициях естественного права. По сути дела, и тот и другой были в достаточной степени антиисторичны. Альфьери судил, исходя из нужд своего времени, Висконти — своего. Отправляясь от им же предложенной классификации, Висконти вполне мог в данном случае причислить Альфьери к романтикам. Вообще надо заметить, что границы между романтизмом и классицизмом в классификации Висконти весьма зыбкие. Он и сам, вероятно, чувствовал это и потому ввел понятие «промежуточной литературы», т. е. не относящейся ни к романтизму, ни к классицизму.

Но как бы ни был изложен сам по себе исходный принцип, работа Висконти заключалась в том, что он первый в Италии попытался ввести в выбор фактов оценочный элемент исторического порядка.

Таким образом, в области теории авторы «Кончилияторе», и прежде всего Висконти, несмотря на неувязки и недоговоренности, все же приблизились к мысли о социально-историческом происхождении характера, превосходящая тем самым один из основных принципов реализма. Не совсем так выглядела их собственная художественная практика.

Так, главный редактор «Кончилияторе» Сильвио Пеллико (1789—1854), будущий автор знаменитых «Моих темниц», прославился как драматург именно той своей пьесой, которая далеко отстояла от теоретических прин-

пийнов, проповедуемых в журнале. 18 августа 1815 года в Королевском театре в Милане состоялась премьера его трагедии «Франческа да Римини». Успех был колоссальный, чему немало способствовала блистательная игра молодой примы театра Карлотты Маркионни в заглавной роли. Значение этого спектакля для победы романтизма на сцене итальянцы охотно сопоставляют с знаменитой премьерой «Эрнани» Виктора Гюго, вызвавшей бурную полемику между классиками и романтиками во Франции. Вряд ли это справедливо. Успех «Франчески да Римини» несомненно был чисто политический. В год, когда Италия решением Венского конгресса вновь была обращена в «географическое понятие» — слова героя пьесы Паоло об Италии, «прекраснейшей из стран под солнцем», — его призывы выступить в защиту матери-родины против ее врагов, а не проливать кровь на чужбине невесть за чьи интересы, восторги перед героями славного прошлого вызывали бурю рукоплесканий в зрительном зале. Это вполне понятно, так как страсти кипели и обстановка была самая накаленная. Австрийцы вернулись, но надежды на их изгнание еще не потухли. Упали и на возможное возвращение неаполитанского короля Мюрата, в котором видели борца за единую независимую Италию, рассчитывали и на помощь Франции.

Монолог Паоло (5-е явление I действия), в котором герой восклицал: «Теперь всегда мы будем едины, едины навеки! Я устал от призрачной славы, купленной ценою крови, которую я проливал за византийский трон в войне против народов, коих не имел причины ненавидеть. Император одарял меня вниманием и почестями, но рукоплескания не льстили мне. За кого я обаграл свой меч? За чужеземца. А разве нет у меня родины, для которой кровь ее сынов обернулась бы священным даром? За тебя, за тебя, моя Италия, я буду биться, если тебе будет грозить чужая ненависть. Разве ты не прекраснейшая из стран вселенной?..» — находил мгновенный отклик в душе зрителя. В словах Паоло зрители справедливо усматривали собственную биографию: и походы под знаменами императора Наполеона, мечтавшего о византийской короне, и гибель тысяч итальянцев на заснеженных полях России за эту призрачную корону, и страстное желание взяться за мечи, чтобы отстоять свою свободу от посягательства австрийцев. Паоло говорил от имени живых соотечественников Пеллико, и с какой еще

зажигательной страстью говорил! Действенность этого монолога заключалась не только в его прозрачно-аллегорическом смысле, но в самой стилистической окрашенности языка. Такие слова и словосочетания, как: «единство, кровь, трон, война, ненависть, обagrенный кровью меч чужеземца, кровь сынов — священный дар, моя Италия» и т. д. и т. д., взятые из лексики политических ораторов, своей спрессованностью и повторяемостью образовывали сгусток гражданских эмоций, который был способен расшевелить самого бесстрастного зрителя. Установка на впечатляющую морально-гражданскую лексику, на отдельное слово, богатое гражданскими ассоциациями, имела для романтиков чрезвычайно важное значение. Классицизм об этом мало заботился или не заботился вовсе. Для него ценность отдельного слова заключалась прежде всего в его чисто терминологической служебной способности предельно отчетливо выразить мысль. Отсюда установка на синтаксис, на смысловое логическое сцепление слов. Это коренится в эстетике классицизма, основанной на подчинении частного целому. Романтики в своем стремлении к раскрепощению частного делали особый упор на раскрытие конкретного, индивидуального, исходя из признания человеческой личности высшей ценностью. В простых столкновениях слов разных эмоционально-смысловых зарядов романтики усматривали больше взрывчатой силы, чем в риторических антитезах, выраженных округлыми отработанными периодами. Отсюда у романтиков некоторая шероховатость, «разорванность» фразы, большая свобода в комбинации глагольных времен. Это был серьезный поворот в словесном искусстве. Многие из этих завоеваний перешли к реалистам.

Когда актер, игравший Паоло, кончил свой монолог, «восторг зала был неопиcуемый, — рассказывал о премьере в одном из писем Сильвио Пеллико, — благородные чувства Паоло, его краткие слова об Италии привели молодежь в иступление... В этом и состояло мое намерение». Эти двадцать задыхающихся от вложенных в них политических эмоций стихотворных строк предопределили успех трагедии. Зарядки, полученной зрительным залом, хватило на целых пять актов. Все последующее действие воспринималось в этом гражданском ореоле. А дальше рассказывалась трогательная история Паоло и Франчески, почерпнутая из дантовского «Ада». Прав-

да, переосмысливая знаменитый этот эпизод для сцены, Пеллико внес в свою трактовку важную для современников поправку: любовь Паоло и Франчески не носит греховного характера и потому финальная катастрофа — смерть Паоло и Франчески от руки Ланчотто (он муж Франчески и брат Паоло) — приобретает совершенно иную окраску. Пеллико снимает религиозный мотив неминуемого возмездия за грехопадение (как бы трогательно и естественно ни было это грехопадение) и переносит центр тяжести на морально-общественную оценку катастрофы. Причины этой катастрофы — постоянные междоусобные войны («когда брат на брата идет»), которые разъединяют давно полюбивших друг друга Паоло и Франческу. Пока Паоло отсутствует, сражаясь на Востоке, его брат Ланчотто из соображений династического порядка женится на Франческе. Возвращается Паоло (тут-то он и произносит свой знаменитый монолог!) и узнает о женитьбе брата. Катастрофа надвигается. Следует объяснение Паоло с Франческой, она его любит по-прежнему, но, верная супружескому долгу, решает уехать к отцу. Ланчотто узнает об их чувствах и, не веря в добродетельность Франчески, подозревает их в сговоре. Наступает кровавая развязка. Братья готовы сразиться, Франческа бросается между ними, и Ланчотто пронзает ее мечом. Затем пронзает брата, отбросившего свою шпагу. Потрясенный этим двойным убийством, Ланчотто пытается пронзить мечом и себя. Его останавливает Гвидо, отец Франчески, словами: «Ты уж и так свою кровь пролил. Хватит!»

Конечно, было бы натяжкой утверждать, что сцена, когда Франческа бросается разнимать братьев и сама падает первой жертвой их взаимной ненависти, или финальные слова Гвидо: «Хватит проливать свою же кровь!» — являются прямыми аллегориями братоубийственных войн итальянцев, или что, наконец, вся трагедия Пеллико есть сплошная аллегория и что Франческа и Паоло простые олицетворения судеб Италии. Но несомненно одно (и монолог Паоло является в этом смысле ключом трагедии) — весь идейно-эмоциональный строй пьесы, ее, так сказать, «подтекст» направлен именно в эту сторону. При этом герои пьесы вовсе не являются какими-то условными подобиями, тенями-символами, а остаются живыми людьми, с достаточно разработанной психологией. Недаром роль Франчески еще дол-

гое время оставалась одной из любимых ролей лучших актрис итальянского театра. Стилистическая окраска речей персонажей с щедрым вкраплением слов, избыточных прозрачно современными ассоциациями, позволила зрителям 1815 года именно так истолковать трагедию, и это не расходилось с намерениями автора.

Однако каков бы ни был успех пьесы у современников-зрителей, мнение литературных кругов отнюдь не было таким единодушным. Наиболее крайнюю позицию занял Уго Фосколо, которому пьеса резко не понравилась. Он советовал автору сжечь ее. Лодовико Бреме, напротив, считал ее лучшей итальянской трагедией после Альфьери. Мандзони, признававший общественное значение пьесы, отрицательно относился к ней как к образцу романтической драмы. Он видел там большее сходство с Альфьери, чем с идеалом романтической драмы. И тут он был несомненно прав. Количество персонажей, композиция, ведение сюжета, даже соблюдение единств безусловно роднили «Франческу» с трагедиями Альфьери. Мандзони досадовал на условность исторической обстановки в трагедии, на излишнюю экзальтацию чувств персонажей пьесы, на анахронизмы в разработке характеров. Мандзони, поборнику исторической системы в трагедии, претила всякая обнаженная тенденциозность, носящая частный, не общеобязательный временной характер. Он полагал, что тот, кому дорого дело национального возрождения, не должен пользоваться историей своей страны (поскольку это достояние всех) в узких целях своей политической группировки. Одному будущее Италии мерещилось в форме конфедерации свободных республик, другому, стороннику неогвельфизма, виделось спасение страны в сплочении вокруг папского престола. Третий усматривал выход из положения в поддержке представителей Савойской династии, всю вину в исторических бедах Италии возлагал на папство и потому сетовал на то, что авиньонское пленение не продолжалось вечно. Все это было так, и Мандзони отлично это понимал, но смысл обращения к сюжетам из национальной истории он видел прежде всего в показе таких фактов и таких исторических эпох, которые бы прояснили самые существенные характерные явления прошлого, приведшие потом к неисчислимым бедствиям как исторического, так и морального порядка. При таком понимании задач трагедии ему казалось,

что назначение драматического автора во многом совпадает с назначением историка — показать факты как они есть, а уж читатель-зритель сделает для себя поучительные выводы. Мандзони видел цель там, где романтики, его предшественники и современники, видели только повод, средство. Вот почему его не могла устроить ни «Франческа да Римини», ни тем более другие трагедии Пеллико как образцы романтической драматургии.

Со всем тем «Франческа да Римини», несмотря на явную оглядку на альфьериевский классицизм, — заметная веха в формировании итальянского романтизма. Выше уже говорилось о предромантических завоеваниях Фосколо, Монти и Пиндемонте. Они расшатали классицистский канон, повернули трагедию к действительности, которая проникла туда в форме аллюзий и применений. У первых романтиков историческая среда начинает оживать, хотя чаще существует еще на правах «местного колорита» и реже выступает как развернутое иносказание к современности. Сильвио Пеллико колеблет стилистическую структуру языка трагедии, обновляет ее словарь множеством слов-лозунгов из обихода политической ораторской речи, восходящей еще к якобинскому периоду, ослабляет внимание к нормативным законам поэтического синтаксиса и делает упор на слово многозначное, эмоционально емкое.

Вот, собственно, тот результат в области драматургии, который был достигнут писателями нового романтического склада к моменту появления теоретических трактатов в журнале «Кончилияторе». Теория опиралась на практику итальянской трагической сцены (учитывая, правда, опыт зарубежного театра) и в то же время сумела значительно ее опередить.

## «МОНОГРАФИЯ ДУШИ» ДЖАКОМО ЛЕОПАРДИ

Перечисляя в 1829 году «воздушные замки», которые бы ему хотелось осуществить, тяжелобольной Леопарди писал своему другу про «монографию души — роман несложной фабулы, рисующий сокровеннейшие движения души нежной и чувствительной, с зарождения сознания до смерти». Романа «несложной фабулы» Леопарди не написал. А вот «монографию души» написал. Этой монографией явился сборник его «Песен».



Географический словарь начала XIX века так описывает городок, где вечером 29 июня 1798 года в старинном патрицианском замке в семье графа Мональдо Леопарди и Аделаиды Леопарди (урожденной маркизы Античи) явился на свет первенец Джакомо Леопарди: «Реканати, пров. Марко, — маленький, но чрезвычайно богатый городок, в котором ежегодно устраивают ярмарки. Много прекрасных домов; перед зданием городской ратуши бронзовая фигура — статуя Лоретской Богоматери; акведук, выстроенный Павлом V специально для подачи воды с окрестных гор в городские фонтаны; гробница папы Григория XII в местном пышно украшенном соборе. Реканатский инжир славится на всю Италию. Почва плодородная, благоприятная для земледелия; отличное вино, фрукты, развитое шелководство. Край этот столь цветущ и приятен для глаз, что путешественникам он представляется истинным раем»<sup>1</sup>.

Сущим адом представлялся он Леопарди: «краем монахов», местом, где он «совершенно подавлен окружающим его ничтожеством», городком, где он «даже не имел сил чего-либо желать, хотя бы смерти — не из страха

---

<sup>1</sup> Dictionnaire géographique et descriptif de l'Italie. Paris, 1823, p. 328—329.

пред этой последней, но потому, что вовсе не усматривал разницы между смертью и той жизнью, какую вел здесь». И это характеристики самые обычные, хотя и не самые сильные. Разбросаны они по письмам и дневниковым записям Леопарди.

В Реканати Леопарди провел безвыездно первые двадцать четыре года своей жизни, в обстановке родовитой древней феодальной семьи без должного достатка, но со всеми фанабериями старинных итальянских патрициев. Граф Мональдо, заядлый легитимист и набожный католик, был опутан долгами и при этом держал огромный штат прислуги. Средств не хватало на порядочных учителей, а в доме находили приют всевозможные приживалы и приживалки. Закладывались земли, но домашняя библиотека пополнялась редкими изданиями и манускриптами. При графском палаццо было создано что-то вроде поэтической академии, а почва ускользала из-под ног...

За полгода до рождения Джакомо Леопарди в Реканати была провозглашена республика (27 января 1798 года). Одним из первых ее постановлений явилось уничтожение дворянских привилегий. День, когда графу Мональдо пришлось отказаться от ношения шпаги, показался ему похожим на последний день Помпеи.

В 1799 году банда местных реакционеров-фанатиков изгнала французов, и Мональдо был объявлен губернатором города. Вскорости, однако, французы, получившие подкрепления, вновь овладели городом, и губернатор вынужден был бежать в загородное свое имение вместе с маленьким сыном и беременной вторым ребенком супругой. Республиканские власти заочно приговорили графа Мональдо к смертной казни. Страхи, правда, были недолгими. Все обошлось благополучно. Последовала общая амнистия. Семья Мональдо вернулась в город. В 1799 году появляется на свет брат Джакомо Карло, а в следующем 1800 году — сестра Паолина. По позднему признанию Джакомо Леопарди, дружба с братом и сестрой — единственное, что скрашивало его жизнь на протяжении всего реканатского периода.

Политические потрясения усугубили и без того отчаянное положение хозяйства графа. Долговые обязательства были выданы на сорок лет вперед, а между тем число челяди и прихлебателей не уменьшилось. Напротив, к ним прибавились еще люди, скрывающиеся от

республиканского режима. И тут Мональдо совершает, как кажется, единственный в своей жизни практичный поступок: выдает безоговорочную доверенность на управление всеми своими расстроеными имениями супруге.

Аделаида Античи — добропорядочная, сухая, но крайне энергичная женщина — сумела за пятнадцать—двадцать лет восстановить имущественное положение дома Леопарди, а впоследствии даже улучшить его. Графа это вполне устраивало. Он всецело посвятил себя собиранию библиотеки и литературным опытам. Сочинял он преимущественно моральные и философские трактаты самого охранительного содержания. Человеком он был на редкость последовательным и ненависть к любого рода нововведениям сохранил до конца своих дней; это не однажды приводило к самым тяжким столкновениям с сыном. Воспитание детей он доверил — разумеется, под неусыпным своим контролем — иезуиту Торресу и аббату Санкини. Образование не выходило за рамки обычного для дворянских детей того времени — начала филологии (на основе латыни), азы математических и естественных наук, богословие. Наставники не отличались особой эрудицией, и уже к четырнадцати годам Джакомо нечему было научиться у них: блистательный экзамен, обставленный со всевозможной пышностью тщеславным отцом, обнаружил, что ученик оказался намного учение ментора. Начиная с восьмилетнего возраста мальчик буквально целые дни просиживал в отцовской библиотеке. Продолжал он заниматься и после ужина, у себя в комнате, дотемна. К этим детским годам относятся и первые литературные опыты Джакомо. Писать он начал с девяти лет: сочиняет сонеты, октавами переводит «Поэтическое искусство» Горация, создает поэму, пишет трагедию «Помпей в Египте», а в четырнадцать лет сочиняет «Историю астрономии».

В 1813 году Джакомо Леопарди засаживается за самостоятельное изучение греческого языка, да так, что через год ему уже по силам комментирование «Жизни Плотина», перевод с древнегреческого — эпиграмм, идиллий Мосха, «Батрахомиомахии» (к ней он возвращается еще трижды в 20-е годы). В 1816 году Леопарди написал поразительный по зрелости мысли трактат «О народных заблуждениях у древних». О возможностях Леопарди-эллиниста можно судить хотя бы по мистифика-

ции: он делает поэтический «перевод» с мнимого греческого текста, будто бы найденного в старинном кодексе. Стихи были опубликованы в журнале «Зритель» (1817) и вызвали благожелательные отклики серьезнейших эллинистов.

Работоспособность Леопарди поразительна. Перечислять все его труды, законченные к двадцати годам, здесь нет смысла. Отмечу только перевод второй книги «Энеиды», «Рассуждение итальянца о романтической поэзии», несколько собственных лирических пьес — среди них элегия «Первая любовь», навеянная юношескими чувствами к двадцатисемилетней кузине Гертруде Касси (1817). До девятнадцати—двадцати лет Леопарди отдается преимущественно филологическим штудиям — греческой и латинской филологии, меньше итальянской. Собственная поэзия — еще только робкие шаги. Тем не менее и эти первые шаги обратили на себя внимание, и в частности такого авторитетного литератора, как Пьетро Джордани. С ним, начиная с 1817 года, у Леопарди завязывается оживленная переписка. Дружба и покровительство Джордани сыграли роль в дальнейшей литературной судьбе Леопарди. Он не только ввел его в круг итальянских литераторов, но первые годы был его деятельным советчиком и руководителем.

Затворническая жизнь в отцовском доме повлияла на духовный мир Леопарди. На целых двадцать лет он был отгорожен от тех политических бурь, которые бушевали за окнами домашней библиотеки. О том, как Наполеон перекраивал Европу, переустраивал Италию, разрушал старые феодальные порядки, насаждал новые буржуазные, о том, что случилось с Европой и Италией после падения «властелина мира», о «священном союзе» Меттерниха и Александра I, о карбонариях, о зревших мятежах он слышал либо бессвязный шепот вышколенных слуг, либо однобокие безапелляционные суждения за обеденным столом, где собирались консервативнейшие друзья графа Мональдо, итальянского патриота, скорее предпочитавшего видеть Италию «рабой», чем «свободной владычицей».

Упорная, сумасшедшая работа сильно подорвала здоровье Леопарди. По собственному его признанию, к двадцати годам он превратился в полного инвалида.

«...Я вконец надорвался годами отчаянных занятий в том именно возрасте, когда следовало дать телу раз-

виваться и крепнуть» (письмо к Джордани). К физическим недугам (болезнь глаз, позвоночника, легких) прибавились недуги нравственные: «...мое существование не разнообразится даже страданием. Впервые тоска не только меня обессиливает, но гнетет и убивает, словно острая боль; я трепещу перед суетностью человеческой жизни, раз уж потухают страсти, как потухли они во мне. Я просто теряюсь, особенно когда мне приходит мысль, что и самое отчаяние — в сущности тоже ничто». Леопарди всерьез помышляет о самоубийстве.

В 1818 году в Реканати приезжает Джордани. Его кратковременное пребывание там подействовало на Леопарди живительно. На Леопарди словно дохнуло свежим воздухом. Произошло как бы личное знакомство с живой литературой. Беседы с Джордани перенесли реканатского затворника в гущу надежд, сомнений, страстей, которыми бурлила тогдашняя Италия. «К Италии» и «Памятник Данте» — две патриотические канцоны, написанные в конце 1818 года, — несомненное отражение этих бесед (хотя задуманы они были несколько раньше). В них должны были выразиться размышления поэта о положении Италии. В одной черновой записи так и сказано: «содержание канцоны — о настоящем состоянии Италии».

Леопарди вырос из коротеньких ученических штанишек. Его тянуло прочь из затхлой обстановки Реканати. Он твердо решил уехать. Отношения с родителями, и главным образом с отцом, окончательно расстроились. Но отец не отпускал сына, мотивируя это двумя причинами: с одной стороны, он боялся вредного влияния «безбожных либералов», а с другой, жаловался на полное отсутствие денег. Не обошлось и без ханжества: «не могу дать мало из боязни посрамить имя Леопарди, а должного количества дать не в состоянии».

Атмосфера сложилась такая, что Леопарди задумал бежать. В июле 1819 года он запросил у губернатора графа Брольо паспорт, написав с этой целью свои приметы: «Возраст — двадцать один год. Рост — маленький. Волосы — черные. Глаза — светло-голубые. Нос — обыкновенный. Рот — правильный. Цвет лица бледный». Переписка с Брольо получила огласку, и то, что должно было быть тайным, стало явным. После энергичного объяснения с отцом Джакомо пришлось смириться.

Предстояло еще три года вынужденного затворничества в Реканати.

Именно в эти годы (1818—1822) обозначился глубокий перелом в воззрениях Леопарди. Его письма, дневниковые записи и лирика свидетельствуют о мучительной духовной ломке. Если старший его современник Алессандро Мандзони пришел от неверия к вере, от просветительских идеалов и почти якобинской лирики к «Священным гимнам», то Леопарди от веры переходит к безверию. Традиционное домашнее воспитание, основанное на незыблемых принципах, пришло в противоречие с теми скептическими выводами, которые он почерпнул как из собственного горестного житейского опыта, так и из усиленного чтения просветительской литературы. Вольтер, «этот знаменосец свободомыслия, столь приверженный истине и враждебный всякой лжи», становится его кумиром.

Не прошел в эти годы Леопарди и мимо событий, потрясавших общественную жизнь Италии, хотя сам он по складу характера не был не только политиком, но даже человеком, в жизни которого политические страсти вообще могут играть серьезную роль.

Личная подавленность усиливалась той гнетущей атмосферой, которая сложилась в Европе в результате повсеместной реставрации старого режима. Создание «союза государей против народов» способствовало усилению реакции. С надеждами, возлагавшимися в Италии и других поработанных странах на падение наполеоновской империи, было быстро покончено. Освободительные движения подавлялись объединенными усилиями крупнейших европейских монархий. Так задушена была испанская революция Риго, неаполитанская революция и ряд других освободительных движений. Подавление этих революций, а вместе и надежд на скорое освобождение от тирании вызвало чрезвычайное разочарование у многих. Показательно, например, стихотворение Леопарди «Брут Младший», где устами Брута он предаёт проклятию славу, добродетель и все те великодушные побуждения, которые способны подвигнуть человека на бесцельное самопожертвование. По мнению Леопарди, Италия в политическом отношении обречена на неминуемую гибель, заслуженную постыдным малодушием и рабскою трусливостью выродившихся ее сынов (ср. оценку Пушкина тех же исторических событий

в стихотворении «Свободы сеятель пустынный...»). Исторический пессимизм Леопарди не был побежден и последующими событиями в Европе (ни греческой революцией 1821 года, ни французской 1830, ни деятельностью «Молодой Италии»). К концу жизни в «Паралипоменах к «Батрахомиомахии» он саркастически говорит и о политиканствующих хозяевах, и о политиканствующих рабах. Однако и этот исторический пессимизм следует рассматривать в связи с общим философским пессимизмом Леопарди, его размышлениями над судьбами человечества вообще, над взаимоотношениями природы и человека, т. е. рассматривать в связи с его так называемой теорией «мировой скорби».

С конца 1822 года в биографии Леопарди открывается новая страница. Отец соглашается отпустить его из дома. В уговорах помог дядя Леопарди с материнской стороны маркиз Карло Античи. Мональдо отпускает сына с шурином в Рим с тем, однако, условием, что в Риме сын постарается устроить свою карьеру на службе в каком-либо духовном учреждении. Начинается период странствований по Италии (Рим, Болонья, Милан, Флоренция, Пиза, Неаполь) с частыми возвращениями в Реканати, с новыми уговорами, унижениями, просьбами к отцу о денежной помощи, личными разочарованиями на почве неизменно безответной влюбленности, нищенскими подачками издателей, унижительными сборами пожертвований со стороны друзей. Во время всех этих странствий утешением для Леопарди служила лишь любовь и искреннее уважение со стороны небольшого количества душевно преданных ему людей (таких, как Нибур, Бунзен, Пьетро Коллета, Антонио Раньери, Август фон Платен).

В декабре 1833 года Леопарди вместе со своим другом и покровителем Раньери переезжает в Неаполь и там поселяется на вилле друзей. Работает он по-прежнему много. Благотворный неаполитанский воздух порой приносил несчастному страдальцу облегчение. Но облегчение всегда оказывалось временным. Болезнь неуклонно развивалась, и 14 июня 1837 года Леопарди скончался на загородной вилле между Торре Анунциата и Торре дель Греко у подножия Везувия. Похоронен он недалеко от предполагаемой могилы Вергилия, возле церкви Сан-Витале в Фуоригротта, теперь едва ли не в центре Неаполя.

«Теоретик скорби и страдания», «проповедник пессимизма» — обычные характеристики Леопарди-мыслителя у историков литературы. «Певец мировой скорби», формула лирического «я» которого — «человек — один». Поэта определил мыслитель, мыслителя — биография. Отчетливее других эту мысль выразил Олар, писавший: «...мы имеем здесь дело не с системой, открытой в тиши кабинета, — это целая жизнь, весь человек, который мало-помалу уходит в одну мысль», и мысль эта — «обще-человеческий закон страдания»<sup>1</sup> — единственный источник, вдохновляющий Леопарди-поэта.

Иными словами, поэтическое творчество Леопарди рассматривается как непосредственное отражение его биографии. В его «Песнях» вычитывали автобиографию. Кому, впрочем, не памятно толкование Якопо Ортиса или Вертера как alter ego Фосколо или Гете? Кто не помнит, как отождествляли Пушкина и Байрона с их героями? Конечно, в любом творчестве личный опыт художника первостепенен. Однако между художественным обнаружением мучений, раздумий и поисков автора и примитивным автобиографизмом лежит пропасть. Если «человек — один» и является формулой лирического «я» Леопарди, то это отнюдь не значит, будто этой формулой исчерпывается содержание его лирических пьес. Стремление разглядеть в стихах автопортрет или интимный дневник Леопарди уже не раз приводило к абсурдному утверждению, что-де сохрани он чуть-чуть больше здоровья, устройся на приличное жалование в папскую библиотеку и испытай он ответную любовь, как мигом исчезли бы и самые мотивы к творчеству.

Горестная судьба человечества, одиночество, иллюзорность счастья — действительно частые темы лирики Леопарди, но далеко не единственные. К слову сказать, и эти-то темы никак не могут рассматриваться как производные от его биографии (другое дело — привнесенный в них личный опыт!). Мысль о бренности земного существования, торжестве зла над добром, неизбежности смерти, мстительности природы, сама космическая

<sup>1</sup> A. Aulard. Essai sur les idées philosophiques et l'inspiration poétique de Léopardi. — In: «Poésies et œuvres morales de Léopardi», t. I. Paris, éd. A. Lemerre, 1880, p. 183—184.

скорбь давно уже стала в мировой литературе в какой-то степени расхожей. Присутствует она и у древних авторов, столь близких сердцу Леопарди, и у непосредственных его предшественников (Метастазио, Вольтер), и у современников (Уго Фосколо). Следовательно, все дело в том, как поэтически акцентируется эта мысль, какую получает тональность, в какой связи с прочими поэтическими компонентами она находится.

Во внушительном по размерам литературном наследии Леопарди два памятника — не считая, понятно, «Песен», принесших автору славу одного из крупнейших мировых лириков, — имеют первостепенное значение. Первый из них — его «Дневник» («*Zibaldone di pensieri*»), свыше четырех с половиной тысяч страниц, исписанных убористым почерком, хранящийся в неаполитанской Национальной библиотеке и по-настоящему еще не прокомментированный. Леопарди вел его с июля 1817 года по 4 декабря 1832 года. Значение этого уникального документа состоит не столько в тех или иных мыслях, набросках, суждениях — ибо в окончательном виде все это мы находим в отдельных сочинениях Леопарди, — сколько в том, что это лирический *vademecum* гениального человека, дневник его души, лаборатория поэта, ежедневная исповедь. И второй памятник — «Моральные сочинения» («*Opere morali*»), задуманные еще в 1820 году, написанные в 1824—1825 годах и изданные целиком в 1827 году (не считая отдельных публикаций в повременных изданиях за 1826 год). В издание 1827 года вошли двадцать пять небольших трактатов, семнадцать из которых написаны в форме диалогов-споров, что как нельзя лучше отражало собственные сомнения, колебания и поиски автора. Цель трактатов — потолковать о превратностях и скорбной участи человека и вселенной. Тематически они делятся примерно пополам. Двенадцать посвящены рассуждениям о том, что такое жизнь, чувство, происхождение материи, конечность всего сущего, природа, человеческое естество. В тринадцати трактатах речь идет главным образом о моральных проблемах: человеческих страстях, иллюзиях, добродетелях и пороках, славе, самоубийстве и т. д.

Мысли, высказанные в этих трактатах, выстроились в глазах биографов Леопарди в некую стройную философскую систему «мирового зла и страдания» (чуть ли не подобную доктрине Шопенгауэра); система произ-

вольным образом наложилась на поэтическое творчество Леопарди, «Песни» оказались как бы поэтической иллюстрацией этих трактатов. Между тем, как сами трактаты вовсе не обнаруживают наличия какой-то законченной философской доктрины, так и «Песни» не являются их поэтической иллюстрацией.

Леопарди выступает тут скорее моралистом во вкусе Вовенарга или Шамфора, чем доктринером-философом. Исходная позиция Леопарди кратко сводится к тому, что «жизнь — зло». И дело не в несовершенстве человека. Природа злее людей. От людей можно убежать, люди перестают преследовать гонимых, но от природы бежать некуда. Она всегда гонит и преследует по пятам. «Если то, что разрушается, страдает, а то, что разрушает, не радуется и само рано или поздно подвергается разрушению, то позволительно задать вопрос: «кому же нужна, кому полезна несчастнейшая жизнь вселенной, сохраняемая ущербом и смертью всех вещей, ее составляющих?» («Диалог Природы и Исландца»). Сознание бесконечной тщеты всех вещей приводит Леопарди к выводу, что нет иной реальной истины, кроме смерти; она естественный конец и единственная цель бытия. Исходя из такой посылки, Леопарди рассматривает в других трактатах суетность всяких человеческих стремлений, желаний, наслаждения, славы, любви. Всякое наслаждение, по Леопарди, — вещь умозрительная, а не реальная, порождение мысли, а не действительное ощущение. Человек не удовлетворен даже высшим блаженством, всегда ждет еще чего-то более сильного, неизданного... Однако, несмотря на иллюзорность счастья и наслаждения, человек гонится за ними и дорожит жизнью лишь ради счастья. Строго говоря, мы любим именно счастье, а не жизнь, хотя часто относим к жизни привязанность, питаемую к счастью... Любовь к жизни не является коренным свойством человеческой природы; иное дело — любовь к собственному благу и счастью; она присуща всякой твари («Диалог физика и метафизика»)... Заключает Леопарди этот «Диалог» рассуждением о том, что в природе человеческой жизни счастье и несчастье неразлучны. Отсюда вывод: «существование — зло, пропорциональное количеству несчастья». Поэтому стремление к счастью — первая и главная химера. Химерой является и стремление к славе («она рассеивается как дым, если взглянуть на дело хорошень-

ко»). Такими же химерами Леопарди называет в своих трактатах и все другие человеческие стремления и желания. Выход, казалось бы, один: добровольный отказ от жизни. Но ослепленному человечеству этот выход закрывает «умствование» (т. е., по мысли Леопарди, размышления о загробной жизни, мечты о возможных общественных преобразованиях и т. д.).

И вот оказывается, что эти-то «химеры» и примиряют человека с жизнью, делают ее сносной, а того и гляди... сделают ее счастливой.

В «Песнях» Леопарди если и не всегда отходит от начертанного в трактатах абсолюта зла, то часто вступает с ним в противоречие, а порой и опровергает его.

Сборник, вошедший в мировую поэзию под названием «Песен», состоит из сорока одного стихотворения. Тридцать девять пьес вышли при жизни автора (флорентийское издание 1831 года и неаполитанское 1835). Два стихотворения опубликованы после смерти Леопарди. Все они были написаны в период 1816—1836 годов.

Одна из химер, на которую Леопарди особенно напал в своих трактатах, была любовь к славе. Он даже не соглашался с ироническим замечанием Паскаля о том, что тяготение к славе так сильно в людях, что, пусть она будет связана со смертью, для человека она все же будет желанной. В канцоне «К Италии» он сетует на бедствия современной Италии, взывает к прошлому, воспекает героизм предков, любовь к родине, воинскую славу, говорит не о напрасном самопожертвовании, а о самопожертвовании во имя отчизны, своих сограждан.

В «Палинодии»<sup>1</sup> (которую нередко делают примером беспросветного пессимизма Леопарди и куски из которой приводят наравне с цитатами из трактатов) Леопарди обрушивается на «умствования» века: «Великие умы нашего века сделали ведь великое и блестящее, почти божественное открытие: бессильные дать счастье единичной личности, они, оставив в стороне индивида как такового, принялись рассматривать, не дано ли счастье коллективным единицам, и додумались до утверждения, будто общественное благоденствие и впрямь существует; таким образом, к восторгу толпы политиканов, ока-

---

<sup>1</sup> П а л и н о д и я — песня, в которой поэт как бы берет свои слова назад, отрекается от них (греч.).

зывается, что общество, состоящее из отдельных особей, которые — порознь взятые — изнемогают под гнетом горестей и бедствий, в совокупности своей, являясь нацией, преисполнено ликования и счастья... Такова сверхъестественная прозорливость настоящего века». Строки прочувствованные, но они обращены прежде всего против политиканов, обещающих рай и благоденствие на земле и тут же попирающих права и интересы отдельного человека. Нет сомнения, что объективно инвектива эта обращена не против «химеры» (мечты о счастье), а против зла реально-исторического, свидетелем которого являлся поэт. Это подтверждает множество примет времени, конкретных реалий (распри, раздирающие Европу и Америку, споры, вызванные сбытом перца, корицы, пряностей, денежными выгодами и т. п.). Говорить тут можно разве что об историческом пессимизме Леопарди, который не видел конца и края раздорам, войнам, всяческим утеснениям, да еще торжествующим завываниям демагогов (на этом фоне реального зла).

Не кажется основательным и такое чтение стихотворения «Дрок», когда строчки: «Безумен тот, кто, созданный для смерти и поддерживая с невероятным трудом свое существование, кичливо восклицает: Я создан для наслаждения! — и с омерзительной гордостью исписывает целые книги, суля народам недоступные и высокие судьбы, а в небесах неизведанное блаженство, тогда как достаточно какой-нибудь волны взбушевавшихся морей или просто дуновения зловонного воздуха, чтобы снести с лица земли все человечество, не оставив о нем и памяти», — толкуются как выражение ничтожности человека перед природой. Если рассматривать эти строки только как поэтизацию умозрительных положений «Моральных трактатов» — то, пожалуй, так. А если их рассматривать как бунт чувства против зла жизни — и отнюдь не только с абстрактно-философской подоплекой, но и конкретно-социальной, — то рухнет еще одно положение Леопарди, его стоическая формула «не пытайся быть счастливым и не предполагай возможности избежать несчастья», взятая из античных моралистов. (К слову сказать, стоики пользовались особым расположением Леопарди. Недаром он придавал большое значение изданию «Руководства» Эпиктета.)

Леопарди — лирик. В своих «Песнях» он не мыслит ни социальными, ни философскими категориями. Всю

свою страсть он направляет на сострадание к себе подобным, на мятежный спор с мрачным предназначением человечества. А отсюда — по пронзительному замечанию де Санктиса — вырабатывается понятие о всемирном братстве или солидарности всего человечества как о естественном союзе взаимного страдания против разрушительного влияния неприкрашенной истины, что, по мнению Леопарди, достижимо путем укрепления и развития чувства в противовес «умствованию». Этому посвящены прекрасные строфы «Дрока».

Леопарди редко говорит о своем времени. Тем не менее оно присутствует почти в каждом стихе. Заключено оно в самочувствии поэта.

Леопарди не был политическим борцом. Но насчет предназначения поэзии он не заблуждался. Когда после поражения революций в Милане и Неаполе гражданский дух итальянской поэзии пошел на убыль и многие увлеклись поэтическими побрякушками, Леопарди написал сердитые строчки: «Европа нуждается в более существенной истине, чем поэзия (в вышеупомянутом смысле.— *Н. Т.*). Гоняясь за пустяками, мы оказываем услугу лишь тиранам, так как сводим к забаве литературу, которая могла бы стать твердою точкой отправления для возрождения нашего отечества» (из «Послания к Карло Пополи»).

Между трактатами и «Песнями» есть точки соприкосновения, как есть точки соприкосновения между умозрительными заключениями Леопарди и собственным его житейским опытом. Но как философский пессимизм Леопарди не тождествен личному злополучию, так и лирика его не тождественна «Моральным сочинениям». Противоречие чувства и абстрактной мысли в Леопарди очень ощутимо. Поэт в нем часто сокрушал философа. Гражданин превозмогал холодного моралиста. Боль за себе подобных заглушала собственную боль.

Не менее спорный характер носит поэтика Леопарди. Кто он, классик? Романтик? Его оглядка на классическую античность как будто бы склоняет к первому, как и его приверженность к национальной традиции. Общеизвестна и его неприязнь к тем романтическим декларациям, которые появились в Италии сразу же после опубликования в 1816 году знаменитого письма мадам де Сталь, в котором она настаивала на приобщении итальянской литературы к европейской (имея в виду

прежде всего немецкую и английскую). Письмо послужило сигналом к оживленной полемике и к появлению целого ряда манифестов<sup>1</sup>. Доводы мадам де Сталь никак не убедили Леопарди. Напротив, единственно верным он продолжал считать следование собственному итальянскому пути. Достойный подражания образец — античная поэзия. Именно в ней находил Леопарди истинное равновесие между вымыслом и реальностью, там видел он подлинный полет фантазии. Вещественная конкретность раздражала его в романтизме. Увлечение звукоподражательностью вызвало саркастическое замечание: «...почему ж тогда не отказаться от условного нашего письма и не начать пользоваться фигурным письмом, как это делали когда-то примитивные народы?»

