

УЧЕБНИК ДЛЯ ВУЗОВ



И.О. Шайтанов

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ



2

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ



ГУМАНИТАРНЫЙ ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

УЧЕБНИК
ДЛЯ ВУЗОВ

И.О. ШАЙТАНОВ

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

В двух томах

Том 2

Рекомендовано Министерством образования
Российской Федерации в качестве учебника
для студентов высших учебных заведений

Москва
ВЛАДОС
ИМПЭ им. А.С. Грибоедова
2001

Шайтанов И.О.

Ш17 История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. — Т. 2. — 224 с.

ISBN 5-691-00614-2.

ISBN 5-691-00616-9(II).

Учебник написан на основе современных концепций. Сущность нового подхода составляют принципы истории идей и жанровой поэтики. Обзорно-культурологические главы чередуются с портретами наиболее значительных писателей и разделами, посвященными великим произведениям.

Построение учебника, система заданий подчинены оригинальной методической разработке, позволяющей отчетливо проследить движение основных понятий, характерных для ренессансного сознания. Раздел «Материалы и документы» знакомит с разнообразием мнений, как восходящих к эпохе Возрождения, так и современных.

Адресуется студентам высших учебных заведений.

ББК 83.3(0)4я73

© Текст и методика Шайтанов И.О., 2001

© «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2001

© Серийное оформление обложки.

«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2001

ISBN 5-691-00614-2

ISBN 5-691-00616-9(II)

СОДЕРЖАНИЕ

ЖАНРЫ РЕНЕССАНСНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	4
Итальянская литература	4
Понятие «литература»	4
Система жанров	9
Новелла	24
Драматические жанры	38
Поэтика	49
Петраркизм и судьбы европейской поэзии	55
Поэзия накануне Высокого Возрождения	55
Поэзия Плеяды	67
Сонет в Англии	83
ОТ РЫЦАРСКОЙ ПОЭМЫ К РОМАНУ НОВОГО ВРЕМЕНИ	97
Поэма на рыцарский сюжет	97
Ф. Рабле и гуманизм во Франции	105
Французская новеллистика	105
Эпос и роман	110
Автор и герой	113
Судьба утопии	116
Ход романного сюжета	121
ЭПОХА ТРАГИЧЕСКОГО ГУМАНИЗМА	128
Жанры позднего Возрождения	128
Понятие трагического гуманизма	128
Героическая поэма	131
Жанр эссе: Мишель Монтень	141
Мигель де Сервантес	150
Жанр романа в литературе испанского Возрождения	150
Автор и герой	157
Романный сюжет в сопровождении новелл	166
Завершение замысла: второй том «Дон Кихота»	174
Уильям Шекспир	179
Елизаветинцы	179
Шекспировский вопрос	184
«Есть в жизни всех людей порядок некий...»	190
Конфликт в комедии	198
Поэт и драматург: трагедия любви	206
«Зло есть добро, добро есть зло...»	213

ЖАНРЫ РЕНЕССАНСНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

*Понятие «литература» • Система жанров • Новелла •
Драматические жанры • Поэтика*

Понятие «литература»

История Возрождения в Италии дает возможность увидеть, как складывалась историко-культурная ситуация для всей эпохи, и если не проследить до конца все ее возможности, то предугадать их развитие. Весь круг новых понятий и отношений уже дан в итальянском контексте. Среди того, что явилось тогда в новом качестве и потребовало для себя нового названия, была и *литература*. Латинское по своей этимологии (*litera* — буква), это слово возникает в новых европейских языках в XIV в. Не будет преувеличением сказать, что новым было не слово, а *явление литературы*, тогда только начавшее складываться и в современном значении оформившееся к XVIII столетию, уже за пределами Ренессанса.

До Ренессанса, в Средние века, *литературы не было как особой сферы человеческой деятельности*, существование внутри которой диктует исполнение своих жизненных ролей: писатель, издатель, критик, читатель... Читающий человек Средневековья не был в нашем смысле слова «читателем»: в зависимости от текста перед его глазами и своего отношения к нему, он выступал учителем или учеником, пастырем или паствой, членом общества... Разумеется, и в наше время существуют тексты и жанры чисто функциональные, деловые. Но чаще всего они и не включаются в понятие «литература», очень часто подразумеваемое с эпитетом — «художественная».

Не нужно объяснять, что художественная литература Нового времени теснейшим образом соотнесена с действительностью и читающий человек не перестает быть ни гражданином, ни нравственной личностью. Напротив, предполагается, что и тем и другим человек становится в общении с литературой, которая выступает как наиболее универсальная, обобщающая и динамическая форма общественного сознания (русская литература тому — наиболее яркий пример).

Можно назвать, вероятно, три основные причины, по которым в нашем значении слова литературы в Средние века не существовало. Во-первых, все наличные тексты были жестко соотнесены с какими-то

сторонами жизни и типами деятельности; к ним прибегали или их исполняли, оставаясь в пределах определенного жизненного ритуала. Подобная функциональная прагматичность текста не оставляла возможности для их внутренней соотнесенности, создающей впечатление о наличии самостоятельной духовной сферы, обеспеченной в своем существовании наличием совокупности письменных произведений, их созданием и восприятием.

Во-вторых, эта же функциональная закреплённость текстов за определенными сторонами жизни оставляла очень малую возможность для проявления в них *вымышленного*. Без противопоставления вымысла и факта невозможно представление о литературном сознании. Это противопоставление было чуждо, или во всяком случае слабо сформировано, в сознании средневековом. То, что мы воспринимаем в нем как фантастическое, было частью безусловной веры или суеверия. Игровое начало карнавала также зиждилось на безусловном доверии всех его участников к принятым ими правилам игры. Это был ритуал, а не вымысел. Таковым же выступал в сущности и куртуазный мир рыцарской поэзии и даже романа — первого собственно литературного жанра.

Рыцарский роман — *письменный эпос*, сюжетные события которого были в значительной мере плодом *авторской фантазии*. Таким образом, он удовлетворяет основным условиям, необходимым для оформления словесного творчества как литературного: *письменность — автор — вымысел*. Но каждое из этих условий лишь начинает обретать силу, и автор рыцарского повествования не спешит ни противопоставлять себя преданию, ни отрывать свою версию сюжета от источника. Сам же рыцарский роман был прежде всего частью куртуазного стиля жизни, воплощением его кодекса. Даже чтение романа, не говоря уже об исполнении лирики трубадуров, было по большей мере частью публичного действия: вместо чтения предполагалось воспроизведение, озвучивание.

И отсюда вытекает третья причина отсутствия литературы в средневековом мире. То словесное творчество, которое мы нередко и называем «литературой Средневековья», протекало в атмосфере гораздо более сложного взаимодействия со стихией устного слова, т. е. в чистом виде «литературой» — письменностью еще не было. Даже то, что записывалось или даже создавалось в записи, продолжало пребывать в культурной среде, преобладающее состояние которой знаменитый медиевист Поль Зумтор определил как *vocalité*, т. е. озвученность. Лирика не отделилась от музыки, чтение — от произнесения; предполагают, что средневековый человек, даже когда он читал для себя, читал вслух.

Вот почему не таким уж преувеличением выглядит книга о сонете, названная «Рождение современного сознания», если сонет

предполагается первой лирической формой со времен античности, отделившейся от музыки, значит, покинувшей лоно синкретизма, ритуала и положившей начало литературной поэзии (см. разд. *Поэзия накануне Высокого Возрождения*).

Слово «литература» в XIV в. формирует свой круг значения в сфере ранних гуманистических идей, меняющих отношение к образованию. Оно означает первоначально нечто близкое к «грамотности», затем — «образованности», а в применении к словесности — не совокупность текстов, а их качество в зависимости от образовательного уровня автора¹. Подробное исследование судьбы этого слова и связанных с ним однокоренных слов в XIV—XV вв., без сомнения, дало бы важнейший материал для того, как формировалось на первоначальном этапе представление о «литературности», как поэзия соотносилась не только со схоластической ученостью, но и с гуманистической словесностью. Отношения эти, как доказывает пример Петрарки, были не простыми.

Петрарке не раз приходилось быть вовлеченным в полемику с учеными мужами, которых он нередко именует «*literatores*». Так, в апреле 1341 г. после церемонии венчания его лавровым венком Петрарка отправляет королю Роберту в Неаполь письмо о «своих лаврах и против ревнителей старины», чью реакцию он то ли предугадывает, то ли уже знает: «Мне неизвестно, что на это скажут полужайки (*literatores* — может быть, точнее было бы перевести иронически — «грамотеи». — *И. Ш.*) нашего времени, надменная и косная порода людей: “Марон и Флакк лежат в могиле, не к чему теперь разбрасываться о них высокопарными словами; выдающиеся авторы умерли давно, сносные — недавно, и, как водится, на дне остался горький осадок”».

Здесь речь явно идет об университетских староверах-схоластах, прибегающих, однако, к аргументу, который сам по себе будет не чужд и гуманистам: оценивать происходящее с точки зрения античного величия. Другое дело, что «грамотеи» 1341 г. могли понимать под античностью, насколько ее знали и как интерпретировали.

Именно об этом Петрарка и будет не раз на протяжении 1350—1360-х годов напоминать разного рода «грамотеям», пытающимся уличить его самого в незнании Аристотеля: «Инвектива против врача» (1352—1355), спровоцированная нападками на поэта из папского окружения; «О невежестве своем собственном и многих других» (1367) — ответ венецианским поклонникам Аристотеля, чьи оскорбительные отзывы о невежестве поэта заставили Петрарку покинуть Венецию, где он прожил семь лет.

¹ *Williams R. Keywords. A Vocabulary of Culture and Society.* — L., 1983. — P. 184—185.

В своих инвективах Петрарка подвергает сомнению знание его оппонентами даже того, что, им кажется, они исповедуют: «Дерзкие невежды, у вас на языке всегда Аристотель, которому, наверное, быть у вас на языке горше, чем в аду; боюсь, сейчас он возненавидел бы собственную руку, которой написал мало кем понятые, но затверженные множеством глупцов книги»¹. Сказанное относится к уровню предшествовавших Ренессансу переводов античных авторов и способов их средневековой интерпретации. Особую резкость словам Петрарки придает то, что «грамотеи» изгоняют поэзию из круга «свободных искусств».

Гуманисты этого делать не будут. Они иначе относятся к античной классике, заново переводя ее тексты, свободнее прочитывая ее. Они первыми заговорили о достоинстве словесности, беря ее во всем объеме античного духовного наследия, заново осознанного ими в свете христианской идеи: «*Duos agnosco domines: Christam et litteras*», — сказано в 1486 г. Эрмолао Барбаро². Гуманист говорит, что для него существуют два повелителя: Христос и *словесность*. Причем, естественно, говорит на латыни и имеет в виду то, что составляет круг его непрерывного изучения — *studia humanitatis*: наследие античности, представленное ораторами, философами, историками и поэтами.

Последние создают Поэзию, и это совсем не то, что для нас литература, — это боговдохновенное, богоравное прозрение высших истин о человеке и мире. Слово «*поэт*» на языке людей Возрождения звучит много выше, чем «*автор*» на нашем, ибо указывает не на профессию или авторское право, а на пророческое призвание и дар знания истины (см. *Материалы и документы*).

Поэт — это пророк, но если «нет пророка в своем отечестве», то не менее сложно признать пророка в своем современнике. Авторитетное слово звучит достовернее из глубины веков. Величие современного поэта признается лишь отраженным: он должен вслушиваться в слова классиков, приспособлять их к событиям своего века и, с точки зрения гуманистов, говорить на классическом языке — латыни. Петрарке и самому было трудно переступить через отношение к стихам, которые он слагал на народном итальянском языке — на *volgare*. На его родине в Италии и во всей Европе понадобилось более чем столетие, чтобы в начале XVI в. права новых языков были теоретически защищены, оправданы, что и открыло возможность к формированию *национальных литератур* (см. главу *Петраркизм и судьбы европейской поэзии*).

¹ Петрарка Ф. Инвектива против врача // Ф. Петрарка. Эстетические фрагменты. — С. 237.

² Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. — М., 1986. — С. 67.

Это событие заставляет еще раз взглянуть на то, как соотносилось культурное содержание эпохи с явлением возрожденной античности. Античность, безусловно, стимулировала развитие творческих сил, но далеко их не исчерпывала. То, что возникало под воздействием ее примера, в какой-то момент очень далеко уходило от своего истока, чтобы обрести самостоятельность.

То же можно сказать и о гуманизме, понимаемом в узком смысле слова как изменившаяся образовательная программа. Классическая образованность не закрепощала (хотя порой и стремилась к этому), но открывала новый творческий горизонт. Для гуманиста и для поэта он был различным. Гуманист воспринимал классическое наследие риторически — как образец и учебник искусства слова во всех его жанрах; поэт, начиная с Петрарки, осторожного и даже боязливого в отношении всех своих открытий, настаивал на праве творческого подражания. Вот почему Ренессанс никак не исчерпывается понятием эпохи *готового слова* (см. *Возрождение: культурные факторы эпохи; Подражание античности*): оно не было готовым прежде всего для тех, кто явились *авторами* не отдельных произведений, но самих национальных традиций, положив начало новым языкам и литературе, на них создаваемой. Путь литературы — это путь *авторства*, уводящий от риторики готового слова.

Круг понятий

Литература:

письменность

автор

художественность

вымысел

Вопросы

В чем состоит принципиальное расхождение понятий «поэзия», как оно употреблялось в эпоху Возрождения, и современного «литература»?

Как шел процесс создания единой литературы при фактическом ее двуязычии — латынь/национальные языки?

Что объединяет в пределах единой жанровой системы Ренессанса такие разные формы, как сонет, новеллу, роман, эссе?

Как происходило изменение жанровой ситуации на пути от раннего к позднему Возрождению? Какие формы доминировали?

Материалы и документы

Петрарка о достоинстве поэта

Спрошу тебя, во-первых: когда наглым, косным, липким и ядовитым языком ты изрыгаешь бесконечные проклятия поэтам, словно противникам религии, которых верующие должны избегать, а церковь отлучать, что тебе думается об Амвросии, Августине, Иерониме, о Киприане, мученике Викторине, Лактанции и других католических писателях? Едва ли хоть один их бессмертный труд не скреплен поэтической известью, тогда как, наоборот, почти никто из еретиков не включил ничего поэтического в свои сочинения то ли от невежества, то ли от того, что в поэзии нет ничего созвучного их заблуждениям, ведь, называя по имени многих богов — и, надо думать, следуя здесь своему времени и народным верованиям, чем собственному суждению (точно как и философы, которые, читаем мы в риториках, не признают многобожия), — величайшие поэты в своих трудах исповедуют единого Бога, всемогущего, всетворящего, всеоправдательного художника мира.

Ф. Петрарка. *Инвектива против врачей*¹

Система жанров

Говорить о ренессансных жанрах — значит говорить о мышлении в литературе эпохи. Для этого необходимо, во-первых, выяснить, что собой представляла совокупность жанровых форм, какие из них были «старшими» (по терминологии Ю.Н. Тынянова²), менялось ли на протяжении эпохи их соотношение. Иными словами, что собой представляла подвижная *жанровая система*.

Во-вторых, в какой мере сознательным, строгим было следование канонам, существовало ли представление о норме, т. е. каким

¹ *Петрарка Ф.* Эстетические фрагменты. — С. 234–235.