Поэтический язык Леопарди традиционен. По первому чтению кажется, что словарь его, отдельные обороты, поэтические формулы без остатка растворяются в былой традиции. Его лексика разительно напоминает предшественников, зачастую очень далеких по времени. Язык Петрарки и даже Данте ему сродни. Леопарди никогда не скажет «кинжал» или «шпага», но всегда «сталь», «железо» и т. д. Как и для Петрарки или Метастазиио, «юные годы», «юность» для него «цветы весны», «златая весна»; «глаза» — «очи», «молнии», «звезды». «Красота» для Леопарди — всегда будет «божественной», «небесной». Восклицание «О боги!» — не только возможно, но и обычно. Обнаруживается все это и в юношеской лирике, и у зрелого Леопарди. Если изъять из контекста подобные канонизированные традицией слова, обороты, формулы и рассмотреть их в сравнении со словарем таких поэтов-романтиков, как Джованни Берше или Мандзони (времени «Священных гимнов»), то поэтический язык Леопарди покажется удивительно архаичным, банальным, стертым. Однако вовлеченное в иную интонационную систему, многократно опробованное поэтическое хозяйство приобретает неожиданную новизну. Кажется, что оно впервые введено в литературный обиход. Леопарди вовсе не озабочен поисками редкостного слова, неожиданной, бьющей на эффект метафоры (не говоря уже о словотворчестве). Он вполне довольствуется тем, что накоплено итальянской поэзией

---

<sup>1</sup> См. об этом подробнее в статье «От классицизма к романтизму».

веками. Мало того, он предпочитает даже не отдельные слова старого поэтического лексикона, но готовые формулы, уже бывшие в употреблении тропы. В расчете на квалифицированного читателя он как бы использует оставшийся еще в старой лексике и формулах поэтический заряд, сообщает ему дополнительную силу, меняет синтаксические, мелодические, зрительные пропорции. Временами сдается, будто Леопарди бывает особенно рад позаимствовать что-то из, казалось бы, запрещенного фонда. Из литературной кладовой он перетаскивает слова в свою поэзию, и они там оживают. По тонкому замечанию профессора Франческо Флора, крупнейшего знатока Леопарди, под пером Леопарди «находит искупление вся Аркадия».

Леопарди любит взять готовую формулу и придать ей иной ритмический рисунок. Она преобразуется и воскресает для поэзии. У Петрарки в канцоне CXXVII («В этой стороне...») есть стих: «Неторопливо звездам счет вести». Леопарди, по сути дела, меняет лишь порядок слов — «И звездам счет вести неторопливо». Разница ощутимая.

Эффективность традиционного словаря у Леопарди — в соотношении между его почтенной литературной историей и новой жизнью, которую он приобретает в его поэзии.

Леопарди иногда возвращает словам, фразам, целостным формулам первозданное их значение, снимая промежуточные наслоения, иногда, наоборот, до предела сгущает веками накопленные ассоциации. Он не стремится опровергнуть традицию, он преобразовывает, обновляет ее. Поэтическая «память» Леопарди поразительна. Переводчики его поэзии знают, что именно эта память воздвигает перед ними чудовищные трудности.

Отметим еще одно свойство лирики Леопарди — незаменимость порядка слов. Даже в пределах того же самого интонационного рисунка любая перестановка повлечет за собой нарушение музыкально-смыслового начала, где все связано, взаимопроницаемо, незаменимо. В этом отношении Леопарди напоминает Пушкина, где все просто до крайности, но все единственно возможно. Это стих, не могущий иметь вариантов, — он окончательен. И в этом смысле Леопарди больше походит на классика. В его поэтике мало что от принципиальной «растрепанности» романтиков. Он не жертвует целостно-

стью и ясностью в угоду счастливо найденному метафорическому слову, хотя, как правило, и отвергает слова терминологичные, строго понятийные.

Но примат чувства над рассудочностью, тяга к освобождению поэтического языка от жанровой закрепощенности, новшества в ритмической и строфической структуре канцон сближают его с романтиками. Впрочем, организационно он не мог с ними сойтись. Шумные манифесты его всегда отпугивали.

Независимо от того, романтиком считать Леопарди или классиком, поэзия его пережила все литературные распри. Сегодня он один из самых читаемых и самых парадоксальных итальянских поэтов. По словам де Санктиса, «Леопарди внушает чувства, противоположные своим намерениям: он не верит в прогресс — но заставляет тебя страстно его желать; он не верит в свободу — и заставляет любить ее; славу, добродетель, любовь называет он пустой иллюзией — и при этом возбуждает в твоей груди неумную к ним тягу»<sup>1</sup>.

## НА ПУТИ К «ДЕКАМЕРОНУ»

Побуждая Гоголя взяться за «Мертвые души», Пушкин ссылался на пример Сервантеса, которому именно «Дон Кихот» доставил всемирную славу. В самом деле, есть даже великие писатели, остающиеся в читательской памяти как авторы «главной» своей книги. А все, что предшествует этой книге, рассматривается как подготовка к ней. Все написанное после — частные разработки найденного либо полемика с самим собой.

К таким авторам «главной» книги несомненно относится и Джованни Боккаччо. Сказанное не означает, понятно, что все прочее, им написанное, малоценно или не имеет самостоятельного значения. Дело не в «лучше» или «хуже». Просто под «главной» книгой подразумевается та, в которой с наибольшей полнотой выразились авторские утверждения о жизни и с наибольшей силой обнаружилась природа художнического дарования писателя. Таким сводом мыслей, умонастроений и писательского поиска Боккаччо явился «Декамерон», «человеческая комедия» раннего итальянского Возрождения, возвестившая миру наряду с «Канцоньере» Петрарки и рождение новой эпохи, в центре которой стала самоценная человеческая личность, и новые пути в искусстве художественного слова.

Прочие, так называемые «малые произведения» Боккаччо также вошли не только в историю литературы, но все еще живы для нынешнего широкого читателя. В своей совокупности они дают яркое изображение жизни, помыслов и общественного самочувствия людей той эпохи, которая, по словам Энгельса, положила начало «величайшему прогрессивному перевороту из всех пережитых до того времени человечеством» и которая была призвана разбить «рамки старого orbis terrarum»<sup>1</sup>.

К «малым» произведениям относятся сочинения разных жанров: это и повесть в прозе и стихах «Амето», и

<sup>1</sup> К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 20, с. 346.

первый психологический роман в западноевропейской литературе «Фьямметта», и поэма в октавах «Фьезоланские нимфы», и стихотворения, и жизнеописание Данте, и сатирическая повесть-инвектива «Ворон», и ряд других вещей, писанных на народном и на латинском языке. Они обнаруживают разные грани писательского дарования Боккаччо, дают представление о масштабности творчества великого писателя. Перечисленные произведения имеются в русских переводах. Читатель с ними знаком. О них-то и пойдет речь.

Творческая жизнь Боккаччо распадается на три четко прослеживаемых периода. Юношеский (неаполитанский) длится примерно с середины 20-х годов XIV столетия и до 1340 года. Первый флорентийский период (1340 — начало 50-х годов) открывается повестью «Амето» и завершается «Декамероном». Во второй флорентийский период (до 1375, года своей смерти) Боккаччо посвящает себя преимущественно ученым занятиям, связанным с античностью, пишет ученые сочинения на латинском языке и к концу жизни принимает поручение флорентийской коммуны публично комментировать дантовскую поэму. К этому же периоду относятся лишь весьма приблизительно датируемые «Жизнь Данте» и «Ворон», о которых — на правах эпилога — будет сказано несколько слов.

Совершенно очевидно, что с художественной точки зрения наибольший интерес представляет первый флорентийский период.

О Боккаччо существует огромная литература. И тем не менее в биографии его еще много белых пятен. Длительное время она восстанавливалась преимущественно из собственных произведений Боккаччо, многие из которых с излишней доверчивостью толковались в автобиографическом ключе. Отсюда ряд недоразумений, освященных солидной традицией. Нет, например, никаких серьезных оснований полагать, что Джованни Боккаччо родился в Париже от случайной связи его отца Боккаччино ди Келлино со знатной француженкой, да еще чуть ли не королевского происхождения. Можно считать доказанным, что Джованни родился во Флоренции (или в Чертальдо) в 1313 году — точная дата не выяснена — и был внебрачным ребенком. У отца было имение в Чертальдо, но, будучи купцом, он жил преимущественно во

Флоренции, тогдашнем торговом и денежном центре Италии. Начальное образование Джованни получил дома, и состояло оно по тогдашним правилам из азов грамматики и риторики. Джованни было около четырнадцати лет, когда отец решил отправить его в Неаполь попрактиковаться в торгово-финансовых делах в неаполитанском отделении известного в те времена флорентийского банка Барди, одним из совладельцев которого стал купец Боккаччино. В Неаполе, бывшем тогда одним из главных культурных центров полуострова, юный Джованни должен был пополнить и свое образование: заниматься каноническим правом. Собственные признания и вся дальнейшая судьба Боккаччо свидетельствуют о том, что он не имел особой охоты совершенствоваться ни в том, ни в другом. Благодаря протекции богатого флорентийца Никколо Ачайуоли, обосновавшегося в Неаполе, Джованни был введен в круг молодых придворных просвещенного монарха и мецената Роберта Анжуйского. И талантливый и впечатлительный юноша куда больше преуспел в свободных искусствах и гуманистических знаниях, чем в юриспруденции и банковских операциях. Он быстро усвоил тот обязательный минимум образованности, который полагался светскому молодому человеку и начинающему литератору: доступная к тому времени античность (преимущественно латинская), поэзия трубадуров, французские фавлю, поэты «сладостного нового стиля», Данте. Он жадно впитывает в себя все, что могло дать тогдашнее просвещенное неаполитанское общество. Проблемы политические и социальные не волнуют его или волнуют в столь незначительной степени, что это не нашло никакого отражения в его юношеских произведениях. Это период накопления и освоения литературной культуры классического прошлого и высших достижений настоящего. Даже в Данте, который с юных лет становится его кумиром, Боккаччо увлекает поначалу скорее внешняя формальная сторона, а не гражданская его страстность. В вихре изящной светской жизни неаполитанского двора, поразившей его контрастом по сравнению с суровым и деловым укладом флорентийского отчего дома, Боккаччо, несмотря на цепкую свою наблюдательность, еще никак не различает тех перемен, которые происходят в бурлящих итальянских больших и малых государствах, и в частности, в самом Неаполе. А ведь сам он, в сущности, присутствует на «пире во

время чумы». Это он поймет позже, когда, вернувшись во Флоренцию, снова посетит Неаполь. Пока он радуется жизни, и эта радость захлестывает его, захлестывает и его творчество, несмотря на все любовные страдания, которые он претерпел в Неаполе и которые он с таким блеском опозитизировал.

К 1336 году относится его знаменитая встреча с Марией д'Аквино, светской красавицей, которой легенда, поддержанная и самим Боккаччо, пожелала приписать королевское происхождение. Встреча произошла в страстную субботу, в церкви Сан-Лоренцо. Произошла она через десять лет после знаменитой встречи Петрарки с Лаурой в церкви Санта-Клара в Авиньоне и имела для литературы во многом схожие последствия. На долгое время Мария д'Аквино стала под именем Фьямметты главной музой Боккаччо. Сейчас трудно, а порой и невозможно отделить реальную Марию д'Аквино от литературной Фьямметты, отделить женщину от поэтической фикции, чувственную любовь от идеи любви. Вероятно, надо согласиться в том, что в творчестве Боккаччо сказались и то и другое. Однако помнить о литературном обаянии дантовской Беатриче и петрарковской Лауры следует. А потому довольно рискованно выдавать, как это иногда делалось, поэтические фантазии за почти документальную автобиографическую прозу или лирическую исповедь.

Роман с Марией д'Аквино не был длительным. Разрыв и сопряженные с ним переживания послужили не только материалом для ряда очень живых сценок, исполненных боли и неподдельного человеческого страдания, но и поводом для серьезных размышлений о любви истинной и кажущейся, чувстве и долге, послужили поводом для углубленного психологического анализа и самоанализа. Все это очень пригодилось Боккаччо при написании «Фьямметты».

В 1340 году, по требованию отца, Боккаччо возвращается во Флоренцию. Материальные дела семьи пошатнулись. Обанкротился банк Барди. Флорентийская действительность оказалась куда более суровой и в то же время интересной по интенсивности политической и духовной жизни, чем внешне безоблачное существование в Неаполе. Для Боккаччо начинается самый плодотворный в творческом и гражданском смысле период жизни. Он реализует то, что было начато или задумано еще в

Неаполе,— «Амето» и «Фьямметту», создает «Фьезоланских нимф», работает над «Декамероном». Кроме того, он выполняет ряд дипломатических поручений флорентийской коммуны, что дает ему некоторый материальный достаток, необходимый для спокойной литературной работы. Одним из центральных событий в этот период явилось для Боккаччо личное знакомство с Петраркой, перешедшее в сердечную дружбу, которая прервалась только со смертью Петрарки в 1374 году.

Первым произведением флорентийского периода является, как уже было сказано, повесть «Амето», начатая еще в Неаполе,— повесть сложная, во многом для литературы новая, хотя и достаточно еще эклектичная. Написана она частично прозой, частично стихами. Литературная ее зависимость от различных источников несомненна. Так, общий замысел восходит к Вергилию и Овидию, из XIII книги «Метаморфоз» которого Боккаччо заимствовал мотив перерождения дикого, необузданного человека в изящного кавалера (у Овидия — преобразование Циклопа под воздействием любви к nereиде Галатее). Потом мотив этот будет использован Боккаччо в «Декамероне». Влияние Данте заметно и в некоторых частных эпизодах (поздние дантовские эклоги на латинском языке), и в выборе строфической формы для вставных стихотворных кусков («Божественная комедия»). Понятно при этом, что античный мотив получил под пером Боккаччо спиритуализированно-аллегорическое звучание вполне в духе тогдашнего католического мирозерцания.

Грубый пастух и охотник Амето живет где-то в междуречье Арно и Мульоне. Однажды ему повстречалась стайка резвящихся на лоне природы нимф. В одну из них, Лию, Амето влюбляется с первого взгляда. В день празднования культа Венеры (понимаемой здесь как любовь в христианском смысле) Амето с семьей нимфами и тремя пастухами собираются под цветущим деревом у прозрачного ручья. Нимфы, олицетворяющие семь добродетелей соответственно тем богиням, которым они служат (Паллада — Мудрость, Помона — Умеренность, Веста — Надежда и т. д.), поочередно рассказывают свои самые заветные любовные истории. Когда рассказчицы смолкают, Лия, олицетворяющая надежду, окунает Амето в очищающий источник, и в него вселяются все семь добродетелей: Любовь, Вера, Надежда, Мудрость, Справед-

ливость, Умеренность, Мужество. В апофеозе Амето является ослепительная Венера. Так Амето из грубого животного превращается в Человека.

Пасторальный сюжет имеет тут прозрачно-аллегорический смысл: семь нимф — три богословских и четыре основных добродетели, сам Амето — символ человечности, сперва неотесанной и грубой, потом смягчаемой под действием любви, освященной добродетелями; преображенный Амето обретает способность лицезреть единого и триединого в своей тайной сущности бога.

Главная пружина аллегории — любовь, начало человечности и очищения — свойство поэтической культуры времени, восходящее к доктрине трубадуров о возвышающей силе любви. Следует, впрочем, заметить, что присуще оно было не столько чувству Боккаччо, сколько его интеллекту. К тому же аллегория — лишь один из элементов «Амето», и отнюдь не самый существенный. В художественную систему этой пасторали, которая наряду со следующей пасторалью Боккаччо, «Фьезоланскими нимфами», в значительной мере определила собой дальнейшее развитие пасторального жанра в западноевропейской литературе, входят и другие элементы, в частности лирический и реальный. Достаточно сказать, что и сами нимфы, и их возлюбленные отвечают исторически распознаваемым прототипам. Среди них — Фьямметта, с очевидными чертами Марии д'Аквино, да и сам Боккаччо.

Стало быть, «Амето» — повесть с «ключом». И хотя порой ключ этот для нас весьма загадочен, но для земляков-современников Боккаччо он вряд ли представлял особую загадку. Правда и то, что личный (или лирический, как сказали бы теперь) элемент носит тут менее непосредственный характер, чем, например, в «Филострато» и других сочинениях неаполитанского периода. В «Амето» больше порой лукавой светской хроники, чем исповеди.

Мало того, в повести, особенно в рассказах нимф, содержится повествовательный ряд, который лишь с большими натяжками может быть согласован с общей аллегорической картиной. Историйки, которые рассказывают прелестные нимфы, не всегда соответствуют дидактическому заданию повести. Их вполне заземленный реализм часто колеблет морально-богословское назидание, лежащее в основе замысла. И в этом, и в отдельных описаниях места действия (Этрурия-Тоскана) сказывается будущий

Боккаччо, тонкий наблюдатель и умелый рассказчик. Конечно, проглядывает он пока больше в частности, чем в общем. Дело в том, что врожденные инстинктивные данные Боккаччо-художника зачастую подавляются или, во всяком случае, приглушаются наперед заданными литературными построениями, приглушаются чрезмерной тягой к отделке языка согласно выбранной априорно норме. В «Амето» очень заметно усилие Боккаччо искусственно построить итальянский повествовательный язык, моделировать его по образцу схем латинского периода, с его ритмическими каденциями и параллелизмами. Боккаччо злоупотребляет неуклюжими и утомительными латинизмами.

Разумеется, подобный опыт литературного благоустройства народного языка (*volgare*) имел немалое значение для дальнейшего развития боккаччиевской прозы, но до поры до времени попытка эта не реализуется еще в органичном сплаве языка и стиля Боккаччо. Искусственность опыта особенно сказывается в описательных кусках, где появляется нарочитость, почти манерность, в которой тонут энергично и сильно написанные частности.

Но, так или иначе, «Амето» знаменует собой важный шаг на пути от аллегорий предвозрожденческого типа к реализму «Декамерона». Недаром еще в XVI веке Сансовино назвал «Амето, или Комедию флорентийских нимф» «маленьким «Декамероном».

На пути к «большому «Декамерону» Боккаччо создает еще несколько произведений. Среди них «Элегия мадонны Фьямметты», чаще именуемая просто «Фьямметтой» (1343—1344), и поэма «Фьезоланские нимфы», сочиненная между 1343 и 1346 годами.

Построение, отдельные мотивы, да и отдельные картины и сценки во «Фьямметте» имеют точно установленные параллели в античной римской литературе. Зависимость плана этого первого в европейской литературе психологического романа от «Героид» Овидия давно выяснена. Исследователи текста «Фьямметты» со всей скрупулезностью обнаружили и реминисценции из «Печальных песен» Овидия, и сходство кормилицы Фьямметты с кормилицей сенековской Федры, и множество других литературных совпадений. Впрочем, для Боккаччо (как и для Петрарки) следование образцам и усвоение художественных достижений античности являлось созна-

тельной установкой. Для создателей новой ренессансной культуры это было вполне естественным и закономерным.

Важно то, каким содержанием были нагружены воспринятые от прошлого схемы, в какую новую художественную систему включался этот литературный багаж.

Как и в более ранних произведениях, материал романа также имеет автобиографический привкус. Во многих деталях жалобная история Фьямметты, покинутой Панфило, напоминает любовные перипетии Боккаччо и Марии д'Аквино. И нет нужды в том, что история эта предстает в романе в «перевернутом» виде. В романе изменяет не Фьямметта, а Панфило, повергая свою возлюбленную в безысходное горе. Некоторые критики полагали, что Боккаччо «перевернул» исходную ситуацию, чтобы отомстить Марии д'Аквино. Предположение довольно нелепое. Совершенно справедливо профессор А. А. Смирнов замечал по этому поводу: «Это невозможно уже потому, что весь рассказ имеет своей целью вызвать в читателе сочувствие именно к Фьямметте, а не к ее коварному возлюбленному. Скорее можно здесь видеть стремление до конца развеять былые чары, отрешиться от острого субъективизма переживаний, чтобы получить возможность подойти шире к добытому личным опытом и с большей художественной свободой осветить объективно-человеческую сторону изображаемого конфликта чувств. Это позволило Боккаччо дать глубокий анализ сердечных переживаний, первый в европейской литературе психологический роман»<sup>1</sup>.

Ревность, терзавшая Фьямметту, была хорошо знакома самому Боккаччо. Он сам изведal ее. И интересно, как тонко сумел он переадресовать эти мужские свои терзания женщине, которая сама не имела повода для ревности.

В романе Фьямметта — самая верная из влюбленных женщин. Панфило, вызванный отцом во Флоренцию, оставляет возлюбленную полумертвой от горя. Она ждет его возвращения с покорнейшей верой.

И вот однажды, совершенно случайно, она узнает от заезжего флорентийского купца, что Панфило женился. Но Фьямметта еще не теряет надежды. Она хочет верить,

---

<sup>1</sup> Дж. Боккаччо. Фьямметта. Фьезоланские нимфы. М., «Наука», 1968, с. 278.

что женился он по принуждению отца, но продолжает любить только ее. Известие оказывается ложным. Женился не Панфило, а его отец. Панфило же влюбился в одну из флорентийских красавиц.

Фьямметта, будучи не в силах перенести измену, ищет смерти. По счастью, старая кормилица обнаруживает намерение своей воспитанницы и вовремя предотвращает ее попытку броситься с башни. От безысходного горя Фьямметта тяжело заболевает.

Мужу сообщают, что отчаяние жены вызвано смертью любимого юного брата. Тут, кстати, следует отметить совершенно поразительную психологическую тонкость, с которой Боккаччо изобразил предупредительно-внимательное отношение Фьямметты к обманутому мужу, перед которым она чувствует себя виновной.

Единственным утешением для Фьямметты остаются рассказы о своем горе. На какой-то момент появляется проблеск надежды: кормилица сообщает, что встретила на набережной флорентийского юношу, прибывшего морем, который будто бы знает Панфило и знает, что тот должен вот-вот вернуться в Неаполь. Надежда воскрешает Фьямметту, но радость напрасна. Вскоре выясняется, что сведение ложное. Кормилица ошиблась. Юноша, прибывший из Флоренции, оказывается не Панфило. Он даже его не знает. Фьямметта пытается сыскать утешение в сопоставлении своих любовных мук с муками знаменитых ревнивиц древности и находит, что ее муки сто-крат горше.

Конечно же, «Фьямметта» — не иносказательная автобиография. Ее в романе нет, как нет ее, впрочем, и в предшествующих вещах Боккаччо. Можно говорить лишь о привнесении лирического начала, собственного жизненного опыта, живых размышлений и наблюдений во внешне не новую повествовательную канву; книга построена как исповедь обманутой любви.

Во «Фьямметте», как и в «Филострато», Боккаччо порой касается сокровенно лирических и даже очень интимных переживаний. Но если «Филострато» писался по живому следу, когда ревнивые подозрения всюду мучили Боккаччо, и потому во многих октавах этой поэмы отчетливо слышно душевное смятение, почти бессвязное стелание, то во «Фьямметте» личные авторские переживания — лишь только подсобный материал, обработанный рукой уверенной и точной. Они переведены из жизненно-

го в литературный план. Боккаччо с равным вниманием выписывает как главную героиню, так и персонажей второстепенных. Роман свободен от элементов дидактических и аллегорических, что замутняло некоторые из предшествующих опытов Боккаччо (например, «Амето» и одновременно с этой повестью написанную аллегорическую поэму в терцинах «Любовное видение»).

Позднейшие критики и, в частности, Де Санктис и Кардуччи, не без скепсиса относившиеся к «Фьямметте», между прочим укоряли Боккаччо за утомительную эрудицию. Их коробило то, что Фьямметта при всех своих страданиях и переживаниях не упускает случая — для пущего убеждения «всех влюбленных дам», своих слушательниц, — припомнить все, что в подобных случаях испытывали знаменитые страдалницы древности. Действительно, приверженность к эрудиции не покидает Боккаччо, казалось бы, в самых неуместных для этого случаях. Но стоит ли тому удивляться, если и через двести и триста лет после Боккаччо к образам и примерам античности обращались персонажи даже самые «низкие», вроде слуг из итальянских и испанских комедий XVI и XVII веков? Кажется, что в данном случае именитые критики Де Санктис и Кардуччи несколько опрометчиво выговаривают Боккаччо за это его свойство. Если вспомнить читательский круг Боккаччо, то в такой литературной условности не покажется ничего странного. Классическая эрудиция воспринималась как нечто совершенно естественное, отнюдь не мешающее восприятию. Вряд ли справедливо подменять понятие о естественности и реализме времен Боккаччо нашими современными понятиями. Во времена Боккаччо эрудиция не была простым литературным щегольством, она была прежде всего целостным выражением господствующего в определенной исторической среде умонастроения и художественного вкуса. Всегда рискованно поверять явления одной литературной культуры мерками другой.

Конечно, с точки зрения современного нашего восприятия, трудно согласовать бьющую фонтаном эрудицию с красочными реалистическими описаниями Неаполя, окрестных мест, моря, которые остались непревзойденными даже в «Декамероне», или с той поразительной точностью психологического наблюдения, совсем не книжного, которое является самой живой особенностью

романа. В этом смысле одним из самых ярких эпизодов является попытка Фьямметты покончить с собой. Эти страницы исполнены силы и чувства, обработаны с удивительным искусством и душевной зоркостью. Они настолько близки позднейшим открытиям в литературе, настолько современны, что, заражаясь ими, мы начинаем предъявлять и к другим страницам требования анахроничные, а порой и решительно абсурдные. А ведь читая старинные памятники, куда как важно отрешиться от литературных мерок сегодняшнего дня и попытаться мысленно перенестись в эпоху, их породившую. Иначе мы всегда рискуем не понять реального содержания и художественного обаяния прочитанного.

Мы склонны обвинять Боккаччо в грехах, в которых сами повинны по отношению к нему. Он читал Вергилия и Данте, а не Пушкина и Льва Толстого.

Точное время написания «Фьезоланских нимф» неизвестно. Верно одно: написана эта поэма на пороге того счастливого в жизни и творчестве Боккаччо периода, когда обозначались первые, еще приблизительные контуры главного его произведения, «Декамерона». Хотя и сама поэма с полным основанием может рассматриваться как маленький шедевр.

В фабульной основе этой поэмы в октавах лежит красочная легенда о происхождении Фьезоле и Флоренции. Она является как бы эпической «подкладкой» поэмы. В центре же поэтического повествования находится трогательная любовная история пастуха и охотника Африко и нимфы Мензолы. Юноша добивается любви прелестной нимфы, но в дальнейшем она раскаивается в своем падении и, боясь гнева богини Дианы, бежит от возлюбленного. Отчаявшийся ее найти Африко кончает с собой возле ручья, принимающего его имя. Мензола рождает сына. Преследуемая богиней, она бежит, но разгневанная богиня ее настигает и превращает Мензолу в ручей. Предметом «Фьезоланских нимф» является, таким образом, то же, что вдохновляло лучшие страницы юношеского творчества Боккаччо: исследование сокровенного человеческого чувства. Но тут, как и во «Фьямметте», гораздо в меньшей степени примешиваются посторонние задачи. Нет ни аллегорий, ни дидактики. А мифологический сюжет прозрачно-условен. Поэма написана легко, с тем счастливым лирическим вдохновением, которое до того времени утяжелялось либо порывами страстей слиш-

ком личного характера, либо всплесками нарочитой учености.

Для «Фьезоланских нимф» характерны расширение поэтического горизонта, более раскованная фантазия и творческая изобретательность. Да и сам стиль поэмы становится более простым, гибким и музыкальным. В поэме множество картин совершенно реалистических и народных.

Чтобы понять, какой сдвиг произошел в творчестве Боккаччо, показать его отход от спиритуализма и абстрактности его предшественников и даже боготворимого им Петрарки, стоит сопоставить октаву из «Фьезоланских нимф» (CCLXXIV) Боккаччо с сонетом LXI Петрарки, написанным всего года за два-три до поэмы.

Первые два стиха боккаччиевской октавы почти в точности воспроизводят первые два стиха сонета Петрарки.

У Петрарки:

Benedetto sia' l giorno, e l'mese, et l'anno  
Et la stagione, e l'tempo, et l'ora, e'l punto...

У Боккаччо:

Benedetto sia l'anno e l'mese e l'giorno,  
E l'ora e l'tempo, ed ancor la stagione...

Совпадение, как видим, полное. Перестановка слов продиктована исключительно нуждами рифмовки, системы которых в сонете и октаве не совпадают. Перекличка двух поэтов не вызывает сомнений.

Посмотрим теперь содержание петрарковского сонета и октавы Боккаччо.

Вот сонет Петрарки:

Благословен день, месяц, лето, час  
И миг, когда мой взор те очи встретил!  
Благословен тот край и дол тот светел,  
Где пленником я стал прекрасных глаз!

Благословенна боль, что в первый раз  
Я ощутил, когда и не заметил,  
Как глубоко пронзен стрелой, что метил  
Мне в сердце бог, тайком разящий нас!

Благословенны жалобы и стоны,  
Какими оглашал я сон дубрав,  
Будя отзвучья именем Мадонны!

Благословенны вы, что столько слав  
Стяжали ей, певучие канцоны,—  
Дум золотых о ней, единой, сплав!

*(Перевод Вяч. Иванова)*

А вот октава Боккаччо:

Год, месяц, день и час благословенны,  
То время, место, где сотворено  
Все: этот лик, столь дивно совершенный,  
И тело, мудрой стройности полно.  
Когда же кто искал во всей вселенной  
И в небесах высоких,— все равно,—  
Где сонм богов святой,— и там не снится  
Красы такой, чтобы с твоей сравниться.

*(Перевод Ю. Верховского)*

При всей приблизительности стихотворных переводов нельзя не заметить разницы в описании возлюбленных. У Петрарки в этом его знаменитейшем и одном из самых его, так сказать, «реалистических» сонетов нет ничего телесного, ничего конкретного. Самой Лауры нет. Есть лишь «прекрасные глаза». Есть идея, возвышенная, чистая, почти отвлеченная. Есть, правда, чувство самого поэта, но и то настолько возвышенно-одухотворенное, что и «жалобы», и «стоны», и «боль» перестают быть выражением земных чувств и превращаются в «золотые думы», в идею любви, в абстракцию. Ко всему этому пришивается еще и прославление «певучих канцон», т. е. поэзии, которая сама по себе (в духе раннего гуманизма) приравнивается к абсолютной идее. И по этому сонету заметно, что в извечном для Петрарки споре между влечением сердца и нравственным абсолютом побеждает последний.

У Боккаччо возлюбленная (не важно, что это героиня поэмы Мензола!) совершенно конкретна и телесна. Боккаччо говорит о ее «хорошеньком личике» и «ладном теле». И лексика у него самая бытовая. К сожалению, замечаю в скобках, что перевод Ю. Н. Верховского (в основном отличный) в данном случае несколько «петраркичен». В оригинале нет ни «тела, полного мудрой стройности», ни «лика, столь дивно совершенного», ни «небес высоких», ни «сонма богов святого». Там есть «ладное тело», «прелестное личико», «небо», «легион богинь». А в следующей строфе Боккаччо говорит еще и о «сноровке» и «простодушии» Мензолы в любви, что в переводе превратилось в Мензолу, «исполненную чистых обаяний». Словом, под пером Боккаччо аналогичный предмет приобретает уже иную разработку и смысл. Любовь вполне земная, носители ее — живые люди, менее всего похожие на литературные фикции, на бестелесные алле-

гории или персонифицированные идеи. В октавах, предшествующих цитированной, содержится такое живое описание плотской любви, какое в пору только «Декамерону». Кстати, зачин октавы CCXLV имеет прямую параллель в «Декамероне», а весь эпизод падения Мензолы может быть сопоставлен не только с наиболее откровенными сценами из «Декамерона», но и с новеллистикой и поэзией чинквеченто, не исключая Пьетро Аретино. И пожалуй, главное не просто в откровенности сцен, а именно в общей тональности, жизнелюбивой настроенности, проявлении естественного человеческого чувства. Это уже гимн человеку, признание его самоценности.

Можно было бы привести и множество других сцен, эпизодов в поэме уже совершенно заземленного бытового плана, характеризующих домашнюю хлопотливость родителей Африко, материнское чувство Мензолы и т. п.

Но особенного внимания заслуживает заключительная картина поэмы (октавы CDXXXVI — CDLXIV), посвященная появлению в Европе мифического Атланта и основанию им города Фьезоле. Атлант пережил местный и пришедший с ним народ на нимфах, возвысил Джирафоне и Прунео, сына Африко и Мензолы, сделав Прунео властителем края, который тот, «радея постоянно, из дикости к порядку обратил». Потом следует рассказ о том, что в римские времена Фьезоле был разгромлен и вместо него была построена Флоренция. И вот потомки Африко, изгнанные было из родных мест, вернулись во Флоренцию. Далее рассказывается о новом нашествии и разграблении Флоренции варварами, изгнании их Карлом Великим. Эпизод кончается хвалой Флоренции и ее гражданам, потомкам Африко. По сути дела, Боккаччо дает краткую, хотя и легендарную историю Флоренции, поет ей славу как городу свободному, живущему простой, естественной жизнью по заветам отцов. Это прославление той идеальной свободной каждодневно-трудовой жизни, которая как нельзя точнее соответствует всему идейно-художественному настрою стихотворной повести о любви Африко и Мензолы, свободной от рыцарско-куртуазной условности, глубоко человеческой, основанной на уважении к человеческой личности. Заключительные строфы поэмы в форме традиционного обращения к всеильному владыке Амуру являются самым настоящим гимном такой любви, преобразующей жизнь и человека.

За «Фьезоланскими нимфами» последовал «Декамерон». Потом «Ворон, или Лабиринт любви», последнее по времени художественное произведение Боккаччо, написанное между 1354 и 1355 годами, согласно традиционной датировке, или около 1365 года, согласно новейшим и весьма убедительным предположениям. Правда, есть еще некоторое количество стихотворных пьес малых форм, преимущественно сонетов. Но они всегда были лишь эпизодом в творческой биографии Боккаччо. В них, пожалуй, менее всего выразилась его индивидуальность, его склонности и сильные стороны. Они еще слишком традиционны. Даже в лучших сонетах живописные яркие строки соседствуют с образами и синтаксисом чисто литературного происхождения, навеяны поэзией «сладостного нового стиля». Повествователь в Боккаччо победил лирика.

По форме своей «Ворон»<sup>1</sup> — это инвектива против вдовушки, которая насмеялась над чувствами влюбленного в нее рассказчика. Но это уже не назидательный рассказ о мести молодого студизуса полюбившейся ему вдовушке, которая не только отринула его притязания, но и жестоко посмеялась над ним (см. седьмую новеллу VIII дня «Декамерона»), а суровое осуждение уловок и притворства женщин вообще. Книга довольно горькая, подсказанная внутренней неудовлетворенностью не только собственной жизнью и поступками, но и своими писаниями (не исключая «Декамерона», особенно тех его новелл, которые были сочинены во славу женщин). Эта исповедальная горечь придала книге совершенно особый привкус, далекий от спокойной и уравновешенной атмосферы «Декамерона». Реализм Боккаччо поставлен тут на службу смятенному вдохновению, острополюемичному и какому-то отчаянному. Это получило отражение в пространных периодах риторической декламации откровенно морализаторского толка. Лучшими страницами, правда весьма ядовитыми, являются те, где Боккач-

---

<sup>1</sup> По-итальянски «Corbaccio». Полной ясности в расшифровке этого названия нет. Некоторые полагают, что название происходит от *corbo*, *corvo* (ворон), птицы, символизирующей дурное предзнаменование, выклеывающей глаза и мозг (то есть ослепляющей и лишаящей разум). Иными словами, «Всрон» — слепая любовь, отнимающая у человека разум. По другой трактовке, название это идет от испанского *corbacho*, что значит «бич», «хлыст». Первое представляется более правдоподобным.

чо с присущей ему остротой глаза описывает проделки и ухищрения обманувшей рассказчика вдовушки. Тут он достигает разительной сатирической силы.

Но наибольшее значение книги, пожалуй, в том, что она наряду со знаменитым «диалогом» Петрарки с Августином Блаженным, написанным в 1342—1343 годах, выражает настроения оскорбленного суетностью жизни гуманиста, разочарованного в действительности и находящего в книгах и культуре поэзии высший смысл и идеал жизни. И хотя поле приложения сил при этом весьма ограничено, но зато такая жизнь нравственно куда честнее и чище. Признание суетности мира, суетности страстей, призыв к сосредоточенной уединенной жизни, посвященной словесному искусству и философии,— вот смысл этой книги. Она полагает резкую грань между двумя периодами в жизни и творчестве Боккаччо: от поэтических фантазий и участия в жизненном пиру он переходит к углубленным научным трудам и размышлениям в тиши. Новое умонастроение было вызвано не одними личными переживаниями. Оно вызвано и крахом многих иллюзий, пришедших в столкновение с реальным ходом истории.

Тяжелые раздумья Боккаччо о жизни, времени и литературе сказались в его трактате о Данте.

Наряду с любовью к классической литературе древности, что подтверждается его латинскими сочинениями, еще более близким и личным кумиром был для Боккаччо Данте. Очевидными свидетельствами этого интереса являются собственноручные копии «Новой жизни» и «Божественной комедии», комментарии к первым семнадцати песням «Ада» и трактат «Жизнь Данте», дошедший до нас в трех редакциях: одной более пространной (так называемый «толедский кодекс»), созданной между 1357 и 1362 годами (а по некоторым предположениям, даже еще в 1351 году), и двух других, более кратких и, по всей вероятности, более поздних.

«Жизнь Данте»<sup>1</sup> не есть в строгом смысле слова по-

---

<sup>1</sup> «Жизнь Данте» — название не авторское. Оно было присвоено трактату позднейшими издателями. У самого Боккаччо оно пространно и выражено ис-латыни: «De origine vita studiis et moribus clarissimi viri Dantis Aligerii florentini poetae illustris et de operibus compositis ab eodem». Позднейшие издатели присвоили, впрочем, и другое название этому трактату: «Небольшой трактат во славу Данте». Название это они мотивировали замечанием самого Боккаччо,

дробное жизнеописание: из биографических сведений Боккаччо приводит лишь те, которые помогают восстановить характер Данте, его величие как поэта, его обширные научные и поэтические занятия, его философскую доктрину. Это скорее «духовная биография» Данте. Данте был для Боккаччо идеальным образцом поэта, и в этом смысле биография становится панегириком поэзии вообще, утверждением эстетических позиций самого Боккаччо, апологией обновленной культуры, которая, как понимал великий чертальдец, способна воспринять в высшем синтезе уроки классической литературы древности и новейшие опыты на так называемом *volgare*.

В творчестве Данте Боккаччо сумел прозорливо разглядеть тягу к идеям нарождающегося гуманизма, несомненную к ним близость. И это обстоятельство очень импонировало его собственному идеалу культуры и поэзии, который он исповедовал. Это объясняет, почему Боккаччо говорит о длительном и упорном изучении Данте латинских писателей и о его намерении «подражать им... создавая свое». Но это же объясняет и то, что Боккаччо считает своим долгом пожурить Данте за его чрезмерную, с точки зрения гуманиста Боккаччо, увлеченность злободневными политическими распрями, чрезмерную партийную одержимость. Боккаччо даже полагает, что именно последнее обстоятельство побудило, отчасти, Данте писать свою «Божественную комедию» на *volgare*. Как в восхищении перед предгуманистическими мотивами Данте, так и в некоторых своих колебаниях Боккаччо предваряет — хотя и с большей симпатией и простосердечием — те оценки дантовской поэзии, которые давали ей писатели итальянского кватроченто и чинквеченто. А как свидетельство о собственных настроениях и о времени — книга просто неоценима.

---

оброненным в «Комментарии» к «Божественной комедии»: «...но поскольку случилось мне во славу его (Данте.— *Н. Т.*) написать небольшой трактат...» Возводить это походя брошенное замечание в категорическую волю автора нет серьезных оснований. Современные итальянские издания трактата называются и так и этак. Оба имеющих русских перевода называются «Жизнь Данте». Так же именуется этот трактат и в недавно изданном у нас переводе известной работы Де Санктиса «История итальянской литературы». «Жизнь Данте» — естественная аббревиатура от пышного латинского названия.

## ДВА ЭПИЗОДА ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ПЕТРАРКИ

Шестьсот лет, прошедших со дня смерти Петрарки, срок огромный. Различные поколения, в зависимости от своего литературного сознания, господствующих эстетических норм и вкусов, прочитывали Петрарку по-разному. Одни видели в нем изощреннейшего поэта, ставившего превыше всего форму, словесное совершенство, видели в Петрарке некую идеальную поэтическую норму, обязательную для подражания. Другие ценили в нем прежде всего неповторимую индивидуальность, слышали в нем голос нового времени. Одни безоговорочно причисляли его к «классикам», другие с не меньшей категоричностью к «романтикам».

Первое (не считая случайных фактов XVIII века) знакомство с Петраркой в России произошло в начале XIX века, когда восприятие его было в значительной степени подсказано именно «романтической» репутацией Петрарки, сложившейся под пером теоретиков и практиков западноевропейского романтизма. Последующая история русского Петрарки внесла в это восприятие существенные поправки, порой предлагая в корне иные прочтения. О некоторых наиболее ярких эпизодах из этой истории и пойдет речь в дальнейшем.



В «Селе Степанчикове» (глава «Фома Фомич создает всеобщее счастье») Достоевский вкладывает в уста своего героя следующую тираду: «Я видел, что нежное чувство расцветает в ее сердце (речь идет о сердце Настеньки.— *Н. Т.*), как вешняя роза, и невольно припомнил Петрарку, сказавшего, что «невинность так часто бывает на волосок от гибели». Я вздыхал, стонал, и хотя за эту девицу, чистую, как жемчужина, я готов был отдать всю кровь мою на поруки, но кто мог бы поручиться за вас, Егор Ильич? Зная необузданное стремле-

ние страстей ваших, зная, что всем готовы пожертвовать ради минутного удовлетворения, я вдруг погрузился в бездну ужаса и опасений насчет судьбы наиболее благороднейшей из девиц...»<sup>1</sup> В этой главе Достоевский заставляет Фому Фомича цитировать еще и Шатобриана, комизма ради спутав его с Шекспиром, и даже пушкинского Ленского («Где, где она, моя невинность?.. где золотые дни мои?»). Цитирует Фома Фомич и Гоголя... Сейчас, впрочем, речь пойдет не о пародийных приемах Достоевского, достаточно полно выясненных в работах Ю. Н. Тынянова «Достоевский и Гоголь» и Н. Н. Вильмонта «Достоевский и Шиллер». Для нашей темы важно то, что в речи Фомы Опискина Достоевский сближает слова якобы Петрарки<sup>2</sup> с лексикой и фразеологией того «темного и вялого» стиля, который, по ироническому замечанию Пушкина в «Евгении Онегине», «романтизмом мы зовем». В самом деле, даже в пределах приведенного выше восклицания Фомы легко увидеть лексический и фразеологический букет «темного и вялого» письма пародируемого Достоевским стиля: «нежное чувство»... «вешнюю розу»... «невинность на волоске от гибели»... «вздохи»... «стоны»... «чистую, как жемчужина, девицу»... «необузданные страсти»... «бездну ужаса»...

Букет этот собран с крохотного поля одной реплики. А если собрать все подобные сентиментально-романтические цветочки лишь с первых страниц главы (с десятикратным обыгрыванием слова «невинность», видимо особенно смешившим Достоевского), то получится стилистический сгусток, свидетельствующий о недвусмысленной пародийной и литературно-полемической окраске речевой характеристики Фомы. Причем сочетание на этих страницах имен Шатобриана (Шекспира) и Ленского удивления не вызывает. Имя Шекспира было начертано на знаменах романтиков буквально всех оттенков. Ленский же — это пародия в пародии, прямая апелляция Достоевского к Пушкину, в котором он справедливо

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч., т. 3. Л., «Наука», 1972, с. 147.

<sup>2</sup> Напрасно комментатор новейшего академического издания Ф. М. Достоевского пытается в стихе, приписываемом Петрарке, вычитать цитату из III сонета «Канцоньере». Там такого стиха нет, как нет его и в других стихотворениях сборника. Слова Петрарки — мистификация Достоевского.

усмотрел своего единомышленника в данном вопросе. Но как возник в этой компании Петрарка?

Совершенно очевидно, что, обращаясь к широкому читателю, Достоевский не стал бы строить пародийную речь Фомы на чем-то этому читателю неизвестном, рассчитывать на его знакомство с Петраркой по французским работам Сисмонди или Жангенэ или немецким переводам А.-В. Шлегеля. Разумнее предположить, что знакомство русского читателя с Петраркой уже состоялось и знакомство это было определенным, вполне в духе того сентиментально-романтического стиля, который Достоевский положил в основу речевой характеристики Фомы.

Знакомство читающей русской публики с Петраркой произошло лет за сорок до того, как Достоевский обдумал своего Фому Фомича. Начало ему положил Константин Батюшков, едва ли не первый итальянист в России, автор статей о Петрарке и Тассо<sup>1</sup>. В конце 1800-х годов он предпринимает перевод одного из самых знаменитых петрарковских сонетов (CCLXIX) и пишет переложение канцоны I, названной им «Вечер».

Вот этот сонет в переводе Батюшкова:

Колонна гордая! о лавр вечнозеленый!  
Ты пал! — и я навек лишен твоих прохлад!  
Ни там, где Инд течет, лучами опаленный,  
Ни в хладном севере для сердца нет отрад!

Все смерть исхитила, все алчная пожрала —  
Сокровище души, покой и радость с ним!  
А ты, земля, вовек корысть не возвращала,  
И мертвый нем лежит под камнем гробовым!

Все тщетно пред тобой: и власть и волхвованья...  
Таков судьбы завет!.. Почто ж мне доле жить?..  
Увы! Чгоб повторить в час полночи рыданья  
И слезы вечные на хладный камень лить!

Как сладко, жизнь, твое для смертных обольщенье!  
Я в будущем мое блаженство основал;  
Там пристань видел я, покой и утешенье —  
И все с Лаурою в минуту потерял.

---

<sup>1</sup> «Положил начало» в том смысле, что именно Батюшкову удалось ввести Петрарку в обиход русского читателя. Эпизодически Петрарка переводился и до Батюшкова. Так, незадолго до него три сонета Петрарки (IX, XIX и XXXV) перевел Г. Р. Державин. Впервые они были напечатаны в 1808 г. в III томе сочинений Державина под названиями: «Посылка плодов», «Прогулка» и «Задумчивость».

Дело не в том, что Батюшков не соблюдает тут сонетной формы. Лишние два стиха не играют большой роли. Важнее то, что он прибавляет, то, как он видоизменяет реальное содержание сонета. В тексте Батюшкова появляются «опаленные лучами», «хладный север», «алчная смерть», «гробовой камень», «полночные рыдания», «вечные слезы», «хладный камень», «сладостное обольщение», «блаженство», «покой», «утешенье» — т. е. вся лексика сентиментально-романтического стиля. В переложении канцоны является тот же набор обязательных для «унылой» поэзии слов: «безмолвные стены», «задумчивая луна», «папушка дряхлая от бремени годов», «печали сын», «орошенные туманом пажити», «гранит» (понятно, надгробный). Весь этот словарь находится в очевидном противоречии с возвышенной, но строгой лексикой и фразеологией петрарковских стихов: их окрашенность контрастная, яркая, не размытая полутонами неясных чувств (ср., например, фрески Фра Анжелико с пейзажами Тернера). Все это подменяется у Батюшкова унылыми ламентациями (симптом «болезни века»). Но именно таким пожелал видеть и увидел Петрарку романтический век.

В значительной степени продолжателем такой романтической трактовки Петрарки, только в еще более сгущенном виде, без отрезвляющего батюшковского классицизма, выступил поэт 1820—1830-х годов Иван Козлов. Кстати, он перевел тот же CCLXIX сонет, что и Батюшков, добавив к нему еще два четверостишия четырехстопного ямба, а заодно и «мечтание души», «томление», «бурное море», «восточный жемчуг», «тоску», «утрату сердца», «страдание», «слезы» и «обманчивую красу». Козлов же переложил еще один сонет Петрарки в стансы. Начинается он так:

Тоскуя о подруге милой  
Иль, может быть, лишен детей,  
Осиротелый и унылый,  
Поет и стонет соловей.

Такое сентиментально-романсовое исполнение Петрарки не опровергается и уже настоящим переводом двух других сонетов Петрарки (CLIX и CCCII), сделанным И. Козловым на этот раз шестистопным ямбом, имитирующим плавный французский александрийский стих, и с соблюдением сонетной формы:

В какой стране небес, какими образцами  
Природа, оживясь, умела нам создать  
Прелестный образ тот, которым доказать  
Свою хотела власть и в небе, и меж нами?

Бсгиня где в лесах иль нимфа над волнами,  
Чьи локоны могли б так золотом блистать?  
Чье сердце добротой так может удивлять? —  
Хотя мой век оно усеяло бедами.

Мечтатель, пламенный еще, не встретишь с ней,  
Божественных красот все прелести не знает,  
Ни томного огня пленительных очей;

Не знает, как любовь крушит и исцеляет,—  
Кто звука не слышал живых ее речей,  
Не зная, как она смеется и вздыхает.

(Сонет CLIX)

или:

Я к той был увлечен таинственной мечтою,  
Которую ищу напрасно на земле,  
И там, где горний мир, она предстала мне  
И столь жестокою, еще светлей красую.

И молвила она, держа меня рукою:  
«Хочу, чтоб был со мной в надзвездной ты стране;  
Я дух крушила твой любви в тревожном сне,  
И прежде вечера мой день был кончен мною.

Блаженству дивному как быть изъяснену!  
Тебя жду одного и чем тебя пленяла —  
Мою прекрасную земную пелену».

Увы! Зачем она речей не продолжала  
И руку отняла! — мне, ими прельщену,  
Уж мнилось, что душа на небе обитала.

(Сонет CCCII)

Тут тоже видим и «таинственную мечту», и «жестокость», и «блаженство дивное», и «пламенного мечтателя», и «томный огонь пленительных очей». А если взять оригинальные стихотворения Козлова (изобилующие, к слову сказать, прямыми реминисценциями из Петрарки), вроде посланий к графине Фикельмон и ее дочери, то там мы найдем и многократно повторенные «невинности», и «чистоту», и «жемчуг», и «необузданные страсти», и «вздохи», и «стоны» — словом, весь тот словарь и фразеологию, которые так точно уловил цепкий слух Достоевского.

Нет никаких сомнений, что Петрарка был прочитан как «свой», вполне романтический поэт. «Болезнь века» была привита Петрарке. Впрочем, это и понятно. Новые направления, новые литературные школы всегда подыскивают себе «благородных родителей», вычерчивают себе достойное генеалогическое древо. Петрарка попал в выдуманную родословную романтиков «унылого» направления. Между тем петрарковское недовольство собой, его *acidia*, и лежащая в основе «Канцоньере» контроверза между влечениями сердца и нравственными абсолютами, земным и надмирным, страстным стремлением к жизни, полной деятельности и любви, и возвышенными помыслами о вечном — не имеют ничего общего с «болезнью века», разочарованностью и инертностью.

Русских поэтов привлекли лишь некоторые мотивы, которые они, изъяв из общего художественного контекста, вычитали у Петрарки. Так, вычитали они мотив «поэта-затворника», мотив мирной сельской жизни в противовес суетной городской. Лирику Петрарки прочитали как свою «вдыхательную» (определение Батюшкова). Кстати, в этой связи Н. В. Фридман, автор интересной книги о Батюшкове, замечает: «Однако прославление платонической любви у Петрарки в общем противоречило «земному» мироощущению Батюшкова. Вероятно, именно поэтому оба его перевода из Петрарки не принадлежали к числу его лучших художественных достижений...»<sup>1</sup> Заключение неожиданное. Дело тут вовсе не в противоречии между «земным» Батюшковым и «платоническим» Петраркой, а в том, что Батюшков не понял Петрарку, приписал ему «вдыхательную» любовь со всеми вытекающими отсюда для перевода последствиями. Такой «вдыхательный» Петрарка и попал на зуб Достоевскому.

\* \* \*

Вторая половина XIX века изобилует переводами из «Канцоньере». Этому способствовало как развитие филологической науки в целом, так и русской италянистики в частности. Научный и просветительски-популяризаторский подход, мало сообразующийся с потребно-

---

<sup>1</sup> Н. В. Фридман. Поэзия Батюшкова. М., «Наука», 1971, с. 126.

стями живой отечественной литературы, наложил на новые переводы определенный отпечаток. С точки зрения буквы они стали точнее, быть может формально строже, но при этом они стали несомненно «бездушнее», т. е. они приобрели культурно-информационный характер, в сущности не связанный с потребностями живой русской поэзии. За исключением, пожалуй, единичных удач от них веет холодным ремеслом и какой-то вневременной бесстильностью. Чем иначе, например, можно объяснить появление в переводе умелого литератора Б. Буренина такого стиха: «Купаясь в ручье прозрачнее стекла...»? Петрарка мог сравнить родниковую воду с чем угодно, но только не с этим бытовым изделием. Возможно, что это небрежность, а скорее всего безразличие к поэтическому вкусу. Словом, если мы имели право говорить в свое время о Петрарке Батюшкова и Козлова (как бы мало они ни перевели), то нет Петрарки Буренина, Михайловой, Берга или Мина. Наступила пора, когда другие западные имена стали волновать слух русских поэтов. А Петрарка был отдан на откуп популяризаторам. Их заслуга исключительно в ознакомлении все более широкого круга читателей с содержанием петрарковских стихов. С поэтической точки зрения переводы Петрарки тех лет страдают эклектичностью. «Сладостные вздохи» соседствуют там со «стеклянными ручьями». Сентиментализм карамзинской эпохи стал причудливо сочетаться с техническим и научным прогрессом.

Принципиально новую страницу в истории русского Петрарки открывает XX век. Связана она с русским символизмом, с одним из его вождей — Вячеславом Ивановым.

\* \* \*

В 1940 году И. А. Бунин писал, что зол на Италию «из-за наших эстетствующих болванов»: «Я люблю во Флоренции только треченто...» А сам родился в Белеве и во Флоренции был всего одну неделю за всю жизнь. Треченто, кватроченто... И я возненавидел всех этих Фра Анжелико, Гирландайо, треченто, кватроченто и даже Беатриче и сухоликого Данте в бабьем шлыке и лавровом венке...» Это говорится в рассказе «Генрих».

Мнение Бунина было устойчивым. За тридцать один год до этого он, по свидетельству В. Н. Муромцевой, не успев переехать итальянскую границу, начал тут же говорить, что «ему так надоели любители Италии, которые стали бредить треченто, кватроченто, что «я вот-вот возненавижу Фра Анжелико, Джотто и даже самое Беатриче вместе с Данте...»<sup>1</sup>. Настроение, стало быть, устойчивое. Расхождений почти никаких, если не считать, что Джотто был почему-то заменен Гирландайо. Впрочем, Данте тоже вполне мог быть заменен Петраркой. Во времена, к которым относится эта характеристика, «эстетствующие» носились с Петраркой ничуть не меньше, чем с Данте. Г. Н. Кузнецова в своем «Грасском дневнике» записывает 10 декабря 1931 г.: «После обеда, сидя с И. А. (Буниним.— Н. Т.) в его кабинете, разговаривали о Петрарке. Он перечитывает книгу о нем и попутно делится со мной своими мыслями. Читал мне его сонеты. Пробовал рисовать внешность Лауры. Говорит, что думает, что *в большой степени все эти сонеты были литературой, жизни в них мало...* и только торжественный и горестно-величавый звук в его собственных словах о смерти Лауры убеждает его в ее подлинном существовании»<sup>2</sup> (курсив мой.— Н. Т.).

Автор «Грасского дневника» не указывает, к сожалению, какую книгу перечитывал в тот день Бунин и какие именно сонеты и в чьем переводе он ей читал. Полагаю, однако, что эта оценка, сделанная в свойственной ему афористичной резковатой манере, с большим правом может быть отнесена к работе Вячеслава Иванова, а не к оригиналу. Вряд ли Бунин мог отталкиваться от собственного не слишком удачного юношеского опыта, когда в 1892 году он перевел один сонет (XIII) Петрарки для готовившегося тогда коллективного стихотворного сборника. Перевод этот, впрочем, был забракован А. Волынским, и Бунин опубликовал его только несколько лет спустя. Сонет и вправду получился несколько тяжеловатым, «размытым». Вопреки уже сложившейся традиции он был сделан плавным шестистопным ямбом, и его скорее следует рассматривать как подготовку Бунина к

<sup>1</sup> «Литературное наследство», т. 84, «Иван Бунин», кн. 2. М., 1973, с. 207.

<sup>2</sup> Там же, с. 282. Кстати, размышления Бунина о Петрарке и Лауре вылились через год в рассказ «Прекраснейшая солнца», написанный в Авиньоне.

переводу сонетов Адама Мицкевича, как известную «прикидку» к сонетной форме вообще, чем как продуманное обращение к поэзии Петрарки. Сомнительно, чтобы Бунин в оценке Петрарки ориентировался и на, в сущности, ремесленные переводы второй половины прошлого века. Не настолько знал Бунин и итальянский язык, чтобы судить о Петрарке в подлиннике. А вот что касается переводов Вяч. Иванова, то их-то он знал наверняка. Для тогдашнего русского читателя (а каким усерднейшим и пристрастным читателем был Бунин, известно) петрарковские переводы Вяч. Иванова были откровением. В глазах критики и читающей публики они явились новым открытием Петрарки. О них говорили, о них спорили, ими восторгались, на них нападали. Словом, в пору своего появления они стали не просто культурным событием, но прежде всего литературным фактом, сближающим поиски сторонников «нового искусства» с великим опытом прошлого. У модернистов — как в прошлом и у романтиков — появились свои предтечи. Одним из них под пером Вяч. Иванова стал Петрарка.

Надо полагать, что это обстоятельство не ускользнуло от острого глаза Бунина. Известно, что для Бунина все, что было связано с декадентами, символистами и другими школами и направлениями «нового искусства», являлось «литературой» в отрицательном (если не бранном) смысле этого слова. В своем отзыве «О сочинениях Городецкого» Бунин саркастически обрушивается на представителей «нового искусства» в литературе, и в частности на Вяч. Иванова, которого упрекает в том, что тот «вспоминает семинарские и вытаскивает из словаря Даля старинные слова, чтобы нелепо сочетать их с гекзаметром», ругает единоверцев Иванова по «новому искусству» за пристрастие ставить во множественном числе слова, его не имеющие. Если взглянуть с этой точки зрения на переводы Вяч. Иванова из Петрарки, то наше предположение не покажется натяжкой. В классический пятистопник и строгую сонетную форму то и дело врываються и церковнославянизмы, и кальки (вроде: «Порой сомненье мучит: эти члены (тело.— *Н. Т.*) как могут жить, с душой разлучены?»), и «славы» (мн. число от «слава»). А если к этому добавить еще нарочитое использование многозначительных заглавных букв в словах, того не требующих,— то создается и в самом деле впечатление намеренной литературности, известной вы-

пренности и неестественности, что всегда так сильно раздражало Бунина.

Бунин был азартным литературным бойцом, и его непримиримость к фальши заносила его даже в тех случаях, когда к делу следовало бы подойти с бóльшим спокойствием и осмотрительностью. В самом деле, несомненная заслуга Вяч. Иванова как переводчика Петрарки заключается в том, что он первый из крупных русских литераторов подошел к Петрарке не «вдруг», а во всеоружии основательнейших филологических и историко-культурных познаний, оставаясь при этом изрядным стихотворцем. Мало того — подчиняя задачи перевода не просто познавательным культурным целям, но насущным потребностям живой отечественной литературы. Отсюда и споры вокруг его переводов, которые справедливо были расценены прежде всего как факт русской поэзии, пусть того направления, которое раздражало Бунина. Это одна сторона дела. Другая заключается в собственно переводческих задачах. В самом деле, как, например, воссоздать ту ориентированность петрарковских стихотворений на опыт прошлого, которая выразилась в откровенной цитатности или в неприкрытых реминисценциях из далекого и близкого прошлого (например, из Вергилия или Данте)? «Инкрустировать» перевод Петрарки переводами цитируемых им поэтов невозможно по той простой причине, что уху современного русского читателя это решительно ничего не даст. У Петрарки был другой, современный ему читатель, который не нуждался в пояснениях. Потому-то Вяч. Иванов и попытался передать эту известную «книжность» подлинника стилистическими средствами, используя исторический привкус тех или иных слов и сочетаний. Понятно, что в ряде случаев он мог ошибиться, нарушить дозировку, излишне увлечься, впадая подчас в словесное кокетство. Но в принципе он, как думается, прав. Любопытно и другое: ивановские архаизмы не припорошивали Петрарку архивной пылью, но, напротив, приближали его к тому типу поэтического сознания, которое было свойственно времени переводчика. Вяч. Иванову удалось то, что не удалось сделать никому из его даже самых сильных предшественников: воссоздать — при всех неизбежных потерях — поэтическую систему петрарковского сонета, ее стилистическую многослойность. Романтики делали Петрарку целиком своим, заставляли

болеть «болезнью века», их века. Те из переводчиков конца позитивистского века, кто особенно радел о платонизме петрарковской любви, вслед за романтиками усматривали в Лауре едва ли не Дульсинею Тобосскую, плод чистого воображения. Вяч. Иванов, вернув Петрарку в треченто, сумел внушить русскому читателю живой к нему интерес и веру в реальность печальной повести о Лауре и Франческо.

После Вяч. Иванова уже нельзя переводить Петрарку так, как переводили до него. Это очевидно при любой оценке частностей его огромной работы.

Путь, проторенный Вяч. Ивановым, оказался соблазнительным. По нему пошли, в сущности, почти все, кто брался за переводы Петрарки. Оговорка «почти» относится к тем случайным обращениям к Петрарке, которые, понятно, в счет не идут, порой даже при относительных удачах. Из переводчиков нашего времени больше и длительнее других работал над Петраркой А. М. Эфрос. У него было много данных, чтобы переводить Петрарку: эрудиция, глубокая начитанность в итальянской литературе, великолепное знание культуры Возрождения, итальянского языка. Со всем тем нового слова он так и не сказал. Как переводчик он шел за Вяч. Ивановым (споря лишь в толкованиях частностей). Ради соблюдения условий стиха ему приходилось порою жертвовать петрарковской легкостью и изяществом. Строки вроде: «Когда в кругу окрестных донн подчас // Вдруг лик Любви в ее чертах проглянет...» говорят сами за себя. Инверсии, громоздкие словосочетания у А. Эфроса — не результат продуманной системы, а следствие непреодоленного сопротивления стихового материала.

Из старшего поколения наших поэтов-современников, пожалуй, особняком стоит работа над Петраркой ученика академика Веселовского и поэтического сподвижника Блока, покойного ныне Ю. Н. Верховского. Первые его опыты переводов Петрарки вышли еще до революции, под непосредственным контролем А. Н. Веселовского. Работа растянулась на несколько десятилетий. Всего им переведено около сорока стихотворных пьес Петрарки. Думается, что произошел довольно редкий случай, когда длительная работа, правда с большими перерывами, пошла не на пользу делу. Безукоризненный по звучанию стих Верховского обидно «нейтрален» к материалу. И потому его очень легкие в чтении переводы —

Петрарки ли, Боккаччо или европейских «петраркистов» — звучат несколько однообразно. Есть в его переводе общее с Вяч. Ивановым, но это общее — налет времени, а не индивидуальности, т. е. своего рода налет «переводческого петраркизма».

Обращались к Петрарке такие большие поэты, как Валерий Брюсов и Осип Мандельштам. Но это были не более чем первые «прикидки». Принципиального значения в истории русского Петрарки они не имели.

Таким образом, и по сей день в более чем полутора-вековой жизни Петрарки в русской поэзии наиболее примечательными эпизодами остаются два: первый связан с периодом русского романтизма, второй — со спорами о «новом искусстве». В обоих случаях русский Петрарка оказался живым участником этих литературных схваток. Все другие факты из жизни Петрарки в России относятся не столько к истории русской поэзии, сколько к истории русской образованности.

---

# ИСПАНИЯ \* \*

---

## О ЗОЛОТОМ ВЕКЕ ИСПАНСКОЙ ДРАМЫ

На родине Хуана Руиса де Аларкона в центральной Мексике, между Морелией и Толукой, есть поразительное по красоте место. Называется оно «Тысяча вершин». Издали вершины эти сливаются в однообразную гряду. И лишь попав туда, обнаруживаешь, как непохожа одна вершина на другую по своей форме, цвету, растительности. Нечто подобное происходит с испанской комедией Золотого века. На удалении трех веков стираются индивидуальные приметы, расплываются контуры фигур. Не потому ли на позднейших портретах Лопе де Вега, Тирсо де Молина, Хуан Руис де Аларкон, Педро Кальдерон и Агустин Морето так разительно походят друг на друга, что сливаются в один общий условный портрет? Не потому ли в переводах персонажи их пьес говорят на удивление одинаковым языком? Не потому ли, наконец, все эти Дьего, Лопе, Исавели, Тристаны выбегают на сцену современных театров в костюмах одного покроя, фехтуют, «целуют ноги», обмахиваются веерами, паясничают и бренчат на гитаре? Между тем кто бы усомнился — даже по альбомам со скверными репродукциями — что Эль Греко вовсе не походит на Веласкеса, а Мурильо на того и другого?

Время сыграло с драматургами Золотого века злую шутку. В восприятии рядового читателя или зрителя их комедии сливаются в нечто однообразное, могущее без труда сойти за сочиненное под коллективным псевдонимом «Лопе де Вега». А ведь Золотой век испанской драмы — это не только почти сто лет торжества беспримерной по оригинальности национальной драматической

системы, но и эволюция этой системы, общие стилевые черты которой никак не скрадывают мощной творческой индивидуальности ее создателей и приверженцев.

Как всякая художественная система (совокупность мировоззренческих и художественных принципов), она имела свое начало и свой конец. Возникнув в 80-е годы XVI века, она узнала годы расцвета (600-е — 30-е годы XVII века) и годы одряхления. К концу своего существования (50—70-е годы) эта система выродилась в манеру. С момента, когда окончательно исчезла (в 40-е годы) культурно-историческая подоплека, вызвавшая ее к жизни, она, в сущности, была уже обречена.

А такой подоплекой явилась двойственность культуры зрелого западноевропейского Возрождения и ее испанская национальная основа.

\* \* \*

Еще в конце первой четверти XVI века почти одновременно появляются произведения двух итальянцев, весьма наглядно характеризующие двойственность культуры Возрождения: «Книга о придворном» Бальдассаре Кастильоне и «Комедия о придворном» Пьетро Аретино. Сидя в Толедо, где он находился в качестве папского посла при дворе Карла V, Кастильоне отделяет свой трактат. В нем он рисует облик «универсального человека» («uomo universale»), идеального дворянина, человека, наделенного всеми возможными добродетелями: беззаветно храброго воина, изящного собеседника, человека умеренного в своих потребностях, благожелательного, неподкупно честного и прямого, наконец, доброго католика, целомудренного в любви, эрудита, ценителя муз. Словом, Кастильоне создал воображаемый персонаж, некую абстракцию, в которой лишь очень тускло проступали конкретные признаки реального человека. Картина «uomo universale» несколько напоминает переданный Стендалем исторический анекдот, согласно которому некий довольно талантливый художник, позаимствовав для своего полотна у великих мастеров — у кого голову, у кого позу, принес свой труд Микеланджело, интересуясь его мнением. «Все это прекрасно, — сказал Микеланджело, — но что станет с вашей картиной в день Страшного суда, когда каждому будут возвращены все части его тела?» Кастильоне еще не предви-

дел дня Страшного суда. Зато его предвидел другой итальянец, который рыскал в это время по Риму и, так сказать, «на площади» наблюдал то, о чем Кастильоне фантазировал в парадных залах самых блистательных дворцов Европы, начиная от урбинского дворца Гвидубальдо де Монтефельтро и кончая дворцами римского папы и императора Карла V. Пророчествуя о неминуемом сожжении Рима, этого «нового Вавилона», предсказывая пришествие «антихриста» Лютера, Пьетро Аретино создал другой, гораздо более реалистический портрет «идеального дворянина». «Главное, что должен уметь такой придворный,— утверждал Аретино,— это быть азартным игроком, завистником, развратником, еретиком, льстецом, злоязычником и сквернословом, неблагодарным, невеждой, ослом; он должен уметь заговаривать зубы, изображать нимфу и быть по необходимости то мужиком, то бабой». На первый взгляд может показаться, что мы имеем дело с простой полемикой между двумя авторами, которые, ко всему прочему, изрядно недолюбливали друг друга лично. На самом деле, все обстоит значительно сложнее. Речь идет о двух резко противопоставленных общественных и литературных сознаниях, отражающих двойственность культуры века.

С конца XV века в мире происходят колоссальные изменения. На родине Возрождения, в Италии, усиливается процесс рефеодализации, укрепляются личные тирании, становясь наследственными, загнивает папство и католическая церковь, развивается ересь, надвигается реформа. Вслед за великими географическими открытиями идет завоевание гигантских территорий за океаном, в Азии и Африке. В ряде стран складывается прочная буржуазия, приходит в упадок потомственное дворянство, наблюдается тенденция к созданию крупных абсолютистских государств. Но странным образом в уютные залы княжеских дворцов, где Кастильоне собирал разговоры изящных дам и кавалеров, эти бурные события времени, кажется, даже не проникали. В них все еще витал рыцарский дух. Купол церкви Санта-Мария Маджоре в Риме украшается золотом, содраным солдатами Кортеса с ацтекских храмов в Мексике, но собеседники Кастильоне предпочитают вспоминать не о современных кондотьерах, а о рыцарях Круглого стола. Со всем тем рыцарский дух был уже не выражением каких-то общих

идеалов, религиозных или патриотических. Он служил лишь «личному украшению», служил основой кодекса «истинного дворянина». Книга Кастильоне стала настольной для всех европейских дворов, не неся ничего специфически итальянского, испанского или французского. «Универсальный человек», воспетый Кастильоне, является не литературной трансформацией действительности, но целостным преодолением этой действительности. Конструкция «универсального человека» покоится на незыблемых категориях. Реальное содержание этого человека иллюзорно.

Но Кастильоне (подобно великому своему современнику Ариосто) — лишь одна сторона культуры XVI века, свидетельство того, что рядом с реальностью фактов существовала автономная реальность искусства и стилизованной жизни.

Понятно, что в такой системе декоративное чувство господствовало над всеми другими инстинктами и потребностями духовной и реальной жизни. Это автономный замкнутый мир. В условиях малой доступности культуры для широких слоев населения влияние этого замкнутого искусственного мира на сравнительно узкий круг тогдашних грамотеев было огромно. Идеал благородного человека еще и в XVII веке в значительной степени схож с идеалом, начертанным в «Книге о придворном» Кастильоне. Его мы легко отыщем в испанской драме того же Лопе де Вега.

Наряду с этим автономным и искусственным миром, вымышленным образом «совершенной» личности существует другой мир, реальный. В этом мире личность отделяется от героизированной идеальной жизни. Она вводится в коллективное социальное бытие, обнаруживает беспокойство, нередко анархический бунт, авантюризм. Герою противопоставляется антигерой, странствующему рыцарю — странствующая куртизанка, изящному придворному — плут и пройдоха.

В мир такого сорта и вводит нас своей «Комедией о придворном» Пьетро Аретино. Не случайно, что делает это он именно в комедии, т. е. единственной области тогдашней литературы, где античные формы и народное начало, литературные требования и человеческая реальность взаимодействуют. Мало того, самая структура литературной комедии XVI века — как ее создали итальянцы — обнаруживает двойственность культуры века.

И эта двойственность сама становится элементом комического в силу постоянного противопоставления высокой фикции искусства и низменности мира.

Антиномия фикции и реальности в плане эстетическом нашла свое выражение в противопоставлении героическому антигероическому. В области теории древний спор Аристотель — Платон продолжался. Если ученогуманистический период Возрождения выдвинул на первый план теорию незыблемого образца, канона красоты, то зрелое Возрождение — теорию подражания природе. Понятно, что пересмотру должны были подвергнуться взгляды как на искусство в широком смысле слова, его задачи и методы, так и на самое место художника, его назначение.

Теория подражания природе оказалась перспективнее. Она была воспринята передовыми художниками Возрождения, благодаря ей были сделаны решающие художественные открытия, надолго определившие дальнейшее развитие искусства.

Тот же Аретино писал: «Гомер, сочиняя Улисса, плевать хотел на науки (поэзия, согласно воззрениям педантов, относилась к науке, что прямо вытекало из бытовавшего взгляда на поэзию как на свод определенных правил и предписаний.— *Н. Т.*), но зато знал обычаи и людей. А потому и я пытаюсь изобразить природу людей с живописностью, с коею достойный восхищения Тициан выписывал то или другое лицо». Себя же Аретино скромно аттестовал «секретарем природы, диктующей, что надобно писать». На обвинения ученых педантов, утверждавших, что-де Аретино «богат дарами природы и выклянчивает милостыню у искусства», он отвечал: «...не ясно ли, что дикорастущий салат куда вкуснее парникового?»

Утверждение природы как единственного источника и образца для подражания имело важнейшее значение для пересмотра роли художника. Из ученого педанта он превращается в творца, единственного и неповторимого, как сама природа. Роль творческой индивидуальности неизмеримо возрастает.

В теории подражания природе уже заложены зерна будущего искусства. Не случайно один из лучших знатоков позднего Возрождения Карл Фосслер мог сказать об Аретино: «Когда он утверждает первородность личности художника, он близок к романтикам, к их субъек-

тивизму, когда провозглашает примат объективной природы — к реалистам»<sup>1</sup>.

Роли художника уже не только в искусстве, но и в обществе отводилось такое значение, что в условиях кризиса культуры Возрождения, когда искали разнообразных выходов из создавшегося положения, фигурировал, между прочим, и такой: подменить право сильного (абсолютного государя) правом гения (художника). В кружке «художественного триумvirата» в Венеции (Аретино — Тициан — Сансовино) была разработана целая, если так можно выразиться, теория «артистократии». «Артистократия» призвана была урегулировать мир духовным своим воздействием. Если отвлечься от утопичности самой идеи «артистократии», то одно все же остается несомненным: именно тогда получил распространение современный взгляд на роль художника как воспитателя и преобразователя общества. Творчество было признано огромной духовной силой, конкурирующей с политикой, религией, философией. Не обошлось в тогдашних условиях и без появления множества «кондотьеров пера». Вот уж поистине время, когда перо было «приравнено к шпаге» (уподобление, введенное в поэзию в конце XVI века).

Стало быть, к моменту складывания испанской национальной драматической системы в культуре Возрождения прояснилось следующее: все большее и большее распространение получила теория подражания природе, неизмеримо выросла роль индивидуальности художника, возросло его влияние в обществе, расширилась тематика, преимущественно связанная с современным бытием и национальным прошлым, обострился интерес к проблемам родного языка и национальной поэтической формы.

\* \* \*

В истории западноевропейского театра первую попытку всерьез реформировать драматургию предприняли итальянские комедиографы. Именно они (Макиавелли, Биббиена, Аретино), вооруженные теорией подражания

---

<sup>1</sup> K. V o s s l e r. Pietro Aretino's künstlerisches Bekenntnis.—«Neue Heidelberger Jahrbücher», 1900, S. 47.

природе и ненавистью к педантам, поняли бесплодность наивной попытки своих предшественников «обвенчать белую розу с черной жабою», то есть напялить греко-римские комедийные одежды на своего современника. Им было совершенно ясно, что античная кладовая исчерпала себя. Теренций и Плавт могли оставаться примером понимания нужд своего времени, но не источником и незыблемым образцом. Источником стала действительность и отечественная новеллистика. Оттуда черпались фабулы, персонажи, языковые формулы, оказавшие влияние и на структуру комедий. Казалось бы, комедиография решительно обратилась к действительности и национальным традициям, обещая новую эру в драматургии и театре. Однако подлинного переворота не произошло. Несмотря на громадный историко-литературный и историко-театральный интерес, итальянская свободная литературная комедия не стала началом живой театральной традиции. В сущности, начав с оппозиции «неоаристотелевскому» ученому классицизму, отталкиваясь от жизни, а не от «литературы», она, вопреки намерениям ее зачинателей, быстро иссякла. Парадоксальным образом ее потребителем оказался тот самый «придворный», который зачитывался книгой Бальдассарре Кастильоне. За пределы пышных дворцовых спектаклей (порой в декорациях таких художников, как Рафаэль) комедия не вышла. Сам папа до слез смеялся над непристойными проказами героев и охотно выслушивал забавные тирады против распущенности двора и курии. По существу, комедия была беззлобной, несмотря на сатирические стрелы. Она не выносила сора из избы. Можно было смеяться. Никаких «обобщений» высокопоставленные зрители из нее не делали. В комедии усматривали лишь занятную литературно-полемическую направленность. Личные обиды в счет не шли. С легкой руки Вазари распространился рассказ, который в изложении Стендаля звучит так: «Мессер Бьяджо, церемониймейстер Павла III, сопровождавший его при осмотре наполовину оконченного «Страшного суда» Микеланджело, сказал его святейшеству, что такое произведение было бы более уместно в трактире, чем в папской капелле. Едва папа удалился, как Микеланджело по памяти написал портрет мессера Бьяджо и поместил его в аду в образе Миноса. Грудь ему, как мы видели, обвинил несколько раз ужасный змеиный хвост. В ответ на на-

стойчивые жалобы церемониймейстера Павел III сказал в точности следующее:

— Вы знаете, мессер Бьяджо, что я получил от бога полноту власти на небе и на земле; но в аду я не имею никакой силы; поэтому так уж и оставайтесь»<sup>1</sup>.