² Жанровая терминология, принятая в данном учебнике, восходит к русской филологической школе: к исторической поэтике А.Н. Веселовского и его идеям на материале жанра, разработанным в 1920-е годы Ю.Н. Тыняновым и М.М. Бахтиным. См.: *Тынянов Ю.Н.* О литературной эволюции; *Ода как ораторский жанр* // Ю.Н. Тынянов. Поэтика; История литературы; Кино. — М., 1977; *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. — М., 1979 (и др. изд.). О соотношении жанровых теорий М.М. Бахтина и русских формалистов, проанализированных на материале шекспировской трагедии, см.: *Шайтанов И.* Жанровое слово у Бахтина и формалистов // Вопросы литературы. — 1996. — № 3. — С. 89–114.

было *жанровое мышление*. Для эпохи Возрождения, а особенно для позднего Возрождения, это предполагает разговор о художественной рефлексии, принявшей форму трактатов о *поэтике* в подражание Аристотелю (см. разд. *Поэтика*).

Начиналась литература Возрождения в двух жанровых формах — в *новелле* и *сонете*. При всем их различии у них есть один момент родства, показательный для новой ситуации. Возрождение явилось временем, когда бытование слова в культуре становится по преимуществу не только письменным, но *печатным* и *книжным*. На это слово переводятся память предания, до тех пор изустно передававшаяся от поколения к поколению, а также поэтическая жизнь языка, неотделимая прежде от музыки и танцевального ритма (состояние синкретизма, замечательно реконструированное в исторической поэтике А.Н. Веселовского).

Особенность *жанра новеллы*, каким его создал Боккаччо, передав многим поколениям новеллистов по всей Европе, была в том, что устное бытование речи становилось предметом изображения в литературной форме. Не забывая своей гуманистической выучки, не отказываясь от своего знания правил риторики и от своего, наконец, мастерского владения речью, Боккаччо создал образ *рассказывающего человека* (см. *Повествовательный стиль раннего Возрождения*). Новеллистическое слово рождалось с *установкой на устную речь*, на ее индивидуализированное воспроизведение литературными (т. е. письменными) средствами.

Аналогичной и одновременной была судьба самого показательного жанра лирической поэзии — *сонета*. Это первая со времен античности собственно письменная поэтическая форма, существующая помимо музыкального исполнения. Сама ее условная строгость — аналог риторики, т. е. речевых правил, регулирующих речь и позволяющих достичь прекрасного совершенства в выражении мысли. Сонет — это не только чувство влюбленного человека, но и пристальный анализ переживаемого, размышление по его поводу.

Что же обеспечило такой поразительный успех этой строфической форме? Сонет стал идеальным инструментом для исследования состояния мира, открывшегося ренессансному сознанию в виде *всеобщего подобия вещей* (см. *Поэзия Франческо Петрарки; Великая аналогия*). Если четырнадцать строк, распределенные и рифмованные тем или иным образом, определили строфическую форму сонета, то метафорическая рефлексивность определила его речевую установку (см. *Петраркизм и судьбы европейской поэзии; Поэзия накануне Высокого Возрождения*).

Новелла и сонет стоят у истоков не только ренессансной литературы, но ренессансного мышления, ибо глазами этих жанров новый человек взглянул на мир и увидел его в совершенно ином, более

ярком, разнообразном свете. В них слово современной речи проби- валось во внутренний мир человека, соотнося его с тем внешним миром, в котором он живет. Чем глубже человек Возрождения по- стигал свою человеческую сущность, тем более настойчиво вглядыв- вался вокруг себя, осознавая одновременно свое достоинство и дос- тоинство отведенного ему земного бытия.

Новелла и сонет были первыми звеньями новой системы жан- ров, которые первоначально проложили путь между тем, что хотя равно и представляло собой формы речевой деятельности, но с точки зрения эпохи было несоединимо: устное творчество, продолженное в письменных формах на вольгаре, и высокую гуманистическую сло- весность, построенную по образцам античной риторики. Даже для самих авторов, создателей новых жанров, эти сферы речевого опы- та оставались почти непроницаемыми одна для другой.

Хотя Петрарка положил начало новой моде на стихотворство, и пример Боккаччо не мог остаться незамеченным, сонет, как и но- велла, переживет свой жанровый взлет лишь в XVI в. А сразу после смерти первооткрывателей обоих жанров на ведущее место выдвигаются жанры гуманистической деятельности. Что было причиной для этого отложенного продолжения?

Можно говорить о том, что в Италии самым заметным явлением становится гуманизм в присущих ему жанрах на латинском языке, поддержанный происходящей реформой образования, востребован- ный модой на античность. Задача национальной литературы тем са- мым отодвигается.

Можно сказать, правда, что никакой паузы не возникло, посколь- ку, однажды явившее себя, присутствие Петрарки и Боккаччо в куль- турной памяти ощущалось постоянно: им подражали, с ними спорили. Однако никто из подражавших и споривших в течение дол- гого времени не стал им равносильным соперником. Как будто их свершение настолько опередило эпоху и открыло такие неожидан- ные возможности в языке, что требовалось время, чтобы осмыслить сделанное. Сонет и новелла, независимо от того, в какой мере это было осознано и высказано современниками, с момента своего соз- дания выступают как *старшие жанры*, наиболее полно выражающие обновленное сознание и присущую ему картину мира. И у Петрар- ки и у Боккаччо эти жанры отличает то, что они являют себя соб- ранными в *книгу*, т. е. с установкой на универсальную цельность, энциклопедическую обобщенность, которая отличала позднее Сред- невековье.

Очевидно, что у последователей Петрарки и Боккаччо универ- сальность картины утрачивается, а жанры в силу этого теряют свой едва завоеванный литературный статус, размениваясь на частности.

Да, единственный заметный новеллист рубежа XIV — XV вв. Франко Саккетти, вслед Боккаччо, даже усиливает установку на речевую разговорность, но в его новеллах картина современного бытия раскладывается на отдельные анекдотические эпизоды. Жанровая установка сохранена, но ее содержательное наполнение неизмеримо понижается (см. *Новелла*).

Петрарке повезло еще менее. На протяжении столетия у него явилось множество эпигонов, но не было достойных продолжателей. Все писали сонеты, но сам сонет из факта литературы превращается в *бытовой факт*: ими обменивались как письмами, их писали к разным случаям, их превратили в изящное упражнение, наконец, утратили ощущение поэтической новизны сонета, затеряв его в ряду иных лирических жанров, восходящих к Средневековью, к трубадурам. Франческо де Санктис, автор знаменитой «Истории итальянской литературы» (1870), перечисляет множество имен стихотворцев, обосновавшихся к концу XIV в. едва ли не в каждом итальянском городе и «уныло перепевавших старые песни»: «Это последние голоса итальянских трубадуров. Общие места и варварская форма свидетельствуют о традиционном и уже исчерпанном круге идей. Иногда в их стихах обнаруживается религиозное и нравственное чувство, но оно холодно и пресно, как механически повторяемая каждый день молитва»¹.

Эта поэзия принадлежит культурному быту эпохи (о соотношении литературы и быта в теории Ю.Н. Тынянова см. *Материалы и документы*), а в области, которая почитается святой святых высокой культуры, экспансия гуманистической латыни простирается так далеко, что захватывает и собственно литературные жанры, в том числе новеллу. В поэзии если Петрарке и подражают, то не как автору «Книги песен», а как автору латинских поэм и эклог. В середине XV в. признанным певцом любви и природы оказывается поэт-латинист, а по своей основной жизненной деятельности политик и философ-гуманист, **Джованни Понтано (1422—1503)**. Его латинская речь жива и изящна; его мироощущение сформировано классическими жанрами: «...печаль элегична, а наслаждения — идилличны»². Его главные поэтические книги: «Неаполитанец, или О Любви», поэма-эклога «Лепедина», поэма «Купанья в Байе».

Понтано бесконечно продуктивен, но это не плод вдохновенного гения, а гуманистического трудолюбия, не изобретения, а мастер-

¹ Де Санктис Ф. История итальянской литературы. — М., 1963. — Т. 1. — С. 348—349.

² Там же. — С. 435.

ского владения старыми формами — от эпиграммы до огромной дидактической поэмы в гекзаметрах.

Ситуация такова, что продолжение литературной традиции возможно лишь путем нового взрыва, нового возрождения, восстанавливающего память о начале эпохи, о ее истоках, об обещанном ею синтезе новой человечности с античным идеалом. Это второе возрождение и произошло с приходом Анджело Амброджини, известного под его гуманистическим псевдонимом **Полициано (1454—1494)**.

Полициано не только блестяще гуманистически образован, он умеет гениально пользоваться плодами своей образованности. В пятнадцать лет он начинает переводить на латынь «Илиаду» Гомера и делает это так, что заслуживает всеобщее восхищение, в том числе и Лоренцо Медичи, который впоследствии доверяет ему воспитание своих сыновей. Он первый великий эллинист Италии, переводчик и комментатор классической литературы, блестящий преподаватель университета во Флоренции. С одинаковым блеском Полициано пишет стихи на древнегреческом, латыни и итальянском языке, причем в последние годы жизни он проявляет особенный интерес к народной поэзии. Полициано воплощает гуманистический идеал *homo universalis* в не меньшей мере, чем его современники Леон Альберти или Пико делла Мирандола. Однако если последний мечтал примирить в едином учении все существовавшие верования, то универсализм Полициано сказывается прежде всего в том, как в своем поэтическом творчестве он уравнивает классические языки с *volgare*.

Именно как поэт Полициано достигает небывалого со времен Петрарки культурного синтеза, где современность встречается и с классическим и со средневековым прошлым, которое именно теперь, при расцвете придворной жизни в Италии, восстает во всем блеске театральности своих ритуалов, празднеств, рыцарских турниров. Теперь эти турниры были игрой, театральным состязанием в прежней куртуазности и в новом достоинстве, которые и воспел Полициано в первой из своих двух главных поэм «Стансы на турнир», посвященной Джулиано Медичи, брату Лоренцо Великолепного.

Полициано дает почувствовать поэтическую силу *октавы*, восьмистрочной строфы, которой в Италии пользовались и народные певцы, и авторы священных мистерий. В отличие от дантовой терцины, по самому способу рифмовки, связывающей каждую строфу с последующей и предыдущей, октава представляет собой полную свободу сочетания. Каждая октава у Полициано — картина или всплеск воображения, свободно вплетающийся в общий ход хвалебного повествования, напоминающего о ближайшем родстве поэмы

с античными энкомиями, в противоречие с которыми у Полициано не вступает «плебейская» октава¹.

«Стансы» — аллегорическое видение, рожденное, как некогда из морской пены Венера, из лона обожествленной природы. Реальная охота превращается для Джулио в погоню за белой ланью, созданной Амуром и исчезающей, как только она приводит героя к прекрасной нимфе, облаченной в легкую белоснежную одежду:

Улыбка леса — добрая примета:
Никто, ничто ей не грозит бедой.
В ней кротость величаявая царицы,
Но гром затихнет, вскинь она ресницы.

Пер. Е. Солоновича

Нимфа — воплощение и античных богинь, и христианских добродетелей, и ренессансной любви, соединившихся в ней обещанием небесной красоты и гармонии (об этой поэме см. *Материалы и документы*). Однако замысел остался незавершенным: поэма оборвалась вместе со смертью ее героя-адресата Джулиано Медичи, павшего жертвой заговора. Политическая реальность грубо нарушает течение поэтической идиллии и в следующей поэме дает ей новую окраску.

Вторую и еще более прославленную попытку поэтического синтеза Полициано предпринимает в 1480 г., когда он живет в Мантуе, при просвещенном дворе герцогов Гонзага, где для театрального празднества в два дня создает «Сказание об Орфее». Основной источник — «Метаморфозы» Овидия. Оттуда Полициано черпает историю певца, спустившегося в подземный мир за своей возлюбленной Евридикой, сумевшего своим искусством тронуть даже повелителя царства мертвых — Плутона, но не исполнившего условия: не смотреть на Евридику, пока они не покинули подземных владений, — и утратившего ее навсегда.

Овидий не единственный источник. Он дополнен «Георгиками» Вергилия, откуда позаимствованы начальные сцены одухотворенной природы. Но и посреди пасторальной тишины таится смерть: согласно рассказу пастуха Тирса, Евридику настигает смертельный укус притаившейся змеи, когда она убежала, спасаясь от преследования Аристея.

Античный миф, классическая пастораль, христианская мистерия, о которой напоминает и стихотворная форма — октава и вертикальное пространство поэмы, и ренессансный культ любви,

¹ См.: Андреев М.Л. У истоков зрелого Возрождения: Анджело Полициано // М.Л. Андреев, Р.И. Хлодовский. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — М., 1988. — С. 62.

освященный идеями платоновской Академии... И, наконец, самое здесь главное — все объединяющая в своем героическом величии и трагизме фигура Орфея, певца, поэта. Он — живое воплощение ренессансной идеи вдохновенного артистизма. Если «Сказание об Орфее» — ритуальное действо, то оно принадлежит культуре, начало которому было положено Петраркой на Капитолийском холме в апрельский день 1341 г. В поэме Полициано сбылась мечта о достоинстве поэзии, переставшей одергивать себя, победившей богов, возторжествовавшей над смертью, но трагически разбившейся о земную слабость певца-человека.

Полициано завершил то, что было обещано эпохой при ее рождении; он взошел на вершину зрелого или, иначе, Высокого Возрождения, с которой им было предугадано дальнейшее нисхождение — крушение идеального мира и трагический закат позднего Ренессанса.

Система жанров складывается в пределах эпохи. Однако наиболее значительные писатели в своем творчестве представляют всю систему как целое и достаточно сознательно меняют соотношение отдельных ее частей. Для раннего итальянского Возрождения, каждый избрав свою доминанту, это сделали Петрарка и Боккаччо. Для зрелого — Полициано. Совершенно очевидно, что как бы современники ни восхищались его образованностью и поэтическим вдохновением, его известность и его значение для мировой литературы несопоставимы с двумя предшественниками.

Объяснение нужно видеть в том, что на первом этапе Ренессанса Италия в развитии новой культуры резко опережала остальную Европу. К концу XV в., к которому и относят итальянское зрелое Возрождение, опережение проявляло себя, возможно, даже сильнее, но это было опережение культуры, достигшей предела своих возможностей, в то время как к северу от Альп лишь наступает момент для их реализации. В Италии был проложен путь для всей Европы и созданы формы художественного мышления. Однако здесь историческое бытие сужено рамками отдельных городов и княжеств, а внутри них бытие искусства — рамками потребностей герцогского двора, дальнейшие возможности могли быть лишь намечены, но не реализованы в полной мере.

Полициано предсказал, что формой позднего ренессансного синтеза предстояло стать *драматическим жанрам*. Явление на сцене человека, свободно думающего и говорящего, взорвет технику и мораль как средневекового, так и античного театра. Этот переворот осуществляют драматурги Англии и Испании. Ясно, что Полициано — не Шекспир. Однако итальянцы и здесь выступают учителями, хотя сами не оставят почти ничего пережившего свое время (см. разд. *Драматические жанры*).

Одновременно с тем, как Полициано перенес поэтическое слово на сцену, в Италии рождается поэма на рыцарский сюжет, предсказавшая, каким образом будет трансформирован материал старого эпоса, чтобы на его основе родился главный жанр Нового времени — роман (см. главу *От рыцарской поэмы к роману Нового времени*).

Вся система ренессансных жанров складывается под знаком нового понимания настоящего и в отношении к нему осознания ценности человеческой личности (см. *Материалы и документы*). В новелле новый человек узнавал то, что происходит вокруг. В сонете и в других лирических жанрах он узнавал самого себя. И то и другое знание он доверял слову. Но только в романе он решился признать за своим словом универсальное право — проверить всю сумму современного знания, охватить весь опыт бытия и культуры. Сонет и новелла — жанровые формы раннего периода. *Роман занял центральное место в жанровой системе Высокого и позднего Ренессанса*, определил весь склад его мышления.