Конечно, не все кончалось так идиллически. Порой за сатирические стрелы литераторам и художникам приходилось расплачиваться палочными побоями, кинжальными ранами и т. п., но в целом сатира не рассматривалась как злобное желание «все ниспровергнуть власти». Смеяться при одном дворе над другим двором было позволено всякому. Скабрёзные проделки какого-нибудь монаха никак не затрагивали церковь в целом. Издеваться над скупостью одного аристократа в доме его противника не считалось признаком дурного тона. Поэтому комедии, несмотря на исходный стимул, все же оставались развлекательными и рассчитанными на очень узкий круг. Осмеянию подвергались не социальные и религиозные основы общества, а либо конкретные личности, либо частные явления, либо персонифицированные абстракции («ученый педант», «хвастливый воин», «сводня» и т. д.), то есть своего рода «бытовые маски». Отдельные выпады против отдельных сеньоров, не исключая самого папы, были точно рассчитаны и не выходили за пределы прямого заказа со стороны той или другой враждовавшей в данный момент стороны. Следует учитывать и то обстоятельство, что уверенность потребителя комедий в своей правоте, силе и незыблемости была столь непоколебимой, что никакая насмешка не смущала его покоя. Другое дело, что тот же самый высокопоставленный потребитель, едва историческая почва зашаталась под ногами, поспешил включить многие еще недавно смешившие его комедии в списки запрещенных книг. Но это уже задним числом, в минуту, когда у страха глаза велики.

Таким образом талантливо начатая реалистическая комедия, не найдя должной аудитории, превратилась в пустое развлекательное действие, формализовалась и бесславно заняла низшее место в жанровой иерархии победившего угодливого академического классицизма.

---

<sup>1</sup> Стендаль. Собр. соч. в 15-ти томах, т. 6. М., 1959, с. 386.

В чем-то схожим путем шло развитие испанского театра. Как и в Италии, кризис и двойственность культуры Возрождения ощущались в Испании явственно. Как и в Италии, видимость и действительность не только обнажились, но и стали источником комического и сатирического в литературе. Достаточно напомнить в этой связи знаменитейший плутовской роман «Ласарильо с Тормеса»<sup>1</sup>.

Но при определенном сходстве ситуации существовали и серьезнейшие различия. Во времена Карла V и Филиппа II Испания представляла собой не конгломерат разрозненных тираний, а централизованную абсолютистскую монархию, которая находилась в зените военного и политического могущества (хотя и с признаками загнивания). Мало того, в области внутренней политики монархия успешно вела борьбу с феодальным своеволием и, в сущности, с ним покончила. Феодалы превращались в послушных высокопоставленных администраторов. В борьбе с феодальным своеволием монархия находила поддержку в народе; пожалуй, это был единственный пункт, где интересы монархии и народа совпадали. В народной памяти были свежи отголоски недавно завершившейся многовековой героической борьбы с мавританскими завоевателями (Реконкисты). Горожане ощущали себя по-прежнему свободными гражданами и вместе с сельскими общинами пытались бороться за свои права и вольности (фуэросы). Словом, положение осложнялось (или облегчалось!) тем, что категория людей — потребителей культуры была куда более многочисленной и неизмеримо более активной, чем в Италии. Очень прочны были традиции народной поэзии. Романсы (лиро-эпические песни героического, повествовательного, любовного и бытового содержания) были чрезвычайно распространены — от сельских и рыбацких домишек до королевского дворца и от метрополии до обеих Индий, африканских берегов и других самых отдаленных земель, куда судьбе угодно было забросить испанцев<sup>2</sup>.

Понятно, что в этих условиях почва для формирования национального театра была несколько иная. Лите-

---

<sup>1</sup> Об этом см. подробнее в статье «Рождение, жизнь и смерть жанра».

<sup>2</sup> См. статью «Из истории испанского романса».

ратурный театр (средневековые площадные формы — не в счет) появился, собственно, в XVI веке. В его распространении в Испании особо выдающуюся роль сыграл Торрес Наарро. Из Неаполя, где он жил некоторое время под покровительством известной поэтессы Виттории Колонна, он вывез основные театральные свои впечатления. Его собственные пьесы ничем не отличались от итальянских ученых комедий, построенных по всем правилам драматического искусства, как его понимали гуманисты (пять актов, прологи, эталон — античность). В том же итальянизированном духе продолжали работать и другие драматурги, не исключая и замечательнейшего из них — Лопе де Руэда. Однако учено-гуманистический, в основном итальянизированный театр пустить прочных корней на испанской почве не успел. С появлением в 70—80-х годах XVI века значительного количества профессиональных актерских трупп, выступавших перед городскими аудиториями, возникла потребность в драматургии не ученого толка. Зритель требовал репертуара, понятного ему по духу и культурному уровню. В качестве компромисса с народным зрителем появляются сочинения, в которых (при сохранении формы ученой драмы итальяно-классицистского образца) — используются сюжеты, хорошо знакомые испанскому зрителю по традиционным романсам. Таковы, например, сочиненные Хуаном де ла Куэва «Комедия о смерти короля Санчо и вызове Саморе» или «Комедия об освобождении Испании Бернардо дель Карпио». У Хуана де ла Куэва, этого, по справедливости, «крестного отца» новой испанской драматургии, уже появляется смешение трагического и комического, использование стихотворных размеров народной поэзии.

Борьба за свободный от произвольно установленных правил и доступный народному зрителю театр не была легкой. Сторонники охранительных позиций из среды образованных придворных не гнушались писать меморандумы на высочайшее имя с просьбой запретить «порчу вкусов и нравов». Вопрос стоял так: «Театр для избранных или театр для всех?»

## ЛОПЕ ДЕ ВЕГА

(1562—1635)

Испанцы создали «театр для всех». Его создание и утверждение в правах справедливо связывается с именем Лопе де Вега (Лопе Фелис де Вега Карпью). Именно его титаническая фигура стоит у начала оригинальной испанской драмы. Новое драматическое искусство и Лопе де Вега почти синонимы. В своих панегириках на смерть Лопе де Вега итальянские поэты недаром называли его «Колумбом поэтических Индий». Он сумел сделать то, чего не сделали его итальянские предшественники. Из двойственности культуры Возрождения, примирив, так сказать, Кастильоне и Аретино, Лопе де Вега сумел извлечь новый, полный жизненной силы эффект. Он суммировал вымысел и реальность, подражание природе и следование высоким образцам. Потому-то, по справедливому замечанию одного ученого, в творчестве Лопе де Вега, даже в наиболее народных его произведениях, «никогда не отсутствуют черты ученой ренессансной культуры».

«Колумбу поэтических Индий», «Чуду природы», «Океану поэзии», как восторженно именовали Лопе его благодарные соотечественники, принадлежит поистине необозримое количество произведений. По подсчетам лорда Голланда, одного из первых серьезных биографов Лопе де Вега, из-под пера Лопе вышло около двадцати миллионов стихотворных строк, не считая внушительного количества прозы и писем. Этого хватило бы на целое поколение писателей. Шутка сказать, за неполных семьдесят три года жизни Лопе создал целую литературу! Если считать, что начал он профессионально писать с двенадцати лет, то, следовательно, на протяжении шестидесяти лет работы он должен был в среднем создать по 34 000 стихотворных строк в год или чуть менее ста строк ежедневно. При этом Лопе де Вега отнюдь не был графоманом или кабинетным червем. Событий в его жизни хватило бы на добрый десяток увлекательных авантурных жизнеописаний. Он знал годы нищеты и безвестности, взлеты беспримерной славы, разочарование в друзьях, искреннюю преданность, самую пылкую любовь и жестокие измены, дуэли, похищения, тюрьмы,

участие в военных походах, раскаянья и новые прегрешенья. Имя его еще при жизни было окутано легендами. Тем удивительнее кажется его плодовитость.

Как в количественном, так и в качественном отношении (вовсе не сбрасывая со счетов эпические поэмы, сонеты, романсы и прозу), наиболее интересную часть наследия Лопе для последующих времен составляет все же его драматургия. До нас дошли 474 пьесы из общего числа 1500 (или, по другим сведениям, 1800—2200) им написанных. Известны также названия еще 260 пьес, безусловно принадлежащих его перу. Многие из дошедшего носят следы всевозможных доработок, изменений, вставок, сделанных как издателями, так и актерами. До поры до времени Лопе довольно спокойно смотрел на их варварскую деятельность, полагая, что пишет для живого театра, а не для печати и чтения дома. Этим отчасти объясняется импровизаторский характер многих его ранних пьес.

Самые первые драматические его опыты вообще не дошли до нас. Вполне возможно, что в иезуитской школе в Мадриде, где Лопе изучал латинский язык, риторику и начатки греческого языка, и возникло его влечение к театру. В праздники ученики школы разыгрывали школьные комедии на латинском языке. О попытках писать пьесы в те ученические годы рассказывает сам Лопе:

Я их писал с одиннадцати лет  
Или с двенадцати, и в каждой было  
Четыре акта...

Пьесы до нас не дошли, но, судя по указанию «четыре акта», писаны они были в подражание бытовавшим тогда образцам испанского стихотворного ученого театра. Единственная сохранившаяся пьеса Лопе де Вега в четырех актах («Деяния Гарсиласо де ла Вега и мавра Тарфе») сильно напоминает пьесы Хуана де ла Куэва. Догадаться о будущем Лопе по этой пьесе весьма затруднительно.

Сам Лопе оставил два перечня своих пьес. Они включены в издания 1604 и 1618 годов романа «Странник в своем отечестве» (посвященного возлюбленной Лопе красавице-актрисе Микаэле де Лухан и имеющего большое значение для определения подлинной биографии Лопе). В конце первого издания помещен список пьес,

написанных до 1604 года. Их число определяется 219. В списке, приложенном к изданию 1618 года, значатся 114 новых пьес (не считая некоторых, приводившихся в предыдущем издании). Вряд ли эти списки можно считать исчерпывающими. Иначе придется предположить, что за оставшиеся семнадцать лет Лопе де Вега создал более полутора тысяч пьес.

Театр Лопе был издан в 25 томах (или «частях»). Восемь первых частей вышли — как это следует из пролога к IX части — без всякого надзора со стороны автора. Сам автор успел просмотреть издания IX—XX частей своих комедий, а его зять Луис де Усатеги — остальные пять частей.

Изрядное количество пьес Лопе дошло до нас в других изданиях, уже совершенно бесконтрольных. Некоторые тексты искажены до неузнаваемости. Если прибавить к этому плачевному положению еще и тот факт, что зачастую под именем Лопе выпускались пьесы бездарных драматургов и что, наоборот, пьесы Лопе печатались под чужими именами, то станет понятным, сколь сложную проблему представляет собой одна лишь текстология его пьес. Для приведения в порядок этого гигантского наследия потребовались усилия многих поколений ученых. Но и теперь еще невозможно утверждать, что существует действительно научное, надежно прокомментированное издание всех его драматических произведений. И в хронологии и в текстах белых пятен сколько угодно.

Не многим лучше обстоит дело и с биографией Лопе. До 70-х годов прошлого века, пожалуй, единственным источником служила посмертная биография-панегирик, сочиненная учеником, другом и горячим почитателем великого драматурга Хуаном Пересом де Монтальваном. Биографию эту можно было бы назвать «агиографической», настолько иконописным предстает в ней Лопе. Монтальван не жалел красок, чтобы изобразить благость, аскетизм и глубочайшую религиозность своего учителя. Публикация в 70-х годах XIX века писем Лопе де Вега к его покровителю герцогу де Сесса внесла существенные поправки в монтальвановское «жизне». Дальнейшие разыскания и тщательный анализ художественных произведений Лопе, содержащих автобиографические признания, помогли ученым восстановить более правдоподобный его облик.

Лопе де Вега родился в Мадриде 25 ноября 1562 года в семье золотошвея Фелиса де Вега. О раннем детстве Лопе известно лишь (с его собственных слов), что он научился сочинять стихи, еще не овладев грамотой. Одиннадцати лет он был отдан в иезуитскую школу. С 1576 по 1578 годы Лопе находился в университете Алкала де Энарес. Оставшись после смерти отца без средств к существованию, он вынужден был бросить университет и поступить секретарем к одному вельможе. Примерно к тому времени относится скандальная связь Лопе с актрисой Еленой Осорьо. Ссора с родителями Елены (отец ее, Херонимо Веласкес, был директором театра) кончилась большими неприятностями для драматурга. Ядовитые эпиграммы Лопе, а может быть и прямые оскорбления, побудили Веласкеса начать против любовника дочери судебное преследование. В конце 1587 года Лопе был арестован и по приговору суда выслан из Мадрида на восемь лет.

После разрыва с Еленой Осорьо Лопе познакомился с будущей своей женой Исавель де Урбина. Судебное преследование делало невозможным брак. Родня не давала согласия. Тогда Лопе похитил Исавель, тем самым поставив родню в безвыходное положение. Брак состоялся в начале 1588 года. Однако уже через несколько месяцев Лопе записался добровольцем в «Непобедимую армаду» (флот, снаряженный Филиппом II против Англии). «Непобедимая армада» была рассеяна, и Лопе едва спасся на галеоне «Сан Хуан», которому посчастливилось добраться до испанских берегов.

Простившись с мечтами о воинской славе, Лопе поселяется в Валенсии, тогдашнем театральном центре Испании, много работает для местных трупп и для других городов. Есть все основания предполагать, что уже тогда он был весьма известным драматургом. Писал он, по собственному признанию, «не ради развлечения, а для прокормления семьи». Плата, однако, оказалась столь мизерной, что он снова вынужден был поступить на службу секретарем, на этот раз к еще более сиятельному вельможе — герцогу Альба. Со всей семьей Лопе перебрался в Тормес, где поселился в герцогском дворце. Годы, проведенные в Тормесе, оказались для Лопе очень плодотворными. Среди множества комедий он сочиняет там одну из своих самых знаменитых — «Учитель танцев».

После смерти жены (1595 г.) Лопе обращается в суд с просьбой о помиловании. В 1596 году он уже в Мадриде. Жизнь в столице принесла Лопе новые огорчения. В 1597 году по случаю смерти инфанты Катарины были закрыты все театры, и Лопе остался без средств к существованию. Снова пришлось поступать в секретари. Сменив несколько патронов, Лопе, отчаявшись, решается на брак по расчету. Он женится на дочери богатого мясоторговца. Но скупость тестя и насмешки литературных врагов (особенно изощрялся Гонгора) ничего, кроме горечи, не принесли. Раскаянье в совершенном безрассудстве побудило Лопе искать утешения. Он нашел его у Микаэлы де Лухан, замечательной актрисы и признанной красавицы. Связь продолжалась много лет, и Лопе, можно предполагать, был счастлив. По крайней мере, своей возлюбленной он посвятил множество сонетов, роман «Странник в своем отечестве», воспел ее в поэме «Завоеванный Иерусалим» (везде под именем Камилы Люсинды).

В 1614 году происходит неожиданное «обращение» Лопе де Вега. Он принимает духовный сан. Сам Лопе в стихах «К Амарилис» объясняет свое обращение так: «Я расстался с мирской суетой и принял священнический сан, ибо необходимо было внести порядок в беспорядок моей жизни». На этот счет биографы Лопе выдвигали разные предположения. Одни считали, что Лопе хотел избавиться от материальной зависимости, от очередного своего патрона (на этот раз им был герцог Сесса), другие полагают, что причиной явился глубокий душевный кризис. Так или иначе, но одно остается несомненным: Лопе де Вега не отказался ни от писания светских пьес, ни от рассеянного образа жизни. Среди множества сердечных привязанностей (после обращения) особенный след в жизни и творческой биографии Лопе оставила Марта де Наварес Сантойо. Ей он посвятил эклогу «Амарилис», издание ранее написанной комедии «Валенсианская вдова», приложенные к поэме «Цирцея» стихи и три новеллы. Любовь к Марте де Наварес была, вне всякого сомнения, одной из самых сильных привязанностей Лопе. Длилась она шестнадцать лет, хотя последние годы (умерла Марта в 1632 году) были омрачены тяжелым недугом. Сначала Марта ослепла, а незадолго до смерти лишилась рассудка. Несмотря на все бедствия, свалившиеся на голову Лопе, он

продолжал, как всегда, неистово работать. В эклоге 1632 года Лопе сообщает, что написал тысячу пятьсот комедий. «Если распределить мою работу как драматурга по дням жизни, то на каждый день падает по пять листов», — не без гордости говорит в ней Лопе.

Лопе пережил свою возлюбленную всего на три года. Помимо возрастных недугов, на него обрушиваются несчастья одно за другим. Погибает в кораблекрушении единственный сын. А вскоре он теряет свою дочь Антонию Клару, которую похищает некий Кристобаль Тенорьо, придворный временщика графа-герцога Оливареса. Похититель так и не женился на похищенной. 26 августа 1635 года Лопе де Вега тяжело заболел, а 27-го — умер. Смерть Лопе вызвала подлинно всенародный траур. Посмертные почести длились в Мадриде несколько дней.

За свою бурную и на редкость неустроенную жизнь Лопе де Вега испытал много. Несчастливых дней он видел несравненно больше, чем счастливых. Только удивительное жизнелюбие и фанатическая преданность искусству позволили ему наперекор невзгодам создать новую «театральную империю» и стать, по выражению Сервантеса, ее «самодержцем».

Империя создавалась с трудом и не сразу. Лопе опирался на опыт предшественников, искал, импровизировал. Первые решения бывали нередко компромиссными, привычное литературное сознание сталкивалось с живым ощущением. Мало было являться сторонником традиционной народной поэзии, культивировать романсы и исповедовать платоновские идеи о человеке. Механическое «привнесение» их в драматургию еще не решало дела. Бывали, например, случаи, когда некоторые современники Лопе дюжинами вводили романсы в текст пьесы, но от этого сам принцип классицистской драматургии не менялся. Или брались сюжеты из отечественных преданий и романсов, знакомых широкой публике, а античные котурны и «ученый» дух оставались прежними. Становилось все очевиднее, что обновление может быть лишь целостным, от построения сюжета до языковых и стихотворных средств. Надо было подвергнуть коренному пересмотру как цели, так и средства драматического искусства. К концу XVI века Лопе практически уже доказал преимущество и историческую правоту своей ре-

формы, но с теоретическим ее обоснованием не спешил, отчасти, может быть, не желая «дразнить гусей» — ученых-теоретиков, шипевших при появлении каждой новой пьесы Лопе, отчасти — за недосугом. Он предпочитал отшучиваться и делать свое дело.

Но то, что уже к тому времени смысл новой школы был им точно сформулирован,— сомнению не подлежит. На фронтисписе издания 1602 года своих «Рифм» Лопе де Вега помещает девиз: «Добродетель и Благородство, Искусство и Природа». Этот девиз пронизательно раскрыл Рамон Менендес Пидаль: «Природа выше искусства, благородство выше добродетели, так как благородство есть природное душевное величие. Добродетель же достигается усилием воли, это есть верность моральным предписаниям». В этом девизе, пусть несколько загадочно-афористичном, «Лопе де Вега,— продолжает Менендес Пидаль,— выразил тесную взаимосвязь между тем, что есть в жизни, и тем, что есть в литературе: моральные предписания порой могут быть попораны властью любви (Лопе де Вега делал в царстве воли исключение для любви.— *Н. Т.*), и тогда добродетель может найти убежище в природном благородстве души; строгие правила искусства могут и должны быть нарушены в драматургии, для того чтобы она была в состоянии достичь самых высоких вершин поэзии, чего требует от драматурга великая мать природа»<sup>1</sup>.

«Новое руководство к сочинению комедий в наше время», которое Лопе де Вега написал через семь лет после этого девиза, как раз и посвящено обоснованию новых принципов. Суть его сводится к нескольким основным положениям. Прежде всего надо отказаться от преклонения перед авторитетом Аристотеля. Аристотель был прав для своего времени. Применять выведенные им законы сегодня — нелепо. Законодателем должен быть «простой люд» (то есть основной зритель). Необходимы новые законы, соответствующие важнейшему из них: доставлять наслаждение читателю, зрителю. К слову сказать, через много лет другой гениальный драматург, Мольер, почти дословно воспроизведет слова Лопе де Вега. В «Критике «Урока женам» Мольер скажет: «На мой взгляд, самое важное правило — нравиться. Пьеса,

---

<sup>1</sup> Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения. М., Изд-во иностранной литературы, 1961, с. 261.

которая достигла этой цели,— хорошая пьеса. Вся публика не может ошибаться... ибо если пьесы, написанные по всем правилам, никому не нравятся, а нравятся именно такие, которые написаны не по правилам, значит, эти правила неладно составлены». Замечательно, что и величайший трагик Расин тоже с полным сочувствием повторяет эти слова! Значит, время пришло, но первым их произносит Лопе де Вега.

Останавливаясь на пресловутых трех единствах, законе, выведенном учеными-теоретиками Возрождения из Аристотеля, Лопе оставляет как безусловное только одно: единство действия. Несколько забегаю вперед, замечу, что сам Лопе, и особенно его ученики и последователи, довели этот закон до такого абсолюта, что он порой превращался в обузу не меньшую, чем единства места и времени у классицистов. Что касается двух других единств, то тут испанские драматурги действительно поступали с полной свободой. Хотя во многих комедиях единство места, в сущности, сохранялось, что вызывалось частично техникой сцены, частично — чрезмерным соблюдением единства действия, то есть предельным его концентрированием (пример — «Дама-невидимка» Кальдерона). Вообще надо сказать, что, как во времена Лопе де Вега, так и в спорах романтиков с классицистами, вопрос о «законе трех единств» приобретал чуть ли не первостепенное значение в полемике, но практически с ним считались только по мере конкретных нужд того или другого произведения (неудачные образцы «полемической» драматургии вроде «Кромвеля» В. Гюго в данном случае принимать в расчет не следует)<sup>1</sup>.

Говорит в своем «Руководстве» Лопе и о принципиальном смешении комического и трагического. Как в жизни — так и в литературе. Ратуя за смешение, Лопе, таким образом, задним числом обосновывает уже сложившийся и утвердившийся в правах тот вид драматического сочинения, который получил название «комедии». Дело в том, что Лопе и его соратники все свои трехактные стихотворные пьесы называли «комедиями», независимо от их содержания. В эпоху молодого Лопе термин «комедия» имел боевое, полемическое значение. Им обо-

---

<sup>1</sup> Другое дело знаменитое «Предисловие» к «Кромвелю», ставшее одним из манифестов французского романтизма.

значались пьесы, построенные на принципиальном смешении трагического и комического во имя большего жизненного правдоподобия. Такое понимание «комедии» пионерами национальной школы было резко противопоставлено чисто формальному пониманию «комедии» как специфического жанра (противоположного трагедии) сторонниками учено-классицистской системы, основанной на поэтике Аристотеля и практике римского театра Сенеки и Теренция. Сторонникам обновления театра в Испании было ясно, что новое содержание, требования многочисленных зрителей из народа, желавших видеть на сцене жизнь в ее хитросплетениях, вызывали потребность в каких-то новых драматургических формах, которые с большей гибкостью могли бы выразить это новое содержание. Появились некоторые виды драматических сочинений, промежуточных между комедией и трагедией в классицистском понимании. Возмущенные хранители ученых традиций называли эти новые виды «чудовищным гермафродитом», а подшучивавший над их возмущением Лопе де Вега — более изящным словом «минотавр».

Не надо, однако, думать, что жанровая свобода национальной школы так уж безоговорочно противостоит ригоризму классицистской иерархии. Жанровые полюса остались и у Лопе, и у его сторонников. Осталась у новаторов в значительной степени и жанровая закабаленность языка. Дело в том, что мышление культурной части публики продолжало оставаться жанровым, а процент этой публики непрерывно возрастал по мере аристократизации театра. Сам Лопе в последний период жизни испытал это на себе. Взяв установку на угождение вкусу зрителя, нельзя было с этим не считаться. Лопе де Вега умер, еще не успев в полной мере ощутить некоторых неизбежных последствий, заложенных в самой его теории. Исходя из бесспорного положения, что только современный зритель судья, он сформулировал некоторые правила взамен одряхлевшим. Рекомендуя, к примеру, пользоваться тем или другим стихотворным размером (для изъяснения любовных чувств — одним, для рассказа — другим, и т. д.), он поставил это в зависимость не от конкретного персонажа и не от конкретной ситуации, а исходя из абстрактного «вообще». При чуткости Лопе де Вега эти рекомендации для него самого отрицательного значения иметь не могли (не говоря уж о том, что он вы-

вел их из собственной прошлой практики). Его ухо было поразительно восприимчиво к малейшим колебаниям в настроениях зрителя. Рикардо дель Туриа, современник Лопе, рассказывает, что, «присутствуя на спектаклях, как по своим, так и по чужим пьесам, Лопе де Вега имел обыкновение брать на заметку приемы, которые вызывали восторги публики и рукоплескания... чтобы потом включить в свои новые пьесы». Но на других некоторые наставления Лопе оказали отрицательное влияние. Опыт они приняли за обязательную регламентацию, гениальную интуицию за стабильный учебник и стали действовать «по системе» Лопе, тогда как истинный смысл ее заключался в понимании своевременности и непрерывности движения. В конце концов наступил момент, когда живая практика Лопе окостенела, превратилась в катехизис. И когда подул из-за Пиренеев ветер модного французского классицизма — очнулся от спячки траченный молью классицизм отечественный. Анемичные эпигоны, расшаркиваясь, уступили ему место на сцене. Впрочем, о том, как это произошло, пойдет речь ниже.

Пока что, при жизни Лопе, вопрос еще так не стоял, и «театральная империя» казалась столь же незыблемой, как, по донесениям Контарини, венецианского посла в Мадриде, казалась незыблемой сама испанская монархия.

В колоссальном по тематическому и жанровому диапазону творчестве Лопе де Вега (от религиозной драмы «Сотворение мира» до плутовской комедии «Молодчик Кастручо») наибольший практический и исторический интерес представляют две самые большие количественно и качественно группы пьес: народно-героические драмы и бытовые комедии.

В серии народно-героических пьес Лопе воссоздал для сцены основные эпизоды национальной истории от последнего вестготского короля (VIII век) до царствования Карла V и Филиппа II (XVI век). Основой служили исторические хроники, предания, эпические песни и романсы. Этой народной поэзией испанские драматурги пользовались и до Лопе, но только ему удалось слить романс и театральное действие в органическое единство. Для него романс являлся не просто неисчерпаемой кладовой сюжетов, тем и образов, но и чем-то значительно большим. В прологе к стихотворному сборнику 1604 года Лопе говорил: «Я, как истинный испанец, не в состоянии

не считать этот жанр (романс.— *Н. Т.*) достойным всяческого уважения, поскольку он соответствует природе нашего языка». Иными словами, он указывал на связь художественного произведения с существом и культурными традициями создавших его людей. Романсная основа новой испанской драматургии связывает эту последнюю с самыми живительными национальными традициями.

В народно-героических драмах с наибольшей четкостью выразились и социально-политические воззрения Лопе. Коротко их можно было бы определить так: идеалом является союз просвещенного абсолютного монарха и народа. Лопе де Вега (как, впрочем, и его единомышленников и учеников по театральной реформе) устраивала (хотя и с оговорками) сословная монархия с четким разделением прав каждого сословия. Антифеодалная настроенность Лопе не подлежит сомнению. В этом он был последователен и определен. Что касается основной социальной идеи Лопе, то трудно сказать, в какой степени понимал он ее утопичность. По некоторым натяжкам в разрешении конфликтов в пьесах вроде «Звезды Севильи» можно предположить, что полной веры в осуществимость этой идеи у Лопе не было. В этом смысле показательна замечательная драма Лопе де Вега (быть может, лучшая во всем испанском театре) «Фуэнте Овехуна». В конфликте между населением Фуэнте Овехуны и командором появление короля не разрешает этот конфликт, а только санкционирует уже готовое его разрешение. Лопе оставляет вопрос открытым: что было бы, если бы виновник смерти командора был обнаружен? Что было бы, если бы командору удалось бежать? Милосердие, которое король проявляет к восставшему против него магистру ордена Калатравы, тоже ставит под некоторое сомнение реальность альянса между народом и короной. То, что в последующие века пьеса Лопе де Вега воспринималась как абсолютно революционная, заставляет сильно сомневаться в том, что формула «король и народ» была для Лопе де Вега так уж безусловна. Ведь дело не в искажении пьесы со стороны будущих постановщиков, а в том, что сам текст дает основания для такого толкования: даже при самом «благонамеренном» прочтении трудно было пойти дальше скептической формулы «на короля надейся, но сам не плошай». В еще большей степени заставляет усомниться в незыблемости веры Лопе

в утопию народной монархии его авторское эмоциональное отношение к своим персонажам. Что может быть условнее, бледнее, немощнее, чем обрисовка короля Фердинанда? И что может быть теплее и красочнее, чем фигуры даже второстепенных персонажей из народа, выписанных в этой пьесе? Таких примеров можно привести в творчестве Лопе де Вега великое множество. Демократизм Лопе де Вега, его чутье и чувство реальности неизбежно должны были привести его к серьезным сомнениям в монархической идее. Действительность постоянно давала для этого поводы.

Другую категорию пьес Лопе де Вега, не менее замечательную и не менее важную, составляют его комедии. В основе любой комедии Лопе лежит всепобеждающая любовь. Любовь неизменно опрокидывает все препятствия, ломает сословные рамки, побеждает эгоизм, господствует даже над волей. Менендес Пидаль убедительно доказывает, что Лопе обязан романсам не только своими первыми драматическими темами, главными эстетическими тенденциями и первыми литературными успехами. Он им обязан и тем, что они определили его этические взгляды на любовь. Пидаль пишет об «огромном впечатлении», которое произвел на Лопе романс о графе Кларосе. «Благодаря своей пылкой и чистой откровенности страсть графа Клароса и инфанты Клары-Ниньи торжествует, очищаясь и освобождаясь от всего, что делает ее в глазах общества неприличной, от всего, что давало бы возможность рассматривать ее с точки зрения государственных интересов как преступление, а по отношению к небесам как грех. Архиепископ, обращаясь к осужденному графу, полностью освобождает его от ответственности:

Ведь прегрешения, вызванные любовью,  
Достойны прощения.

Во всем драматургическом наследии Лопе де Вега эта мысль проводится особенно настойчиво и открыто<sup>1</sup>. Переносил это Лопе и на свою жизнь. Сетуя на сплетни, которые распространяли о его личной жизни враги и завистники, он писал не без иронии в одном письме: «...по во-

---

<sup>1</sup> Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения, с. 684—685.

ле судьбы у меня не было иной порочной страсти, кроме природного влечения к любви».

В любовных комедиях Лопе не имел равных себе в испанской драматургии. Он мог уступать Тирсо или Аларкону в разработке характеров, в технике построения интриги Кальдерону и Морето, но в искренности и напоре чувств они уступали ему все вместе взятые.

Согласно схеме, во всех комедиях такого вида любовь — это всегда «бег с препятствиями», где финиш — награда. В большинстве случаев, особенно у последователей Лопе, интерес зиждется на максимальном нагромождении препятствий. В таких комедиях интерес представляет преодоление препятствий, а не самое чувство. Иначе в лучших комедиях Лопе де Вега. Там интерес держится прежде всего на развитии чувства, оно и есть главный предмет комедии. В этом смысле замечательна комедия «Собака на сене». В ней любовь шаг за шагом сметает сословные предрассудки, преодолевает эгоизм и постепенно, но без остатка, наполняет все существо героев высшим своим смыслом.

Лопе дал множество образцов для разных видов любовных комедий: и для комедии «интриги», и для «психологической» комедии, и для «морально-назидательной» комедии. Но в лучших образцах всегда присутствовало чувство как главный стержень действия. Буквально все разновидности комедии, которые потом, под пером его учеников, с переменным успехом заполняли испанские театры, были заданы великим учителем. Со временем они превратили их в бездушные схемы. Остались любовные комедии «без любви».

Роль Лопе де Вега в развитии испанского театра несравнима с ролью никакого другого драматурга. Им были заложены все основы. Незадолго до смерти «самодержец» писал: «Творческая плодовитость, которую некоторые склонны недооценивать, меня привлекает, как и обильные нивы; несомненно, что возделанный по всем правилам искусства сад гораздо менее привлекателен, нежели необъятное поле...»

Как итальянцы предпочли в конце концов «парниковый салат дикорастущему», так и наследники Лопе предпочли «возделанный по всем правилам сад» «необъятному полю». Но это уже вина не Лопе.

## ТИРСО ДЕ МОЛИНА

(1583—1648)

В сравнении с «океаном поэзии» Лопе драматургическое наследие Тирсо де Молина (псевдоним Габриэля Тельеса) не поражает своими размерами. До нас дошло 86 комедий из общего числа 400 им написанных. Тут, как и в случае с Лопе де Вега, не следует поражаться проценту утерянного. Скорее надо поражаться проценту сохранившегося. Во времена столь впечатляющей творческой плодовитости авторы, работавшие непосредственно для сцены, не тряслись над своими рукописями. Они отдавали их в собственность актерам, те ставили спектакль, потом, нередко даже без ведома автора, перепродавали другим труппам. Известно, например, что Лопе де Вега возбудил даже судебное преследование против некоего Франсиско де Авила, который купил «по случаю» два десятка пьес Лопе, видимо у актеров. Рукописи покрывались двойным, а то и тройным слоем поправок, искажений, вставок. В конце концов они либо терялись где-нибудь в переездах, либо доходили до печати в изуродованном виде. При всем том испанским драматургам, в сущности, даже везло. Фанатическая приверженность тогдашнего зрителя к театру помогла сохранить творчество его кумиров в значительно большей степени, чем их собратьев в других странах. Так, от продукции французского современника Тирсо Александра Арди сохранилось только пять процентов (от 600 пьес, им написанных), англичанина Хейвуда — десять процентов (от 200). Между тем от Лопе сохранился тридцать один процент (если за сто принять 1 500 пьес), а от Тирсо почти двадцать пять процентов.

И все же, несмотря на чрезвычайную прижизненную известность, Тирсо де Молина был накрепко забыт сразу после своей смерти. Почти двести лет о нем не вспоминали даже серьезные знатоки испанского театра. И подобно тому, как Мендельсон «открыл» великого Баха или в наше время сюрреалисты «открыли» замечательного художника XV—XVI веков Иеронимуса Босха, так испанский филолог и писатель романтического направления, известнейший собиратель народных романсов Агустин Дуран «открыл» в 30-х годах прошлого века Тирсо де Молина. О нем заговорили, стали ставить на сцене, стали изучать,

и нынче он занял по праву одно из первых мест в истории испанского и западноевропейского театров.

Впрочем, несмотря на все разыскания, в писательском и человеческом облике Тирсо де Молина остается еще очень много неясного. Начать хотя бы с его биографии. Отсутствие достоверных фактов, связанных с жизнью Тирсо, позволяло и позволяет его биографам делать порой самые фантастические домыслы о «двойной» жизни Тирсо, основанные лишь на представлении об априорной несовместимости монашеского звания с писанием светских пьес нередко соблазнительного содержания.

Родился Габриэль Тельес в Мадриде. Но когда именно — неизвестно. Называются даты с расхождением до десяти лет. По наиболее аргументированным предположениям, родился он в 1583 году. Кто были его родители — тоже неизвестно. Одна из версий гласит, что он был незаконным сыном Тельеса Хирона, герцога Осуны. Версия маловероятная. Точно известно, что учился Тирсо в прославленном университете Алкала де Энарес, по-видимому так и не окончив его. Во всяком случае, в списках выпускников имя его обнаружено не было. В 1600 году Тирсо принимает монашеский постриг в Мадриде. По делам ордена мерсенариев, в котором Тирсо состоял, он исколесил Испанию. Большую же часть жизни он провел в любимом своем городе Толедо, где, по всей вероятности, познакомился с Лопе. В Толедо в 1606 году началась и драматургическая деятельность Тирсо. Толедские архивы открывают нам, что летом 1615 года труппа Педро де Вальдеса представила в «Месон де фрута» одну из известнейших комедий Тирсо де Молина «Дон Хиль — зеленые штаны», вызвавшую, кстати сказать, саркастический отклик Лопе де Вега, который назвал ее «нелепой комедией монаха-мерсенария». В 1616 году Тирсо отправляется проповедничать в заокеанские владения Испании на остров Сан-Доминго. Там он проводит два года, снова возвращается в Испанию и поселяется в Толедо, часто наезжая в Мадрид. В Мадриде он принимает участие в заседаниях Поэтической академии, которая собиралась в доме Себастьяна Франсиско де Медрано, вывезшего из Италии вкус к подобному рода сборищам. В разгоревшихся тогда спорах вокруг Гонгоры и изощренного стиля вообще Тирсо де Молина принимает сторону противника этого стиля Лопе де Вега. По своим эстетическим при-

страстям Тирсо неизменно остается в одном лагере с последователями Лопе: Монтальваном, Мира де Амескуа, Геварой. Он часто встречается с Кеведо, Кастильо Солорсано, Руисом де Аларконом. В 1625 году «Хунта де реформасьон» — церковная комиссия, ведавшая исправлением нравов, обрушила на Тирсо постановление: за писание комедий, несовместимых с монашеским званием и направленных к порче нравов и добрых обычаев, он высылается в один из дальних монастырей. Дело, однако же, чьими-то стараниями было в конце концов улажено, без тяжелых для автора последствий. Умер Тирсо в 1648 году в относительном материальном благополучии настоятелем монастыря в городе Сория.

Как драматург Тирсо де Молина развивался в направлении, указанном Лопе. Об этом свидетельствует как художественная практика Тирсо, так и его теоретические декларации. Наиболее полно свои взгляды Тирсо изложил в «Толедских виллах» (сборнике новелл и пьес, 1621). Защищая Лопе и созданную им театральную систему от нападок, Тирсо обставляет подробными доводами преимущество «писания с натуры», бессмысленность следования канувшим в Лету предписаниям и образцам («Хороши были бы наши музыканты, — иронически замечает Тирсо устами своего героя, — если бы они, основываясь на том, что первые творцы музыки извлекли из удара молота о наковальню закон о различии регистров и гармонии, продолжали бы разгуливать с тяжелыми орудиями Вулкана»), аргументирует преимущество «свободной комедии», не скованной законами узких жанров. Об этом последнем обстоятельстве Тирсо пишет так: «В природе искусственной прививкой создаются каждый день новые плоды. Что же удивительного, что комедия, подражающая жизни и природе, изменяет законы, унаследованные ею от предков, и искусно прививает трагическое к комическому, создавая таким образом приятную смесь двух этих творческих родов. Стоит ли поражаться, что при наличии в ней обоих этих элементов она выводит героев то серьезными и важными, как в трагедии, то шутливыми и забавными, как в комическом жанре». И дальше Тирсо защищает своего учителя от академической критики. Особого внимания заслуживает тот довод Тирсо, где он говорит, что практика Лопе де Вега является вовсе не результатом угождения простой публике, но результатом «сознательной художественной политики».

Со всем тем признание общих принципов вовсе не означает, что между драматургией Лопе де Вега и Тирсо де Молина можно поставить знак равенства. Если коснуться, например, такого общего вопроса, как жанровая классификация, то, при наличии в системах обоих драматургов одних и тех же видов пьес, нетрудно заметить, что количественно они образуют разные соотношения. Так, у Тирсо значительно меньше, например, драм героических, а в бытовой комедии Тирсо отдает гораздо большее предпочтение комедии интриги (вроде комедии «Дон Хиль — зеленые штаны»). Большое внимание Тирсо уделяет и духовным драмам — ауто (типа «Осужденный за недостаток веры»). Этот внешний, формальный казался бы, показатель свидетельствует, однако, о более существенных расхождениях в литературном сознании и жизненной позиции обоих драматургов.

У Тирсо уже не было того заряда жизненного оптимизма в оценках действительности, которое придавало такую ясность и гармоничность многим пьесам его старшего современника и учителя. Глядя на окружающий мир как бы «из одного окна», они видели его по-разному. Мир этот казался Тирсо куда менее обнадеживающим. Потому-то он и описал его злее, жестче. Вот каким рисовалось Тирсо испанское настоящее:

«Настоящее полно плутовства, если вам не поможет небо. Сейчас в ходу медные деньги, царят Венера и Вахх, лезть строит дома, правда удит рыбу, невинность приносит вред, а честолюбие поступило в монашенки. Знание стало тщеславием, талант — невежеством, ложь — проницательностью; быть разбойником — значит проявлять величие. Хорошо живется тому, кто на все соглашается... ну вот и все, что можно сказать о настоящем времени» (комедия «Бог в помощь, сын мой»).

Тирсо не собирался «хорошо жить» такой ценой. Со многим он никак не мог согласиться. Не оттого ли и был он загнан в 1625 году в захолустье? Его антифеодалная направленность и критика в адрес правящего дворянского сословия очевидны. Критически оценивая действительность, Тирсо тем не менее не был чужд и позитивной направленности. Его позитивная программа выражается чаще всего в пьесах духовного содержания. Относясь к своему монашескому долгу гораздо более серьезно, чем его учитель, Тирсо пытается разрешить проблему зла на религиозно-этической основе. В духовных пьесах Тирсо

(помимо тем узкорелигиозного характера) звучат мотивы покаяния, возмездия, вспыхивают обличительные молнии.

Тирсо живописал «страсти» той Испании Золотого века, когда жесткий моральный кодекс соседствовал с распушенностью, самоотречение с жадной насладения, толстая позолота алтарей с повальным нищенством. И какой бы род комедии Тирсо мы ни взяли, всегда в большей или меньшей степени мы обнаружим там критику этой Испании. Присутствует она в пьесах как религиозного содержания, так и в тех комедиях, которые, казалось бы, построены на чистой интриге.

Духовная драма («Осужденный за недостаток веры») и комедия интриги («Дон Хиль — зеленые штаны») — два жанровых полюса (трагедия — комедия), к которым тяготел Тирсо. Оба они сыграют выдающуюся роль в дальнейшем развитии испанской драматургии. Первый получит высшее развитие в драмах Кальдерона, второй достигнет технического совершенства под пером Морето.

Между этими двумя группами пьес у Тирсо мы находим еще несколько драматических сочинений, в которых присутствуют черты обоих видов. Среди них — знаменитейший «Севильский озорник, или Каменный гость», положивший начало нескончаемой галерее «Дон Жуанов» в мировом театре от Мольера и Пушкина до Макса Фриша и Фигерейду.

«Севильский озорник» (написан, вероятнее всего, между 1618 и 1621 годами, но не позднее 1628 года) уже не раз сближался с «Осужденным за недостаток веры». В самом деле, как тут не вспомнить о конце Хуана Тенорьо и конце душегубца Энрико, спасшего свою душу? Как не сравнить судьбу Тенорьо и судьбу Пауло, сгубивших свои души? Выдающийся советский испанист К. Н. Державин справедливо подметил, что в «Севильском озорнике» наблюдается попытка «разрешить все сквозь призму нравственного богословия и религиозной этики»<sup>1</sup>, с той, правда, существенной разницей, что никаких теологических разработок вопросов покаяния, милосердия, истинной веры Тирсо тут не дает.

В отличие от религиозно-тезисных пьес Тирсо, его «Севильский озорник» — пьеса все же по преимуществу философско-психологическая, построенная на счастливо

---

<sup>1</sup> «Три испанские комедии». Вступит. статья К. Державина. М.— Л., 1951, с. 24.

найденном характере. Хуан Тенорьо — отпрыск знатного рода, богач, храбрец, щепетильный в вопросах дворянской чести (он и гибнет-то из-за слова, данного им командору!), блестяще образованный, словом, внешне почти «*uomo universale*». Главенствующая страсть Хуана Тенорьо — жажда наслаждений. Ей в угоду он готов пойти на любой риск, на любой обман. Но замечательно у Тирсо еще и то, что Хуан Тенорьо поступает со своими жертвами без всякого душевного смятения не только в силу полной свободы от каких-либо нравственных устоев, моральных обязательств или религиозных принципов (оставаясь верующим!). Он поступает так еще и потому, что твердо уверен в безнаказанности. Он прямо так и заявляет Каталинону:

Ну что ты трусишь?  
Иль забыл, кто мой родитель?  
Он — любимец короля  
И судья.

*(Действие III, явление VI.  
Перевод Ю. Корнесва)*

В самом деле, какие основания у него бояться, когда отец его — ближайший к королю придворный, да и сам он королевский любимец? Ему все сходит с рук. Замечательно и то, что эта краска — не просто прихоть художника. Она имеет под собой точную социальную подоплеку. Во время создания «Севильского озорника» разыгрался один из скандалов с фаворитами, этим настоящим бичом Испании того времени. Таким образом, мысль сделать первого в мировой литературе «соблазнителя женщин» королевским фаворитом и сыном фаворита вряд ли является простой художественной интуицией и случайным совпадением. И финал пьесы — не просто наказание порока, а наказание явления, с которым общество не в силах справиться. Ведь если бы это было не так, то почему бы Тирсо — по примеру множества чужих, да и своих пьес — было не привлечь для решающей сцены короля? Все нити преступлений Хуана он уже держал в руках. Оставалось только отправить Хуана на казнь и счастливо соединить влюбленных. Эту традиционную роль короля в пьесах испанских драматургов Тирсо почему-то решил разделить: «кесарю — кесарево», а «богу — богово». Зло представлялось ему столь сильным, что он решил передоверить его искоренение небу.

Как в «Севильском озорнике», так и в комедиях Тирсо де Молина, не исключая комедии интриги, происходит трансформация лопевского «галана» (героя-влюбленного). Тирсовский «галан» уже не обладает тем преувеличенным благородством и добродетелями, которыми, без влияния образа «идеального дворянина», обладают «галаны» любовных комедий Лопе де Вега. Тирсо соскабливает с них позолоту, оставшуюся от эпохи Возрождения. В случае с Хуаном Тенорьо, например, он доводит внешние черты лопевского «галана» до абсурда, но лишь для того, чтобы обнажить его истинное лицо. В доне Мартине (из комедии «Дон Хиль — зеленые штаны») он сразу снижает традиционного «галана», обнажая низменные мотивировки его поступков. «Галан» у Лопе действует напролом для достижения конечной цели всех своих помыслов — завоевать любимую. Если он и грешит порой против морали, то только для достижения этой благородной цели. Конечная награда — счастливый брак. Эта награда достается ему и за силу чувств, и за личные достоинства. «Галан» у Тирсо — ближе к реальности, часто даже неприглядной реальности. Любовь для него редко бывает конечной целью, венцом счастья. Чаще — она лишь средство удовлетворения прихоти или еще более прозаических материальных нужд.

Кажется, что в творчестве Тирсо происходит прощание с героем, выдуманным Бальдассарре Кастильоне. Время больше в нем не нуждается. Он не нужен уже как «образец», несбыточный идеал, имевший прежде какое-то позитивное значение. Идеальные «галаны» постепенно исчезают. «Галан» у молодого Лопе в значительной мере принадлежал все к той же автономной реальности художественного вымысла, того абстрактного ренессансного идеала, который существовал параллельно реальности, но в системе, созданной Лопе де Вега и углубленной его последователями на основе теории подражания природе, места для всякого рода литературных фикций и иллюзий не оставалось.

## **ХУАН РУИС ДЕ АЛАРКОН**

(1581—1639)

Хуан Руис де Аларкон-и-Мендоса был уроженцем Мексики (провинция Таско, где находились знаменитые серебряные рудники). В соборе города Таско, одном из замеча-

тельнейших памятников так называемого «колониального барокко», и сейчас можно видеть портрет Аларкона, хотя и сильно, по-видимому, приукрашенного. Аларкон гордился своим добротным дворянским происхождением (по матери он принадлежал к старинному роду Мендоса, по отцу — к роду Аларконов из Куэнки). Эта черта в отпрыске давно оскудевшей семьи в сочетании с малопривлекательной внешностью делала его предметом постоянных насмешек со стороны собратьев по перу, не исключая самого Лопе де Вега.

Аларкон начал свое образование в Мексике, но в 1600 году перебрался в Испанию, чтобы продолжить его в одном из лучших тогда европейских университетов — в Саламанке. Там он специализировался в правоведении. 1604—1608 годы Аларкон проводит в Севилье, где занимается адвокатской практикой, а в 1608 году возвращается в Мексику (с эскадрой, на которой плыл также Матео Алеман, автор знаменитого плутовского романа «Гусман из Альфараче»). Получив место адвоката в аудиенсии (правительственном учреждении) Новой Испании и начав читать лекции по праву, он все же особой карьеры в Мексике не сделал, и вот, в 1614 году, он снова в Мадриде, куда перебирается уже окончательно. Благодаря протекции президента Совета по делам Индий дона Рамиро Нуньеса Фелипе де Гусмана Аларкон получает хорошо оплачиваемое место докладчика Совета и в свободное время (которого, как утверждали злые языки, оставалось довольно много) отдается всецело литературе.

По сравнению с другими корифеями испанского театра XVII века он был, вероятно, менее плодовит. Им было опубликовано всего два сборника пьес: восемь пьес в первом (1628) и двенадцать во втором (1634). Впрочем, написано им было, по всей вероятности, значительно больше. По крайней мере, так утверждает Монтальван в своей книге «Моральные примеры для всех...» (1632), называя Аларкона «чрезвычайно плодовитым» драматургом. Можно предположить, что он, как и его собратья по перу, большую часть пьес отдавал непосредственно актерам, не заботясь об их сохранности в публикации.

Согласно справедливой традиции, Аларкона числят в созвездии Лопе. Но был он, по-видимому, звездой такой яркости, что тот же Монтальван имел право утверждать: «Аларкон располагает свои комедии с особой новизной и

необычностью». Следовательно, уже современников поражаало в Аларконе что-то такое, что резко выделяло его из среды драматургов — последователей Лопе. Мнение Монтальвана подтверждается и пристрастным отношением к Аларкону со стороны коллег. Что-то раздражало в нем, что-то казалось отступничеством, что-то неуместным новаторством.

Дело в том — об этом уже говорилось выше, — что у зрителя наибольшей популярностью пользовались любовные комедии (в духе Лопе) и комедии интриги (в духе Тирсо). Аларкон, хотя и написал несколько комедий в духе Лопе и Тирсо, все же основными своими вещами как бы опровергал самый принцип таких комедий. Ему представлялось неразумным, противным здравому смыслу и цели искусства строить действие пьесы на случайностях, механических совпадениях, всяческих *qui pro quo*. В таких построениях герой зачастую превращался в бездушную марионетку, которой по своему произволу управлял случай-режиссер. Поэтому основной упор в лучших своих комедиях Аларкон делал на психологическую мотивировку поступков героя. Обычно Аларкон, строя характер, отбирал в нем какую-то одну ведущую черту — например, лживость (комедия «Сомнительная правда»), злословие («И стены имеют уши»), эгоизм («Нет худа без добра»), неблагодарность («Исполнение обещаний»). Она-то, эта черта, и становилась пружиной всего действия. Большой поклонник Аларкона, французский драматург Корнель, воспользовавшийся для своей комедии «Лжец» «Сомнительной правдой» Аларкона (первоначально приписав ее ошибочно Лопе), с успехом ввел аларконовский принцип комедии в европейский обиход. Как кажется, не прошел опыт Аларкона бесследно и для самого Мольера (а потом и Гольдони). Он тоже ряд своих комедий строил на одной ведущей черте (скупость, лицемерие и т. д.). Замечание Пушкина, звучащее легким упреком, о том, что у Мольера такой-то «скуп и только», легко можно было бы переадресовать Аларкону. Однако дело все в том, что позиция Аларкона (как и Мольера) была в данном случае совершенно определенной. Преследуя воспитательные, «исправительные» цели, Аларкон осуждал не только какой-то один определенный человеческий порок, но и совершенно конкретное зло, поразившее современное ему общество.

Если испанские коллеги Аларкона видели в такого

рода комедиях Аларкона отступничество от заветов учителя, неуместное новаторство или даже плоское морализирование, то иначе реагировала среда, против которой обращены были комедии Аларкона. Они вызывали раздражение тех, кто узнавал себя на сцене. Оказалось, что положительная и вполне христианская мораль Аларкона очутилась в оппозиции к официальному кодексу «идеального дворянина». Аларкон защищает обычную человеческую мораль. Идеальная мораль дворянина, как «универсального человека», превратилась в удобную маскарадную маску. А под маской находилась мораль совершенно другого толка. Под маской «идеального дворянина», скроенной когда-то Кастильоне, оказался далеко не идеальный дворянин, которого списал с натуры Пьетро Аретино. Критика в адрес «голых королей» воспринималась, понятно, как клевета и пасквиль на все дворянское сословие. А сословие это к тому времени составляло уже значительную часть зрителей.

Хорошо известная русскому читателю комедия Аларкона «Сомнительная правда» (1616—1618) построена на обличении лживости. Если учесть, что именно в годы ее создания разразился скандал, связанный с правлением временщика, герцога Лермы, когда выяснилось, что благополучие страны является сплошным мифом, основанным на фантастическом тотальном вранье, фальши и липовой отчетности, то станет понятным, куда метил своей комедией Аларкон. Чего стоило, например, одно вдохновенное, роскошное вранье дон Гарсии (выдержанное в вычурном гонгористском духе) о празднике, который он закатил в загородном мадридском парке! У демократической публики, которая заполняла под открытым небом театры (так называемые «коррالي»), естественно напрашивалась аналогия: не таким ли ошеломляющим враньем являются официальные уверения о том сплошном «празднике» для всей Испании, который обещает ей герцог Лерма? Как и полагается моралисту и адвокату, Аларкон выступил с критикой не злобной и не суровой, но достаточно твердой, быть может чуть похожей на назидание. Через несколько лет Тирсо де Молина, со свойственным ему проповедническим темпераментом, обрушится в «Севильском озорнике» буквально с «грозами и молниями» на очередное бедствие, постигшее Испанию,— на фаворитизм и полную бесконтрольность в действиях, которые граф-герцог Оливарес (новый временщик) сделает

нормой общественной и государственной жизни. Оказалось, что монах и адвокат повели атаку на разложившееся правящее сословие, один — грозя небесной карою, другой — призывая к соблюдению элементарной земной морали. И как бы умеренны в своей критике ни были авторы, как бы ни были благонадежны они по сути своих социальных воззрений (формула единства королевской власти и народа их вполне устраивала), оба они стали сразу же опасны и подозрительны. Монаху попытались заткнуть рот запретом писать пьесы и высылкой в дальний монастырь, адвокату — обструкцией и насмешками. Призывы «одуматься», с которыми обращались в своих пьесах Аларкон и Тирсо, были куда более лояльными, чем возгласы и откровенная издевка, которую позволяли себе итальянские комедиографы сто лет назад. Но изменились времена. Для властей была опасна уже любая критика. Правоты своей они уже не чувствовали, но сила оставалась силой. Оба драматурга расстались с театром. Тирсо посвятил остаток жизни написанию истории ордена, в котором состоял, Аларкон мирно провел последние годы в кресле докладчика Королевского совета по делам Индии.

## **ПЕДРО КАЛЬДЕРОН**

(1600—1681)

Ровно через сто лет после рождения Лопе де Вега его наследник по театральной империи Педро Кальдерон сочиняет священное действо «Мистический и подлинный Вавилон» (1662), в котором, иносказательно обращаясь к согражданам, утешает:

Слезы, друзья, осушите,  
И хоть положение, в коем  
Вы очутились, ужасно,  
В отчаянье не впадайте.  
Вас не покинет господь.

Между «Учителем танцев» Лопе и «Мистическим Вавилоном» Кальдерона лежит не только промежуток в три поколения, но целая историческая пропасть. Появилось иное общественное, иное литературное сознание, иные вкусы...

«Школой злобы, зеркалом разврата, академией бесстыдства» называл театр Кальдерона его соотечественник Моратин-старший. Недостигаемым образцом верности христианским идеалам, человеческому долгу, чувству чести (где «даже в извращениях мы видим тень возвышенной идеи») объявлял театр Кальдерона немец Август Вильгельм Шлегель. Так раздвоилась посмертная репутация одного из величайших поэтов и драматургов мира, славу которого современники полагали незыблемой. Оценки Моратина-старшего и А.-В. Шлегеля могли бы остаться для нас частными, «особыми» мнениями, если бы за их субъективностью не стояли приговоры, вынесенные творчеству Кальдерона двумя стадиями эстетического сознания — просветительского и романтического.

Николас Фернандес де Моратин (по прозвищу «старший», в отличие от своего сына, также известного драматурга, Леандро де Моратина, прозванного «младшим») выразил в трактате «Правда об испанском театре» (1763) более или менее распространенное воззрение просветителей не только на творчество Кальдерона, но главным образом на саму Испанию XVII века как на страну заскоружлых предрассудков, страну инквизиции, почти первобытной дикости и несправедливости. Мнение это было освящено именем Вольтера, и испанские приверженцы просветительства и неоклассицизма (так называемые «афрансесадос» — офранцузенные) охотно его разделяли, несмотря на свой несомненный патриотизм.

Что касается Августа Вильгельма Шлегеля, то в знаменитых «Лекциях о драматическом искусстве», читанных в Вене в 1808 году, он красноречивее других изложил взгляды философско-идеалистического крыла немецких романтиков, согласно которым величие Кальдерона заключается в «разгадке тайны жизни и смерти», в моральности и христианском спиритуализме его творчества.

«Просветительское» и «романтическое» восприятия Кальдерона надолго определили дальнейшие толкования его театра. Это не значит, конечно, что оценки оставались неизменными. Они пересматривались от эпохи к эпохе, в зависимости от присущих этим эпохам эстетических норм. Но любопытно, что почти все они тяготели так или иначе либо к просветительской, либо к романтической точкам зрения. Эти полярные взгляды стали своего рода центрами притяжения. Может быть, так случилось в силу

их цельности и четкой категоричности. А может быть, и в силу авторитетности имен, их выдвинувших (с одной стороны — Вольтер, Лессинг, с другой — Гете, Шлегель, Сисмонди, Бокль, Шелли и т. д.).

Критика XIX века, позитивистская и историческая, несмотря на громадный добытый ею фактический материал и объективное разрешение некоторых частных вопросов творчества Кальдерона, не смогла противопоставить своим предшественникам удовлетворительную общую формулу кальдероновского театра. Мало того, даже Менендес-и-Пелайо, признанный вождь испанской позитивистской школы и крупнейший знаток испанской литературы XVI—XVII веков, с иронией писавший о восторгах немецких романтиков, незаметно для себя, в сущности, повторил их основные положения<sup>1</sup>. В то же время, желая развенчать культ Кальдерона, он противопоставил ему по всем линиям творчество Лопе де Вега. Это противопоставление, внеисторичное по своей сути, оказалось тем не менее очень популярным в дальнейшем. Бытует оно и в наше время, хотя антиисторичность сравнения достоинства двух писателей, принадлежащих к разным историческим эпохам, кажется, не подлежит сомнению. Деятельность Лопе де Вега (1562—1635) клонилась к концу, тогда как деятельность Кальдерона (1600—1681) только начиналась.

Творчество Лопе де Вега знаменует собой начальный этап блистательного почти столетнего торжества «национальной драматической системы», творчество Кальдерона — ее заключительный этап. Их разделяет значительный период в истории испанской драмы Золотого века, представленный именами Тирсо де Молина и Руиса де Аларкона. Таким образом, Кальдерона следовало бы рассматривать не в порядке индивидуального сближения с Лопе де Вега, а в порядке осмысления эволюции национальной драматической системы.

Историческая школа конца XIX — начала XX века, и в частности ученики Менендеса-и-Пелайо, внесла существенные поправки в суждения своего учителя. Многие прояснилось, и Кальдерон, как и предшествовавшие ему драматурги, стал рассматриваться прежде всего на фоне фактов своего времени.

---

<sup>1</sup> См. его широко популярные до сего времени чтения о Кальдероне 1881 г. «Calderón y su teatro».

Если в начальный период становления и развития испанской национальной драмы (в творчестве молодого Лопе де Вега) противоречия между ренессансно-демократическими идеалами и явью испанской государственности не носили еще остроантагонистического характера, если еще в какой-то мере были живы мечтания Хуана Луиса Вивеса о ликвидации частной собственности, которую «мы оберегаем друг от друга дверьми, стенами, запорами, оружием и даже законами» (трактат «О помощи бедным»), или Алонсо де Кастрильо, ратовавшего за свободу и равенство людей перед законом, то к моменту воцарения на театральном престоле Кальдерона картина резко меняется.

Когда в начале XVII века венецианский посол в Мадриде Контарини доносил своему сенату, что испанская монархия (наряду с Османской империей) является самым мощным государственным образованием, то большинству современников еще не были видны грозные приметы окончательного заката. Однако уже в 20—30-е годы они обозначились с такой очевидностью, что даже самые недалёковидные стали понимать, что это конец. Положение Испании того времени определялось прежде всего острейшим несоответствием между усиливающимся абсолютизмом и глубочайшим хозяйственным кризисом, нищетой крестьянских и городских низов. Особенно тяжелым было положение крестьянства, составлявшего подавляющее большинство населения страны. Один современник Кальдерона, бенедиктинский монах Бенито де Пеньялоса-и-Мондрагон, в книге «О пяти превосходствах испанца» (1629), отмечая катастрофическое положение крестьянства, писал: «...кажется, все сословия королевства столковались и поклялись его разорить и уничтожить. Дошло до того, что само слово крестьянин приобрело столь дурной смысл, что стало равнозначным мошеннику, простофиле, пакостнику и еще худшим выражениям»<sup>1</sup>.

Стремительно нараставший упадок испанской государственности, коррупция бюрократического аппарата, фаворитизм, потеря части заморских и европейских владений, неудачные войны с Францией, сепаратистское

---

<sup>1</sup> Цит. по статье К. Н. Державина «Саламейский алькальд» Кальдерона» (предисловие к русскому изданию этой пьесы. М.— Л., «Искусство», 1939, с. 10).

движение в Каталонии, многочисленные заговоры и восстания, распад прежних, когда-то прочных нравственных устоев, традиций и представлений в сочетании с «католическим началом», сгубившим Испанию «своим угнетающим преобладанием над всеми другими элементами государственной жизни»<sup>1</sup>, — все это не могло не вызвать среди испанской интеллигенции чувства растерянности, тревоги и скептицизма. С одной стороны, обозначалась определенная тяга к незыблемым идеалам, к возвышенному, к красоте; а с другой — с этим отлично уживалась скептическая формула «жизнь — сон, жизнь — комедия». Однако тут же писатели (и в частности, Кальдерон) стремятся умерить свой скептицизм указанием человеку на его обязанность оправдать земное существование добрыми делами и поступками.

Прежние ренессансно-демократические идеалы, питаемые национальными традициями (характерные для Лопе и его ближайших соратников), стали уступать место учено-гуманистическим, которые в сфере художественной абстракции легче сочетались с трагическим восприятием действительности.

Лишившись былой практической целеустремленности, испанский театр начинает подпадать, с одной стороны, под влияние ученых-педантов, авторов ренессансно-классицистских поэтик, вроде Карвальо («Лебедь Аполлона», 1602) и Каскалеса («Поэтические законы», 1604—1617), а с другой — под влияние барочной школы лирики Гонгоры (влияние которого сказалось и на позднем Лопе). В творчество Кальдерона все глубже проникает один из основных мотивов позднего испанского Возрождения — сочетание шутки и горечи. По замечанию современного испанского исследователя Кальдерона Анхеля Вальбуэна Брионеса, сцены кальдероновских пьес «постоянно колеблются между мадоннами Мурильо и шутами Веласкеса».

Острота реакции Кальдерона на факты действительности, сочетание в его художественном мышлении абстрактной философичности с обнаженной тезисностью и конкретностью в отражении тех или иных областей социальной и духовной жизни общества, стремление к идеальному абсолюту через мучительные сомнения,

---

<sup>1</sup> В. Г. Белинский. Полн. собр. соч., т. XII. М.—Л., 1956, с. 466.

слияние в его творчестве мотивов самого утонченного барокко и традиций демократического гуманизма послужили поводом для разноречивых толкований его театра, иной раз взаимоисключающих и почти всегда пристрастных.

Пристрастность в оценках Кальдерона сказалась даже на характере его жизнеописаний. Скучность фактических данных пришлась на руку прежде всего его восторженным почитателям. Ставшее привычным противопоставление Лопе де Вега — Кальдерон тут нашло, пожалуй, наиболее нелепое выражение. Чтобы эффектнее изобразить иконописный лик своего кумира, биографы Кальдерона нередко сравнивают его жизнь с жизнью Лопе. Благодостный созерцатель, нежный, снисходительный мудрец, философ-аскет Кальдерон — и забияка, кутила и многоженец, ловкий царедворец Лопе де Вега. Между тем и имеющихся фактов достаточно, чтобы убедиться в беспочвенности такого противопоставления, не говоря уже о его бессмысленности.

Дон Педро Кальдерон де ла Барка родился 17 января 1600 года в Мадриде в семье секретаря королевского казначейства дона Диего Кальдерона. Мать драматурга — Анна Мария де Энао (родом из Фландрии) умерла, когда Педро исполнилось десять лет.

Звучное имя и горделивый герб с девизом «За веру» вводили в заблуждение многих биографов, распространивших миф об аристократическом происхождении Кальдерона. На самом деле он принадлежал к дворянству средней руки. Дед его был писарем казначейства, а бабка — дочерью оружейника Франсиско Руиса, правда столь искусного в своем деле, что Лопе де Вега даже утверждал, что «его изделия могли украсить любого принца».

Восьмилетним мальчиком Педро был отдан на воспитание в мадридскую иезуитскую школу «Кольехьо имперьяль». Когда умерла мать, на руках у дона Диего оставалось шестеро детей. В 1614 году отец женился вторично. После смерти отца, случившейся через год после женитьбы, в многочисленной семье начались нелады. Ссоры с мачехой из-за крохотного наследства привели к судебному разбирательству.

По окончании школы Педро Кальдерон поступил в университет Алкала де Энарес, затем перешел в Саламанкский университет, где изучал гражданское и кано-

ническое право, готовясь согласно желанию матери к духовной карьере. Однако из-за семейных неурядиц Кальдерон вынужден был прервать учение и вернуться в Мадрид.

О юношеских годах Кальдерона сведения отрывочные. Известно только, что 1619—1623 годы он провел в Мадриде, не помышляя о духовной карьере и ведя рассеянную жизнь.

В свободное от светских развлечений время Кальдерон не забывал поэзию, к которой, по свидетельству современников, он пристрастился, еще будучи на попечении отцов-иезуитов. Первую свою комедию Кальдерон написал, когда ему было тринадцать лет. На поэтических состязаниях в день празднования св. Исидора в 1620 году Кальдерон удостоивается похвалы Лопе за сонет, попавший потом в сборник самого Лопе. Последнему обстоятельству удивляться не следует, поскольку в период беспримерной славы «чуда природы» издатели охотно приписывали ему чужие произведения. Выражение «es de Lope» — «это принадлежит Лопе», — ставшее тогда летучим и применяемое ко всему достойному внимания, вполне объясняет и без того обычный недосмотр издателей.

После 1623 года следы пребывания Кальдерона в столице теряются, и по ряду косвенных свидетельств можно предполагать, что 1623—1625 годы он провел в Северной Италии (преимущественно в Милане) и, может быть, во Фландрии.

Вернувшись в 1625 году в Мадрид, Кальдерон всецело отдается литературе и театру. Первая из достоверно датированных его комедий, «Любовь, честь и власть», относится еще к 1623 году. Большинство его пьес видят жизнь на подмостках пышного Реаль Паласьо.

Сведения о дальнейшей жизни Кальдерона еще более скудные. Известно лишь, что к началу 30-х годов репутация Кальдерона как одного из лучших драматургов Испании прочно установилась. Тут мы располагаем и свидетельством самого Лопе де Вега («Лавр Аполлона», 1630), где великий старец дает молодому Кальдерону лестную аттестацию, и высокой оценкой Хуана Переса де Монтальвана, который в своих широко известных «Моральных примерах для всех...» (1632) писал: «Дон Педро Кальдерон, изобретательный, изящный, благородный, лиричный, шутливый и занимательный поэт, на-

писал множество комедий, ауто и других вещей, снискавших общее благоволение людей знающих. В Академии он неизменно занимал высшие места; в поэтических состязаниях получал высшие награды, а в театрах имел успех прочный и неизменный. В настоящее время он написал превосходную поэму под названием «Всемирный потоп».

В 1636 году стараниями брата драматурга, Хосе Кальдерона, выходит первая часть «Комедий» Педро Кальдерона. В цензурном разрешении от 23 января того же года особо подчеркивалась тщательная отделка их слога и их моральная направленность.

Литературная слава, ставшая непререкаемой после смерти «чуда природы», не мешала Кальдерону еще довольно длительное время принимать живейшее участие в придворной и светской жизни. Не был он лишен при этом и известного честолюбия отнюдь не монашеского толка. Так, в 1637 году Кальдерон посвящается в рыцари ордена Сант-Яго, чего он долго домогался и добиться чего было не так-то просто.

Несмотря на литературные, светские и даже бранные успехи, 40-е годы были для Кальдерона мрачными и суровыми. В 1645 году на войне погибает любимый младший брат Кальдерона — Хосе. Через год умирает старший брат — Диего. В 1648 году умирает возлюбленная Кальдерона, от которой у Кальдерона остался годовалый сын (также вскоре умерший). К личным горестям примешались и другие, поставившие на карту не только материальное благополучие драматурга, но и его дальнейшую литературную судьбу. Испанская государственность трещит по всем швам. Феодалные заговоры, экономическая и политическая разруха вносят в жизнь испанского общества дезорганизацию, упадочные настроения, вызывают оживление самых темных социальных сил. Мракобесие церковников усиливается придворным ханжеством. Во взглядах на театр меняется позиция даже такого завязанного театрала и изрядного актера-любителя, как король Филипп IV. Смерть детей Филиппа (инфантов Бальтасара и Фердинанда, увековеченных портретами Веласкеса), а также королевы Изабеллы меняет весь уклад придворной жизни, с которой Кальдерон был так тесно связан последние годы. Начинается гонение на театр. Известный моралист Антонио Контрерас свидетельствует, что не только было закрыто большинство

столичных и провинциальных театров (разрешение играть в Мадриде получила лишь одна труппа), но и последовал полный запрет на постановку любовных комедий. Дозволялись только пьесы на исторические, мифологические и священные сюжеты. Категорически возбранялось выводить в комедиях незамужних женщин и жен неблагонравных. Целомудренные жены (участие которых в виде исключения допускалось) должны были являться на сцене без украшений и соблазнительных нарядов.

Гонения на театр, личные горести и господствующее влияние церкви повлияли на решение Кальдерона принять духовный сан. 18 сентября 1651 года его рукоположили в священники. В 1653 году Кальдерон получает должность настоятеля собора Новых Королей в Толедо. Назначению Кальдерона пробовал было воспротивиться патриарх обеих Индий Алонсо Перес де Гусман, заметивший, что писание пьес несовместимо с подобной должностью. Однако он сам вскоре заказал Кальдерону ауто для праздника Тела Господня. Кальдерон отвечал горделивым письмом: «Либо нечестиво писать пьесы, либо нет; если нет — то не мешайте мне, если нечестиво — не просите». Тем не менее начиная с 1651 года Кальдерон перестал писать светские пьесы, если не считать пышно-постановочных действий, рассчитанных на дворцовые спектакли. В 1663 году король вытребовал Кальдерона из Толедо ко двору, где он получил должность королевского духовника. В 1665 году умирает покровитель Кальдерона Филипп IV, Кальдерон отходит от двора и получает должность настоятеля кафедральной церкви конгрегации св. Петра, состоявшей из священников — уроженцев Мадрида. Последние годы жизни Кальдерон посвящает свой досуг почти исключительно писанию ауто для Мадрида, Толедо, Севильи и Гранады, что почиталось величайшей честью.

Умер Кальдерон в воскресенье 25 мая 1681 года. В этот день во всех главных городах страны разыгрывались сочиненные им ауто.

За год до смерти Кальдерона к нему обратился его почитатель герцог де Верагуа с просьбой составить собственноручный список всех написанных им комедий. Список, составленный Кальдероном, включал 111 коме-

дий и 70 ауто. Он послужил основой для первого посмертного, так называемого «Полного» собрания пьес Кальдерона, изданного восторженным поклонником его творчества Хуаном де Вера Тассис-и-Вильярроэлем в 1682—1691 годах.

В свой список Кальдерон не включил того, что молва великодушно приписывала своему кумиру, а также пьесы, написанные в сотрудничестве с другими авторами (например, Монтальваном и Велесом де Геварой). Были, правда, в этом списке небольшие пропуски (их причины теперь затруднительно объяснить), которые частично восполнены разысканиями позднейших времен<sup>1</sup>.

В результате к настоящему времени мы располагаем примерно 120 комедиями, 78 ауто и двумя десятками интермедий, бесспорно принадлежащими перу великого драматурга. Таким образом, за шестьдесят лет Кальдерон написал около 220 пьес разных жанров. К этому надо еще прибавить некоторое количество лирических стихотворений (преимущественно сонетов), две поэмы («На торжественный въезд Марии Анны Австрийской» и «Всемирный потоп»), рассуждение о живописи и, наконец, трактат «Апология комедии», к сожалению, безнадежно утраченный.

Хотя драматургическое наследие Кальдерона и не так астрономически велико, как его предшественника Лопе де Вега, тем не менее и оно уже одними своими размерами представляет немалые трудности для обозрения.

Сложна проблема жанровой классификации творчества Кальдерона. Не считая незначительного количества интермедий, занимающих в творчестве Кальдерона случайное место, его драматургия подразделяется на три основные категории: драмы, комедии и священные ауто. Но если ауто обладают устойчивыми жанровыми признаками и сомнений здесь не возникает, то две первые категории являются более зыбкими. Тут мы снова встречаемся с одной из самых запутанных проблем истории испанского театра XVI—XVII веков — проблемой жанровой классификации.

В общих чертах о ней говорилось в связи с творчест-

---

<sup>1</sup> Напр., духовная драма «Великий герцог Гандиа», написанная в 1671 г. по случаю канонизации Хуана Борха и опубликованная проф. Вацлавом Черны в 1963 г. в Праге.

вом Лопе де Вега. Действительно, сдвиг в жанровых градациях произошел. Но не следует забывать, что даже в боевой начальный период зарождения национальной системы пропасть не была непроходимой. Сам Лопе де Вега в своем трактате указывает на известную компромиссность нового жанра — «комедии». Хотя говорит он об этом вскользь, но ощущение компромиссности реформы (отнюдь не в смысле простого смешения полярных жанров) было у него несомненно острым. Лопе не мог не чувствовать определенного несоответствия между своими теоретическими декларациями и практикой, как личной, так и его школы. Несоответствие это особенно наглядно проявляется у позднего Лопе. Если в трактате Лопе говорится, что «слуга не должен, как часто видим в иностранных пьесах, слова высокопарные бросать», то на практике у Лопе и особенно у Кальдерона встречаются слуги, которые изъясняются по всем правилам учено-гуманистической риторики; если Лопе выступает за то, что «язык в комедии простым быть должен... когда на сцене двое или трое беседуют в домашней обстановке», то в комедиях герои подчас ведут самый интимный разговор в затейливых сонетах в гонгористском духе. Такое нарушение собственных деклараций (а надо иметь в виду, что Лопе писал не только от себя лично, но от имени всей школы) зависит, как кажется, от того, что новая школа драматургии не сумела избавиться от жанровой иерархии, свойственной классицизму, от сопутствующей ей жанровой закабаленности языка. Она ее только расшатала. Мало того, в процессе эволюции национальной системы закабаленность языка вновь начала усиливаться по мере новой жанровой кристаллизации, которая происходила в недрах национальной системы. Свидетельством тому является все творчество Кальдерона.

Когда Рамон Менендес Пидаль упрекал критиков в том, что «под «испанской комедией» ...привыкли подразумевать бесформенную грудку произведений самых различных жанров»<sup>1</sup>, он был прав в том смысле, что ими не учитывался этот новый процесс жанровой кристаллизации.

До нас не дошли прямые суждения самих драматур-

---

<sup>1</sup> Р. Менендес Пидаль. Проблема чести в испанском театре Золотого века.— В кн.: Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения. М., Изд-во иностранной литературы, 1961, с. 663.

гов по этому поводу, но несомненно одно: разница между пьесами «Врач своей чести» и «Не всегда верь худшему» ими ощущалась вполне. Сейчас первую мы называем драмой, вторую комедией. Кальдерон называл комедиями обе пьесы. Здесь следует иметь в виду, что ко времени написания этих пьес из термина «комедия» выветрилось первоначальное его полемическое содержание и «комедия» стала обозначать просто «пьесу», как «хорнада» («день») — «действие».

Термин «драма» применительно к испанской драматургии Золотого века является нововведением позднейших времен и основан на том жанровом восприятии, которое было свойственно периоду победы романтизма. Им, до некоторой степени произвольно, стали обозначать определенную категорию пьес («комедий») репертуара Золотого века. Термин «комедия» был оставлен за другой категорией пьес. Следовательно, были какие-то основания для такого разделения. И вот, как это ни парадоксально, при разделении испанской комедии XVII века на две категории — драмы и собственно комедии — объективным показателем явилось тяготение той или иной пьесы к жанру трагедии или комедии именно в том смысле, в каком это зарегистрировано в системе жанровой иерархии испанского классицизма. Взять ли определение трагедии и комедии в «Древней поэтической философии» (1596) Алонсо Лопеса Пинсиано или в «Поэтических законах» (1602—1617) Франсиско Каскалеса — родовые признаки, размежевающие трагедию и комедию, сохраняются в общих чертах и у испанских драматургов, сторонников национальной системы.

Определения Пинсиано и Каскалеса в основном повторяют Аристотеля. Однако у Пинсиано есть одно очень важное для данного случая указание: говоря о трагедии и комедии, он особо подчеркивает, что разница между ними не столько в веселой или мрачной концовке, сколько в том, что комедия отличается от трагедии характером разработки темы. Для понимания испанского театра XVII века это имеет первостепенное значение, так как одну и ту же тему (например, излюбленную тему чести) драматурги решают по-разному, в зависимости от жанра, скрытого общим термином «комедия». Так, в пьесах, тяготеющих к трагедии, восстановление чести требует кровавой развязки («Кордовские кавалеры» Лопе де Вега, «Врач своей чести» Кальдерона и многие другие), в

пьесах, тяготеющих к комедии, развязка может быть самой разной: вплоть до гротескной, излюбленной в итальянской или французской новеллистике.