Роман расковал речевое сознание, или, может быть — точнее, стал созданием человека, научившегося мыслить в духе романной раскованности, ибо ту же свободу мы обнаруживаем и в других жанровых формах эпохи. *Романность* проявила себя повсеместно — речевым разнообразием, многоголосием, рефлексией. Так, в поэзии Петрарку не просто переводят, с его приемами вступают в сложный диалог, их опровергают, обнаруживая сведенными до уровня расхожих штампов под пером эпигонов. Во всяком случае так делают лучшие: Ронсар и Дю Белле, Сидни и Шекспир (см. главу *Петраркизм и судьбы европейской поэзии*).

Замечательной чертой теории романа, созданной М.М. Бахтиным, является то, что он говорит не просто о романе, но о *романности* как о явлении культуры. По мере того как роман выдвигается на все более важное место среди других форм словесного искусства, меняется характер речевой деятельности человека и, следовательно, его мышление. Роман торжествует там, где «настоящее становится центром человеческой ориентации во времени и в мире, — время и мир утрачивают свою завершенность как в целом, так и в каждой их части. В корне меняется временная модель мира: он становится миром, где первого слова (идеального начала) нет, а последнее еще не сказано. Для художественно-идеологического сознания время и мир впервые становятся историческими: они раскрываются, пусть вначале еще неясно и спутано, как становление, как непрерывное движение в реальное будущее, как единый, всеохватывающий и незавершенный процесс...»¹.

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман: О методологии исследования романа // М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 472—473.

Когда происходит этот процесс?

«Настоящее в его незавершенности, как исходный пункт и центр художественно-идеологической ориентации, — грандиозный переворот в творческом сознании человека. В европейском мире эта переориентация и разрушение старой иерархии времен получили существенное жанровое выражение на рубеже классической античности и эллинизма, в новом же мире — в эпоху позднего Средневековья и Ренессанса. В эти эпохи закладываются основы романного жанра, хотя элементы его подготовлялись уже давно, а корни его уходят в фольклорную почву. Все остальные большие жанры в эти эпохи были уже давно готовыми, старыми, почти окостеневшими жанрами. Все они снизу доверху проникнуты старой иерархией времен. Роман же как жанр с самого начала складывался и развивался на почве нового ощущения времени»¹.

Итальянская современность не стала почвой, на которой романность явила бы себя как универсальный художественный принцип. Ей удастся сказать либо достаточно локально, либо достаточно превращенно под той или иной игровой маской. Так будет в поэме на рыцарский сюжет, бурлескно комической, как у Пульчи, либо остроумной, исполненной игры поэтического воображения, как у Ариосто.

Присущая романной прозе внимательность к деталям, подробная описательность в итальянском варианте жанра сохранятся, принимая вид наиболее описательного из классических жанров — пасторали. Италия станет родиной пасторального романа, созданного еще одним современником Полициано — **Якопо Саннадзаро (1455—1530)**. Подражатель Петрарки и Боккаччо, он едва ли сознавал, что дал рождение принципиально новой литературной форме в романе «Аркадия» (между 1480—1485, публ. 1504), ставшем настоящим бестселлером XVI в. (более 60 изданий) и породившем массу последователей, в числе которых в Испании Сервантес («Галатея») и Лопе де Вега («Диана»), Ф. Сидни в Англии («Аркадия»). Двенадцать эклог, предваряемые прозаическими введениями, повествуют о несчастной любви и уводят от мира несправедливости, порока к идиллически переживаемой природе.

Большая прозаическая форма в Италии никак не перестает соотносить себя с поэтическим эпосом или иными формами, канонизированными классическим опытом. Это с одной стороны, а с другой — этот классический идеализирующий опыт отстраняется от слишком несовершенной современности, оставляя ее пристальное изображение малому эпосу — новелле, развивающей в это время вкус к остро сюжетности, психологическому эксперименту, нередко влекущему

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман. — С. 481.

к экзотике жестокого и нравственно запретного. Таков дух позднего Возрождения, нередко выступающего в исследовательской литературе под именем *маньеризма*, подчиняющего себе все жанровые формы и всю их систему (о маньеризме см. *Материалы и документы*).

Если попытаться найти индивидуальное преломление этой новой системы жанров, то, вероятно, она наиболее отчетливо представлена творческой личностью **Пьетро Аретино (1492—1556)**.

Сын сапожника из Ареццо, он предпочел называться по имени родного города, который до него своим рождением прославили Петрарка и выдающийся гуманист Леонардо Бруни, также именовавший себя Аретино. Для Пьетро Аретино это напоминание было немаловажным, ибо своей деятельностью он как будто хотел вернуть времена, когда сильные мира сего склоняли голову перед словом первых гуманистов. Его дружбы и привета добивались князья и кардиналы, он получал и принимал дары от папы, императора и даже турецкого султана. Рожденный нищим, он своим пером составил состояние, отстроил мраморный дворец в Венеции, откуда, защищенный силой и независимостью патрицианской республики, язвил, громил, издевался в течение тридцати лет, заслужив себе прозвище — «бич государей». Его друг великий Тициан назвал его кондотьером от литературы.

Действительно, Аретино перенес в литературу нравы своего времени, его коварство, изощренность, извращенность, его макиавеллизм. Аретино ощущал себя интеллектуальным государем этого мира, породившего стиль его памфлетов, трактатов, его в бесчисленном множестве рассылаемых по всему миру писем. Он с гордостью говорил, что как бы ни поносили и ни ненавидели его самого, но его боятся, а его стиль изучают в школах.

Действовавший так, чтобы напомнить о деятельности ранних гуманистов, он знаменовал полное превращение гуманистической идеи. Аретино подхватил основные черты гуманистической сатиры, понося лицемеров, считая самыми гнусными среди них — клириков. Однако если корни его сатиры уходят в гуманистические жанры, то его стиль ужесточает звучание идей, доводя порой их до своей противоположности: он обличает порок так смачно, так подробно, что кажется упивается им. Самую большую, хотя и запретную, известность Аретино принесла книга «Рассуждения Нанны и Антонии», где принадлежащая к древнейшей профессии Нанна рассказывает своей старшей приятельнице в трех диалогах и на собственном опыте о жизни в монастыре, «о жизни замужних женщин» и «о жизни девок».

Трудно сказать, какое из этих трех жизненных состояний в изложении Нанны оказывается самым глубоко безнравственным. Во всяком случае «Рассуждения» открывают историю порнографической

литературы в Новое время, и от скабрёзности новелл, и от ренессансной эротики отличаясь прямоотой и полной откровенностью в описании самого запретного. Аретино оскорбляет приличия, явно получая от этого удовольствие. Он требует, чтобы его выслушали, ибо то, что он имеет поведать, не придумано им, и берет на себя роль пламенного обличителя нравов: «...я ни за что не осмелился бы не то что написать, даже вообразить себе то, что говорится о монахинях на этих страницах, если б не был убежден, что мое раскаленное перо выжжет язвы, коими похоть запятнала тех, что должны быть как лилии в саду, а они, напротив того, замарали себя грязью, да так, что сделались противны не только Небу, но и Аду. Я надеюсь, что рассказ мой станет тем целительным острым ножом, посредством которого хороший врач отсекает больной член, для того, чтобы остальные сохранить здоровыми»¹.

Так Аретино завершает предисловие к «Рассуждениям», обращенное, вопреки обычаю, ни к какому-то достойному или знатному человеку, а к своей обезьянке Багаттино, единственному, кроме самого хозяина, мужскому обитателю его мраморного дворца, посещаемого князьями светскими и церковными, актерами и куртизанками. Там в земных радостях протекала жизнь этого едва ли не самого известного человека в Европе. Его конец, согласно легенде, был под стать его жизни: Аретино захлебнулся собственным смехом.

Творческое наследие Аретино огромно. Человек способный и тщеславный, он не мог оставить ни одного жанра поэтического, прозаического, драматического не покорившимся его перу. Он владел всеми стилями, но не более, чем это требуется от умелого подражателя. Прежняя литература стала опытом, владение которым давало культурный статус. Очень немногое у Аретино сохранило свою ценность: комедии (см. разд. *Драматические жанры*), памфлеты и прежде всего письма. Аретино написал их более трех тысяч, делясь своими мыслями о политике, искусстве, литературе. Вновь напрашивается сравнение с началом гуманистической эпохи — с Петраркой, обосновавшим для себя право оставаться в творчестве самим собой, когда он познакомился с личной перепиской Цицерона и по его примеру стал относиться к письму как к литературному жанру.

Аретино знал о сходстве своей деятельности с гуманистической. Он подчеркивал это сходство, используя те же формы и жанры. Но оно было поверхностным, формальным. Изменился смысл личности: с набожным, сомневающимся Петраркой у Аретино нет ничего общего. Изменился смысл слова, которое Аретино обращает к миру

¹ *Аретино. Рассуждения Нанны и Антонии под фиговым деревом в Риме...* — СПб., 1995. — С. 30.

якобы во имя исправления человечности, а на самом деле озвучивая им безнравственность, отдавая порок на потеху порочному обществу.

Аретино и сам прекрасно сознавал, как мало от прежних идеалов осталось в современном ему мире, в котором великие не могут рассчитывать на память и понимание. Не более чем в рассуждениях Нанны и Антонии, которые при их любви к затейливому метафорическому иносказанию (черта стиля самого Аретино и всего маньеризма), иногда припоминают какую-нибудь классическую аллюзию или цитату. Например, там, где Нанна повествует, как она заманивала клиента, изображая полную неосведомленность в делах любви и потому сопротивляясь изо всех сил, так что ее партнер останавливался, «земную жизнь пройдя до половины»:

А н т о н и я. Как сказал Петрарка.

Н а н н а. Скорее Данте.

А н т о н и я. А разве не Петрарка?

Н а н н а. Данте, Данте...

Фарс, звучащий печальной эпитафией эпохе, которая так верила в достоинство человека и так восхищалась его способностью любить.

Итальянская литература XVI в. изобилует пародийными жанрами. Все высокое и идеальное находит себе снижающий аналог. Если прежде все то, что воспринималось соотнесенным с высокой традицией, на итальянской почве трудно уживалось с современностью, то теперь современность стремится войти во все жанры и бурлескно их переиначивает. Само явление языкового двуязычия, выражающего с начала эпохи противостояние культуры и современности, становится тем гордиевым узлом, который более не пытаются распутать, а разрубают в жанре *макаронической поэзии*, говорящей одновременно и на латыни и на итальянском.

Мастером этого карнавального жанра выступает бенедиктинский монах **Теофило Фоленго (1496—1544)**, писавший под псевдонимом Мерлин Кокайо и положивший в основу своего стиля ту языковую смесь, которая властвовала в монастырской среде. По своей близости к Эразму Роттердамскому и по своим симпатиям к протестантизму Фоленго воспринимал это вавилонское смешение как комический образ нравов и обычаев, освещенных Римом. Однако этот стиль нашел у Фоленго самое разнообразное применение, в том числе и для смехового переложения эпического материала — поэма «Бальдус» (1517). Она предсказала *романную* свободу речевого слова и оказала влияние на Франсуа Рабле, спустя пятнадцать лет выпустившего в свет первую книгу романа «Гаргантюа и Пантагрюэль».

Но это происходит уже за пределами Италии, а порой высказывают точку зрения, что и за пределами «Ренессанса», поскольку

далеко от первоначального увлечения эпохой античности, от выработки стиля современной классики. Тогда возникает попытка иного, чем у Э. Панофского, противопоставления «Ренессанса» и «ренессанса»: не эпохи Возрождения средневековым и еще не эпохальным примерам увлечения античностью, а эпохи — стилю, сложившемуся в Италии, не распространившемуся за ее пределы и не охватывающему всю итальянскую литературу этого времени: «Отделение ренессанса от Ренессанса значительно расширило бы содержание литературы Возрождения, включив в него творчество писателей не только внеренессансных (Саккетти, Фоленго, Буркьело — в Италии, Ганс Сакс — в Германии), но и явно антиренессансных (Савонарола) и ... позволило бы говорить о смене художественных стилей внутри культуры Возрождения»¹.

Понятно желание увидеть эпоху разнообразной, изменчивой и изменяющейся. Понятно и желание уточнить понятие. Однако стоит ли для этого удваивать терминологию: с прописной буквы Ренессанс — это эпоха, со строчной — стиль? Подобный путь прояснения понятия поведет к отсеиванию «неренессансных» писателей — тех, у кого преобладает не риторическая, а просторечная установка стиля, а затем внутри творчества писателя к отсеиванию «неренессансных» произведений, жанров... И без того понятно, что никакое историческое время не бывает окрашено одним цветом и исчерпано одной культурной тенденцией, даже такой мощной, как подражание античности. Первые же жанровые формы Возрождения были обращены как к опыту прошлого, так и к речевому опыту современности, и именно те из них оказались наиболее влиятельными, которые смогли допустить внутри себя наибольшее разнообразие точки зрения, соотносящей ренессансный идеал с далеко не идеальной действительностью.

Таким жанром была *новелла*.

Вопросы

В силу каких причин такие разные жанры, как сонет и новелла, параллельно стали формами первоначального ренессансного открытия мира и положили начало новой жанровой системе?

Почему достижения Петрарки и Боккаччо в жанрах на *volgare* не получили незамедлительного продолжения?

Какая поэзия восторжествовала в Италии в XV в.? Какие античные влияния оказались наиболее плодотворными?

¹ Хлодовский Р.И. О Ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы // Типология и периодизация культуры Возрождения. — М., 1978. — С. 124.

Каким было соотношение культурной ситуации в Италии и в остальной Европе на рубеже XV — XVI вв.?

Почему на итальянской почве не получили значительного развития драматические жанры и роман, ставшие главными свершениями европейского Высокого и позднего Возрождения?

Какое выражение в творчестве итальянских писателей XV—XVI вв. получила жанровая система?

Материалы и документы

Литература и быт

Для того чтобы решить вопрос о соотносительности литературных рядов с бытом, поставим вопрос: *как, чем* соотносен быт с литературой? Ведь быт по составу многогранен, многосторонен, и только функция всех его сторон в нем специфическая. *Быт соотносен с литературой прежде всего своей речевой стороной.* Такова же соотносительность литературных рядов с бытом. Эта соотносительность литературного ряда с бытовым совершается по *речевой* линии, у литературы по отношению к быту есть *речевая* функция <...>

Речевая функция должна быть принята во внимание и в вопросе об обратной *экспансии литературы в быт.* «Литературная личность», «авторская личность», «герой» в разное время является *речевой* установкой литературы и оттуда идет в быт. Таковы лирические герои Байрона, соотносившиеся с его «литературной личностью» — с тою личностью, которая оживала у читателей из стихов, и переходившая в быт.

Ю.Н.Тынянов. *О литературной эволюции*¹

Понимание настоящего и система ренессансных жанров

...«Настоящее Возрождения» — потенциально *любое* мгновение человеческой жизни, любой поворот судьбы, любой, как бы схваченный на лету, ее ракурс. Это — не трагический поворот судьбы, открывающий герою лик Рока, а любое из мгновений его земной жизни, жизни, открытой будущему, жизни, всегда начинаемой сначала и поэтому принципиально незавершимой (как незавершима в аспекте этико-бытийном жизнь героя романа Нового времени).

Отсюда — временная организация жанровой системы литературы Возрождения, в которой, с одной стороны, очевидна переориентация с наррации на высказывание. Гуманистический диалог, менишпова сатира, «элегическая комедия», эпистола — все эти откровенно

¹ Тынянов Ю.Н. Поэтика; История литературы; Кино. — С. 278—279.

предпочитаемые гуманистами жанры организуют дискурс в плоскости настоящего высказывания, сосредоточены на произносимом и воспринимаемом «здесь» и «теперь» слове. Именно поэтому Ренессанс так тяготеет к пасторальному хронотопу, этому воплощенному в образах вечной весны и золотого века идеальному настоящему, замкнутому в строго очерченном, ограниченном от суетной современности, праздничном пространстве. С другой стороны, герой литературы Возрождения — герой эпизода, поскольку для обнаружения его истинной сущности зачастую достаточно одного его слова, одного его поступка, свершаемого «на лету», опять-таки «здесь» и «теперь».

С.И. Пискунова¹

О поэзии Полициано

Наслаждение у Полициано полностью идиллично, это — радостное восприятие природы, не знающее ничего, кроме самой радости, в забвении обо всем остальном; вы ощущаете первые свежие дуновения мира природы, впитываемого душой, Вселенной для которой была фьезоланская усадьба, облагороженная и украшенная присутствием Феокрита и Вергилия. Искреннее наслаждение природой в сочетании с чистым и тонким ощущением формы и красоты, развившимся и сложившимся в школе классиков, было тем источником вдохновения, из которого вышел новый идеал литературы, идеал «Стансов» — умиротворенность и внутренняя удовлетворенность, полная грации и утонченности при величайшей отточенности и изяществе формы; то, что мы можем определить двумя словами: идиллическое наслаждение. Содержание этого идеала составляет золотой век и жизнь на лоне природы со всеми ее мифологическими атрибутами — нимфами, пастухами, фавнами, сатирами, дриадами, небесными и сельскими божествами, и во всем ее диапазоне — от самого высокого и чистого до самого соблазнительного и непристойного. Форма его передачи — описание, проникнутое мягкой и нежной музыкальностью...

Ф. де Санктис²

Маньеризм

Маньеризм — понятие историческое <...> Гуманистам XVI в. не удалось эстетически преодолеть общественно-политические противоречия современной им действительности, и это в конечном счете

¹ Пискунова С.И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI—XVII веков. — М., 1998. — С. 27.

² Де Санктис Ф. История итальянской литературы. — Т. 1. — С. 451.

вынудило их отказаться от концепции абсолютно свободного, самодовлеющего и всемогущего человека, лежащей в основе Высокого Ренессанса. Гармоническая целостность классического стиля распалась, и на смену ренессансу в Италии пришел стиль, содержание которому давало кризисное мироощущение 20–30-х годов XVI в. Индивидуализм вытесняется в литературе и искусстве субъективизмом, идеализация человека — спиритуализацией, обобщенность — подчеркнутым интересом к частной, характерной детали; свободная воля подавляется, а разум вытесняется чувством и даже инстинктом, как последним прибежищем «природной», «естественной свободы». Герой вроде Нового государя Макиавелли или Давида Микеланджело, еще так недавно гордо противопоставлявший свою волю и доблесть случайностям фортуны, оказывается вдруг беспомощной жертвой слепого, но как-то особенно кровожадного рока. Поэту и художнику-маньеристу все в мире начинает представляться ненадежным, зыбким, текучим, в том числе и он сам. Человек перестает быть тождествен самому себе. Лотто, рисуя портрет, изображает лицо сразу с трех сторон, и перед «зрителем оказывается не одна модель, не один человек, а как бы три разные индивидуальности, связанные между собой только субъективным восприятием художника» (Б.Р. Виппер).

М.Л. Андреев. Литературные и исторические проблемы зрелого и позднего Возрождения¹

Литература (по проблеме жанра)

Аверинцев С.С. Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. — М., 1989.

Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // М.М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. — М., 1979. — С. 237–280.

Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции // Ю.Н. Тынянов. Поэтика; История литературы; Кино. — М., 1977. — С. 270–281.

Шайтанов И.О. Жанровое слово у Бахтина и формалистов // Вопросы литературы. — 1996. — № 3. — С. 89–114.

Новелла

Как это нередко бывает, новое являет себя убедительнее и с наиболее далеко идущими последствиями в разломе эпох, а не позже,

¹ *Андреев М.Л., Хлодовский Р.И.* Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — С. 36–37.

когда, казалось бы, новое восторжествовало и представляет собой культурный пласт, доступный для разработки. Именно таким жанровым предсказанием, пронизывающим всю эпоху Возрождения, и явились при ее начале сонет и новелла, соответственно представленные Петраркой и Боккаччо собранными в книгу. Труднее всего оказалось подражать именно цельности. Из ближайших продолжателей Боккаччо лишь родоначальник английской литературы *Джеффри Чосер* (см.) успешно подхватил эксперимент с новеллистическим сборником, хотя очень может быть, что именно «Декамерон» в творческом наследии Боккаччо оставался Чосеру неизвестным, а сходство с ним в «Кентерберийских рассказах» есть по преимуществу типологическое: результат аналогичной эволюции английского писателя и влияния других произведений Боккаччо.

В Италии новеллисты будут разрабатывать отдельные приемы малой повествовательной формы или акцентировать диалектную особенность своей речи: со временем едва ли не каждый крупный город претендует на то, чтобы иметь своего Боккаччо. Еще долго, впрочем, первенство удерживали земляки Боккаччо — флорентийцы. Его младшим современником был первый из них — **Франко Саккетти (1335 — между 1400 и 1410)**, автор сборника «Триста новелл», из которых до нас дошло 258.

Подобная продуктивность Саккетти объясняется краткой формой его новелл. Вот сюжет одной из них. Юноша, увлеченный вылавливанием из дождевого потока рассыпавшихся вишен, не замечает, как тем же потоком унесены важные бумаги, которые отец попросил его отнести в суд, где тот выступал ответчиком по тяжбе. Не смеющий вернуться без бумаг, юноша решает бежать из дома и пристает к купцам. Отправленный ими в ночи на поиски хлеба, он сбился с пути и заночевал в пустой бочке, куда просунул свой хвост волк, блуждающий в поисках добычи. Юноша ухватился за хвост и, невзирая на толчки и удары, не отпустил его, пока волк мчался, погоняемый бочкой, загнавшей его до смерти. Найденный поутру с хвостом в руках, юноша узнает, что по закону может получить вознаграждение за убитого волка, а с этими деньгами решается вернуться домой.

Мораль под занавес: «Действительно, этот случай — пример того, как не следует не то что отчаиваться, но и унывать, сетовать, что бы ни случилось» (Новелла XVII).

В сравнении с Боккаччо и новелла, и финальная мудрость могут показаться шагом назад — то ли к новеллино, то ли к притче. Это не так. У Саккетти иная, чем в средневековых жанрах, беглость речевых характеристик, подвижность зарисовок. Почти всегда у него повествование строится вокруг отчетливой жанровой сценки, которая, как здесь, осложняется анекдотическими обстоятельствами. Что же

до финальной мудрости, то она не выглядит назиданием, скорее — житейским советом. Если у Саккетти, в отличие от Боккаччо, нет диалогического обрамления новелл, то сам его совет звучит не авторитетным словом, требующим безусловного подчинения, а репликой в разговоре.

После Боккаччо характер повествователя в новелле — рассказывающий, беседующий, а не наставляющий. Это верно даже для жанрового варианта на латыни, доминирующего в последующее столетие, когда новелла в основном существует как жанр гуманистической прозы. Пример, как известно, подал Петрарка, переведя последнюю новеллу «Декамерона» (X, 10). Ему последовали многие, чтобы поправить риторическое мастерство Боккаччо на основе обогащенного классического опыта, а одновременно преподать более отчетливый урок гуманистической нравственности там, где у Боккаччо совершается что-либо злодейское и жестокое (см. *Материалы и документы*).

Наибольшего мастерства и известности собственным новеллистическим творчеством на латыни достиг **Поджо Браччолини (1380—1459)**, автор «Фацетий», создававшихся между 1438 и 1453 гг. Еще гораздо более краткие, чем новеллы Саккетти, фацетии представляют собой образец гуманистической прозы, ориентированный на классический жанр — в данном случае на анекдот в античном смысле слова. Оно было употреблено византийским историком Прокопием Кесарийским (VI в.), во времена императора Юстиниана писавшим наряду с официальной историей другую, потаенную — анекдотическую.

Анекдот — остроумный комментарий к истории, сделанный частным лицом. Гуманисты не могли пройти мимо подобного жанрового опыта, предполагая вернуть латыни статус живого языка культуры и одновременно освятить латынью современность. Современная шутка приобретает на латыни достоинство вневременной мудрости, тем более острой, что звучит среди преобладающего неразумия:

«Во Флоренции во время одной из городских смут, когда среди граждан шел бой из-за формы правления и сторонник одной из партий был убит противниками среди страшного шума, некто, стоявший в отдалении, видя обнаженные мечи и людей, бегающих во все стороны, спросил соседей, в чем тут дело. Один из них по имени Пьетро де Эги сказал: «Тут распределяются городские должности и службы». — «Очень дорого они стоят, — заметил тот, — и не хочу я их». И сейчас же ушел».

Рядом с такого рода политическими анекдотами у Поджо немало фривольных сценок, так что русский перевод «Фацетий» в издательстве «Academia» (1934) вышел в свет двумя изданиями: сокращенным за счет наиболее скабрёзных новелл и полным «на правах рукописи» — 300 нумерованных экземпляров для библиофилов.

В XV в. постепенно мода на новеллу распространяется по всей Италии, и среди новеллистов за пределами Флоренции появляется первый оригинальный мастер — **Томаззо Гуардатто (ок. 1420 — после 1476)**, известный под именем **Мазуччо Салернского**. Салернский — по названию города, где он родился. Салерно, как и весь юг Италии, находился во владении Арагонской династии, правившей в Сицилии и Неаполе. При этом дворе писатель провел большую часть жизни в качестве секретаря князя Сансеверино.

Сборник «Новеллино», состоящий из пятидесяти новелл, вышел в свет в Неаполе в год смерти писателя. Новеллы подписаны именем Мазуччо, сокращенное от Томаззо. Речевое, разговорное имя. Оно задает повествовательный тон, как никогда прежде играющий диалектными оттенками речи — неаполитанской.

Этому не препятствует и то обстоятельство, что новеллы были предназначены для чтения при дворе. Каждая открывается посвящением влиятельному и знатному лицу, написанному с подобающей изысканностью и торжественностью. Затем следует сам рассказ. Первое, что привлекает внимание, — установка на достоверность: «Рассказывали мне с ручательством за истину...», «Как хорошо известно...», «Молва, вернейшая носительница древнейших деяний, поведала мне...»

То, что передает Мазуччо, предлагается как *подлинные случаи*, а сам рассказчик претендует на роль *хрониста современности*. Собственно истории в «Новеллино» не так много, более — частных судеб, освещение которых тем не менее делает ясными некоторые политические пристрастия автора. Арагонская династия именно в это время остро враждовала с Римом, и Мазуччо, как никто другой из итальянских новеллистов, антиклерикален, порой памфлетно резок. Это и послужило причиной тому, что Ватикан занес «Новеллино» в Индекс запрещенных книг.

Подлинный парад новеллистов проходит по Италии в XVI в. Именно теперь возникает желание подражать Боккаччо в цельности сборника, а что касается основной сюжетной темы — любви, то, в отличие от «Декамерона», она становится не только главной, но едва ли не единственной. Во Флоренции **Аньоло Фиренцуола (1493—1545)** создает «Беседы о любви», опубликованные посмертно в 1548 г. и таким образом знаменательно отметившие двухсотлетие чумы, ставшей сюжетной завязкой в «Декамероне». Теперь, правда, кружок флорентийских молодых людей бежит на виллу не от чумы, а от самой жизни и забывается в обсуждении свойств страсти. О рассказанных новеллах высказываются различные мнения, они обсуждаются, звучат репликой в общем разговоре, а все вместе взятое складывается в гуманистический трактат о любви, принимающий диалогическую форму.

Если традиции гуманистического стиля и риторики во Флоренции пережили время, когда гуманистический идеал казался осуществимым, то во многих других городах Италии речевая непосредственность торжествует над риторической выучкой. Венецианец **Джанфранческо Страпарола**, чьи «Приятные ночи» появились в 1550 г., представляется современному исследователю логичным, но далеко не успешным продолжателем традиции: «Безмерный успех этой сугубо развлекательной и коряво написанной книги был подготовлен предшествовавшим ей развитием новеллистической прозы»¹.

Стилистический произвол, склонность к диалектам и стремление к остросюжетной, порой сказочно-фантастической, нередко жестокой увлекательности рассказа побуждают оценивать многих новеллистов как провозвестников *маньеризма*, предсказывающего рождение литературного стиля, уводящего за пределы собственно Ренессанса в XVII век². В Италии это движение становится очевидным ранее всего в силу целого ряда исторических обстоятельств.

В числе тех, кого связывают с маньеризмом, — проживший большую часть жизни в Ферраре **Джиральди Чинтио (1504—1576)**. Да, дух греховности и жестокости служит атмосферой для его сборника «Экатомити» («Сто новелл», 1565). Но стоит напомнить, что Джиральди Чинтио начал сочинять новеллы в момент, когда Рим был взят и разграблен императором Карлом в 1527 г. В городе вспыхнула эпидемия чумы. Ее-то, по примеру Боккаччо, и избирает Джиральди Чинтио в качестве сюжетной рамы для своего сборника. В отличие от Боккаччо, чума не вызывает у рассказчиков желания противопоставить ей жизненность и достоинство человека, но воспринимается как кара.

Мир перестает представляться светлым и упорядоченным. Если следовать его законам, то логичнее показать все смешанным, ускользающим от простой нравственной логики. Это и делает Джиральди Чинтио, который был не только новеллистом, но и драматургом, а также первым теоретиком нового жанра — *трагикомедии*. Однако еще чаще о Джиральди Чинтио вспоминают в связи с тем, что к его сюжетам восходят две шекспировские пьесы: «Отелло» и «Мера за меру».

* * *

¹ *Хлодовский Р.И.* Новелла и новеллисты // М.Л. Андреев, Р.И. Хлодовский. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — С. 168.

² *Андреев М.Л.* Литературные и исторические проблемы зрелого и позднего Возрождения // М.Л. Андреев, Р.И. Хлодовский. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — С. 43.

Жанр новеллы в качестве хроники современности принимает на себя эпическую функцию. Она подтверждается и тем, что наряду с мифом и старым эпосом новелла транслирует культурную память, выступая в числе основных сюжетных источников для других жанров, и прежде всего для драмы и поэзии. Шекспир далеко не был первооткрывателем итальянских новеллистических сюжетов. В большинстве случаев между новеллой и его пьесами стояли английские посредники, до Шекспира давшие поэтическую или драматическую обработку сюжетному материалу. Неизвестно, знал ли Шекспир итальянский язык или ему были доступны только переводы и переложения, но в любом случае его сюжеты нередко уводят к итальянской повествовательной традиции.

К Боккаччо восходят «Все хорошо, что хорошо кончается» и «Цимбелин». Длинная традиция стоит за сюжетом «Ромео и Джульетты», столетний путь которого в итальянской новеллистике позволяет показать, как менялась повествовательная манера.