Точное ощущение жанра — одна из примечательных особенностей драматургов национальной школы. Это ощущение налагало на них не менее жесткие обязательства, чем на драматургов-классицистов. Без учета этого обстоятельства всегда есть опасность не только не понять сценическую природу пьесы, но и совершенно извратить реальное ее содержание. В комедии (особенно тяготеющей к «низкой») любой испанский драматург XVII века может осмеять путь «кровавого восстановления» чести. В драме он непременно возведет его в высокий принцип. И тот же Лопе де Вега или Кальдерон очень удивились бы, если б услышали обвинение в «противоречивости».

Большой раздел театрального наследия Кальдерона составляют его драмы (в том смысле слова, о котором говорилось выше). Именно они доставили Кальдерону всемирную славу и долгое время побуждали многих романтиков ставить его выше Лопе де Вега и чуть ли не вровень с Шекспиром.

В целях практического удобства драмы Кальдерона (к ним относят пятьдесят одну пьесу) принято разбивать на несколько категорий: драмы исторические, философские, религиозные, библейские, мифологические и «драмы чести». Разделение это условно и дает представление разве что о сюжетики драм Кальдерона, но не об их смысловой сути. Характерно, что принятое традиционное разделение не мешает переносу пьес из раздела в раздел. Так, один из самых интересных разделов драм Кальдерона — драмы чести, к которым Менендес-и-Пелайо относил четыре пьесы (среди них особенно знаменита «Врач своей чести»), — пополнился к настоящему времени еще шестью. Сюда с большим или меньшим основанием попали и «Стойкий принц», и «Саламейский алькальд», и «Луис Перес, галисиец», и «Любовь после смерти». А, скажем, «Жизнь есть сон», которую чаще всего относили к пьесам религиозным, перешла после ряда новейших исследований в разряд морально-философских<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Так, напр., считает Анхель Вальбуэна Брионес в своем издании драм Кальдерона (*Calderón. Obras completas. Madrid, ed. Aguilár, 1959, v. 1*).

Термин «драмы чести» применительно к театру Кальдерона многозначен и разноречив в толкованиях. Многозначность его объясняется поразительной емкостью самого понятия чести, которое охватывает основные проявления личной и общественной жизни того идеального испанца XVII века, каким его мыслил Кальдерон. Сегодня кальдероновское понятие чести скрыто для нас позднейшими представлениями. Как указывает Рамон Менендес Пидаль, «представление о чести (применительно к испанской драме XVII века.— *Н. Т.*) изучалось в весьма ограниченной сфере — оно сводилось к чести супружеской»<sup>1</sup>. Однако драмы Кальдерона, основанные на утверждении супружеской чести, не самые характерные и не самые многочисленные. Но даже если сводить понятие чести к супружеским конфликтам, то и тогда следует особо подчеркнуть общественный характер этой идеи. Например, в пьесе «Врач своей чести» рассказывается о том, как во времена правления легендарного короля Педро Справедливого некий дворянин по имени дон Гутьерре убивает свою жену донью Менсию на основании одного лишь подозрения в супружеской неверности. Пожалуй, ни одна другая пьеса Кальдерона не вызывала столько упреков со стороны критиков за ту гипертрофию понятия чести и аморальность, которые якобы в ней содержатся. Первое обвинение легко снимается простым указанием на свойство трагедийного жанра, основанного на преувеличении. Второе основано на очевидном недоразумении. Как ни странно, критика не обратила внимания на одно решающее обстоятельство: в испанской драматургии XVII века (во всяком случае, в пределах творчества Кальдерона) невозможно указать пьесу, тяготеющую к трагедии, которая была бы основана на конфликте домашнего значения. Все авторы испанских поэтик того времени, как классицистских, так и компромиссных, сходятся в том, что предметом трагедии может быть только «действие высокое», то есть имеющее серьезное общественное значение. Отсюда уже можно сделать априорный вывод, что проблема личной чести, перенесенная в трагедию (или пьесу, к ней тяготеющую), получает там какое-то высокое общественное осмысление. Следовательно, упрек в аморальности неуместен.

Разработка идеи чести ко времени Кальдерона уже

---

<sup>1</sup> Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения, с. 664.

имела давнюю традицию как в испанской литературе и философии, так и в театре. Суть этой идеи сводилась к тому, что человек, «лишенный чести, мертв для блага общества, хотя бы он сам и не был в этом повинен» (отмечал в своих знаменитых «Семи частях» король Альфонс Мудрый). Мнение Альфонса разделяли многие испанские философы, моралисты и писатели вплоть до кальдероновского времени. Бесчестье приравнивалось к смерти, честь — к жизни. В одной из своих пьес Кальдерон так и говорит: «Моя жизнь в моей чести». Честь движет обществом, придает коллективной жизни высокий гражданский дух и силу. Каждый гражданин — носитель частицы этого неотчуждаемого общественного блага. Он обязан быть его хранителем. Отказаться от ее защиты — презренная трусость, приравниваемая к соучастию в оскорблении.

Такое понимание идеи чести, естественно, предполагало и способы ее восстановления. Реакция должна быть незамедлительной. Публичное оскорбление требовало публичного отмщения. Тайное — тайного. Испанские драматурги, предшественники Кальдерона (особенно Лопе де Вега), почти с юридической точностью кодифицировали все случаи оскорбления и возмездия. Открыто мстить за тайное оскорбление равносильно тому, чтобы «превратить кровь в оливковое масло и позор усугубить», утверждает Лопе де Вега в «Наказании хитроумца»<sup>1</sup>.

Месть за супружескую неверность не имеет ничего общего с местью из ревности. Лопе де Вега в «Доротее» искренне удивляется, что ревностью, а не защитой чести бывает вызвано кровавое мщение: «Арменио поведал Сиро, что мужья предают смерти жен, если застанут их с любовниками, не за то, что те оскорбили их честь, а за то, что лишили их своей любви и отдали ее другому. Станный обычай!..» (Перевод А. А. Смирнова.)

Все это не значит, конечно, что такое понимание чести и способов ее восстановления в Испании XVI—XVII веков было единственным. Существовала и точка зрения (ее поддерживал Хуан Луис Вивес), что честь является свойством чисто личным, независимым от общественного мнения, а потому и способ ее «кровавого восстано-

---

<sup>1</sup> Этот и следующие примеры привожу из уже цитированной работы Менендеса Пидалья. На его же работе основана и трактовка проблемы чести в данной статье.

ния» категорически отвергается. Однако для испанского театра проблема чести представляет еще и совершенно специфический интерес. Как уже указывалось, тут вопрос всегда решался в зависимости от жанра. Лопе де Вега, например (равно как и Кальдерон), в пьесах, тяготеющих к трагедии, всегда рассматривал честь как общественное достояние (отсюда неприменная кровавая развязка). В комедии он мог обрушить громы и молнии против кровавой развязки. Правда, в трактовке этой проблемы между Лопе де Вега и Кальдероном есть существенные различия. Кальдерон, например, в силу присущего ему морально-философского ригоризма не позволяет себе шутивого разрешения конфликта чести даже в комедии. Поэтому этот конфликт строится у него обычно на недоразумении, а не на действительном нарушении принципа чести. Для Кальдерона честь — абсолютная идея, под которую подгоняется жизнь. В комедиях Лопе, более свободных от морально-дидактического задания, конфликт, связанный с честью, разрешается в соответствии с правдой жизни.

Герои испанской драмы XVII века, даже сетуя на закон чести, всегда тем не менее рассматривают его как свой первейший гражданский долг. Все человеческие чувства подчиняются чести. Честь подчиняется только соображениям высшего порядка. Херонимо де Карраса в трактате «Ловкость оружия» (1571) писал, что нельзя убить оскорбителя, если он лицо «необходимое обществу или войску, как-то: военачальник или король». Это прямо указывает на общественный характер чувства чести. В пьесе Лопе де Вега «Безумие из-за чести» муж убивает изменницу жену, но во имя интересов общества оставляет другого виновника: «...хотя я рыцарь весьма высокой доблести, лучше мне жить без чести, чем Франции без наследника».

Совершенно аналогичную картину мы видим в пьесе Кальдерона «Врач своей чести»: дон Гутьерре тайно, с помощью лекаря убивает донью Менсию (соответственно тому, как и мнимое оскорбление было нанесено тайно) и оставляет в живых второго оскорбителя — инфанта дона Энрике, «как лицо необходимое государству». Король дон Педро не только санкционирует своим авторитетом «божьего помазанника» такой кровавый способ очищения чести от скверны, но недвусмысленно приглашает его и впредь так же мужественно блюсти честь

дворянина и королевского вассала. Если бы в пьесе речь шла просто о восстановлении супружеской чести, то Кальдерону не понадобился бы для сюжета ни король в качестве санкционирующего авторитета, ни инфант в качестве подозреваемого любовника. Тогда он написал бы изящную комедию, где недоразумения с письмом и кинжалом были бы головоломно разъяснены и влюбленных друг в друга дон Гутьерре и донью Менсию ждал бы счастливый брак (то есть мы получили бы полное подобие комедии «Не всегда верь худшему»).

Иной поворот получает тема чести в одной из ранних драм Кальдерона — «Луис Перес, галисиец». Здесь общественное звучание ее сводится к нагнетанию тех неприменных качеств личной дворянской доблести, которые так полно изобразил в своем трактате итальянец Кастильоне: бесстрашное мужество, готовность в любую минуту прийти на помощь любому, кто в этом нуждается, благодарность, самопожертвование, нерушимая верность в дружбе. Словом, герой пьесы Луис Перес (как и его друзья дон Алонсо и дон Мануэль) является ходячим моральным кодексом дворянской чести. Любопытно, однако, что Кальдерон делает своего героя (кстати, имевшего несомненно реальный исторический прообраз) в какой-то степени жертвой этого самого кодекса. Луис Перес — это «человек, который, — по характеристике французского испаниста Дама Инара, — в результате недоразумений с юстицией вынужден покинуть свой дом и скрыться в горы, где он добывает средства к существованию, взимая их со случайных путников»<sup>1</sup>. Это один из первых в испанской драматургии типов «благородного разбойника». Луис Перес в полном согласии с законом дворянской чести пришел на выручку незнакомому человеку (дону Алонсо), которого преследовали альгвасилы. В результате от властей вынужден скрываться сам Луис Перес. Интрига осложняется линией доньи Исавель (сестры Луиса) и Хуана Баутисты. Хуан Баутиста, добываясь любви Исавель, видит основное препятствие в Луисе, на попечении которого она находится. С этой целью Хуан Баутиста делает на Луиса ложный донос, в котором Луис обвиняется в бесчестном убийстве брата доньи Леоноры, знатной португальской

---

<sup>1</sup> «Théâtre de Calderón, traduit par Damas Hinard», v. III. Paris, éd. Charpentier, 1891, p. 2.

дамы. Против Луиса Переса возбуждают судебное преследование, и на его поимку отправляются отряды альгвасилов. Мотив ложного доноса очень важен не просто для усиления интриги, а прежде всего для оправдания действий Луиса Переса, оказывающего вооруженное сопротивление властям. Все основное действие пьесы построено на стремлении Луиса восстановить свою поставленную под сомнение честь. Луису приходят на помощь его благородные и самоотверженные друзья — спасенный им от смерти дон Алонсо и дон Мануэль, которому он в самом начале пьесы предоставил кров. Ради спасения жизни и чести Луиса они добровольно ставят себя вне закона. Совместными усилиями доброе имя Луиса восстановлено, и Хуан Баутиста несет заслуженное наказание от руки оклеветанного им Луиса. Перед смертью Баутиста раскаивается и признает свою вину. В пьесе содержится одна примечательная деталь: дон Алонсо и дон Мануэль без колебания отказываются от участия в походе «Непобедимой армады» ради помощи своему товарищу. Это ли не апофеоз принципа сословной чести?

Благородство, гуманность и даже веротерпимость Кальдерона (при всей его преданности католической вере), пожалуй, нигде так не сказались, как в пьесе «Любовь после смерти» (1633), также относимой к циклу «драм чести». Пьеса посвящена трагическим событиям, имевшим место в царствование Филиппа II (примерно около 1570 г.), когда мориски (обращенные в христианство мавры), не выдержав притеснений со стороны испанского правительства, подняли восстание. Восстание это было жестоко подавлено войсками дона Хуана Австрийского, и вскоре мавританское население было изгнано с территории Испании. Кальдерон придерживался истории лишь приблизительно. Время, место и действующие лица (исторические, легендарные и вымышленные) у него произвольно сдвинуты и перемешаны. Впрочем, в ту пору никто из испанских драматургов не принимал в расчет при оценках исторических фактов эпоху и обстановку. Да и сами исторические факты были для них лишь собранием назидательных примеров. «Историзм» Кальдерона был связан с поэтикой трагедийного жанра, а вовсе не с задачей исторического осмысления вводимого материала.

В основе драмы лежит тема фатальной любви мориска дона Альваро Тусани и доньи Клары Малек. Движу-

шая пружина интриги — оскорбление, нанесенное высокомерным испанским грандом Хуаном де Мендосой старому дону Хуану Малеку, отцу Клары. Оскорбление было нанесено публично, и только публично можно его смыть. Попытка уладить дело браком дочери Малека с оскорбителем Хуаном де Мендосой не удалась (а такое разрешение конфликта чести допускалось наряду с кровавой мстью). Мендоса, влюбленный в Исавель Тусани (сестру Альваро), ответил отказом. Это привело к заговору вождей морисков, которые сочли отказ Мендосы за оскорбление для них всех. Началось восстание. Вот эти чисто внешние сюжетные обстоятельства и побудили, видимо, отнести «Любовь после смерти» к «драмам чести». Дальнейшее действие не дает для этого оснований. Обрученных к моменту появления войск Хуана Австрийского донью Клару и Альваро Тусани разлучает война. Клара остается в крепости Галера, над которой начальствует ее отец. Оборона Гавьи поручена Альваро Тусани. Благодаря нерадивости Алькусуса (мусульманского «гра-сьосо», слуги дона Альваро) и предприимчивости испанского солдата Гарсеса войскам Хуана Австрийского удастся занять крепость. Согласно обычаю того времени, крепость была отдана на разграбление солдатам. Во время грабежа Гарсес убивает Клару. Безутешный Тусани разыскивает свою возлюбленную, находит ее при смерти и успевает проститься (одна из самых трогательных сцен в пьесе). Затем при помощи традиционного в испанском театре приема он отыскивает убийцу и закалывает его. Великодушные испанские военачальники дон Хуан Австрийский и дон Лопе де Фигероа (один из героев «Саламейского алькальда») прощают Тусани потому, что он так мужественно и так рыцарски верен своей возлюбленной.

Таким образом, тема оскорбления и восстановления чести Хуана Малека снимается совершенно, едва она выполнила назначение «сюжетного запала». Есть, конечно, в кальдероновских характеристиках испанских военачальников (особенно дона Лопе) и предводителей восставших мавров почти все основные черты такого морального кодекса дворянской чести, о котором говорилось в связи с «Луисом Пересом». Но там этот кодекс составляет идейную основу, а здесь он не больше как обязательная типовая характеристика. Ее мы найдем в любой пьесе Кальдерона (не исключая целого ряда свя-

щенных ауто). Величие Кальдерона сказалось в этой драме не в трактовке темы чести и даже не в поэтической разработке беззаветной любви Альваро и Клары, поданной в духе ренессансного неоплатонизма, служения красоте как высокой и чистой идее. Величие Кальдерона-гуманиста сказалось прежде всего в той моральной атмосфере сострадания и живой симпатии к угнетенным, в тех призывах «милости к падшим», которыми проникнута эта пьеса. Именно это дает основание думать, что в одном из самых больных вопросов испанской внутренней политики Габсбургов — отношении к арабскому населению — Кальдерон занимал решительно прогрессивную позицию.

Если в первых трех рассмотренных драмах проблема чести, в каких бы поворотах и объемах она ни была взята, предстает все же как специфическая проблема чести дворянской, сословной, то в «Стойком принце» и «Саламейском алькальде» она получает дополнительные значения.

«Стойкий принц» относится к числу самых грандиозных замыслов Кальдерона. Попытаться определить принадлежность этой пьесы к той или другой категории его драм очень трудно. Тут все будет зависеть от того, на какую сторону ее многообразной проблематики обратить внимание. Менендес-и-Пелайо относил драму «Стойкий принц» к агиографическому роду сочинений, то есть видел в ней драматизированное житие. Другие относят пьесу к религиозно-философским драмам, усматривая в ней прежде всего апофеоз всепобеждающей веры, дающей человеку подлинное бессмертие. Некоторые (сейчас их едва ли не большинство) относят «Стойкого принца» к «драмам чести».

Во многом споры вокруг «Стойкого принца» объясняются тем, что пьеса принадлежит к «синтетическому» периоду творчества Кальдерона. В ней слито несколько тем, подпирающих и проясняющих друг друга. Написана эта драма не без оглядки на учение о «четверном смысле» всякой подлинной поэзии, о котором писал еще Данте к Кан Гранде делла Скала в связи с «Божественной комедией» и которое в Испании пропагандировал Луис Альфонсо де Карвальо в своей поэтике «Лебедь Аполлона» (1602). В буквальном смысле это может быть житие; в аллегорическом — идея возмездия за то, что человек в силу присущей ему свободной воли (неотчуждаемого бо-

жественного дара) «смертию смерть попра»; в моральном — урок «высшей мудрости», который заключается в стойком перенесении житейских невзгод; в анагогическом — очищение личности, устремление ее ввысь.

Из тем, лежащих в основе «Стойкого принца», наибольший интерес представляют две — тема свободы человеческого духа и тема чести. Первая связана с попыткой Кальдерона решить загадку смерти. Вторая — с решением загадки жизни.

Если оставить в стороне теологические ауто Кальдерона, где он выступает сценическим глашатаем испанской контрреформации (местами впадая в богословскую казуистику), то в светских пьесах религиозность Кальдерона дает только этическую окраску развиваемым в них идеям, а вовсе не представляет собой догматических утверждений. Во многих своих драмах и комедиях Кальдерон предстает певцом свободы. Свободы, разумеется, не в современном социальном смысле, а свободы, мыслимой как самоосвобождение человека через величие его духа, характера. Свобода, в толковании Кальдерона, — это свобода стойкая, основанная на духовном преодолении нужды, притеснений, личных влечений. Этот идеал свободы Кальдерон особенно полно выразил в «Стойком принце». Смерть для Кальдерона не представлялась страшной, потому что духовное «я» не было для него разрушимым. Когда человек во исполнение собственной свободной воли расстаётся с земной жизнью, для Кальдерона это не катастрофа. Это может быть катастрофой только для малодушных, цепляющихся за «короткие миги жизни».

Второй темой, получившей тщательную разработку в «Стойком принце», является тема чести. Собственно, здесь вернее было бы говорить даже не о двух темах, а о двух сторонах одной общей темы духовной свободы человека, которая начинается с победы человека над самим собой, над угнетающими его невзгодами и тем самым приводит к торжеству над смертью. Без раскрытия этой второй темы (или стороны одной и той же темы) первая не имела бы никакого смысла. Свобода человеческого духа достигается только примерной жизнью. В сущности, свобода и бессмертие (не в догматическом понимании) — это и есть славно, героично, честно прожитая жизнь. Такая жизнь, согласно Кальдерону, приравнена к чести. В этом-то смысле и можно говорить о

том, что в данном случае тема чести является лишь одной из сторон темы свободы человеческого духа.

Инфант дон Фернандо, наследный португальский принц, является воплощением этих идей Кальдерона. Кальдерон разрабатывает в пьесе подробнейшую шкалу моральных добродетелей идеального человека и гражданина своего времени. Если в «Луисе Пересе» был дан исчерпывающий кодекс дворянско-сословной чести, то тут толкование идеи чести дается гораздо шире. Сословные, национальные и религиозные рамки ломаются. Честь в данном случае выступает как необходимое качество «всякого человека, так же как и принц стойкого в своем рабстве». Честь — это «ось, на которой вращается не только христианский мир, но и все миры, составляющие вселенную. Честь вдохновляет человека на благородные и самоотверженные поступки; она помогает человеку выполнять тяжкий долг, но именно тот долг, на котором основаны самые священные права. На представлении о чести зиждется достоинство человека и все высокое в человеческой жизни»<sup>1</sup>.

Такая широта понимания идеи чести предопределила в данном случае и многоступенчатое раскрытие этой идеи в пьесе. Так, на низшей ступени находится личная честь. Она управляет поступками Фернандо как идеального дворянина, рыцаря. Ему свойственно великодушие и благородство по отношению к поверженному врагу. Фернандо возвращает свободу мавру Мулею. Это требует ответного шага. И тут возникает интереснейшая следующая ступень. Мулей готов пожертвовать добрым именем и жизнью ради оказания ответной услуги Фернандо. Фернандо отказывается, потому что таким образом он поставит под сомнение честь своего товарища-врага. Ради спасения принца Мулей вынужден был бы изменить чести, изменить своему сюзерену, изменить родине (пусть мусульманской!). Ответ Фернандо поясняет дело:

Честь и долг, я полагаю,  
Выше дружбы и любви.

И дальше говорит, что он будет сам своим стражем, а заодно и стражем чести Мулея (то есть он не будет пытаться бежать даже при удобном к тому случае). Для спасения своей жизни нельзя поступаться чужой честью.

---

<sup>1</sup> Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения, с. 665.

Это лучше всякого другого аргумента отводит мнение, что пьеса есть житие святого. Фернандо принимает мученичество не во имя бога, а потому, что Кальдерон ставит его в такое положение, когда нет иного выхода, кроме как поступиться чьей-то честью.

После того как Фернандо преподавал такой урок Мулею, Кальдерон переходит к последней ступени. Король Феца предлагает Фернандо свободу в обмен на крепость Сеуту, занятую португальцами. Принц отказывается, потому что он не имеет права сдавать крепость неверным ради спасения своей жизни. Фернандо получает формальный приказ брата, избранного королем, совершить этот обмен. Фернандо отказывается, то есть нарушает тот самый закон, который он сам растолковывал Мулею. Для Кальдерона несомненно, что приказ короля может быть нарушен во имя высшего идеала верности государственным интересам. Идея, допускающая возможность ошибки короля, случай, когда можно ему не подчиниться, чрезвычайно важна. Тут в морально-философском плане она соприкасается с политической идеей, столь горячо обсуждавшейся во времена Кальдерона, о пределах власти монарха. Суть этой идеи, учитывая разные ее оттенки, сводилась к тому, что власть монарха может быть частично или полностью отчуждена, если его действия приходят в противоречие с коренными интересами государства, поданных.

Совершенно новый поворот получает тема чести в знаменитой драме Кальдерона «Саламейский алькальд». Считается, что «Саламейский алькальд» едва ли не единственный пример подлинного демократизма Кальдерона, в противовес обычной его сословной ограниченности и религиозности. Менендес Пидаль восхищался этой пьесой и приводил ее в пример того, как Кальдерон (вслед за Лопе) вывел чувство чести за пределы исключительно дворянской добродетели, придав ему общечеловеческое значение. Это, конечно, верно. Но вместе с тем смысл «Саламейского алькальда» этим далеко не исчерпывается.

В дневниковой записи от июля 1844 года Герцен отмечал в связи с чтением «Саламейского алькальда»: «Велик испанский плебей, если в нем есть такое понятие о законности»<sup>1</sup>. Суждение Герцена обращает внимание на важ-

---

<sup>1</sup> А. И. Герцен. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 2. М., Изд-во АН СССР, 1951, с. 363.

ную и не замеченную критиками особенность пьесы Кальдерона. Конечно же, здесь речь идет не столько о признании за простым мужиком права на честь, сколько о признании его прав на защиту со стороны закона. Герцен был прав, когда он намекнул на то, что в пьесе речь идет о законности, неправ он был только в том, что «понятие о законности» он приписал Педро Креспо, а не Педро Кальдерону.

Наивно думать, что Кальдерон решил в своей пьесе вступить за то сословие, ужасное положение которого было охарактеризовано приводившейся цитатой из книги монаха Мондрагона. Его демократизм не шел дальше предоставления низшему сословию элементарных юридических прав. В своих социальных взглядах Кальдерон стоял за сословно-абсолютистскую монархию, то есть придерживался мнения, что все сословия должны иметь определенные права, но эти права не должны смешиваться. Кальдерону, стороннику абсолютизма, была противна самая мысль о нарушении закона, об анархии, но он считал, что дворянство, в особенности его военная прослойка, постоянно и совершенно произвольно нарушает права низшего сословия, а в этом он видел прямую угрозу всей абсолютистской системе. Вспомним, что пьеса писалась в обстановке многочисленных феодальных заговоров и сепаратистских движений, в которых военно-феодалная верхушка играла не последнюю роль, когда королевская юстиция оказывалась совершенно бессильной перед лицом анархии. И потому устами короля Кальдерон всецело оправдывает действия Педро Креспо, который поспешил осуществить правосудие, не дожидаясь военного суда над капитаном Атайде (недаром король назначает Педро Креспо «пожизненным алькальдом»). Кальдерон оправдывает деревенского алькальда за то, что тот самочинно взял на себя осуществление правосудия, которое не входит в его компетенцию, во избежание проволочек и распространения зла. То есть Кальдерон готов оправдать те действия, которые не идут вразрез с требованиями абсолютистского порядка. В «Саламейском алькальде» Кальдерон выступает против анархии и бесправия, которые были бичом испанской государственности. Кальдерон пытается сказать (самим фактом выбора героя), что монархия может вполне положиться на все сословия, если только она разумно будет охранять их интересы; он пытается указать на преданность низшего сословия королев-

ской власти, а тем самым утвердить его право на защиту со стороны этой власти.

Даже такая благонамеренная тенденция не встретила восторга при дворе. Пьесу приняли холодно. Картина, написанная страстным пером Кальдерона, оказалась настолько удручающей, что покровительствовавший автору монарх едва ли не увидел в ней злого умысла. Правдивая благонамеренность обернулась чуть ли не революционным выступлением, посягательством на основы испанской государственности. Так эта пьеса и читалась в последующие века. «Саламейский алькальд» стал восприниматься как один из самых смелых и революционных по мысли памятников испанского театра XVII века. Как это нередко случалось в литературе, сила художественного обобщения оказалась намного сильнее исходной тенденции, лежащей в основе замысла.

Кальдерона нередко называют если не «асоциальным» писателем, то, во всяком случае, писателем, который, за исключением едва ли не одного «Саламейского алькальда», никогда не обращался к социальным темам. Между тем такое мнение не более чем дань традиции. Романтики сосредоточили внимание на философской и религиозной стороне творчества Кальдерона. Несмотря на ниспровержение романтического культа Кальдерона, эта точка зрения сохранилась до наших дней. В связи с драмой «Любовь после смерти» уже говорилось, что там Кальдерон затронул один из самых животрепещущих вопросов испанской политики — отношение к поработленным народам. В «Саламейском алькальде» социальная тема настолько очевидна, что с этим никто не спорил. Можно назвать еще множество пьес Кальдерона (вплоть до ауто), проблематика которых имеет глубокий социальный смысл.

Неоднократно в разных своих пьесах Кальдерон подходил к теме идеального, справедливого монарха (затрагивает он ее, например, во «Враче своей чести» в лице дона Педро Справедливого). Непосредственно Кальдерон пытается ее решить в одной из самых знаменитых своих драм — «Жизнь есть сон». Там начертана если не программа формирования идеального правителя, то, во всяком случае, назидательная картина его самовоспитания.

Подобно многим другим произведениям мировой литературы, драма «Жизнь есть сон» в глазах последующих

поколений намного переросла рамки своего первоначального содержания.

Если собрать воедино существующие толкования драмы «Жизнь есть сон», то получится любопытный сборник противоречивых и часто взаимоисключающих оценок.

Долгое время в ней видели только религиозно-символическую тему, смысл которой сводится к теологическому тезису утверждения свободной воли или толкованию жизни как сна, грандиозной комедии, где люди играют лишь отведенную им сценическую роль, чтобы потом воскреснуть к высшей правде уже в загробном существовании. Действительно, нельзя отрицать присутствие этих мотивов в пьесе. Для Кальдерона они были характерны на протяжении почти всего его творчества и нашли свое прямое выражение в священных ауто «Великий театр мира», «Жизнь есть сон» (одноименном драме) и в ряде других. Частично они были подсказаны Кальдерону модными в католических проповедях конца XVI века метафорическими уподоблениями жизни сну и жизни театру. Ощущение жизни как скоротечного мгновения («сна») было присуще мироощущению испанцев задолго до Кальдерона. В кальдероновский период национального упадка это ощущение усилилось еще больше, и Кальдерон дал ему наиболее четкую художественно-философскую формулу, предельно сгустив горестное признание Сервантеса, сделанное устами Дон Кихота<sup>1</sup>.

Однако новейшие работы ряда ученых убедительно показали, что центральным заданием пьесы является попытка дать наглядный урок воспитания идеального государя. Таким идеальным государем может быть человек, обладающий просвещенным разумом, умеренностью, терпимостью и, главное, умением подавлять личные свои страсти и интересы. Основная победа принца Сехизмундо — это победа над самим собой. Если бы Кальдерон задался целью показать просто торжество человека над своими страстями, его умение обуздать себя, то навряд

---

<sup>1</sup> Идея ауто «Великий театр мира», вероятно, подсказана Кальдерону прилежным чтением «Дон Кихота» Сервантеса (часть 2, глава XII), где Дон Кихот развивает перед Санчо мысль о том, что жизнь — та же комедия и что смерть всех уравнивает. А Санчо, назвав это сравнение «превосходным», подкрепляет его аналогичным сравнением жизни с шахматной игрой. В свою очередь, от идей кальдероновского ауто отправляется Луиджи Пиранделло в своей пьесе «Шесть персонажей в поисках автора».

ли ему понадобилось бы делать своего героя принцем, переносить действие в экзотическую абстрактную обстановку: он часто обходился и без этого. Интересна одна незамеченная подробность. Разрешение линии Росаура — Астольфо имеет разительное сходство с концовкой «Врача своей чести» (когда король дон Педро, по прозванию Справедливый, желая восстановить честь Леоноры, заставляет Гутьерре на ней жениться). Если принять точку зрения тех, кто видит в пьесе «урок царям», то совпадение это не покажется случайным. Сехизмундо превращается в того идеального монарха, каким, согласно принятой Кальдероном легенде, был король Педро. Сехизмундо, как и дон Педро, соединяет Росаура и Астольфо, разъединенных примерно той же ситуацией, что и герои «Врача своей чести». И там и тут присутствует мотив жалобы государю со стороны оскорбленной женщины. В пьесе «Жизнь есть сон» финал этот к тому же усилен мотивом, который отсутствует во «Враче своей чести», — принц сам влюблен в Росаура. И он отказывается от своего счастья ради восстановления ее доброго имени. И там и тут идея справедливого монарха. Только во «Враче своей чести» справедливый король дан как бы «мимоходом», как готовая легендарная или историческая данность. Здесь — это итог воспитания идеального государя, достойно увенчанный торжеством принца над самим собой.

Есть еще один существенный момент в пьесе, подкрепляющий эту точку зрения: история с солдатом, которого велено казнить, хотя именно он поднял восстание в пользу Сехизмундо. Каким бы благим ни было намерение солдата, он нарушил закон верности своему сюзерену. Благое намерение не избавляет его от наказания. Солдат поднял бунт против установленного порядка (вспомним, что Педро Креспо с самого начала вершит правосудие, он не бунтует, он лишь требует признания и уважения своих прав). Справедливый монарх не может не покарать бунтаря, потому что любой бунт есть произвол, нарушение незыблемого закона. Государь награждает Креспо, но солдата государь наказывает. Именно так, по мнению Кальдерона, должен поступать идеальный монарх.

В этом процессе превращения принца Сехизмундо в идеального монарха решающую роль сыграло восприятие жизни как мимолетного сна. «Что вас дивит? Что изумляет? — говорит принц Сехизмундо. — Если был мой наставник сон», и далее: «И вот я пришел к тому, что все-

то счастье людское проходит как будто сон». В начале драмы Кальдерон показывает, как человек, обуянный гордыней, верящий в длительную прочность земного существования, приходит к злоупотреблению властью. Принцем руководит не обузданный разумом инстинкт. В последнем действии Сехизмундо под воздействием горького опыта («сна») приходит к восприятию жизни как явления настолько скоротечного, что ее смело можно приравнять к сну. Ощущение жизни как сна влечет за собой указание на близкое возмездие. Это раскрыл еще в XIX веке один немецкий испанист, который писал: «Вслед за сном последует пробуждение, которое находится в точном соответствии с нашими поступками во время сна и более того — является прямым его следствием»<sup>1</sup>. Люди — актеры, жизнь — сцена, на которой каждый играет отведенную ему роль. Надо сыграть эту роль хорошо. Человек расплачивается за содеянное на земле. Подробно эту идею Кальдерон развил в ряде своих священных ауто, являющихся любопытным памятником теологического красноречия Кальдерона.

Священные ауто составляют наиболее монолитную в жанровом отношении часть драматургического наследия Кальдерона. Это одноактные пьесы религиозно-богословского содержания, предназначенные для исполнения в день празднования Корпус Кристи (Тела Господня). Они специфичны только для испанского театра. Возникли ауто очень давно в лоне театра религиозного. К концу XVI века ауто оформились в самостоятельный драматический жанр, и испанские теоретики признавали его равноправие наряду с комедией и трагедией.

Преимущественно это были пьесы символического характера с участием отвлеченных аллегорических фигур (Милосердия, Разума, Воли, Мысли), чаще всего посвященные утверждению какого-нибудь теологического тезиса.

Большинство ауто XVI века были анонимными. Новый этап в развитии драматического жанра связан с именами

---

<sup>1</sup> V. Schmidt. Die Schauspiele Calderons dargestellt und erläutert, 1857. Цит. по переводу К. Бальмонта в изд.: «Сочинения Кальдерона, перевод с испанского и предисловие К. Д. Бальмонта», т. II. М., 1910—1912, с. 37.

Лопе де Вега и Тирсо де Молина. В их ауто стали проникать уже эпизоды светского характера.

Однако подлинный расцвет ауто как равноправного театрального жанра связан с именем Кальдерона и его ближайших последователей — Кандамо, Морето и Саморы. Кальдерону первому удалось придать холодным богословским абстракциям театральное очарование и вдохнуть в них подлинную поэзию. Во времена Кальдерона ауто конкурировали в успехе у зрителя со светскими комедиями. Они разыгрывались профессиональными актерами, и на их постановку отпускались огромные средства. Зрительский успех в большой степени зависел от великолепия и изобретательности сценического действия, превосходившего в этом смысле даже дворцовые спектакли.

По своей тематике ауто Кальдерона очень разнообразны. Известны ауто философские, ауто на мифологические сюжеты с теологическим их истолкованием, на темы Ветхого завета, ауто, вдохновленные параболами из Евангелия, ауто на легендарные и исторические сюжеты.

Часто они представляют собой развернутую теологическую расшифровку философских формул, содержащихся в светских пьесах Кальдерона (например, формулы «жизнь — комедия», «жизнь — сон», которые настойчиво повторяются и в «Стойком принце», и в «Жизнь есть сон», и в «Любви после смерти», а в сниженно-пародийном плане в комедии «Сам у себя под стражей»), иногда его ауто как бы «дублируют» светские пьесы, обнажая их религиозную основу.

При всей традиционной обязательности богословской направленности ауто как специфического жанра аллегории Кальдерона гораздо глубже и философичнее, чем произведения его предшественников, а самые персонажи, выводимые в них, куда человечнее. Наряду с аллегорическими фигурами Кальдерон нередко вводит в свои ауто не только жизненные типы представителей отдельных социальных слоев испанского общества (крестьянина, купца, короля), но даже в ряде случаев вводит роль грасьосо (слуги). Например, в одном ауто, посвященном диспуту между христианской и магометанской религиями, фигурирует Алькускус из драмы «Любовь после смерти».

Самая концепция ауто как законного драматического жанра оказалась у Кальдерона настолько жизненной, что в качестве самостоятельных сценических произведений,

оторвавшись от непосредственного теологического значения, некоторые его ауто намного пережили свое время и поныне от случая к случаю ставятся в Испании и в странах Латинской Америки. Некоторые из них (в частности, «Великий театр мира») ставились в знаменитом передвижном театре Ла Баррака, которым руководил Федерико Гарсиа Лорка. Попытки возродить ауто как особый жанр драматических аллегорий — разумеется, без религиозной основы, — построенных на современном содержании, предпринимали такие поэты, как Рафаэль Альберти и Мигель Эрнандес.

При рассмотрении собственно комедий Кальдерона возникают иные проблемы. По своей тематике его комедии гораздо более однородны, чем драмы. За исключением буквально единичных случаев в них действуют не «характеры», а «типы». Так же как и драмы, комедии Кальдерона, составляющие примерно половину всех его светских пьес, подразделяются на несколько групп: 1) комедии «плаща и шпаги», 2) назидательные комедии (типа «Чтобы избавиться от любви, надо этого желать»), 3) комедии новеллистические (вроде «Фалернских садов»). Разделение это, впрочем, достаточно условно. Главное, с чем приходится считаться при рассмотрении комедийного наследия Кальдерона, — это то, что в жанровом отношении оно все тяготеет к высокой комедии. Отсюда целый ряд неизбежных следствий: отсутствие бытовизма, выбор героев только из дворянской среды, безукоризненное соблюдение героями кодекса дворянской чести, приподнятость, декламационность стихотворного языка.

Многочисленные комедии Кальдерона, главным образом так называемые комедии «плаща и шпаги», нехитры по своему содержанию. Их героями непременно являются изящный, галантный кавалер, выказывающий приличия, честь и сердечную искренность, и чистая душою, веселая, остроумная дама. В своих комедиях Кальдерон выводит нравственно здоровых, благородных молодых людей, с первого слова понимающих друг друга, беззаветно любящих и не стесняющихся своих чувств. Такие качества, как зависть, ревность, сомнения, возникают большей частью случайно или по опрометчивости одного из героев. Именно поэтому Кальдерон так охотно прибегает ко всяким переодеваниям, причудливым потайным

дверям, подземным ходам, перепутанным письмам — словом, к тому арсеналу средств, который современники с уважением называли «lanzas de Calderón» («ходами Кальдерона»). Наряду с этим Кальдерон, следуя традиции, вводил в свои комедии фигуры контрастные — смешных слуг, продувных служанок. Персонажам кальдероновских комедий несвойственны низость, пошлость, бесчестность. Кальдерону всегда были чужды люди вялые, слабые, потерявшие.

Все эти черты несомненно роднят комедии Кальдерона с комедиями его предшественников, и в первую очередь Лопе де Вега.

А между тем в наиболее характерных для этих авторов образцах есть такие различия, которые определяются отнюдь не только индивидуальным почерком того или иного драматурга. Сейчас, за давностью лет, эти различия для нас сильно поистерлись. Но современники ощущали их совершенно четко и определенно.

В самом деле, чем иным объяснить, как не ощутимой и принципиальной разницей, молниеносную замену в испанском репертуаре 30-х годов XVII века пьес недавнего «самодержца комедийной монархии» Лопе пьесами Кальдерона? В чем причина такого отношения зрителя? Вряд ли это объяснимо большей виртуозностью Кальдерона в построении интриги (в необозримом наследии Лопе легко отыскать пьесы, не уступающие самым хитрым композициям Кальдерона). Напрасно искать объяснения и в некотором превосходстве стихотворной техники Кальдерона. Не слишком грамотным испанским зрителем оно вряд ли было особо оценено.