История влюбленных, пытающихся устроить свою судьбу вопреки воле или даже вражде родителей — один из бродячих сюжетов, известных в литературе со времен античности. Первым из итальянских новеллистов в драматическом ключе его разработал Мазуччо («Новеллино», XXXIII):

«Сиенец Марьотто, влюбленный в Джаноццу, совершив убийство, бежит в Александрию. Джаноцца притворяется мертвой и, выйдя из могилы, отправляется на поиски возлюбленного. Последний, услышав о ее смерти, также желает умереть и возвращается в Сиену; здесь его узнают, хватают и отрубают ему голову. Девушка, не найдя его в Александрии, возвращается в Сиену, находит возлюбленного обезглавленным и умирает с горя».

Место действия — Сиена, где все якобы и произошло «немного времени тому назад». Обычная в зачине у Мазуччо установка на подлинность. Имена у возлюбленных еще другие. Мотива вражды между семействами нет, и не вполне понятно, что служит препятствием к браку и почему его нужно заключать тайно. Вообще у Мазуччо нет заинтересованности мотивировками: он излагает *случившееся*, не претендуя на объяснение, не предлагая мораль. Все, что в последующей традиции стягивается в узел единого сюжетного конфликта, у Мазуччо представляет собой свободную цепь происшествий, их сцепление, но не логическую связь. Так Марьотто случайно «повздорил как-то с одним почтенным гражданином» и убил его. Поскольку нет мотива семейной вражды, то почтенный гражданин еще не становится родственником возлюбленной, а его гибель не связана с любовью.

Марьотто бежит не в соседний город, а в далекую Александрию, само название которой звучит здесь напомином о поздней

античности, как будто сознательным намеком на действительно существующую связь сюжета с греческим романом. У Мазуччо и время и пространство еще не новеллистические, а романские, отмеченные одно — медленностью, а другое — обширностью.

Отец Джаноццы (в другом русском переводе — Ганоццы) принуждает ее к браку. Она прибегает к помощи монаха, их венчавшего, который теперь изготавливает чудесный напиток, усыпляющий на три дня. Монах благополучно пробуждает Джаноццу, сочтенную мертвой, и помогает ей отправиться к Марьотто в Александрию. Но еще ранее до Марьотто доходит отправленное его братом известие о смерти Джаноццы, тогда как гонец, посланный монахом, погибает от рук пиратов.

Решив расстаться с жизнью, Марьотто возвращается, чтобы прежде посетить гробницу своей возлюбленной. Никем не узнанный живет в гостинице, посещает гробницу и, наконец, решает проникнуть в нее, «дабы навеки соединиться в смерти с этим нежнейшим телом, которым ему уже не дано было насладиться при жизни». Принятый за грабителя, он был схвачен, признан и приговорен к отсечению головы. Приговор приведен в исполнение, несмотря на то что история любви, поведанная Марьотто на суде, принесла ему величайшее сочувствие, а женщины объявили его «несравненным и совершенным любовником» и были «готовы выкупить его собственной кровью».

Джаноцца после долгих поисков Марьотто вернулась в Сиену спустя три дня после его казни. Она удалилась в монастырь, «погруженная в душевную скорбь и обливаясь кровавыми слезами». И так «она вскоре окончила свою жалкую жизнь».

Случай, рассказанный Мазуччо, хотя еще и в несобранном виде, содержит многие элементы будущего сюжета о Ромео и Джульетте. Спустя полвека влюбленные обретут именно эти имена, а сюжет вполне знакомый вид под пером гуманистически образованного дворянина **Луиджи да Порто**. «История о двух благородных влюбленных» — единственная новелла, оставшаяся от него. Она рассказывает в утешение автору, безнадежно влюбленному в свою дальнюю родственницу, его спутником по путешествию лучником Перегрино, убеждающим, что тому, «кто к воинскому делу причастен, не годится проводить много времени в темнице Амура...»

Новелла была опубликована в 1530 г. в Венеции через год после смерти Луиджи да Порто. Дата публикации, непосредственное участие ее автора в Итальянских войнах, столкновение военной и любовной темы в повествовательном обрамлении новеллы заставляют предположить, не прозвучала ли она так пронзительно, что была написана как реквием по гуманистической мечте, воплощенной в образе любящего человека? Не потому ли Луиджи да Порто и относится

действие к моменту зарождения этой утопии в начале XIV в. — времена Бартоломео делла Скала в *Вероне*.

Там действительно жило семейство *Монтекки*, враждовавшее с *Капулетти* из Кремоны, как о том сообщил еще Данте в «Чистилище» (VI, 106). Влюбленные получают имена *Ромео* и *Джюльетты* (*Giulietta*), а их семьи разделяет давняя *вражда*.

Первая встреча происходит на *балу*, куда Ромео проникает переодетый нимфой. Этой встрече предшествует *ранняя влюбленность* Ромео, не более чем упоминаемая здесь. Джюльетта встречается с Ромео в танце, где ее партнером прежде был *Меркуцио*. Монах *Лоренцо* венчает их в надежде примирить семейства. Несмотря на то что Ромео всячески избегает ссоры, он вовлечен в нее и убивает Тебальда из дома Капулетти, отчего вынужден бежать в *Мантую*.

Как видим, действие теперь всецело переместилось в Италию, пространство сжалось, время резко сократилось.

Непрекращающаяся скорбь Джюльетты после бегства Ромео трактуется ее родителями как необходимость брака. Имя претендента — Лондроне. Далее она обращается к монаху и получает от него волшебный напиток. Посланец к Ромео не может попасть в Мантую. Поскольку время действия напитка — сорок восемь часов, а именно в течение этого срока известие о смерти Джюльетты должно достичь Мантуи и привести Ромео к ее гробнице до пробуждения возлюбленной, то весь ход дальнейших событий резко ускоряется. Ромео принимает яд над ее могилой; Джюльетта умирает, несмотря на увещевания Лоренцо постричься в монахини: чтобы лишиться себя жизни, она просто задерживает дыхание. Семьи примиряются над телами умерших.

Так сформировался этот «вечный» сюжет европейской литературы. С середины XVI в. в том виде, каким он создан Луиджи да Порто, сюжет многократно используется сначала в Италии, а потом в Европе. Основным источником знания о нем становится **Маттео Банделло (1485—1561)**, которого в итальянской традиции новеллы считают вторым после Боккаччо.

Банделло учился в университете в Милане, где познакомился с Леонардо да Винчи. Вскоре он присоединяется к доминиканскому ордену и сопровождает своего дядю, генерала этого ордена, в поездках по Италии. С 1506 г. Банделло снова в Милане, где и начинает писать новеллы, возможно с того, что переводит на латынь одну из новелл Боккаччо (о Тите и Джизиппо, X, 8). Значительную часть жизни Банделло провел во Франции, где пользовался покровительством короля Генриха II и его знаменитой сестры Маргариты Наваррской (см. разд. *Французское Возрождение*). Во Франции в 1550 г. он становится епископом города Ажена и, имея теперь досуг, занимается подготовкой к изданию своих новелл. Всего их было написано двести четырнадцать.

В 1554 г. в Лукке увидели свет первые три части «Новелл», выпущенные одной книгой. Среди них и новелла о Ромео и Джульетте. Четвертая и последняя часть появилась во Франции, в Лионе в 1573 г.

Подобно Боккаччо, Банделло объединяет свои новеллы в книгу, но не придает ей стройного плана. Его повествовательное пространство не ограничено какими бы то ни было рамками, как и действие его новелл, и сам их язык, не привязанный ни к гуманистическому кругу общения, ни к какому бы то ни было диалекту. Единственный образец для Банделло — Петрарка: «Насколько я могу судить, наиобразованнейший и неподражаемый Петрарка, который был тосканцем, в стихотворениях, писавшихся им на народном языке, употребил сугубо тосканские выражения не более чем два-три раза: все его стихи и поэмы сотканы из итальянских слов, по большей части общих для всех государств Италии» (предисловие к третьей части новелл).

Если Боккаччо запомнился прежде всего новеллами о любви и хитроумии, то для Банделло ключевое слово — убийство. Вот краткие аннотации нескольких его новелл из первой части сборника:

«Графиня ди Чиллан заставляет своего любовника убить графа да Мазино, за что ее и обезглавливают» (IV).

«Ревнивец с помощью монаха подслушивает исповедь своей жены, а потом ее убивает» (IX).

«Антонио Перилло после многих испытаний женится на своей возлюбленной, и в первую же ночь их убивает молния» (XIV).

«Галеаццо похищает в Падуе девушку, а затем из ревности убивает ее и себя» (XX).

«Сеньор Антонио Болонья женится на графине Амальфской, и обоих убивают» (XXVI).

Банделло стремится эмоционально потрясти слушателя, а в отношении героев он нередко проявляет желание разобраться в их мотивах и переживаниях (см. *Материалы и документы*). Манера Банделло в отношении новеллы о Ромео и Джульетте проявила себя тем, что он не только дополнил сюжет новыми мотивировками, но психологически углубил его течение.

Так подробно разрабатывается мотив первой несчастной влюбленности Ромео, длившейся в течение двух лет, от которой его пытается спасти *верный друг* (прообраз шекспировского Бенволио). Встреча с Джульеттой происходит на балу, куда Ромео является в маске и в сопровождении друзей. В сюжете впервые появляется няня Джульетты, а претендент на ее руку зовется *Парисом* (а не Лодроне).

Полюбивший Ромео начинает приходиться *под окно к Джульетте*, где и происходит их объяснение, завершающееся договоренностью о браке. После венчания Ромео проникает в комнату по *веревочной лестнице*.

Дальнейшие детали сюжета почти точно совпадают с шекспировскими, за несколькими исключениями: Ромео пытается покончить с собой мечом еще в Мантуе, но спасен своим слугой Пьетро; до смерти Ромео и Джульетта успевают объясниться; Джульетта умирает так, как у Луиджи да Порто — стеснив дыхание.

За сто лет своего бытования в итальянской новеллистике этот сюжет обрел свою окончательную форму, характерную для этого жанра. Рассказанный первоначально Мазуччо как занимательный случай, под пером Луиджи да Порто он развивается по линии превращения разрозненных мотивов в сюжетные мотивировки. Банделло психологизирует повествование за счет пространных объяснений между персонажами, их монологов и подробного описания рассказчиком не только внешних обстоятельств, но внутренних переживаний. Резко возрастает объем текста, ставшего несколько многословным.

Таким был психологический аналитизм в понимании XVI столетия, хотя Банделло, не вовсе полагаясь на способность прозаического слова передать чувство, прибег вместо морали под занавес к испытанному средству, столь естественному для него — поклонника Петрарки: он завершил новеллу стихотворной эпитафией в жанре сонета. Тем самым он предсказал дальнейшую стилистическую интерпретацию сюжета у Шекспира в его «сонетной» трагедии «Ромео и Джульетта», открывающейся тем же, чем завершилась основная новеллистическая разработка темы, — прологом в форме сонета.

У Банделло в пространстве, быть может, самого прославленного сюжета итальянской повествовательной традиции встретились два первоначальных жанра эпохи Ренессанса — новелла и сонет, поддерживая друг друга в раскрытии темы любви:

Поверив в смерть своей супруги милой,
Которой жизнь — увя! — не возвратят,
Ромео, пав на грудь ей, принял яд —
Тот, что зовут «змеиным» — страшной силы.
Она ж, проснувшись и узнав, что было,
И обратив к супругу скорбный взгляд,
Рыдала над тяжчайшей из утрат,
Взывала к звездам, небеса молила.
Когда ж — о горе! — стал он недвижим,
Она, бледней, чем саван, прошептала:
«Позволь, Господь, и мне идти за ним;
Нет просьб иных, и я прошу так мало —
Позволь быть там, где тот, что мной любим!»
И тут же скорбь ей сердце разорвала.

Пер. Э. Егермана

Трудно удержаться от искушения, чтобы не предварить разговор о шекспировской трагедии сопоставлением ее с этим заурядным сонетом, сделав вывод, насколько Шекспир превосходит свои источники. Такой вывод будет исторически не справедливым. Сонетное завершение у Банделло — это свидетельство ощущения возможностей данного сюжета больших, чем доступны новелле. Это попытка вырваться за пределы жанра, которые нам сегодня кажутся еще более ограниченными в преддверии появления Шекспира.

Сгущение действия в трагедии видно на примере того, как поступает Шекспир со всеми временными мотивировками, добываясь от них ощущения фатальной стремительности, поспешности действия: на все его течение им отпущены не месяцы, а менее пяти дней! На это же работает и изменение возраста героев: у Луиджи да Порто Джульетте было восемнадцать лет, у Шекспира ей нет еще четырнадцати. Это, разумеется, лишь видимые внешние знаки внутренних перемен того, что происходит с сюжетом.

Но сгущение действия, более сложное переплетение его мотивировок — это общая закономерность, сопутствующая превращению новеллистического сюжета в трагедийный. Это же доказывает и соотношение с источником еще одной шекспировской трагедии — «Отелло».

У Джиральди Чинтио намечено многое из того, что окажется важным для Шекспира, вплоть до характера любви Дисдемоны (так звучит ее имя): «Случилось так, что одна добродетельная женщина дивной красоты по имени Дисдемона, влекомая не женской прихотью, а доблестью мавра, в него влюбилась, а он, покоренный ее красотой и благородством ее помыслов, загорелся таким же пламенем, и Амур был настолько к ним благосклонен, что они сочетались браком...»

У героя имени еще нет. Он зовется — мавр. У остальных также имен нет, но лишь должности — поручик (шекспировский Яго), капитан (шекспировский Кассио). События движутся по воле поручика: сначала он влюблен в Дисдемону; затем он вообразил, что она любит капитана, которого он решил убрать с дороги, а «любовь его к Дисдемоне превратилась в жесточайшую ненависть». Он зарождаёт подозрение у мавра, крадет платок, обвиняет Дисдемону в измене с капитаном, которому в ночи отрубает ногу. С Дисдемоной разделяются страшным способом, придуманным мавром, уже не помнящим себя от бешеной ревности: поручик убивает ее мешочком, туго набитым песком, а потом на ее тело обрушивают потолок, который якобы и разможил ей череп. Такого рода жестокие подробности и считаются характерными для маньеристского вкуса.

Мавр только теперь понял, что жена ему «была дороже глаз», и «так по ней затосковал, что, как безумный, ходил и искал ее по всему дому...» Поручика же он так возненавидел, что, не рискуя убить, «лишил права носить знамя и не стал его больше терпеть в своем отряде, отчего между ними зародилась жестокая вражда, больше и глубже которой себе и представить невозможно».

Эта вражда побудит поручика искать отмщения: он тайно объявит капитану, что мавр лишил его ноги и убил свою жену. Мавра арестовывают; однако он выдержит все пытки и тем оправдает себя, но осужденный на вечное изгнание будет убит родственниками жены. Поручик же умрет по другому делу, которое по своей злобе начал против своего товарища: после пытки на дыбе он вернется домой, чтобы погибнуть жалкой смертью. «Так Господь отомстил за невинность Дисдемоны».

Новелла не лишена назидательности, хотя звучащей не под занавес и не с безличным дидактизмом, а вырывающейся из уст Дисдемоны, когда она начинает подозревать, не было ли все случившееся ошибкой: «Как бы мне не сделаться устрашающим примером для девушек, которые выходят замуж против воли родителей, и как бы итальянские женщины не научились от меня не соединяться с человеком, от которого нас отделяет сама природа, небо и весь уклад жизни».

Новелла о ненависти, ревности, кровавой и кровной мести. Трагедия, как известно, о другом — о достоинстве любви и о трагической ошибке, совершенной не Дездемоной, совсем нет, а Отелло, когда он доверился Яго.

Чтобы понять, как Шекспир перестраивает новеллистический сюжет, обратим внимание на один мотив: в новелле поводом для разоблачения мавра становится его ненависть к поручику, на которую тот по своему обычаю откликается мстостью. Это фактически финал новеллы. Для трагедии это одно из начальных обстоятельств: Яго ненавидит Отелло, согласно его первой версии, за то, что Отелло обошел его чином. Ненависть не в характере Отелло, она — в характере Яго. Ею движется сюжет; в поле ее действия сразу же оказывается любовь Отелло и Дездемоны. Этой ненавистью резко разведены и противопоставлены Отелло и Яго; этим противопоставлением создается смысловое пространство трагедии, где любви противостоят ненависть и непонимание не одного Яго, а в его лице всей Венеции, ибо Яго — это не только ненависть, но воплощенный здравый смысл. Он несопоставимо сложнее одномерного злодейства, каковым отмечен поручик в новелле.

В новелле поручик и мавр нравственно почти неразличимы. Первый любит — ненавидит — мстит. Второй любит — ревнует — мстит.

В трагедии они полярны, а когда сближаются, происходит крушение гуманистического мира; в трагедии каждый из них в каждый момент своего бытия неизмеримо сложнее, ибо на смену последовательному сцеплению психологических мотивов приходят одномоментное их пересечение, столкновение, борьба. Жизнь личности теряет наглядность простой причинно-следственной связи, ясно различимого побуждения и логично вытекающего из него поступка. Даже ненависть Яго, в первый момент как будто бы столь просто объяснимая, предстает по мере развития действия смысловой загадкой.

Ренессансная новелла *однолинейна* в силу своего сюжетного пространства. Хотя, как мы видели на примере сюжета о Ромео и Джульетте, в ней возрастает основательность мотивировок, обозначается их глубина, но ее жанровые возможности несопоставимы с трагедией — по степени событийной непосредственности, одномоментности множества взаимодействующих побуждений и мотивов, по характеру заданного жанром взгляда на события. Там, где новелла мыслит случаем, трагедия мыслит необходимостью, перед лицом которой оказался герой, и, разгадывая смысл этой необходимости, превращает случайное сцепление мотивов в сложнейшее переплетение заново осмысливаемых мотивировок человеческого бытия.

Новелла перестает быть *старшим жанром* ренессансной литературы, каким она явилась под пером Боккаччо и каким оставалась вплоть до середины XVI в. В сфере эпоса она уступает это место роману. Новелла пытается с ним соперничать, расширяя свой повествовательный план, добавляя в подробности, но при этом впадает в описательность. У жанра короткое дыхание. Его достоинство — в способности моментально увидеть, запомнить, передать память речевому слову. Предел психологической глубины у ренессансной новеллы невелик, и именно Банделло обозначил его, обновив жанр и на какое-то время сделав его самым тонким аналитическим инструментом в литературе. Впрочем, ненадолго — до эссеистики Монтеня, до трагедий Шекспира, для которых новелла послужила продуктивным источником. В гораздо меньшей мере ее открытия были использованы итальянскими драматургами.

Круг понятий

Итальянская новелла:

анекдот

диалект

подлинность

хроника современности

дидактика

латынь

трагикомизм

однолинейность сюжета

Материалы и документы

Гуманистическая полемика с Боккаччо

По следам Петрарки в XV в. пошли наиболее выдающиеся из его учеников и продолжателей. Они тоже вырывали из «Декамерона» отдельные, идейно наиболее значительные новеллы и тоже «переводили» их на язык и стиль только возрожденной гуманистической латыни. Антонио Ласки (1368—1441) пересказал новеллу о сере Чепеллетто (I, 1), Леонардо Бруни (1370—1444) — новеллу о принце Танкреде (IV, 1), Бартоломео Фацио (ум. в 1457) — новеллу о Руджери (X, 1), Филиппо Бераальдо из Болоньи — новеллу о Чимоне (V, 1), а также новеллу о Тите и Джизиппо (X, 8) и особенно полюболюбившуюся гуманистам новеллу о Танкреде, которую он, однако, в отличие от Бруни изложил не форсированно риторической латынью, а довольно-таки корявыми элегическими дистихами. Создавая повествовательную прозу Возрождения, гуманисты Кватроченто не развивали стилевую традицию «Декамерона», а полемизировали с ней, заменяя восходящие к средневековым риторикам поэтические курсы Боккаччо несравненно менее жизненными, но зато более классическими периодами Цицерона.

В некоторых случаях полемика с «Декамероном» велась гуманистами также и на почве народного языка и затрагивала основные структурные принципы художественной организации книги Боккаччо. В данном случае наиболее показателен опыт Леонардо Бруни. Не удовлетворившись переводом на гуманистическую латынь первой новеллы четвертого дня, Бруни сочинил на народном языке, так сказать, оптимистический вариант — новеллу о царе Селевке (1438). Новелла эта имела обрамление, и объект литературной полемики в ней прямо назван. Бруни изобразил собравшуюся на одной из загородных флорентийских вилл молодую аристократическую компанию, в которой читается рассказ о Гисмонде и Гвискардо (несчастных влюбленных, погибающих из-за жестокости Танкреда Салернского, не допускающего, чтобы его дочь полюбила слугу. — *И. Ш.*). Прослушав знаменитую декамероновскую новеллу, компания решает, что обрисованный в ней драматический конфликт мог бы получить более человеческое разрешение. В доказательство один из молодых людей рассказывает популярную в гуманистической среде историю о Селевке и его сыне, демонстративно резко противопоставляя трагической жестокости салернского принца гуманное великодушие эллинистического царя. Новелла Бруни предполагала возможность нравственного перевоспитания средневекового общества в духе новой, обособленной от церкви общечеловеческой

морали. По словам знаменитого флорентийского гуманиста, он перекроил декамероновскую фабулу, дабы показать, «сколь намного древние греки превосходили человечностью и благородством души современных нам итальянцев».

Р.И. Хлодовский. Новелла и новеллисты¹

Повествовательная манера Банделло

В новеллах есть и чистая анекдотистика, но ее процент невелик. Однако не этот репертуар определил славу Банделло. Он стал известен как поэт трагических будней, повседневных явлений итальянской жизни, показанных так, чтобы возбудить любопытство и поразить воображение. Реальность своего времени Банделло старается не приукрашивать; он стремится также не придумывать, не прибавлять ничего, кроме необходимых для повествования и вполне реальных деталей. В его порой жестоком по манере рассказе натуралистических подробностей мало, все сводится к игре человеческих страстей <...> Будучи священником, а следовательно, исповедником, для которого открыты тайны душ, Банделло не верит в улучшение бесконечно грешного человечества. Писатель ни на минуту не обольщается надеждой, что человечество можно преобразить проповедью или примером. Мир таков, каков он есть, и в этом мире всевластно царят любовь и смерть. Любовь Банделло всегда эротическая, необузданная, не сдерживаемая разумом; страсти он осуждает, но спокойно и без всякой риторики или пафоса. Иногда действия, ведущие к страшным преступлениям, психологически представляют для него неразрешимую загадку.

И.Н. Голенищев-Кутузов²

Тексты

Европейская новелла Возрождения. — М., 1974 (БВЛ).

Итальянская новелла Возрождения / Сост. А. Эфроса / Ред. переводов, вступит. ст. Э. Егермана. — М., 1957.

Драматические жанры

Защищая звание поэта в «Инвективе против врача», Петрарка ответил на аргумент оппонентов, неизменно напоминавших о том,

¹ Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — С. 146.

² Голенищев-Кутузов И.Н. Новеллистика после «Декамерона» // И.Н. Голенищев-Кутузов. Романские литературы. — М., 1975. — С. 160.

что из своего идеального государства Платон изгнал поэтов: Платон отнес свои слова лишь к лицедеям, а «их сами поэты презирают»¹.

Кого Петрарка мог иметь в виду под этим званием, достойным презрения? Едва ли участников *священных мистерий*. Скорее авторов и исполнителей *народных фарсов*. Другого театрального действия в его время не было. Карнавально-смеховые формы сыграют свою роль в формировании драмы много-много позже — в XVI столетии. Попытка создать ренессансный театр на основе мистериального действия предпринимается раньше — в 1480 г. «Орфей» Полициано (см. разд. *Система жанров*). Однако этот путь удовлетворения возникшей потребности придворной жизни в театральном сопровождении не оказался продуктивным. Выход, которого естественно было ожидать, — обращение к античности.

Отдельные попытки подражать классическим авторам встречаются рано: еще во времена Данте падуанец Антонио Муссато создает латинскую трагедию «Эциринис», взяв для нее современный сюжет. Этот опыт не создал традиции, но предсказал, по какому пути она последует — по пути подражания Сенеке. Однако прежде чем ренессансные драматурги станут на путь трагедии, они испробуют свои силы — и с гораздо бóльшим успехом — в жанре комедии.

Источником для перевода и подражания будут римские комедиографы: Плавт и Теренций. Сначала их ставят на языке оригинала, вдохновляясь вновь найденными гуманистами текстами. Первое свидетельство о постановке римской комедии (Теренций «Девушки с Андроса») относится к 1476 г. — Флоренция. Но более важные события происходят в Риме, где в 1470-х годах ряд постановок осуществляет профессор Помпоний Лето. Другой не менее известный гуманист и педагог Гварино Гварини в Ферраре делает первые переводы на итальянский, чтобы римские комедии могли быть поставлены на придворной сцене. Они и игрались с подобающей пышностью костюмов, декораций, но непонятные большинству присутствующих вызывали скуку.

При феррарском дворе герцогов д'Эсте в первой трети XVI в. театральное дело было в руках *Лодовико Ариосто* (см.). Он положил много сил на то, чтобы театр сделался профессиональным искусством; постройка первого в Италии театрального здания стала делом жизни Ариосто, которое он успел довести до конца, но, увы, здание тут же сгорело. Для своих постановок Ариосто начал писать комедии, в подражание Плавту, но по-итальянски. Во время карнавала 1508 г. была поставлена первая из них — «Комедия о сундуке».

¹ *Петрарка Ф.* Инвектива против врача // *Ф. Петрарка.* Эстетические фрагменты. — С. 241.

Она вполне оправдывает общее название этого жанра — «ученая комедия», ибо даже место действия в ней — античность, а характеры и действие узнаваемо восходят к комедии Плавта «Менехмы» («Близнецы»). Именно ей в Италии выпала самая счастливая судьба: подражанием «Менехмам» исполнена вся итальянская комедиография XVI в. Для сравнения: Шекспир тоже начал с вариаций на сюжет *подмены и узнавания* в своем первом опыте — «Комедия ошибок», но сразу же вслед ей раздвинул границы жанра, что в Италии стало уделом лишь единичных комедий, поднявшихся над средним (посредственным) уровнем жанра (о традиции итальянской комедии см. *Материалы и документы*).

Впрочем, подражали и другим античным образцам. Так, «Подмененные» — вторая комедия Ариосто, действие которой уже перенесено в современную Италию, восходит к «Евнуху» Теренция. На пути приближения к итальянской злободневности комедия значительно выигрывала и уже не существовала за счет своего образца, но его серьезно изменяла. Одна из лучших итальянских комедий чинквеченото «Каландрия» (1513) зависима от «Менехмов», но в то же время блистательно оригинальна. Ее автор — кардинал **Бернардо Довици**, писавший под прозвищем **Биббиена (1470—1520)**. Ее первый постановщик при дворе герцогов Гонзаго в Урбино (6 февраля 1513 г.) — прославленный гуманист *Бальдассаре Кастильоне* (см. разд. *Искусство достойной жизни*).

Близнецы здесь — сестра Сантилла и брат Лидио, который перодетым в женское платье посещает свою возлюбленную Фульвию и неожиданно сам становится предметом страстной любви ее мужа Каландро. Сюжет доведен до абсурда, но завершается торжеством любви. Муж — обманутый простак. Его родословная тянется от становящегося жертвой бесчисленных насмешек Каландрино из «Декамерона». Вообще эта комедия являет пример необходимого для жанра в Италии сочетания римского его образца с новеллистической разработкой сюжета и строя речи.

Тот факт, что в литературе ренессансной Италии драма была не на первых ролях, подтверждается отсутствием в ней имен великих драматургов, но залогом достоинства отдельных комедий служит то, что среди их авторов — великие имена, пусть и прославившиеся на других поприщах: Лодовико Ариосто, Никколо Макиавелли, Пьетро Аретино, Джордано Бруно.

Комедию «Мандрагора» *Макиавелли* (см. о нем в главе *Три века итальянского гуманизма*) написал между 1513—1520 гг. Первая достоверно известная и прошедшая с большим успехом постановка имела место в Венеции в 1522 г. «Мандрагора» открывает традицию жанра комедии нравов в эпоху Возрождения. Она

неоднократно переводилась на русский язык, в том числе А.Н. Островским.

Герой ее — Каллимако, тридцатилетний человек, которого два десятка лет тому назад опекуны увезли из родной Флоренции в Париж, откуда он теперь и возвращается увлеченный рассказами о небывалой красоте молодой дамы Лукреции. Кроме того что она хороша собой, она, как выясняется, добродетельна, подобно героине знаменитой римской легенды, не снесшей бесчестия и заколовшей себя. В комедии события будут развиваться по куда менее кровавому, но и менее нравственному сценарию.

Хотя героиня Макиавелли едва ли любит Ничу, своего богатого простофилю-мужа, но склонить ее к измене вначале представляется почти невозможным. За это берется Лигурио, о чем Каллимако рассказывает своему слуге Сиро: «Ты знаешь Лигурио, того, что вечно поровит подкормиться за моим столом? Когда-то он был поверенным по брачным делам, а потом стал прихлебателем в богатых домах. Но поскольку человек он презабавный, то вот мессер Нича и свел с ним дружбу, и Лигурио вечно над Ничей подтрунивает. И хотя Нича за свой стол его не сажает, но иной раз ссужает его деньжишкой. Я нарочно сдружился с Лигурио и открылся в своих чувствах к Лукреции. Лигурио поклялся помогать мне руками и ногами» (I, 1).

Образ Лигурио у Макиавелли — самая явная дань античной традиции: по своему театральному амплуа — приживал, «паразит», роль которого, однако, далеко перерастает эти первоначальные рамки и становится центральной, наиболее злободневной во всей пьесе.

Первый план Лигурио — заманить Лукрецию на воды, где нравы вольнее, где устраиваются разного рода увеселения. Однако в этом плане есть и свои недостатки: «Ты же знаешь, — объясняет Лигурио Каллимако, — что на эти воды съезжается народ разный и вполне может сыскаться человек, которому мадонна Лукреция понравится так же, как тебе, да к тому же он окажется еще богаче тебя, да и привлекательнее» (I, 3). Это тем более вероятно, что Каллимако выигрывает лишь на фоне Ничи, чью глупость вполне уравнивает своей беспомощностью. Без Лигурио он как без рук.

Лигурио решает, что поездка на воды не понадобится, если Каллимако удастся сыграть роль врача, приглашенного к Лукреции с тем, чтобы рекомендовать ей верное средство зачать ребенка: шесть лет она в браке, а детей нет. Новый план состоит в том, что Каллимако пропишет питье для Лукреции и объяснит Ниче, что «тот, который переспит с ней после снадобья, умрет ровно через восемь дней...» (II, 6). Ничу это, естественно, не устраивает, но ему советуют пожертвовать жизнью какого-либо подгулявшего молодчика, которого можно будет отловить на окрестных улицах и, завязав предварительно

глаза, препроводить в постель к Лукреции. Нича быстро сдается. Лукрецию принуждают согласиться, заручившись одобрением ее матери и советами подкупленного священника Тимотео. Как всегда в ренессансной традиции служитель церкви не самый строгий страж нравственности.