По-видимому, в комедиях Кальдерона заключалось какое-то качество, которое резко отличало его от предшественников и которое в кризисный период, переживаемый испанской нацией, импонировало зрителю, уставшему, обеспокоенному, потерявшему под ногами почву и искавшему, кроме развлечения, еще и поучительности, утешения, прямой морали.

Думается, что таким качеством (по крайней мере для современников) явилась обнаженная моральная основа комедий Кальдерона. В смутные годы неустроенности, беспокойства за завтрашний день, переоценки всех нравственных и даже бытовых ценностей зрителя (да еще столь верующего, каким был в своей массе испанец XVII века) не могла не привлечь утешительная сторона пьес

Кальдерона. В свои комедии Кальдерон, не нарушая внешней занимательности этого вида драматических действий, сумел вложить то назидательное, моральное начало, которое в пьесах его предшественников растворилось в непосредственной жизненности ситуаций, лиц, характеров, в льющем через край жизнелюбии. Между прочим, не случайно тяготение Кальдерона к высокой комедии. Дело здесь не просто в личном пристрастии автора или в расчете на дворянского зрителя. Это есть следствие самой системы взглядов Кальдерона. Высокая комедия, построенная на патетике чувств и приподнятой стихотворной речи, больше подходит для утверждения обобщенных идей.

Сейчас мы склонны рассматривать комедии Кальдерона (как, впрочем, и других испанцев XVII века) — и опыт наших театров это подтверждает — исключительно как благодарный материал для чисто внешнего игрового действия. В самом деле, термином «комедия плаща и шпаги» покрывается огромное количество испанских комедий, где действуют более или менее по одной определенной схеме (какие бы затейливые варианты она ни принимала) влюбленные кавалеры и дамы. Моральная и вполне серьезная основа, которая воспринималась современниками и которая придавала этим комедиям остроту, теперь безнадежно выветрилась.

Взять, к примеру, даже такую, казалось бы, мелочь, как мотив влюбленности героев «с первого взгляда». Теперь это представляется простым сценическим удобством, позволяющим быстрейший переход к стремительному действию. Для современников Кальдерона это имело совершенно реальный и конкретный смысл.

Вряд ли хоть одному режиссеру в наше время придет в голову, что большинство комедий Кальдерона написано с учетом теологических воззрений Фомы Аквинского, хотя и пропущенных сквозь ренессансное восприятие предшественников Кальдерона. Между тем именно философия любви, разработанная этим теологом, легла в основу комедийной разработки любовной темы у Кальдерона. Дело в том, что, согласно учению Фомы Аквинского, любовь порождается сходством духовным. Духовное сходство вполне объясняет мгновенность пылкой любви с обеих сторон. Далее, согласно этому учению, любовь чувственная стоит ниже любви духовной, ибо духовная любовь бескорыстна, она не требует ничего взамен. Примером такой любви является дружба. По моральной шкале она

стоит выше любви чувственной (мужчины и женщины). Поэтому, если в комедиях Кальдерона друзья оказываются соперниками, то один из них моментально уступает дорогу другому — тому, кто первым снискал благосклонность дамы.

Один из популярных кальдероновских комедийных конфликтов основан на том, что отец какой-нибудь девицы желает выдать свою дочь замуж за одного, а она волей случая любит другого. В конце концов она непременно хитростью и настойчивостью добивается своего. Теперь мы охотно видим в этом чуть ли не требование женской эмансипации, которое лет за двести пятьдесят до исторического срока выдвигали Лопе де Вега, Кальдерон и другие испанские драматурги. Между тем дело обстоит далеко не так. Когда отец выдавал дочь замуж, то он осуществлял один из принципов римского (отцовского) права. Отец и брат имеют, в пределах семьи, права только на материальную сторону дела, которые понимались расширительно вплоть до права на жизнь дочери, если ее поведение задевает честь семьи. Но их права не могут распространяться на ее свободную волю, дарованную свыше. То есть здесь, как и в ряде других рассмотренных случаев, смысловую подоплеку составляет уже знакомый теологический тезис, столь жарко обсуждавшийся во времена Кальдерона. Такова идейная природа подобных конфликтов в кальдероновской комедии. Сегодня эта тезисная философская основа чужда нам и далека. Понятной и близкой осталась только чисто человеческая, нравственная сторона.

Теологическая основа как следствие споров, которые вели испанцы, борьба реформации с контрреформацией придавали театру Кальдерона особую, чисто временную остроту. С течением веков от Кальдерона, как и от всякого другого писателя, оставалось только то, в чем он возвышался над временем. Время сместило для нас истинные отношения и пропорции в его творчестве. Характерно, что те пьесы, в которых Кальдерон дальше отходил от злобы дня, от волнений и жарких споров эпохи, оказались для последующих времен наиболее привлекательными.

Выше говорилось о кристаллизации жанров в творчестве Кальдерона. Пожалуй, нигде это свойство не проявилось так наглядно, как именно в его комедиях. От свободы Лопе де Вега, который охотно смешивал в пределах одной комедии низкий и высокий стили, Кальдерон со-

храняет только то, что не противоречит открыто именно жанру высокой комедии. Кальдерон никогда не делает в своих комедиях основными героями представителей низших сословий. Даже в тех случаях, когда в комедиях Кальдерона действует рядовая идальгия, то все равно мы не сможем указать пример, когда бы Кальдерон, вслед за Лопе, отважился допустить разрешение конфликта по мерке низкой комедии или бытовой новеллы. Когда Кальдерон обращается в поисках фабулы к новелле, то обращается он непременно к новелле высокого содержания.

О стремлении к жанровой чистоте, связанной с абстрактностью и рационалистичностью кальдероновского мышления, свидетельствуют и некоторые изменения, привнесенные Кальдероном в комедийную национальную систему. Например, часто отмечалось, что грасьосо Кальдерона менее остроумен, менее остер, менее изобретателен, чем грасьосо Лопе. Думается, что тут дело не в характере таланта и отсутствии юмора у Кальдерона, а в том, что он придавал роли грасьосо уже несколько иное значение. У Лопе и его ближайших учеников грасьосо входили в пьесу на равных правах с основными героями. Они несли функцию художественно-смысловую. У Кальдерона, особенно в поздний период, на долю грасьосо все чаще и чаще выпадает роль вспомогательно-техническая. Иногда его грасьосо своего рода наперсник (особенно заметно это в экспозициях), когда из разговора хозяина со слугой мы узнаем предысторию, как, например, в «Спрятанном кабальере»; иногда роль грасьосо ненамного больше роли подметного письма или закамуфлированного шкафа. Порой кажется, что Кальдерон с удовольствием вообще бы отказался от ампула грасьосо. Очень просто сделать сценический вариант некоторых его комедий, где роль грасьосо вообще была бы опущена (у Лопе это совершенно невозможно). Часто у Кальдерона эта роль ощущается даже напрасной обузой, данью традиции.

У позднего Кальдерона роль грасьосо сведена в основном к двум обязанностям: во-первых, он иногда фиксирует внимание зрителя на какой-нибудь особенно острой ситуации, выгодной, эффектной. Во-вторых (и это чаще всего), грасьосо принимает на себя роль «замедлителя» действия. Кальдерон отлично учитывал возможности восприятия зрителя. Автор может обрушить на голову зрителя поток блистательных мыслей, замысловатых образов, идей, он способен утомить зрителя калейдоскопом

острых сценических ситуаций. Зритель нуждается в разрядке. Вот эту-то функцию и принимает на себя главным образом кальдероновский грассосо.

Симптоматичным для Кальдерона является роль случая в построении его пьес. Он у Кальдерона стал едва ли не основой организации комедийной интриги. Думается, что это опять же связано с характерным для комедии Кальдерона абстрагированием генерализующей идеи и подчинением этой идее всего механизма пьесы. Для Кальдерона важно, чтобы герой поступил так, а не иначе не в силу его внутренних побуждений, а в силу навязанной ему извне авторской мысли, поскольку именно мысль, идея является у него сюжетообразующей силой, а вовсе не характер. Аналогичную роль играют у Кальдерона и некоторые технические приспособления (потайные ходы и т. д.)<sup>1</sup>. Впрочем, последнее представляется скорее следствием стремления Кальдерона к «ограниченной игровой площадке», сильно напоминающей единство места классицистов.

Развлекательность интриги, в построении которой Кальдерон почти не имел соперников, отнюдь не противоречила нравственному максимализму авторского задания. Напротив, растерянное от всякого рода неустройств и потрясений общество с удовольствием принимало эти «позлащенные», успокоительные пилюли.

Но возможности жанра, возникшего в испанской драматургии на основе требования подражания природе, были окончательно исчерпаны.

Впрочем, заключительный период национальной драматической системы отмечен появлением еще одного таланта, быть может не очень оригинального, но исключительного по пониманию драматургической техники и умению откликнуться на господствующие вкусы зрителя. Возник он в пору аристократизации испанского театра, когда с демократической традицией было покончено.

Таким талантом явился Агустин Морето-и-Кабанья (1613—1669). Уроженец Мадрида, выходец из богатой семьи итальянского происхождения, Морето получил обычное для людей его сословия университетское образование в Алкала де Энарес. Свою драматургическую карьеру

---

<sup>1</sup> См. интересные соображения В. С. Узина в его работе об испанском театре XVII в.— В кн.: «История западноевропейского театра», т. 2. М., «Искусство», 1956.

еру он начал примерно в двадцатилетнем возрасте. Превосходно образованный, с недюжинными версификационными способностями, Морето начал с подражания великим предшественникам. Особенно заметное влияние на Морето оказали Тирсо, Аларкон и Кальдерон. Морето принадлежит довольно много так называемых «рефундаций» (переделок) пьес учителей. Справедливости ради следует сказать, что в сценическом отношении переделки эти безупречны и нередко превосходят оригинал. Переделки шли по линии «отсечения» всего того, что могло показаться лишним зрителю уже с другим, более «возвышенным» вкусом. Морето угождал тому самому зрителю, которого пронизательно разглядел еще Лопе де Вега. В комедии «Умный у себя дома» Лопе жаловался на «тысячу молодых бездельников, которые ухаживают за своей внешностью, словно женщины, и которые появились на свет, чтобы стать жертвами собственных усов». Вот этот «усатый» зритель более всего ценил изящество слога и чувств, ненавидел крестьян и горожан, не переваривал подлинных страстей и по-настоящему серьезной проблематики. Морето, несмотря на несомненно критические нотки в некоторых своих комедиях, с виртуозностью, достойной лучшего применения, удовлетворял запросы нового зрителя. «Галаны» Морето — это даже не идеализированные герои кальдероновских комедий, а придворные «шаркуны» конца царствования Филиппа IV. Попытки Морето продолжить линию комедий Хуана Руиса де Аларкона к успеху не привели. Отчасти в этом повинен зритель, которого мало привлекало узнавание «самого себя», отчасти — сам Морето, который шел не путем углубления психологических открытий Аларкона, а путем механического перенесения его приемов и даже тем в иную литературную и историческую обстановку. Лишь в нескольких комедиях Морето удается быть не просто превосходным подражателем, копиистом великих мастеров, но вполне оригинальным большим художником. К таким комедиям относятся известная его комедия «За презрение презренье» (кстати, это первая комедия Морето, с которой познакомился русский читатель еще в 1833 году) и «Живой портрет». В смысле донесения до зрителя правды жизни последняя комедия особенно примечательна. В ней действуют современники Морето, а не готовые маски, взятые напрокат. Отсюда и тщательная мотивировка поступков героев.

В целом же Морето довел до технического совершенства формальные свойства комедии, разработанные его предшественниками. По-настоящему нового ему сказать было нечего. На Морето завершается почти вековой путь национального испанского театра позднего Возрождения и барокко.

\* \* \*

Социальная база, питавшая искусство Золотого века, отошла в область прошлого. Драматургия топталась на месте. Сохранение старых схем привело к выветриванию живой основы театра. Всякая художественная система — явление исторического порядка. Идеалы, воодушевлявшие корифеев национальной системы, стали чуждыми и непонятными. То, что было когда-то искренностью, правдой, превратилось в ходульность, условную патетику. Правдоподобие сценического действия уступило место простой занимательности. Когда-то оправданная условность сценического языка стала ощущаться как нарочитая вычурность. Произошло самое страшное, что может произойти в театре: сценическое действие перестало соответствовать восприятию зрительного зала.

Из живого организма испанская национальная драма превратилась в мертвую схему, в этом смысле напоминавшую драматургические конструкции испанских классицистов XVI—XVII веков, пытавшихся вести борьбу с национальной драматической системой Лопе де Вега и его последователей. Стремление к ограниченной игровой площадке (особенно заметное у Кальдерона и его учеников) живо походило на единство места у классицистов, максимальная концентрация действия — на единство времени. В значительной мере регламентированное к концу существования национальной системы разнообразие метрических и строфических форм сценического стиха легко согласовывалось с языковыми и стилевыми потребностями закона жанровой иерархии классицистов, ибо сама «комедия» (в осмыслении молодого Лопе де Вега) уже явно разделилась на «комедию» и «трагедию» в классицистском жанровом понимании. Происходил процесс довольно быстрого приспособления национальной драматической системы к исторически иным эстетическим критериям и потребностям, вернее даже не «приспособления», а почти моментальной ее подмены классицизмом.

---

## РОЖДЕНИЕ, ЖИЗНЬ И СМЕРТЬ ЖАНРА

*(Плутовской роман)*

В Испании середины XVI века зародился литературный жанр, который вскоре распространился по всей Западной Европе и перешагнул далеко за океан в страны Латинской Америки. Жанр этот получил наименование «плутовского романа».

Однако понятие «плутовской роман» настолько зыбко, что здесь с самого начала требуется дать некоторые предварительные пояснения. Хронологические границы этого жанра порой раздвигались совершенно непропорционально — от «Сатирикона» Петрония до «Признаний авантюриста Феликса Круля» Томаса Манна. Порой же они сужались едва ли не до одного «Гусмана из Альфараче». Между тем плутовской роман — жанр исторически завершенный, то есть имеющий определенные временные пределы. По-видимому, как и всякий другой исторически сложившийся жанр, он предполагает некоторую преемственность содержательных и структурных моментов, связанных с определенной поэтикой, принятых однажды в одном произведении и разрабатываемых и обновляемых в произведениях последующих писателей, отражающих сходную историческую реальность. Когда же эта историческая реальность бывает преодолена, некоторые признаки жанра включаются в иные литературные системы. Распадение формы и содержания — верный признак завершения исторической жизни жанра. Плутовской роман прожил почти столетнюю жизнь, окончательно исчерпав себя к середине XVII столетия. Все, что последовало потом в этом жанре, было пустым эпигономством. Другое дело, что и в более поздние времена с успехом использовались отдельные его свойства. Но кто всерьез решится утверждать, что «Мертвые души» — плутовской роман?

Второе предварительное замечание. Мнение о том, что плутовской роман является романом реалистическим, по всей вероятности, справедливо. Но что понимать под его реализмом? Один из лучших современных знатоков испанской литературы Марсель Батайон в своей работе о «Ласарильо с Тормеса» писал: «Ласарильо» разом и прозрачен, и таинствен. На первый взгляд кажется, что в этом произведении отражена сама Испания. Ласаро, слепой, скупердяй — священник Македа, голодный дворянин, продавец папских грамот, многие эпизодические персонажи кажутся прямо перенесенными из жизни в книгу. Но более внимательное рассмотрение заставляет оценить степень участия в этом собственно литературы»<sup>1</sup>. Плутовской роман реалистичен, но не в смысле натурализма или реализма XIX века. Сомнительна правота социологической критики, которая пытается наделить плутовской роман значением почти современной нам документальности и с помощью его анализа воссоздать жизнь, общество, нравы и обычаи испанского Золотого века. Следует помнить, что в эпоху плутовского романа еще действовала классическая поэтика правдоподобия, согласно которой цель литературного произведения не отражение правды, а создание правдоподобия, создание такого образа мира, который бы не противоречил законам действительности, но никак не являлся бы ее зеркалом. Следует помнить и о том, что самый стиль плутовского романа является «низким» и идея его была завещана античной риторикой поэтикам Возрождения; стиль этот в силу ряда культурно-исторических причин оказался стойким именно в Испании — настолько стойким, что даже был принят за чистейшее выражение национального духа. Плутовской роман и на самом деле изображает грубую, тягостную реальность, но реальность не непосредственную, а преобразованную на основе идеологических представлений и навыков, свойственных литературному мышлению создателей романа. В статье об «Эстебанильо Гонсалесе» Хуан Гойтисоло писал о том, как в застывшую структуру испанского повествования XVI века ворвались элементы реальности и как они расшатали эту структуру. В этой связи он говорит о «Ласарильо с Тормеса» и как о формальной оппозиции существующей литературной модели с господ-

---

<sup>1</sup> M. Bataillon. El sentido de Lazarillo de Tormes. Paris — Toulouse, 1954, p. 71.

ствующей в ней фигурой идеального рыцарского героя. «Ласарильо,— пишет Гойтисоло,— не только отражение паразитической фауны Испании XVI века, но и антигерой, появление которого может быть объяснено также и одряхлением и износом приемов и мотивов рыцарских романов»<sup>1</sup>.

В плутовском романе фигура пикаро — бродяги и плута — представляет собой не столько реального пикаро, сколько литературную его транскрипцию. Вот с такими оговорками и можно говорить о реализме плутовского романа, поскольку в его основе лежит все же определенная историческая действительность, хотя и несколько преобразованная. Что же это была за действительность?

Казалось, ничто не предвещало краха. Царствование императора Карла явилось для Испании эпохой наивысшего политического и военного могущества. Но в то же время оно явилось и началом ужасающего экономического и общественного упадка. Правления Филиппа II и Филиппа III докончили экономику страны, сохраняя еще внешние признаки государственного могущества. При Филиппе IV крах стал уже очевидностью для всех.

Начиная с восстания коммунаров в начале XVI века, обозначилось значительное уменьшение притока в метрополию ценных металлов из Америки. Оно было вызвано истощением рудников, ростом контрабанды и пиратства, расширением торговли между Америкой и Азией (после завоевания Филиппинских островов), увеличением населения Америки и оживлением ее экономической жизни. Характерно и другое. Несмотря на жесткую протекционистскую политику, ввоз ценных металлов вместо того, чтобы оплодотворять национальную экономику, обогащал другие европейские страны. Частично это объяснялось тайным вывозом золота и серебра, частично — необходимостью делать закупки зерна и других продуктов. Особенно же пагубно сказалась на хозяйстве страны имперская политика испанских Габсбургов (война в Нидерландах, итальянские походы). Недаром один видный сановник церкви восклицал: «О государи, кто ослепил вас и внушил вам мысль, будто можно разбогатеть войною, забывая о том, что благодаря миру можно оставаться бога-

---

<sup>1</sup> Juan Goytisolo. Estebanillo González, hombre de buen humor.— «Cuadernos de ruedo ibérico», 1966, № 8, p. 78.

тым!»<sup>1</sup> Ввоз драгоценных металлов сопровождался ростом цен. Государственный долг катастрофически полз вверх, чему не могли помешать никакие дополнительные налогообложения. Обнаружилось полное банкротство государства. Неслыханные расходы по содержанию самого пышного двора в Европе, жульничества при чеканке монет, воровство раздутого до невероятных пределов чиновничества полностью истощили государственную казну. Множились поборы, но от них были освобождены аристократия и церковь, владевшие большей частью земли. Росли цены, но заработная плата оставалась на прежнем уровне.

Поражение пародных движений вроде кастильских коммунаров и херманий Валенсии и Майорки (1521—1522 гг.) привело к возвышению нового аристократического дворянского класса, отличавшегося полнейшим отращением к труду, равнодушного к промышленности и сельскому хозяйству, застывшего в обожествлении понятий крови и дворянской чести. Этот обширный класс, почти вовсе освобожденный от налогов, владел гигантскими территориями, почти безраздельно располагал постами в судебной системе, хозяйничал в армии и в сфере управления. От него, как китайской стеной, был отделен народ, бесправный и допущенный преимущественно к скотоводству, сосредоточенному под эгидой так называемого Совета Месты, который находился под контролем короны. Этот Совет был сильным препятствием на пути устройства частного скотоводства, с одной стороны, и вечным противником земледелия, с другой. Огромные владения дворян и аристократии приходили в упадок, т. к. работали там почти исключительно мориски, а с их окончательным выдворением (1609—1614 гг.) была уничтожена последняя действительно трудолюбивая прослойка тогдашнего испанского общества. Работать стало фактически некому.

Массы жили в ужасающей нищете, и эта нищета, отягощенная презрением к каждодневному систематическому труду, в сочетании с всеобщим ослеплением легкой наживой за океаном, обезлюдением деревни и переселением в города, способствовала созданию если не класса в строгом смысле слова, то обширной прослойки авантюристов, бродяг, тунеядцев, бездельников и рвачей. Любопытно;

---

<sup>1</sup> García Mercada l. Estudiantes, sopistas y pícaros. Buenos Aires, 1954, p. 172.

что образованию этой прослойки не только не препятствовали всевозможные благотворительные заведения и подаяния, но, напротив, они лишь умножали эту категорию разношерстных тунеядцев и авантюристов. Нищета, общественное отчаяние, безнадежность и моральное разложение породили «пикаро». Впервые это слово было зарегистрировано в литературных текстах 1540-х годов и означало человека, занятого черным трудом, не имеющего своей профессии и живущего случайными заработками, бродягу, мошенника. Наиболее вероятная этимология: от «пикардийца», жителя Пикардии, поставлявшей наемных солдат, часто превращавшихся в бродяг и дорожных грабителей. К категории пикаро относились студенты-недоучки, мелкие безработные чиновники, бывшие солдаты, разорившиеся дворяне, комедианты, игроки, приживальщики, воры, проститутки. У них был свой жаргон, своя иерархия, свои организации, свои законы. Никакие королевские указы не могли искоренить это быстро растущее племя. Следует, однако, иметь в виду, что, помимо пикаро, между дворянством и народом находилась еще одна значительная и разнородная прослойка испанского общества, которая не могла конституироваться в сословие,— так называемые «апикарадос». Дело в том, что в силу разнообразных причин (абсолютизм Габсбургов, иммиграция иностранных торговцев и ремесленников, отсутствие экономических корней и т. д.) в Испании к тому времени так и не сложилось буржуазии. Поэтому прослойка эта представляла собой аморфную массу, состоящую из торговцев, разного рода ремесленников, служащих, презираемую аристократией и служилым дворянством, презирающую простой народ и порой смешивающуюся с пикаро. Не найдя себе подобающего места в общественной системе, апикарадос стали в оппозицию к этой системе, вернее к ее идеологической надстройке. Они понимали ее иллюзорность, но в силу своей аморфности ничего, кроме протеста, противопоставить ей не могли. И, как пронизательно заметил один из крупнейших исследователей испанского плутовского романа, «пикаро явился в испанской жизни продуктом упадка Испании, но в литературе пикаро стал самой могучей формой протеста»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> F. W. Chandler. La novela picaresca en España. Madrid, 1913, p. 87.

Протест этот осуществлялся в условиях усилившейся католической реакции, в эпоху барокко. Испанское барокко — это не только литературный феномен, но в равной мере политический и этический. Это способ познания и восприятия жизни. Он теснейшим образом связан с идеологией контрреформации. Человек барокко осознает жизнь с точки зрения религиозного визионерства. Первейшей обязанностью государства полагается защита и возвеличение католической церкви; испанский народ объявляется народом-избранником, назначение которого — сокрушение неверных.

Испанское барокко принимает наследие Возрождения: его натурализм и индивидуализм, его понимание мира как движения и борьбы форм, но прививает этому наследию — никогда, впрочем, не прерывавшуюся — традицию средневековья с его сознанием неизбежности конца. Возникает культ преувеличения, культ чудовишного, уродливого (как напоминание о смерти, неизбежном конце). В силу контрреформатского сознания испанское барокко признавало наличие в естественном сверхъестественного, признавало за индивидуумом, даже самым заблудшим, возможность спасения благодаря дарованной человеку свободной воле, признавало в нем сопричастность к божественному промыслу и тем самым способность к преодолению разочарования, пессимизма, тщеславия и всяких других заблуждений. Требовалась неукоснительная вера в загробное существование. Для испанского барокко характерны противоположение реальности — иллюзии, духа — материи, восхваление жизни, проникнутой страхом смерти. Барочная испанская литература в ее ортодоксальном варианте проникнута религиозными целями и учительными тенденциями.

Но за этим контрреформатским щитом прятался экономический крах, моральное разложение, словом, та реальность, глядя на которую незамутненным глазом нельзя было не заметить всей отчаянности положения. Вот это-то и не ускользнуло от той среды, которая не разделяла барочной аристократической идеологии, т. е. от среды апикарадос, этих несостоявшихся буржуа, не лишенных культуры и зрелости. Писатели этого лагеря попытались ответить на вопросы, поставленные действительностью, плутовским романом. Конечно, ответили они далеко не на все вопросы, да и не могли ответить. Конструктивных идей, которые они могли бы предложить обличаемому

обществу, у них не было. Они выступили в роли недовольных, в роли критиков, порой острых и саркастичных. Самый жанр (повторяю, низкий по тогдашней иерархии) допускал такие возможности, которые в жанрах высоких были решительно немыслимы. Здесь допускался даже относительный религиозный индифферентизм. Великая заслуга этих писателей в том, что они в обстановке застоя, вызванного жесточайшей реакцией, все же сумели отобразить упадок и разложение общества, ясно выразить свое в нем разочарование и горькое беспокойство за будущее. Надуманным героям аристократического барокко они противопоставили своего антигероя, иллюзиям — реальность. Другое дело, что допустимые тогдашними условиями существования литературы пределы реальности были довольно быстро исчерпаны. И вот, когда реальность уже перестала питать этот жанр, он стал вырождаться: иногда в конформизм, иногда в простой сарказм, иногда в откровенную развлекательность в погоне за коммерческим успехом.

Первые дошедшие до нас издания «Жизни Ласарильо с Тормеса» датируются 1554 годом, хотя наиболее достоверное время написания повести 1525—1526 годы и есть сведения об ее издании в 1550 г. Несмотря на обширнейшую специальную литературу об этом произведении, установить подлинного его автора пока так и не удалось. Без достаточных оснований авторство приписывали то Хуану де Ортега, то дону Диего Уртадо де Мендоса, то эразмисту из кружка братьев Вальдес, то Лопе де Руэда, то Себастьяну де Ороско. Многочисленными исследованиями выяснены различные литературные и фольклорные источники «Жизни Ласарильо»: зависимость, к примеру, «Рассказа пятого» повести от четвертой новеллы сборника Мазуччо Салернитано, а быть может, и от четвертой «Макеронии» Теофило Фоленго, использование мотивов «слуги многих господ», «дома, где никогда не пьют и не едят» или «репы вместо колбасы на вертеле» и т. д. Однако все эти мотивы и анекдоты пересказаны в коротком романе о злоключениях Ласарильо совершенно по-своему, образуя с другими элементами оригинальный художественный сплав. В целом роман анонимного автора представляется прежде всего ироническим противопоставлением чудесному и сентиментальному миру рыцарских романов, пользовавшихся в Испании того времени большой популярностью. Иронические параллелизмы и горь-

кие противопоставления тут многочисленны. Начать хотя бы с мотива воспитания рыцарского героя и плутовского антигероя. В связи с этим следует вспомнить, что, начиная с первых средневековых образцов, рыцарский роман был ориентирован на побуждение читателя-дворянина к рыцарской жизни, являлся своего рода путеводителем к этико-сентиментальному совершенству. Книга же о Ласарильо — горько-ироничное «введение в жизнь», показательная автобиография, руководство по искусству жизни среди «невзгод и злоключений». «Ласарильо» противопоставит учительной литературе своего времени, абстрактной и книжной, игнорирующей действительность.

Ласаро, потеряв отца и отчима, потерпевших в борьбе за существование, попадает в обучение к слепцу, который дает ему первые уроки жизни. Это был тот самый учитель, который, «не будучи зрячим, просветил и наставил» его на «правильный путь». Подобно диккенсовскому мистеру Сквирсу из романа «Николас Никкльби», основывавшему свою педагогическую систему на «воспитании рукой» и житейской практике, хозяин Ласарильо также руководствуется методом физических действий. «Слуга слепого должен быть похитрей самого черта!» — внушает он своему ученику. И в самом деле, первое же испытание, которому слепой подвергает бедного Ласаро (эпизод с «каменным зверем, похожим на быка»), мгновенно рождает мудрую житейскую заповедь: «...надо быть начеку и не зевать, ибо я сирота и должен уметь постоять за себя». С этого момента Ласаро начинает изошряться в умении «стоять за себя». С поразительным стоицизмом мальчишка-поводырь усваивает уроки слепого учителя (эпизоды с вином, репой и колбасой, кистью винограда). Всякий раз Ласаро приходится расплачиваться за учение телесными увечьями, пока, наконец, Ласаро не превосходит наставника в изворотливости и не оплачивает ему той же монетой: ставит слепого против каменного столба, тот прыгает и разбивает голову. Начальный курс науки жизни завершен. Теперь Ласаро может постоять за себя. Он готов к преодолению «невзгод и злоключений». Если «Рассказ первый» учит, что в жизни необходимы хитрость, изворотливость, плутовство и нечувствительность, что без них не обойдешься и что только с их помощью и можно осилить чужую хитрость, жестокость и плутни, то «Рассказ второй» повествует уже о «шлифовке» плутовского искусства Ласаро. Дальнейшую «схолию» он

проходит под руководством священника Македа, еще более скупого, чем слепой. Находясь в услужении в его доме, Ласаро совершенствуется. Фигурой Македа анонимный автор подчеркивает, что слепой не является каким-то исключением, частным случаем, но что скаредность и эгоизм людям свойственны вообще, да еще усугублены ханжеством.

«Рассказ третий» посвящен службе Ласаро у дворянина. Новый хозяин собственным примером являет Ласаро наглядный урок того, что честь всего лишь пустой звук и что помыслы о ее защите и поддержании приводят только к попрошайничеству и другим унижениям. Пожалуй, это самая гротескная фигура в повести. Научается Ласаро у дворянина и еще одной чрезвычайно существенной вещи: он воочию убеждается, что реальное и видимое — понятия в корне различные. Подтверждение этому открытию он находит, перейдя на службу к продавцу папских грамот («Рассказ пятый»).

Таким образом, воспитание Ласаро завершено. Он вполне созрел для противостояния житейским бурям: он познал не только человеческую скаредность и необходимость обмана для того, чтобы выжить, но и осознал тщетность понятий чести и долга, иллюзорность людских установлений и мнений. Назидательная автобиография Ласарильо с берегов Торреса заканчивается отказом от личной чести в обмен на могущественное покровительство.

«Ласарильо» не является социальной сатирой<sup>1</sup>, как не является он и «поэмой голода»<sup>2</sup> (голод там лишь первое инстинктивное и животное выражение тех чувств, которые движут героем на пути от нищеты к материальному благоденствию). «Ласарильо» — это книга, научающая побеждать враждебную Фортуну с помощью хитрости и обмана, соревнуясь с себе подобными в алчности и бесцеремонности.

Но назидательность подобного изображения иронична. Декларативности и абстрактности литературной и педагогической традиции анонимный автор противопоставил конкретную реальность, которую он увидел на своей

---

<sup>1</sup> См.: A. Morel Fatio. Recherches sur «Lazarillo de Tormes». — «Etudes sur l'Espagne». Paris, 1895.

<sup>2</sup> См.: B. Croce. Lazarillo de Tormes. La storia dell'escudero. — «Poësia antica e moderna». Bari, 1943.

земле. Автор не согласен с этой реальностью и реагирует на нее с горечью и иронией. Точнее говоря, действительность, которую он изображает, даже не его реальность, а реальность других, всех этих многочисленных Ласарильо, которые под разными обличиями наводняли испанское общество. Это Ласаро-рассказчик представляет свое «жизне» как образцовое, поучительное для других. Анонимный же создатель Ласаро-рассказчика иронизирует над его «образованностью», обнажает его аморальность, нигде, впрочем, не выступая в качестве комментатора или судьи своего героя. Авторская ирония растворена в самом изображении, которое герой-рассказчик дает своей жизни: в наивности, с которой тот упивается жульническими своими сагами, собственным практицизмом, в обезоруживающей бесхитростности, с которой тот предлагает плутовские свои рекомендации человечеству, отнюдь не утратившему еще нравственных и общественных понятий.

Мир, который знает и изображает Ласаро,— мир мрачный, ледящий душу. Согрет он лишь проявлением животных инстинктов и, быть может, лукавым сочувствием к собственной изворотливости, да еще разве некоторым состраданием к тем, кто еще беднее и лишен способностей поживиться за чужой счет. Ласаро принимает этот мир безоговорочно с самого детства. Он сам его частичка. Другого мира он и не знает. Он не судит его, а если судит — то только с точки зрения собственного живота. Никаких моральных или социальных суждений он себе не позволяет. С первого же своего «университета» у слепого он сознает свое одиночество. Мир для него напроць лишен какого бы то ни было взаимопонимания, лишен очарований, а тем самым и разочарований. Несмотря на все мытарства, злоключения и получаемые щелчки, Ласаро — оптимист. Он уповает только на собственные силы, ловкость и изворотливость. В борьбе с враждебной судьбой он непрерывно оттачивает это главное свое оружие. Оптимизм и бурлескный юмор, с которым Ласаро задним числом с высоты достигнутого успеха припоминает свои проделки, не противоречат мрачности окружающей духовной панорамы. Они ее порождение.

Анонимный автор находится на удалении от своего создания (Ласаро-рассказчика). Он не разделяет ни его простодушной аморальности, ни его житейского оптимизма, но и не вмешивается в повествовательную ткань. Отдавая себе отчет в коррупции общества, пронизанно-

го эгоизмом, ханжеством, моральной распущенностью и безответственностью, анонимный автор предпочитает выражать свое отношение к действительности остраненно: через факты и иронически поданную апологетичность тона, которым эти факты преподносит сам Ласаро. Прием весьма любопытный и тонко проведенный автором.

Важно еще одно. Ласаро строит концепцию своей жизни на одном изначальном недоразумении: действительность открыл ему тот, кто сам был ее сомнительным знатоком, — замкнутый в вынужденном одиночестве и подозрительности слепец. Стало быть, Ласаро был просвещен человеком, которому отказано в свете. Он познал действительность глазами слепого. Слепота физическая в данном случае выступает как слепота духовная. В жизненных представлениях слепого присутствуют лишь изворотливость, ханжество, хитрость, сарказм, самодурство. Все это было в точности усвоено Ласаро. Никакого иного света нет. Последующие злоключения укрепили эту изначальную мистификацию действительности. На службе у идальго-голодранца Ласаро сталкивается с двумя реальностями: одну представляет его хозяин, исполненный такого горделивого чувства чести и собственного достоинства, что все его принимают за человека состоятельного; другую реальность представляет тот же хозяин, только голодный и нищий. Стало быть, в одном случае видимость, в другом реальность? Перейдя на службу к продавцу папских грамот, Ласаро вновь сталкивается с двумя реальностями: с одной стороны — распря между продавцом и альгвасилом, разоблачения, сделанные этим последним, божественное возмездие и чудо, явленное папской буллой; с другой стороны — сговор этих двух мошенников, проделка с легковверными прихожанами. И в данном случае одно — видимость, другое — реальность. Но первое (видимость) является реальностью для невежественных прихожан, которые сперва верят разоблачениям альгвасила, а затем, с такой же легкостью — чудодейственной силе папской буллы. А разоблачения альгвасила? Верные по существу, но фальшивые по цели. Ведь альгвасил говорит правду только в целях обмана. В этих эпизодах проглядывает идея, которую Сервантес окрестил «engaño a los ojos», характерная для эпохи позднего Ренессанса, согласно которой одно дело то, что есть на самом деле, другое — то, что кажется-

ся. И часто человек становится жертвой этого «обмана зрения»<sup>1</sup>. Ласаро отлично познал фальсифицированную реальность, понял, что истина может быть простой мистификацией, что честь — пустая видимость и что нужда и голод являются единственной бесспорной реальностью. Он научился тому, что людская молва по большей части основана на простой мнимости, а не на реальности. И потому Ласаро со всей убежденностью полагает свое счастье в материальном достатке — этой несомненной реальности, а не в чести — пустой видимости. В этом смысле он представляет собой античесть, становясь как бы противоположным символом дворянина, представляющего ультрачесть<sup>2</sup>. Ласаро заключает свое существование в добровольной слепоте, соответствующей естественной слепоте первого своего наставника. «Благоденствие и вершина житейского благополучия» заключается для Ласаро в неверности жены и бесчестном покровительстве настоятеля церкви Спасителя. Концовка горькая.

Но это еще не все. Никаких реальных исторических фактов в романе нет. Но два точных исторических указания все же содержатся: сражение у острова Джерба, упоминаемое в начале книги, и вступление «победоносного императора» в «славный город Толедо» (после победы над французами при Павии) в конце. Правоммерно ли предположить, что в общий иронический контекст финала входит упоминание о победе императора Карла V?<sup>3</sup> Параллелизм слишком очевиден, чтобы с ним не считаться. В самом деле, сражение у острова Джерба (1510 г.) явилось для Испании самой настоящей катастрофой. Начало царствования Карла ознаменовалось не только экономическим истощением Испании, но и крахом той войны против мавров, которая в глазах испанцев была войной идеальной и которую они рассматривали как естественное продолжение Реконквисты и политики католических королей. Внешняя же политика Карла все более и более принимала захватнический характер. Страна обескровливалась в европейских войнах. Росло убеждение, что имперская политика Карла V против-

---

<sup>1</sup> См.: A. Castro. El pensamiento de Cervantes. Madrid, 1925, p. 179.

<sup>2</sup> См.: M. Bataillon. El sentido de Lazarillo de Tormes, p. 22.

<sup>3</sup> A. del Monte. Il romanzo picaresco. Napoli, 1957, p. 21.

речила народным чаяниям, истощала экономику, вела к общественному упадку. И все это ради военной славы германской империи, т. е. славы иллюзорной, Испании ненужной. Вот почему анонимный автор (находившийся в очевидной оппозиции) ввел в свое повествование реальное поражение у Джербы и иллюзорный успех императора после битвы при Павии. Таковы хронологические и исторические рамки грустно-иронической повести, порожденной пессимизмом анонимного автора и как бы символизирующей в зловещих горемычных Ласаро зловещие испанского народа, ввергнутого в реальную нищету и разруху ради призрачной военной славы.

Повесть или маленький роман о невзгодах Ласарильо впечатляет удивительной слаженностью всех структурных и стилистических элементов, что нашло свое выражение и в совершенном слиянии авторской горькой иронии с простодушным оптимизмом героя-рассказчика, и в апологии аморальности, поданной невозмутимым тоном, и в изображении судьбы нации через автобиографию пикаро. И еще одно: горькая ирония анонимного автора по отношению к действительности порой умеряется той нескрываемой симпатией, которой он бывает невольно охвачен к жизненной силе своего героя, столь близкой и понятной человеку Возрождения.