Все происходит так, как задумал Лигурио: Каллимако, переодетый пьяным прохожим, попадает к Лукреции и уславливается с ней о дальнейших встречах. Начало любви достойно того, кто помог ей осуществиться. Дальнейшее течение любви, вероятно, будет таким же, каким было ее начало. Цель достигнута, но опорочена способствовавшими ее достижению средствами. В этом случае сразу же вспоминается тот факт, что комедия Макиавелли последовала за трактатом «Государь» и может быть рассмотрена, как приложение тех же принципов только не к сфере политической, а к сфере частной жизни.

Лигурио, разумеется, не правитель, а всего лишь «паразит», но превращающийся в того, кто правит, без чьего вмешательства не делаются дела. Не пародия ли он на Государя, не ироническое ли подтверждение вынужденности обращаться к безнравственным средствам в обществе, лишенном как нравственных идей, так и нравственных людей? Каковы люди, таковы и средства, приносящие успех, таков и тот, кто способен добиться успеха. Во всяком случае с помощью Лигурио Каллимако добивается любви, но с его же помощью это чувство, с которого когда-то начиналась эпоха Возрождения, оказывается теперь опороченным и лишенным своего достоинства.

Впрочем, существует и иной взгляд на финал и, следовательно, на все течение сюжета: «Финал комедии празднует торжество жизни и молодости — молодости, стряхнувшей с себя старческий зимний сон»¹. Однако не следует ли усомниться в безудержной карнавальности «Мандрагоры», имея в виду хотя бы то, что мы знаем о ее авторе в эти годы, и его вторую попытку в этом жанре, предпринятую не так уж много лет спустя — «Клиция» (1525), и вот с каким результатом: «Писатель прощается с иллюзиями молодости, и в «Клиции» это прощание отзывается интонационным диссонансом: слишком формально здесь подается торжество нового поколения, слишком болезненно — страх смерти»².

Современный фарсовый фон, действительно, утверждается в итальянской комедии, тесня римские сюжеты. Главным ее действием становится течение и кипение самой жизни, однако ее карнавальность тоже не вполне безусловна, ибо смеются и шутят здесь не

¹ Андреев М.Л. Комедия: жанр и его судьба // М.Л. Андреев, Р.И. Хлодовский. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — С. 188.

² Там же. — С. 190.

ради смеха, не бескорыстно. Плуты, мошенники, проститутки, обирающие клиентов, — вот кто составляет карнавальную массовку. Лигурио на этом фоне — герой, но общее с этим фоном у него то, что все они — «сознательные актеры», играющие на выигрыш, ради выгоды, а это противоречит природе классического карнавала.

Смех звучит агрессивно, не возрождая достоинство нравов, а довершая их разрушение, как, впрочем, и разрушение драматического сюжета. Речевое начало торжествует над сюжетным, и тогда комедия представляет собой цепь комических сцен или, как назвал И.Н. Голенищев-Кутузов «Комедию о придворных нравах» (1526) *Пьетро Аретино* (см. о нем в разд. *Система жанров*) — «сатирическое ревю».

От Аретино трудно ожидать снисходительного смеха. Он смеется во всех жанрах неистово, издевается, не зная жалости. Под его пером итальянская комедия окончательно становится современной, злоязычной до непристойности и злободневной. Самыми оригинальными из его комедий оказались первая и последняя — «Философ» (1546). Ее герой носит имя Платаристотель, имя оправдывающее его глубокомыслие, нудное пустословие которого можно вынести лишь по долгу службы, на что и обречен его слуга. Жена же, как выясняется, может выбирать: ее первый выбор — любовник; второй, когда она разоблачена, хотя и выходит победительницей из ловушки, — уход от мужа. Это его наконец возвращает на землю, и весть о том, что осел в его кабинете нагадил на фолианты, Платаристотель воспринимает уже как знак верно принятого им решения — из философа сделаться человеком.

На фоне этой линии, слабо организованной сюжетно, где все держится на речевой характерности персонажей, развивается вторая, новеллистически бойкая и стремительная. Она и восходит к «Декамерону»: пятая новелла второго дня об Андреуччо, приехавшем по делам из Перуджи в Неаполь; сначала его обокрали, а потом счастливый случай помог ему с лихвой возместить потерянное. Этой событийной канве Аретино и следует, а дабы его не обвинили в литературной краже, он не скрываясь обозначает свой источник, дав герою новеллы имя ее автора — Боккаччо.

Улица — неизменное место действия. Может быть, этим русский переводчик счел оправданным изменение названия последней знаменитой итальянской комедии — вместо «Подсвечник», окрестив ее «Неаполитанская улица». Ее автор — **Джордано Бруно** (о нем в *Три века итальянского гуманизма; Натурфилософия*). На улице пересекаются пути персонажей; там вершатся плутни, нередко жестокие; там развенчиваются ценности современной жизни: *богатство, знание, любовь*. Далеко не бедный Бартоломео, мечтая о большом богатстве, доверяется

алхимику Ченчо и теряет все. Богач Бонифачо добивается куртизанки Витторио, но вместо этого теряет любовь своей жены Керубины, отдающей ее художнику Джованни Бернардо. Наконец, педант Мамфурио (подлинное лицо, человек из монахов, достигший высших ступеней церковной иерархии благодаря протекции кардинала-инквизитора) вконец одурачен, обобран и побит.

Посрамлена глупость? Или изобличен повсеместный обман? Скорее установлен всеобщий закон, властвующий на этой Ярмарке Суеты: «У кого нет денег, у того нет не только камней, трав и слов, но нет и воздуха, и земли, и воды, и огня, и самой жизни. Деньги дают жизнь на земле, дают блаженную жизнь и на том свете, если, конечно, умеешь ими пользоваться, разумно подавая милостыню» (III, 1). Эти слова, сказанные в романе XIX в., могли бы обратить внимание, пожалуй, лишь тем, насколько всеобщим увиден в них закон зависимости от денег, в действие которого вовлечена даже природа. Сказанные в конце XVI столетия они звучат откровением, во всяком случае — открытием новой «вечной» темы, темы всевластия золота. Действие комедии и демонстрирует справедливость выведенного закона, выступая в качестве едва ли не главного призрака, за которым люди гонятся в течение жизни, извлекая его из философского камня или из чужих карманов.

Дж. Бруно, окончательно отпустив на волю речевую стихию, «деорганизовал» сюжет и продемонстрировал, как произошло в ренессансной Италии сближение «ученой» по своим античным истокам комедии с возникшей на почве народного карнавала *комедией дель арте* — представлением масок и речевой импровизации, которой предстоит великая судьба в европейском театре. В Италии ей предшествовали и сцены из простонародной жизни, где широко воспроизводили диалект, впрочем, далеко не только с целью добиться комического эффекта, как, например, у **Анджело Беолько** по прозвищу **Рудзанте (ок. 1502—1542)** в его лишенных счастливого финала крестьянских пьесах. Он оказался одним из немногих драматургов итальянского Ренессанса, чьи пьесы появляются в современном репертуаре.

Этой чести не удостоилась итальянская трагедия. Еще Я.Буркхардт сокрушенно спрашивал себя: «Почему итальянцы Возрождения не произвели ничего значительного в области трагедии? Ведь соответствующие ситуации, характеры, дух и страсти, человек в его возмужании, борьбе, гибели — все это тысячекратно представало перед их взором. Другими словами: отчего Италия не дала миру Шекспира? <...> Здесь можно возразить, во-первых, что вся прочая Европа произвела только одного Шекспира и что подобный гений — вообще редкий подарок неба. Далее: расцвет итальянского театра, быть может, уже стоял на пороге, как разразилась Контрреформация,

которая вместе с испанским господством (над Неаполем и Миланом, а косвенно — над всей Италией) надломил и иссушила лучшие итальянские умы <...> Драма в ее совершенстве — позднее дитя всякой культуры; она требует своего особенного времени и своего особенного удачного случая»¹.

Возможно, трагедия в Италии не успела набрать силу, ибо ей не хватило времени. Может быть, ей, ограниченной придворной и университетской сценой, не хватило пространства. Во всяком случае и в лучших своих образцах она не пошла далее усвоения античных традиций (см. *Материалы и документы*).

Литература итальянского Ренессанса явилась важным источником для всех европейских литератур. Сказанное верно даже в тех областях, где вершины не были достигнуты, где эволюция прервалась в самом начале. Так было с драматическими жанрами. Трагедии **Джан Джорджо Триссино (1478—1550)** «Софонисба» (1515, поставлена 1562) продолжали подражать в Европе еще и в XVIII в. Это была первая попытка правильной трагедии, предшествовавшая не только опыту остальной Европы, но даже ее теории, именно в эти годы лишь предпринимавшей первые опыты осознания «Поэтики» Аристотеля (см. *Материалы и документы*, а также весь разд. *Поэтика*).

Более продуктивным и богатым оказалась традиция смешанного жанра, также родившегося в Италии, — *трагикомедии*. Первые его попытки связывают с именем **Джиральди Чинтио** (о котором уже шла речь как о новеллисте). Ему же принадлежит и теоретический опыт оправдания новой формы — «Письмо относительно сатиры в театре» (1554). Смех в трагикомедии соседствует с состраданием; испытывав опасность гибели, которая может настичь второстепенных персонажей, главные спасаются, что обеспечивает действию счастливый финал. Но, пожалуй, основное, что происходит с трагикомедией — она порывает с исключительной ситуацией и героями трагедии, приземляет происходящее, уводя его из области мифа, легендарной истории в современность. Впоследствии — в Испании, Англии — сферой трагикомического действия станет *политическая жизнь* с ее злодейством и интригами; первоначально в Италии повседневность в трагикомедии предстает под условной маской *пасторали*.

По крайней мере двум авторам пасторальной драмы выпал европейский успех: **Т. Тассо** (см. о нем подробнее разд. *Героическая поэма*) в «Аминте» (поставлена в Ферраре в 1573, публ. в 1580; выдержала более двухсот изданий) и **Б. Гварини** в «Верном пастухе» («Pastor Fido», поставлена в 1590). В обеих мотив страстной влюбленности встречается с равнодушием к любви героя или героини,

¹ Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Опыт. — С. 274.

посвятивших себя служению девственной богине Диане. В какие-то моменты смерть кажется неизбежной, а спасение приходит почти чудесным образом, чтобы под занавес восстановить идиллический мир взаимной любви.

Баттиста Гварини (1538—1612) — потомок прославленного педагога Гварино Гварини (или Гварино да Верона), бывшего также одним из первых переводчиков римской комедии на итальянский язык, создал настоящий образец для подражания, подкрепив его теоретическим «Трактатом о трагикомической поэзии». Трактат был написан в ходе полемики, позже получившей известность «спора между древними и новыми». Сторонники «древних» считали незыблемыми истины, обнаруженные ими у Аристотеля. Сторонники «новых» утверждали право каждого времени иметь свое искусство и возможность поспорить с древними в его совершенстве. «Новые» явились создателями *маньеристского искусства* и провозвестниками *барокко*. Их противники начали возводить здание *классицизма* и уже в XVI в. в Италии укрепили его теоретическое основание в жанре «Поэтики».

Круг понятий

Драматические жанры:

комедия

сатирическое ревью

комедия дель арте

трагедия

пастораль

трагикомедия

Комическая интрига:

античное влияние

карнавальность

узнавание

подмена

Материалы и документы

Традиция и судьба итальянской комедии Возрождения

Итальянская комедия XVI в. оставляет впечатление разнообразия, почти феерического, и монотонности, почти удручающей. Оба впечатления верны, ибо исходят из существенных свойств самого материала, не только из его большей или меньшей освоенности. Разнообразие ренессансной комедии заложено в ее стиле и ее слове — это тот уровень, где она позволяет себе быть вполне свободной и вполне индивидуальной. Однообразие же — ее жанровый закон и вместе с тем произвольно взятое на себя обязательство. Набор типов и ситуаций, которыми комедия располагает и оперирует, строго ограничен. Место ее действия — городская улица, сфера действия — семья зажиточного

горожанина. И то и другое она наследовала от древнеримской комедии, не проявив к древнегреческой, за редчайшими исключениями, никакого интереса. У Плавта и Теренция она взяла и состав действующих лиц: влюбленную пару, старика-отца, хвастливого воина, парасита, раба (ставшего теперь, конечно, просто слугой), — прибавив к нему одного-двух персонажей, не больше (главным образом педанта). Нередко и в сюжетном плане она довольствовалась тем же кругом источников, не смущаясь малым числом вариантов, предоставляемых двадцатью комедиями Плавта и шестью комедиями Теренция. Правда, здесь она широко черпала из национальной новеллистической традиции, преимущественно из «Декамерона», но повышенное внимание обращала только на новеллы о розыгрышах.

Комедии позднего Возрождения, как правило, приходится искать источник комического не в действительности, а в самой себе, приходится разрабатывать чистую форму смеха. В перспективе, и довольно близкой, этот процесс ведет к абсолютной структурной стандартизации и к полной дистрофии текста: актер вытесняет автора, жест подавляет слово, из которого к тому же изгнан смысл и оставлена лишь гротескно искаженная форма — возникает комедия дель арте, закономерный продукт (при всей ее генетической народности) эпохи Контрреформации <...>

Драматургу, поставившему себе такую задачу, приходится преодолевать двойное сопротивление: сопротивление материала, застывшего в своих исторически сложившихся формах, и сопротивление адресата, требующего, чтобы весь остаток комической потенции зрелища реализовывался по ту сторону рамп. История итальянской комедии XVI в. — это история борьбы против зрителя и против самой себя, борьбы, в которой было немало громких побед, но которая в конце концов завершилась поражением.

М.Л. Андреев. Комедия: жанр и его судьба¹

Маньеристская комедия позднего Ренессанса: Д.Бруно «Подсвечник»

«Правильной» комедией «Подсвечник» можно считать лишь условно. Возникновению и той и другой определенности препятствует тотальный нонконформизм Бруно, атакующий и культуру в целом, и порожденные ею формы освоения действительности. Прежде всего, конечно, ту форму, в которой всеотрицание в данный момент стремится

¹ Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — С. 176, 182.

о себе заявить, т. е. саму комедию. Ее самоопровержение начинается прямо с введения, чудовищно растянутого (сонет, посвящение, изложение содержания, антипролог, пропролог), и заданный в начале импульс гигантомании будет крепнуть от акта к акту, комедия будет разбухать до необъятных размеров, раздражая и дразня вкус, приученный к мере, пропорции, порядку. «Подсвечник» вызывающе дезорганизован, структура его подчеркнута дискретна (и этим напоминает структуру «Комедии придворных нравов» Аретино, произведения, сравнимого с комедией Бруно и степенью вложенной в него агрессивности), действие стихийно, какая-либо целенаправленность сюжета фактически отсутствует, фабулы в классическом смысле этого понятия нет вообще, есть какие-то обрывки бывших фабул, из которых полностью исчезли рациональная законченность и изящество, оставив вместо себя грубость прямого насилия, плебейство примитивного мошенничества, непристойность откровенной вульгарности. Зрителю не оставлено возможности симпатизировать даже артистизму зла — куда он ни бросит взгляд, всюду ему встречается либо явная глупость жертв, либо явная подлость победителей.