«Ласарильо» явился как бы «архетипом» плутовского жанра, однако еще в возрожденческом варианте. Первым же классическим образцом плутовского романа стал «Гусман из Альфараче» (первая часть — 1599 г., вторая — 1604 г.) Матео Алемана, который уже в барочном климате воспринял и преобразил опыт «Ласарильо». Испанская действительность предстает в этом романе в гиперболизированном, гротескном виде. Отрицательные аспекты деформируются и принимают монументальные пропорции. Например, темы нищего и потакающего супруге мужа, поданные в «Ласарильо» с возрожденческой умеренностью, в «Гусмане» разрастаются до жутких картин профессионального нищенства и сутенерства<sup>1</sup>.

«История жизни пройдохи по имени дон Паблос, пример бродяг и зеркало мошенников» Франсиско Кеведо была напечатана впервые в 1623 году, но сочинена уже

---

<sup>1</sup> См.: J. A. Van Praag. Sobre el sentido del «Gusmán de Alfarache». — «Estudios dedicados a Ramón Menéndez Pidal». Paris, 1954.

к 1613 году. До нас дошли несколько ее рукописных редакций<sup>1</sup>.

Литературными корнями книга Кеведо уходит в плутовскую традицию. Связь ее с «Ласарильо» и «Гусманом» не подлежит никакому сомнению. Кабра зависит от священника Македы, дон Торибิโอ от нищего дворянина из «Ласарильо», университетские проделки Паблоса живо напоминают поведение Гусмана в романе Алемана. Установлена литературная зависимость и целого ряда других эпизодов и персонажей. Дело, однако, не в этих заимствованиях. Обилие литературных реминисценций натолкнуло некоторых критиков на мысль о большей (по сравнению не только с «Ласарильо», но и с «Гусманом») «литературности» романа Кеведо, об его сознательном отходе от действительности в область чистого вымысла. Думается, что дело обстоит не совсем так. Речь, как кажется, должна идти скорее об усложнении проблемы отображения реальности, а не об ее снятии. Как и в случае с Ласаро и Гусманом, жизнь Паблоса — это бегство от мира. Но уже от мира не непознанного (случай Ласаро), а от мира познанного. Процесс этот протекает, однако, значительно сложнее. Когда отец Паблоса погибает на эшафоте, сынок восклицает: «...если батюшка мой попал на лобное место, то я хочу попытаться выше лба прыгнуть». И он пытается прыгнуть, чувствуя, что над ним тяготеет родительская судьба. Но бессознательно, незаметно для самого себя, он ступает именно на отцовский путь, предварительно испробовав разные пути к спасению. «Выше лба» ему так и не удалось прыгнуть. В конце концов Паблос скатывается на дно, отвергая все и вся. Это то, что касается судьбы героя-рассказчика. Что касается панорамы жизни в романе, то она безусловно шире, чем в «Ласарильо», и значительно разнообразнее. Шире она не только за счет объема книги, но и за счет количества представленных в ней социальных групп. Сложнее роман и по взаимоотношениям автора и героя-рассказчика. С каким же душевным расположением изображает свой романический мир Кеведо? Какое социально-этическое решение он предлагает? В «Паблосе» уже нет строгой определенности в распределении

---

<sup>1</sup> См.: A. Rodríguez Monino. «Los manuscritos del Buscón» de Quevedo.— «Nueva Revista de Filología Hispánica», VII, 1953, p. 657.

прав автора и рассказчика. Отношение Кеведо к изображаемой им реальности гораздо неопределеннее. Кеведо способен мгновенно переходить от жестокой шутки к абсолютному бесстрастию или буйному веселью. Возможно, что это объясняется и сложностью самой человеческой и писательской природы Кеведо. Гуманист, католик, моралист, он в то же время скептичен, ироничен, непочтителен, одержим бесом разрушительной фантазии; в пылу он порой даже может забыть свои же первоначальные намерения. Чтобы понять художническую личность Кеведо, надо представить себе исторический контраст между индивидуализмом, унаследованным от Возрождения, и требованиями религиозно-наставительного порядка, свойственными барочной контрреформации. Оказавшись между традициями и современностью, между принуждением и свободой, между внешней дисциплиной и внутренними импульсами, писатель нередко оказывается безоружным перед хаотической реальностью; жадный к жизни и расположенный к бегству от нее, прикованный к обществу и бунтарь, склонный к самой рискованной авантюре и предрасположенный к самой полной исповеди, Кеведо не только никак не противопоставляет себя своему герою, но даже снимает самую проблему. Если содержание говорит о бегстве созданного им персонажа от реальности, то стилистика свидетельствует о бегстве самого писателя<sup>1</sup>. Он бежит от реальности через иронию, сарказм, карикатуру. Реальность он подменяет парадоксальным, чудовищным видением, им самим созданным. Его духовный кризис, о котором говорилось выше, отразился и в поэтике. Он не подражает реальности, а сам ее создает. Кеведо создает мир inferнальный, отвратительный, населенный деформированными, почти нечеловеческими существами,— одним словом, создает что-то похожее на фантазии Босха. Альдонса, Кабра, дон Торибио, казнь отца — вот персонажи и эпизоды, которые дают наиболее отчетливое представление о творческом гении писателя, его неумолимой фантазии, беспощадной карикатуре. Реальность «Паблоса» — бесчеловечная реальность, призрачная, ирреальная, создающая тем не менее как бы символ того общества, которое опустилось на последнюю ступень мораль-

---

<sup>1</sup> См.: L. Spitzer. Zur Kunst Quevedos in seinem «Buscón». — «Arch. Romanicum», XI, 1927, S. 551.

ной деградации. Вот в таком бегстве находит себе успокоение буйный презрительный дух Кеведо. Создавая этот абсурдный дьявольский мир, как бы купаясь в слове, он вдруг успокаивается, и горькая гримаса сменяется заразительным веселым смехом. Так с помощью изобретательной и живописной метафоры Кеведо моделирует причудливый свой мир, в котором реальные ценности приобретают иные пропорции и привычные границы стираются. Сугубая индивидуальность такого видения действительности может кого-то раздражать, быть не сразу понятной, наконец, даже вызвать несогласие, но разящая критическая его сила огромна. Это не игра больного воображения, а острая боль за свою землю и за свое время. Объективная направленность и разоблачительная сила романа была верно подмечена королевской цензурой. Недаром через двадцать три года после его выхода в свет он был внесен в список книг, «подлежащих серьезной чистке».

А роман «Севильская куница» (1642), вышедший почти накануне этого запрета, получил милостивое дозволение цензуры. И вот по каким причинам. Роман принадлежит перу известного и довольно плодовитого писателя Алонсо де Кастильо-и-Солорсано (1584—1648). Среди прочей литературной продукции Солорсано принадлежат три получивших в свое время широкое распространение плутовских романа. По времени написания «Севильская куница» последний из них, лучший и, быть может, наиболее характерный как для автора, так и для заключительного периода истории плутовского романа в Испании. Жанр этот переживал серьезный кризис еще задолго до появления этого романа. Под пером писателей главным образом «коммерческого» направления плутовской жанр все более и более формализовался, утрачивая связь с действительностью. На смену оборванцам-пикаро приходили все чаще и чаще удачливые авантюристы, воры, куртизанки, рынки и трущобы заменялись все более и более приятными для глаз интерьерами состоятельных домов, героини-рассказчицы от книги к книге становились все образованнее, галантнее и обворожительнее, панорама простонародной жизни заменялась будничными эстампами и миниатюрами. Внешняя схема оставалась в основном прежней. Но в старые меха вливалось новое вино.

Начиная с «Бакалавра Трапасы» (1644) Солорсано

отказывается от призма автобиографии. Само по себе это вовсе не столь уж существенно, так как мнимый «автобиографизм» не являлся обязательным условием жанра и до Солорсано. Просто пропала нужда в героическом комментаторе (стилистическом или содержательном — безразлично). Дело ведь заключалось не в литературной мистификации. Два голоса были необходимы для поддержания диалога. И не просто диалога, а спора, в ходе которого читателю незаметно являлась истина. Нынче спорить стало уже не с чем и не с кем. С тех пор как герой плутовского романа по всем статьям сравнился с автором, всякий спор явился бы простой тавтологией. Солорсано принимает общую схему жанра и создает на ее основе приятное публике развлекательное чтение. Прожив всю жизнь при самых аристократических домах, Солорсано по положению своему вращается в светских и литературных салонах эпохи — законодателях придворного литературного вкуса. Даже в «плутовской» своей продукции Солорсано остается связанным с излюбленной в его обществе тематикой: любовь, ревность, светскость, честь. На уровне тогдашнего придворно-светского восприятия тематика достаточно условная. И потому нет ничего удивительного, что его пикаро действуют уже не под влиянием голода, а под влиянием живейшего желания попасть в тот слой общества, обычаи и вкусы которого они, так сказать, разделяли авансом. Большинство эпизодов посвящены светским приключениям, построенным по формулам рыцарской новеллистики и только время от времени прерываемым разоблачениями происхождения того или иного персонажа. Светским приключениям посвящены вставные новеллы и в «Трапасе» и в «Кунице». Плутовское повествование Солорсано не знает лохмотьев, рынков, переулков. Там нет ни мизантропии, ни сарказма, ни жестокости. Вы все время слышите приятный журчащий голос повествователя, быть может немножко монотонный... Возникает странное ощущение: неужто испанское общество начала 40-х годов впало в полное оцепенение, ничего не видит и не слышит? Под пером Солорсано антигерой превратился в настоящего героя своего времени: в его биографии не осталось и следа протеста. В авторе вместо иронии и осуждения осталось только восхищение своим героем, его пронырливостью, изворотливостью, прохиндейством, т. е. теми качествами, которые едва ли не стали идеалом общества,

лишенного гражданского самосознания и нравственных устоев. Поразительно и то, что симпатией пользовались не умные сильные преступники, могущие согласно человеческой психике вызывать уважение и даже восхищение, а мелкие жулики, пролазы, подхалимы, которые острым словом или ловким трюком выманивали деньги или местечко под солнцем. Эволюция плутовского жанра в Испании завершилась. Начавшись как жанр демократический, боевой, оппозиционный по отношению к окостеневшим литературным догмам, он увял у салонных каминов. Из динамического организма он превратился в риторическую формулу.

«Ласарильо с Тормеса», «История пройдохи по имени дон Паблос» и «Севильская куница» — три книги, которые представляют жанр плутовского романа в его, так сказать, «чистом виде» на всем протяжении его исторического развития. Есть, впрочем, и другие произведения, которые с большим или меньшим основанием причисляются к плутовской литературе. Одно из самых известных таких произведений — «Хромой бес» Луиса Велеса де Гевары.

Повесть «Хромой бес» (1641) принадлежит к числу замечательнейших произведений испанской прозы XVII века. В ней рассказывается об удивительных событиях, которые приключились с «вечным студентом» Клеофасом Пересом Самбульо после того, как он, спасаясь от полиции, проник в дом мадридского астролога и выпустил из колбы черта. В благодарность черт (Хромой бес) показывает студенту ту Испанию, которую бедный Клеофас не видел и не знал и которую так прекрасно знал автор книги Луис Велес де Гевара (1570—1644) — известный драматург школы Лопе де Вега. Облетев Испанию (главным театром наблюдений были Мадрид и Севилья, важнейшие тогда центры общественной жизни страны), Клеофас возвращается в университет Алкала продолжать учение, а его спутник в преисподнюю. Даже из самого краткого пересказа фабулы повести очевидно, что к плутовскому жанру отношения она, в сущности, не имеет. Из стандартных условий жанра: служение многим господам, «автобиографизм» (условие, впрочем, к моменту написания книги уже многими не соблюдаемое), обзор действительности (панорама типов, обозреваемая по пути странствий), поиски житейской удачи, морально-философские суждения о разных предметах и лицах —

в повести Гевары соблюдены лишь последние два. Да и то с той разницей, что в «классическом» плутовском романе наблюдения и оценки возникают в подавляющем большинстве случаев в результате личного опыта, а здесь же — преимущественно «со стороны». Там — хождение по жизни, здесь — хождение по диковинному музею или зверинцу. Особенно характерна в этом смысле вторая главка (или «скачок», как называет главки Гевара). Хромой бес, пользуясь отпущенной ему нечистой силой властью, приподнимает крыши мадридских домов и показывает студенту скрытые от глаз ячейки городского общества: мелькают картежники, сводня, проститутка, скряга, кутилы, алхимик и еще множество других характерных для тогдашней жизни типов. Композиция, пропорции, карикатурность живо напоминают приемы современника и друга Гевары, автора «Истории жизни пройдохи» Кеведо. Только здесь все менее саркастично и не столь деформированно — соотношение Босха и Брейгеля.

Соотнося повесть Гевары с плутовским романом, следует отметить еще одно. В классическом своем варианте плутовской роман всегда в тех или иных пропорциях предполагал «диалог» автора и героя — даже в том приглушенном виде, в каком он еще присутствует (как дань традиции) в романе Кастильо Солорсано. В «Хромом бесе» говорит один человек. И этот человек всегда Гевара.

В «Хромом бесе» весьма ощутимо влияние плутовского романа в частности (особенно в варианте Кеведо). Несомненно, усвоены многие его уроки и даже использованы некоторые принципы его поэтики. Но в целом повесть принадлежит уже иной литературной системе. Лишь наличие некоторых элементов, свойственных романам и повестям о пикаро, позволяет относить книгу Гевары к плутовскому жанру.

Значение плутовского романа для развития мировой литературы огромно. Умерев как конкретно-исторический жанр, он повлиял на становление и развитие большинства повествовательных жанров нового времени.

## ИЗ ИСТОРИИ ИСПАНСКОГО РОМАНСА

Подобно тому как невозможно, например, представить себе итальянскую литературу без ее новеллистики, без традиций, заложенных Боккаччо и первыми рассказчиками XIV—XV веков, так испанская литература непредставима без романсов. На протяжении многих веков романс являлся хранителем национальных традиций, неисчерпаемой языковой и тематической кладовой. За исключением, пожалуй, короткого периода неоклассицизма XVIII века (коснувшегося к тому же лишь части образованного общества), романс всегда пользовался в Испании неизменной любовью. Он оказал решающее влияние на развитие испанской поэзии и стихотворной драмы, сказалось его воздействие и на развитии испанской прозы.

Что такое испанский классический романс? Чаще всего его определяют как короткое лиро-эпическое сочинение с произвольным количеством шестнадцатисложных стихов, связанных ассонансами и разбитых на восьмисложные полустишия. С развитием романсного творчества, начиная примерно со второй половины XVI века, когда классический анонимный романс делается полноценным поэтическим жанром, эти полустишия приобретают большую самостоятельность и сами становятся стиховой единицей. Отсюда — обычное определение романсного стиха как восьмисложного, с ассонансом на четных стихах. Романсный стих и по сей день остается в Испании и странах испанского языка очень распространенным. Его гибкость, предопределенная максимальным соответствием условиям испанской речи, такова, что он способен с полной естественностью и свободой выразить любую поэтическую тему. Особенно часто прибегают к романсному стиху для поэтического повествования. Это хорошо подметил еще Лопе де Вега в своем «Новом руководстве к сочинению комедий».

В вышеприведенном значении слово «романс» едва

ли не впервые появилось в середине XV века у знаменитого поэта маркиза де Сантьяны. До него «романс» употреблялся лишь в значении сочинения, писанного на «вульгарном», то есть не на латинском, а на своем, местном языке. Наиболее ранние романсы, в словоупотреблении Сантьяны, восходят к началу XV века (мнение Мила-и-Фонтанальса и Менендеса-и-Пелайо). В XV веке зарождаются так называемые «летописные романсы» (*romances poticieros*), среди которых особой распространенностью пользуются романсы «пограничные», сообщающие о реальных событиях порой с такой достоверностью, которая доступна только очевидцам. Несомненно, что сочинялись они по свежему следу, а не на основе имевшихся прозаических летописей. Бытовали в ту пору и романсы, излагающие те или иные эпизоды из старинных героических поэм. Они-то, вероятно, и являются наиболее древними. Основываясь на их рассмотрении, Рамон Менендес Пидаль доказательно относит время зарождения романсного творчества к XIV веку. Разрабатываемые в этих романсах эпизоды были связаны главным образом с Реконкистой, то есть с отвоеванием испанцами своих земель у захвативших их мавров. Понятно, что в выборе эпизодов сказывались дух и нужды времени. Романсы, как правило, не записывались, а передавались из поколения в поколение в изустной традиции. Приноровленные к настроениям слушателей, романсы изменялись в зависимости от места и времени не только в частности, но и в идеологической своей окраске.

В начале XVI века они стали распространяться на так называемых «летучих», или «отдельных», печатных листках. Их популярность среди народа была чрезвычайно велика. Вскоре увлечение охватило и другие слои испанского общества. Романсы проникают даже в аристократические круги (сборники Лопе де Стуньиги, Фернандеса де Костантина, Эрнана дель Кастильо). К середине века (1545—1547?) романсы были собраны в большой сборник «Песенник романсов» («*Cancionero de los romances*»), изданный в Антверпене. Там же в 1550 году он был, в сущности, повторен, а одновременно в Сарагосе Эстебан де Нахера выпустил «Лес романсов». Романсы, собранные в этих изданиях, получили название «старых» (то есть возникших до 1550 года). Подавляющее большинство из них были анонимными. Но к

традиционным версиям порой прикладывали руку изощренные литераторы.

В эпоху Возрождения, в связи с повышенным интересом к народному началу, популярность романсов достигла апогея. Они проникли ко двору королевы Изабеллы, к ним сочинял музыку Хуан дель Энсина, их записывал Амбросио Монтесино, восхвалял тончайший гуманист Хуан Вальдес. На Пиренейском полуострове буквально не было уголка, где бы не распевались романсы под музыкальный аккомпанемент. Солдаты Карла V, испанского короля и германского императора, услаждались ими в перерывах между боями во Фландрии, занесли их в Ломбардию и Неаполитанское вице-королевство. С конкистадорами романсы переправились через океан и зазвучали на огромной территории от Калифорнии до Чили, были заброшены на Филиппины. Португальцы завезли их в Африку и в индийские колонии. Они сопровождали испанских авантюристов в Леванте, на Балканах, в Марокко. Испанские евреи, изгнанные католическими королями, утешались ими в новых своих поселениях по берегам Средиземноморья и Причерноморья. Отдельные стихи из романсов вошли в язык в качестве речений, поговорок, присловий (свидетельство тому — текст сервантесовского «Дон Кихота»). Ораторы украшали речи цитатами из романсов, военачальники с помощью романсов призывали солдат к героизму, солдаты отыскивали в них примеры злой своей судьбы. Романсами зачитывались, ими «разговаривали» в быту. Герой «Интермедии романсов» крестьянин Бартоло — предполагаемый прототип славного идальго из Ламанчи — сошел с ума от чтения романсов.

За сочинение романсов принялись величайшие испанские поэты — Лопе де Вега и Луис Гонгора, сочинял их и Сервантес. Правда, не они были в этом деле первооткрывателями. Начало эпохе «новых» романсов было положено сборником «Романсеро» (название, впервые использованное для сборников подобного рода), который выпустил в 1551 году Хуан Лоренсо де Сепульведа.

Поэтическому миру старых романсов «Романсеро» Хуана Лоренсо де Сепульведа противопоставляет — в пределах той же метрической схемы — поэзию ученого типа. Авторы новых романсов стремятся переработать старые романсы, «нынче, — по замечанию Сепульведы, — столь модные, хотя и очень завиральные и весьма беспо-

лезные», приблизить их по духу и содержанию к современности, тем самым как бы канонизируя старинный романс как законный литературный жанр. С таких позиций был составлен ряд поэтических сборников, которые в конце концов были объединены во «Всеобщем романсеро» («Romancero general»), появившемся где-то между 1600 и 1604 годами. Среди авторов здесь фигурируют Гонгора и Лопе де Вега. В новых романсах преобладают темы пасторальные, исторические (тут особенно очевидна зависимость новых романсов от старых) и мавританские. Мавританские сюжеты становятся чрезвычайно популярными после выхода в свет книги Переса де Иты «Гражданские войны в Гранаде» (первая часть — в 1595 г., вторая — в 1619 г.).

Важную роль в обновлении романса сыграли Гонгора и Лопе де Вега. Гонгоре удалось придать поэтике старого романса тонкость и изощренность при сохранении внешней наивности и естественности. По точному замечанию поэта и критика Дамасо Алонсо (в книге «Поэтический язык Гонгоры»), романсы Гонгоры пронизаны той же фантазией, тем же темпераментом, той же культурой, наконец, теми же художественными устремлениями, что и его будущие произведения «Полифем», «Соледадес», «Пирам и Фисба»<sup>1</sup>.

Иной подход у Лопе де Вега. Будучи горячим приверженцем старой испанской поэзии, «способной выразить любую тему с максимальной простотой и изяществом», Лопе стремился ввести в «ученую поэзию» простоту и ясность старого романса. Он популяризировал его в драматургии, вводя, например, в свои пьесы не только отдельные стихи из старых романсов, но и романсы целиком. Мало того, Лопе де Вега и его последователи (Гильен де Кастро, Велес де Гевара, Монтальван) охотно черпали в романсах сюжеты для своих сценических произведений. С именем Лопе де Вега (хотя он и имел предшественников вроде Хуана де ла Куэвы, правда куда менее удачливых и умелых) связан факт чрезвычайной важности для испанской литературы: история, эпопея и поэтическая легенда актуализировались, воскресив для испанцев начала XVII века их героическое и, казалось, уже далекое прошлое. Была восстановлена «связь времен», в глазах

---

<sup>1</sup> Damaso Alonso. La lengua poética de Góngora. Madrid, 1961, p. 9.

многих современников Лопе уже порвавшаяся. Вновь ожила народная, глубоко демократическая традиция, выработанная в ходе семисотлетней борьбы за свободу и независимость. И то, что с течением времени старый классический романс был вытеснен новым литературным, и то, что в XVII веке в условиях испанского контрреформенного барокко в романсе возобладают, с одной стороны, религиозные мотивы (см., например, «Духовный романсеро» того же Лопе де Вега), а с другой — бурлескные и даже «плутовские» мотивы, направленные на дегероизацию прошлого, не отменяет достигнутого. С корифеями литературы Золотого века романс прочно вошел в национальное литературное сознание.

В XVIII веке, в пору господства в испанской литературе косного подражательного классицизма, романс не исчезает, но претерпевает новую эволюцию. Романс будет использован народом для воспевания «жестоких страстей», трагических сюжетов (так называемые «романсы слепца»). Романс проникнется духом сурового, порой кровавого реализма, но почти всегда будет иметь очевидную социальную подоплеку (стоит вспомнить, например, романс о мельничихе и коррехидоре, послуживший в XIX веке сюжетной основой знаменитой повести Педро Аларкона «Треугольная шляпа», в свою очередь преобразованной в XX веке русским хореографом Леонидом Мясинным в балет на музыку Мануэля де Фалья).

В последние десятилетия XVIII века в Испании начинается постепенное возрождение интереса к классическому романсу. Немалая заслуга в этом принадлежит эрудитам, обратившим особое внимание на национальное прошлое, на великие традиции, — Сармьенто, Рафаэлю Флоресу, Лопесу де Седано, который в свое многотомное издание «Испанский Парнас» (1768—1778) включил и сборники романсов. В возрождении интереса культурной публики к романсам велика роль и двух больших писателей: Леандро Фернандеса де Моратина (1760—1828) и Мелендеса Вальдеса (1754—1815).

В международный культурный обиход испанские романсы вошли в эпоху романтизма. Именно романтикам и их ближайшим предшественникам принадлежит решающее слово в оценке и ознакомлении читающей публики с этой сокровищницей испанской поэзии. Иоганн Готфрид Гердер (1744—1803) поместил в опубликованных им в 1778—1789 годах «Народных песнях» ряд испанских ро-

мансов. Впрочем, он не был единственным, кто заинтересовался в пору повального в Европе оссианизма народной поэзией. Напечатанные им романсы на темы гранадской войны он извлек из «Памятников древней английской поэзии» (1765) Томаса Перси. Последние годы жизни Гердер переводил романсы о Сиде, сборник которых вышел в 1805 году, уже после смерти переводчика. В бесписьменной поэзии южных европейских народов Гердер искал подтверждения некоторых особенностей фольклорной поэзии северных стран.

Тезис Гердера о *Naturpoesie* (естественной поэзии), коллективной и анонимной, выраженной «живым голосом народов», был принят с большими или меньшими поправками всеми деятелями эпохи романтизма от Якоба Гримма до Гегеля. Любопытно при этом, что известные Гердеру романсы были не подлинно старыми, «народными», а романсами, созданными — либо обработанными — профессиональными литераторами уже в более позднее время. Гердер же принимал их за «самое чистое выражение души испанского народа».

Но так или иначе, с легкой руки Гердера испанские романсы прочно вошли в романтический образ мировой литературы. И этот образ — если вспомнить исторические обстоятельства времени его создания — отнюдь не носил отвлеченно-философский характер. Это было время подъема национального самосознания поработенных Наполеоном народов, время борьбы за свободу и независимость. Частично поработена была родина самого Гердера, вот-вот должно было начаться вторжение наполеоновских полчищ в Испанию, о котором уже упорно поговаривали. Романсы о Сиде в переводе Гердера вышли в момент, когда исторические примеры народного героизма были особенно важны. История помогала современности. Борьба необученных испанцев против вышколенной армии Наполеона, героическая оборона Сарагосы, не уступавшая по трагизму легендарной защите Нумансии, — лучшее подтверждение стойкости национальных традиций, за святость которых так ратовали романтики.

Повышенный интерес к испанским романсам проявляли вслед за Гердером немецкие романтики: братья Шлегели, Тик, Brentano. В 1815 году Якоб Гримм выпускает «Лес старых романсов». В отличие от Гердера, он четко отличает «старые» романсы от «новых». Вслед за Грим-

мом к старым романсам обращается основоположник романской филологии Фридрих Диц, который в своем собрании делает особый упор на короткие романы, в чем-то близкие северным балладам. Венский филолог Фердинанд Йозеф Волиф издает в 1856 году большой сборник, который является как бы сводом понятий романтической филологии о романсе.

Волна интереса к испанским народным романсам, возбужденного немецкими романтиками, охватила Францию (два сборника Абелья Гюго, издавшего в начале 1820-х годов романы о короле Родриго и романы исторического содержания), Англию (сборники Локхарта и Боуринга); в Италии романсами занялся с некоторым запозданием известный поэт и теоретик романтизма Джованни Берше (1837), и только в 1855 году П. Монти издал более полный сборник «Исторических и мавританских романсов». В России знакомство с испанскими романсами началось с Жуковского и Катенина.

В Испании богатейшее собрание романсов было выпущено Агустином Дураном. Свою работу он начал в 1828 году, а закончил в конце 40-х годов. Его сборник «Romancero general» (1849—1850) является и поныне самым представительным по объему собранием романсов различных эпох, хотя в научном смысле и далеким от совершенства. В сущности, дурановским изданием знаменуется полная реабилитация этого исконного испанского поэтического жанра, столь много значившего на протяжении почти всех веков испанской литературы. Реабилитация произошла в умах как романтиков, так и антиромантиков. Это была победа национальной традиции, национального гения. Мало того, романс был не просто реабилитирован — он был возрожден. Появились большие циклы современных романсов, как, например, «Романсеро карлистской войны» или сборник романсов африканской войны (1860).

Да и в дальнейшем романс развивался в тесной связи с ходом испанской истории. Здесь нет нужды проследивать всю дальнейшую его биографию. Достаточно указать на интереснейшие романы времени национально-революционной войны 1936—1939 годов или на романы, созданные в годы Сопrotивления франкистскому режиму. Некоторые из них были изданы в 1962 году в Италии в сборнике «Песни нового испанского Сопrotивления» (изд. Эйнауади).

В плане научно-критическом дело обстояло так: долгое время в романсе усматривали составной элемент эпической поэмы. Это вполне согласовывалось с авторитетной в романтические времена теорией рапсодического происхождения гомеровских поэм. Первым, кто пересмотрел этот тезис о происхождении романсов, был замечательный венесуэльский поэт и ученый, натурализовавшийся в Чили, Андрес Бельо. Свою догадку он высказал в 1843 году в небольшой газетной статье, на которую почти никто не обратил должного внимания. Суть ее заключается в том, что романсы вовсе не «составные элементы» эпических поэм, а всего лишь отпочковавшиеся от этих поэм фрагменты. А это практически опрокидывало представление романтиков о том, что древнейшие романсы относятся к X—XI векам. Самые старые романсы Бельо датировал пятнадцатым веком. Отправляясь от догадки Бельо, известный каталонский ученый Мила-и-Фонтанальс обосновал в капитальном труде «О кастильской народно-героической поэзии» (1874) иную теорию происхождения романса. Его точка зрения сводится к следующему: вопреки господствующему среди филологов мнению о первородстве романсов по отношению к эпическим поэмам (хотя к тому времени рапсодическая теория происхождения гомеровских поэм уже потерпела крах), данные старинных хроник свидетельствуют о существовании ряда эпических поэм, имевших широкое хождение в народе, включая военную знать, и только впоследствии оставленных на потребу низших слоев общества. «Песнь о моем Сиде», — замечал Мила, — датируется самим Вольфом серединой XII века. Но существование романсов того же времени — лишь плод ученой фантазии, следствие умозрительной романтической концепции народной поэзии. Героические (эпические) поэмы, пусть более краткие, чем дошедшие до нас, являются созданием профессиональных странствующих певцов-сказителей («хугларов» в Испании, «жонглеров» во Франции), а не обезличенного «народа». Когда общество в целом перестало в них нуждаться, они оказались на положении пасынка, отошли в область изустной традиции, стали дробиться на фрагменты. Люди запоминали только особо занимательные куски, находившие живой современный отклик среди неграмотных слушателей.

Из догадки Бельо и трудов Мила-и-Фонтанальса следуют два существенных вывода: во-первых, что романсы

не предшествуют эпическим поэмам, а вытекают из них; во-вторых, что романсы — акт индивидуального творчества.

Следующий шаг к прояснению этой одной из самых запутанных историко-литературных проблем сделал в XX веке Рамон Менендес Пидаль. Обследовав огромное количество вариантов одних и тех же романсов (иногда число вариантов доходило до внушительной цифры — 164), Пидаль предложил совершенно новую концепцию. Романс следует понимать, согласно Пидалью, как «поэзию традиционную», а не как «поэзию народную». «Необходимо, — указывает Пидаль, — различать среди разных типов поэзии две самые главные категории: *народную* (popular) поэзию и поэзию *традиционную* (tradicional). Всякое произведение, обладающее специфическими свойствами, необходимыми для того, чтобы нравиться публике, чтобы быть много раз повторяемым и в течение определенного времени удовлетворять общественный вкус, является произведением народным. В этом смысле в большей или меньшей степени народными представляются как произведения прославленных поэтов... так и другие, авторы которых оказались забыты... Народ слушает или повторяет эти стихи, не изменяя и не переделывая их; он знает, что это — чужое произведение и потому, повторяя его, не следует вносить изменений. Но существует другой вид поэзии, в большей степени укрепившийся в традиции, более укоренившийся в памяти; к этому виду чаще обращаются и используют его более широко. Народ получил его как свой, принял его как принадлежащий к его духовной сокровищнице и, повторяя его, не остается пассивно верен оригиналу... а, чувствуя, что он ему принадлежит и прочно вошел в сознание, воспроизводит его вдохновенно, творчески и в связи с этим в большей или меньшей степени переделывает, считая себя как бы одним из авторов... Это поэзия собственно традиционная, заметно отличающаяся от обычной народной. Сущность традиционного характера поэзии состоит не только в простом принятии или допущении данного произведения народом, сущность заключается в переработке поэтического произведения путем создания его вариантов». И далее: «Варианты представляют собой... не отрицательное явление, не способствуют разрушению произведения (как обычно считают), а, напротив, их создание является элементом поэтического творчества и единственной или, во всяком

случае, самой важной формой, в какой народ как коллектив участвует в создании поэзии»<sup>1</sup>.

Стало быть, произведение традиционной поэзии будет являться «анонимным», поскольку оно является произведением различных авторов (вплоть до совершенно определенных и даже знаменитых), но вовсе не «голосом всего народа», как полагали романтики. Акт создания продолжается во времени и пространстве теоретически бесконечно. Любая его стадия представляет собой процесс, отражающий непрерывное и нескончаемое движение замысла. Любые варианты — всего лишь одна из стадий творческой работы, не имеющей объективного «предела». Авторы вариантов движутся не от плохого к хорошему, а от одних решений художественной задачи к другим. Таким образом, Пидаль считает поэзией традиционной не ту законсервировавшуюся и более или менее безличную поэзию, которая переходит из поколения в поколение изустным или даже письменным путем, а ту поэзию, которую каждое время, каждая определенная местность считает своей, вносит в нее все новые и новые варианты.

Признав зависимость романсов от эпических поэм (из которых сказители первоначально выщипывали отдельные эпизоды, могущие прийтись по вкусу слушателям) и — как непосредственное следствие этого положения — первородство романсов эпико-героического содержания, легко допустить мысль о том, что они-то и могли послужить моделью для сочинений лирическо-повествовательного или исторического содержания, то есть сочинений иного происхождения.

Однако против мысли о происхождении романса от эпических поэм было почти тогда же выдвинуто одно серьезное возражение: нерегулярность стиха эпической поэмы и, наоборот, регулярность романсного восьмисложника. Вопрос вызвал бурные споры. Скептики подчеркивали лиричность примитивного романса и совпадение его метрической схемы с метрикой французской баллады. Это недоразумение разъяснил тот же Менендес Пидаль. Основываясь на колоссальном по документированности материале, он дал объяснение, которое полностью согласуется с его общим тезисом о происхождении романсов.

---

<sup>1</sup> Р. Менендес Пидаль. Избранные произведения, с. 528—529.

Пидаль заметил, что нерегулярность метрики наиболее древних поэм постепенно выправляется в более поздних редакциях; сопоставление метрических схем этих редакций с метрикой наиболее старых романсов позволило Пидалью очень правдоподобно показать их генетическую близость. Таким образом, и анализ метрики подтверждает предположение, что первые романсы есть не что иное, как отпочковавшиеся от поэм фрагменты.

На основе разнообразных наблюдений исследователи испанских романсов предполагают, что именно романсы, посвященные эпическим героям от Бернардо дель Карпио до инфантов Лара, Фернандо Гонсалеса и Сиды, являются старейшими. Тот факт, что только в случае с Сидом, величайшим национальным героем Испании, существует прямая эпическая традиция, никак не колеблет утверждения Пидалья. Существование поэм, посвященных другим эпическим героям, документировано прозаическими изложениями в старинных хрониках.

Достоверным представляется и то положение, что так называемые «летописные» (*noticieros*) романсы, то есть «пограничные» и «исторические», возникали сразу же или вскоре после реально происшедших событий (пограничные стычки с маврами, междоусобицы и т. п.). Трудно предположить, чтобы частные, в большинстве случаев, события могли взволновать слушателей по прошествии долгого времени. Несомненно, современными событиями являются романсы, связанные, например, с личностью короля Педро Жестокого (1350—1369 гг.). Сочинены они прямо по желанию графа Трастамарского, его противника. Известно также, что испанские короли посылали своих поэтов и придворных музыкантов сочинять романсы о гранадской войне.

В своей совокупности эти романсы являются как бы стихотворной хроникой, летописью, даже своеобразной газетой. По содержанию они могут быть сближены с романами эпико-героическими. Формально же эпико-героическим романсам больше соответствуют романсы так называемого «каролингского» типа, то есть романсы о Карле Великом и его паладинах; они восходят к испанским или французским эпическим поэмам соответствующего содержания. Более поздние романсы каролингского цикла (XVI век) могли питаться и другими источниками — новыми итальянскими или французскими сочинениями.

Наряду с романсами эпического или исторического содержания имеется группа романсов — быть может менее компактная, но в художественном отношении не менее интересная, — так называемых «новеллистических» и «лирических». По своему содержанию они находят соответствие в общей западноевропейской традиции. Складывались они в период бурного распространения романсов эпико-героических, и формальное влияние последних не подлежит сомнению. Поэтический мир этой группы романсов во многом совпадает с лирической песней и балладой (романс о доне Буэсо). Связь с аналогичными по духу германскими, скандинавскими и пьемонтскими сочинениями прослеживается легко. Они были хорошо известны испанцам. Посредниками являлись солдаты, купцы, паломники. Характерно, что романсы, принадлежащие именно к этой группе, имеют в целом наибольшее количество редакций. Источник, точка отсчета терялись где-то в тумане стран и языков. Однако «запиренейское» происхождение многих мотивов не препятствовало тому, что разрабатывались они сугубо по-своему, по-испански. Так, например, романс о юноше, оскорбившем прах, — романс, послуживший одним из источников для всемирно известной пьесы Тирсо де Молина «Севильский озорник».

## СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	3
---------------------	---

### ИТАЛИЯ

Традиция и новизна ( <i>Гольдони, Гоцци, Альфьери</i> ) . . . . .	4
* Юношеская лирика Алессандро Мандзони . . . . .	39
* От классицизма к романтизму . . . . .	98
«Монография души» Джакомо Леопарди . . . . .	141
* На пути к «Декамерону» . . . . .	157
* Два эпизода из истории русского Петрарки . . . . .	174

### ИСПАНИЯ

* О Золотом веке испанской драмы . . . . .	186
* Рождение, жизнь и смерть жанра ( <i>Плутовской роман</i> ) . . . . .	256
Из истории испанского романа . . . . .	275

**Томашевский Н. Б.**

Традиция и новизна: Заметки о литературе Италии и Испании.— М.: Худож. лит., 1981.— 287 с.

В книге собраны статьи Н. Томашевского, посвященные классической литературе Италии и Испании и объединенные интересом автора к механизму историко-литературной преемственности, взаимодействия художественной «традиции» и «новизны». С этой точки зрения в книге рассматриваются развитие классической испанской драмы XVII века, плутовского романа, драматургия К. Гольдони, К. Гоцци и В. Альфьери, становление итальянского романтизма и другие проблемы. Преимущественное внимание исследователь уделяет реалистическим завоеваниям итальянской и испанской литературы от эпохи Возрождения до начала XIX века.

Книга рассчитана на литературоведов, она будет полезна преподавателям и студентам вузов, в которых изучается история зарубежной литературы и театра.

70202-033  
Т  $\frac{\text{---}}{\text{028(01)-81}}$  224-81      4603020000

8И

НИКОЛАЙ БОРИСОВИЧ  
ТОМАШЕВСКИЙ

**ТРАДИЦИЯ И НОВИЗНА****Заметки о литературе Италии и Испании**

Редактор С. Зенкина

Художественный редактор С. Гераскевич

Технический редактор Л. Витушкина

Корректор Г. Ганапольская

ИБ № 2133

Сдано в набор 28.05.80. Подписано к печати А 99430 от 17.11.80. Формат 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бумага типографская № 1. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. 15,12 усл. печ. л. 15,856 уч.-изд. л. Тираж 20 000 экз. Зак. № 555. Цена 75 к. Ордена Трудового Красного Знамени издательство «Художественная литература». 107882, ГСП, Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19. Тульская типография Союзполиграфпрома Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, г. Тула, проспект Ленина, 109