М.Л. Андреев. Комедия: жанр и его судьба¹

Традиция итальянской трагедии

Зависимость от Сенеки определила наличие в пьесах итальянцев элементов камерности и преобладание словесного материала над зрелищным. В отличие от великих трагиков древней Эллады и театрализованных средневековых представлений, рассчитанных на большую народную аудиторию, ренессансная драма предназначалась для исполнения в сравнительно небольших помещениях, во дворцах знатных сеньоров, в университетах, академиях и других любительских сообществах образованных горожан <...>

Если Триссино является отцом ренессансной трагедии греческого типа позднего Возрождения, то Джиральди Чинтио — создателем трагедии по образцу Сенеки, в которой сильны «романтические» мотивы и широко использованы темы современной автору итальянской новеллистики. Джиральди Чинтио можно считать также родоначальником трагикомедии — жанра, получившего особое развитие в европейской драматургии двух последующих столетий.

***И.Н. Голенищев-Кутузов. Ренессансные драматурги
Италии²***

¹ Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — С. 215

² Голенищев-Кутузов И.Н. Романские литературы. — С. 169, 174.

Разграничение жанров комедии и трагедии

Трагедия, созданная так же как и комедия, из самой жизни человеческой, отличается от комедии тремя вещами: положением персонажей, характером их судеб и поступков, финалом, поэтому она неизбежно отличается от нее также и стилем. В комедии — явившиеся из деревни <...> люди низкого происхождения. Начало — бурное и запутанное, финал — радостный. Речь простая, обыкновенная. В трагедии — цари, князья, обитающие в городах, дворцах, замках. Начало — сравнительно спокойное, финал — ужасающий. Речь важная, отделанная, чуждая грубой речи толпы, все действие полно тревог, страха, угроз, всем угрожают изгнание и смерть...

Ю.Ц. Скалигер. Поэтика¹

Поэтика

Книги открывают или обнаруживают, когда в них возникает необходимость. Это относится даже к книгам известным, даже если их автор — Аристотель и если это — поэтика: «...ее история прочерчена пунктирной, прерывающейся линией. Гениальный трактат Аристотеля не нашел в пределах самой античности резонанса, не создал традиции»². В Средние века его «Поэтику» знали лишь понаслышке из арабских источников, с которых в 1498 г. и был сделан ее латинский пересказ. Через десять лет в Венеции опубликовали греческий оригинал. В 1537 г. там же было осуществлено параллельное издание оригинала с выверенным латинским текстом. В 1549 г. «Поэтика» переведена на итальянский, что явилось знаком ее применения к современной словесности. Одновременно начинаются усиленное изучение и комментирование трактата.

Параллельно изучают второй первоисточник эстетической теории позднего Ренессанса — «Поэтическое искусство» Горация. У него заимствуют основной закон сосуществования искусства с моралью: *учить, доставляя удовольствие*. С его названием и также латинскими стихами создается первое влиятельное на протяжении всего XVI в. сочинение о природе и правилах искусства — поэма **Марко Джироламо Вида (1485–1566)**.

¹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — М., 1980. — С. 55.

² *Аверинцев С.С.* Жанр как абстракция и жанры как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. — М., 1989. — С. 14.

Вида — итальянец, уроженец Кремоны, выученик гуманистов, впоследствии принявший священнический сан и ставший епископом — так его отблагодарил за посвящение поэмы «Христиада» папа Клемент VII. Вида пишет только на латыни и преимущественно в крупных формах эпической или дидактической поэмы. Эпическая — о Христе, дидактические — о разведении шелковичных червей и о поэзии. «Поэтическое искусство» состоит из трех частей: о достоинстве поэта, об искусстве композиции, о стиле. Хотя поэтический дар — от богов (мифология у Виды античная), но закон искусства — безусловное подражание древним; только они способны дать верные уроки владения языком: «Со мной заодно свершайте кражи без страха...» Петрарка этого совета не одобрил бы. О его опыте, впрочем, как и об опыте всей литературы на вольгаре, Вида даже не вспоминает. Поздний гуманист, он не ослабил, но ужесточил ориентацию на *подражание*.

Категория подражания лежит в основе всей поэтики как системы понимания искусства со времен греческой античности, где она существовала под именем *мимесиса*. Позиция теоретика варьировалась в зависимости от того, что он подразумевал под подражанием. Вида ориентирован на Горация и на традицию позднеантичной мысли, для которой *подражание означает прежде всего следование образцам*. Об этом у Виды — вторая и третья песни; что же касается первой, то она напоминает о ренессансной атмосфере неоплатонизма: именно к Платону возводили мысль о божественности дара и богоподобности Поэта:

Дивный божественный дар от небес человеку ниспослан!
Смертный чувствует род твою священную силу,
Боже, кто ни был бы ты, но бог ты, конечно! — живущий
В сердце певцов, возносящий их дух превыше эфира.

Пер. С. Ошерова

Почему же поэта, подражающего и равного в своей способности творить богу, Платон предполагал изгнать из своего идеального государства? Эта мысль беспокоила и требовала ответа. Объясняли, как это делал и Петрарка, тем, что изгнанию подлежали лишь творцы драматических произведений; но если в одном случае у Платона (трактат «Государство», кн. III), действительно, речь идет о драматическом искусстве, то в другом месте (кн. X) изгнанию подлежат поэты, в том числе и Гомер, как творцы вымыслов. Платон опасался пагубного в воспитательном смысле воздействия сильных эффектов; с философской же точки зрения он полагал, что поэт подражает не сущности, а лишь видимости вещей. Однако есть у него и другие высказывания, например в диалоге «Тимей», где само божествен-

ное творение выступает как произведение искусства. Эта аналогия была прежде всего услышана и подхвачена в неоплатонизме, продолжившем ее до уподобления художника и поэта богу.

Идея *божественного вдохновения* не противоречит необходимости *овладения искусством*. Соединенные вместе, они и дают тот результат, к которому пришел Вида. После него преобладающей формой рассуждения о поэтическом искусстве станут прозаические жанры: вначале *латинский диалог и комментарий*, позже — *трактат* на новых языках, в подражание Аристотелю именуемый «Поэтика». В качестве теоретиков нередко выступают поэты, подобно Виде, склонные к латинской дидактике. Особенная слава выпала в этого рода поэзии **Джироламо Фракасторо (1478—1553)**. В поэме, которая была столь высоко ценима современниками, что на памятнике ее автору она названа «Божественной», увлечение Фракасторо стихами соединилось с его основной профессией — врача: «Сифилис, или О французской болезни» (1521—1530). Тема была актуальной, поскольку после итальянского похода французской армии в 1494 г. ее эпидемия бушевала в Европе. Как поэт Фракасторо мифологизировал это событие, придумав сюжет о пастухе Сифиле, который был за свою дерзость наказан богами; как медик Фракасторо, хотя и в латинских стихах, но не вредя правде, точно описал всю симптоматику и дал необходимые рекомендации.

Не это ли лучшее доказательство *правдивости и полезности* поэтического искусства — свойств, о которых беседуют участники диалога «Наугерий, или О поэзии» (1540)? Разумеется, под способностью поэзии познавать истины Фракасторо имеет в виду нечто гораздо более высокое, точнее, поэзии доступно и то знание, которое отличает философа или историка, и то владение языком, которое демонстрирует оратор, но «поэт отличается от других тем, что все рассматривают единичное, а он — всеобщее»¹. Поэзия — универсальный дар, данный человеку и выражающий себя словом. Собеседников в диалоге Фракасторо прежде всего занимает эта главная тема — о достоинстве поэта и поэзии, но она не отвлекает их от вопросов более частных и технических. Поэзия признается «пользой через подражание»; она достигает своих целей, если поэт верно обращается со словом, т. е. достигает *простой и согласной* (соразмерной) красоты. Это прообраз необходимого эстетического *декорума*, предписываемого теоретиками более позднего времени — эпохи классицизма.

Было очевидно, что эстетическая теория созрела. Должен был прийти кто-то, способный придать ей вид не поэмы, пусть

¹ Фракасторо Дж. Наугерий, или О поэзии // Эстетика Ренессанса. — М., 1981. — Т. II. — С. 95.

и дидактической, не свободного диалогического размышления, а сво- да правил, предписанных для исполнения. Гуманистическая свобо- да была на исходе. Наступало время жестких догм, в том числе и в области искусства, теория которого принимала *нормативный* харак- тер. Ей-то и придал надолго запомнившуюся форму самый влия- тельный на протяжении следующего столетия теоретик — **Юлий Цезарь Скалигер (1484—1558)**. Вполне основательно для его латин- ской «Поэтики», изданной посмертно в 1561 г., не нашлось места в русской антологии «Эстетика Возрождения», но — в томе «Литера- турные манифесты западноевропейских классицистов».

Хотя Скалигер и был по рождению итальянцем, а по образова- нию, полученному в Болонье, — гуманистом, но он придет к конф- ликту с гуманистами во Франции, где прожил бóльшую часть жизни, занимаясь медициной. В отношении поэзии Скалигер усвоил, подчас вплоть до эклектизма, все основные идеи, идущие от античности: творческого артистизма, подражания природе и подражания стилю золотой цицероновой латыни. Однако, в отличие от гуманистов, он придал своей эклектике вид стройно логического единства, изме- нив тон рассуждения, сменив жанр диалога на трактат.

Название — «Поэтика» в полной мере отвечает содержанию. Это не восторженное рассуждение о поэте, начало которому положили еще Петрарка и Боккаччо, но теоретический опыт самого искуства. В трактате семь глав: I — история и теория жанров; II — формы стиха; III — персонажи; IV — стиль; V — сопоставительные сравне- ния классических авторов; VI — очерк истории латинской поэзии; VII — приложение»¹.

Скалигер принимает аристотелевскую идею *мимесиса*. Разве вся деятельность человека не есть подражание? «Например, если природа создала лошадь для перевозок, то крестьяне, которые тащат после обмолота солому на сеновал, несомненно, подража- ют лошадям. Да и сам дом представляется неким подобием пе- щеры»². Следовательно, по Скалигеру, не сам факт подражания создает искусство, а некая особенность в его осуществлении. Точнее — его цель: «Учить, доставляя удовольствие». Аристо- тель соединился с Горацием.

Это было тем легче сделать, что идея мимесиса, как и большинство других идей, была унаследована Ренессансом не в своем первоначаль- ном виде, но со многими позднейшими наслоениями. Аристотель распространял ее прежде всего на драматическую форму, которая есть *подражание действию*. Впоследствии — расширительно — ее пере-

¹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — С. 508.

² Там же. — С. 68.

несли и на человеческие характеры и стали рассматривать искусство как подражание не всей природе вообще, но *нравственной природе* человека или природе, как ее понимали и гуманисты, облагороженной присутствием человека.

Не вся природа, а лучшее в ней, способное доставлять нравственное удовольствие, имело право стать предметом искусства. Этим значительно ограничивался круг допустимого в поэзии, которая к тому же ориентировалась не только на природу, но и на лучшие образцы искусства. Следовало поиску своего пути предпочесть следование путем тех, кто уже совершил подражание и лучше, чем современный поэт, может надеяться это вновь сделать: все, чему стоит «подражать, найдешь у второй природы, т. е. у Вергилия»¹. С именем величайшего из поэтов у Скалигера входит идея «второй природы» и, следовательно, *двойного подражания* — природе и античности одновременно.

Так формируется представление о *декоруме*, своеобразное нравственное и эстетическое учение о правилах хорошего тона в искусстве. Эти правила продиктованы *вкусом*, который направляется *разумом и памятью*, обогащенной образованием.

Вкус подсказывает художнику, чему и как следует подражать, направляет его талант. Критерием художественного достоинства служит *правдоподобие*, исходя из которого и формируются основные правила искусства. Их не всегда можно найти у Аристотеля и Горация, но они выведены на основе их трактатов позднеренессансными их комментаторами. Правдоподобие диктует строгое соответствие предмета изображения — стилю, стиля — жанру... Так складывается *теория трех стилей*: высокого, среднего и низкого. Так возникает *жанровый нормативизм* со своим набором правил для каждого жанра. Особенно строги и памятны они в драме, соединившиеся в *теории трех единств*: места, времени и действия.

Писатели Ренессанса этих правил чаще всего не знали и во всяком случае им не следовали. Правила возникают как бы в назидание им, нарушающим законы разумного правдоподобия. В этом укоряют современных авторов те, кто выступает в жанре трактата по поэтике, как это будет делать, к примеру, англичанин Филип Сидни в своей «Защите поэзии» (ок. 1580). Своими упреками современным драматургам он заставляет предположить, что ему ближе были бы драматурги-классицисты, но до их появления оставалось еще несколько десятилетий, а в Англии предстояло создание великого шекспировского театра, ненормативного, не знающего жестких правил.

Увлечение жанром поэтики свидетельствует о том, что меняется тип художественного мышления. Оно становится более сознательным,

¹ Литературные манифесты западноевропейских классицистов. — С. 61.

рефлектирующим, желающим познать собственную природу. Однако порой степень этой сознательности, творческой активности, отстаиваемая в «поэтиках», возрастает столь сильно, что уже не только предваряет классицистический декорум, но и работает против него. Так, **Лодовико Кастельветро (1505–1571)** самим названием своего трактата «Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная» (публ. 1570) дает ясно понять, что Аристотель заговорил не только на латыни, но и на во́льгаре. Не случайно в юности Кастельветро начал с комментирования Петрарки и до конца остался верен идее его творческой самостоятельности. Цель искусства прежде всего не подражание, а *создание нового*, требующего совершенного владения искусством. Кастельветро не боится бросить вызов не только Скалигеру, но и самому Аристотелю, заявляя себя не последователем «древних», а сторонником нового искусства.

Мысль о несовершенстве Аристотеля к концу XVI в. все чаще приходит на ум авторам «поэтик». Так, **Франческо Патрици** (см. о нем в главе *Три века итальянского гуманизма*) не убоился начать свое сочинение о поэтическом искусстве (1586–1588) с опровержения и Платона, и Аристотеля, и их многочисленных комментаторов. Главный пункт расхождения — учение о поэтическом вдохновении, восторге, которое, а не подражание, создает истинного поэта. Этот восторг сам по себе имеет двойную сущность — природную и Божественную. Поэзия — это сокровенное знание, соединяющее аллерию и вымысел, главный источник которого — вдохновение¹.

Так, в преддверии XVII в., подводя итог Ренессансу, в «поэтиках» сторонники Аристотеля и всех «древних» сталкиваются с новаторами-бунтовщиками, упрямо верящими в богоподобную творческую способность Поэта. Одни утрачиваемую гармонию подкрепляют жестким сводом правил, по которым она может быть восстановлена. Другие готовы принять мир, каков есть, и в самой остроте его противоречий увидеть обещание вечно творимого и вечно обновляемого совершенства. В этом противостоянии открывается путь за пределы Ренессанса для новых систем художественного мышления, позже осознанных в истории литературы как *классицизм и барокко*.

Круг понятий

Миметическая поэтика:

подражание природе
правдоподобие

декорум
теория трех стилей

¹ Эстетика Ренессанса. — С. 152.

Вопросы

Когда и в каких формах происходит открытие «Поэтики» Аристотеля? В полной ли мере совпадает с аристотелевской «Поэтикой» мнение его комментаторов?

Какие моменты создаваемой эстетической теории послужили поводом для полемики?

Было ли нормативным жанровое мышление Ренессанса?

Тексты

Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Сост., вступит. стат., общая ред. Н.П. Козловой. — М., 1980.

Эстетика Ренессанса. Т. 1–2 / Сост. В.П. Шестакова. — М., 1981.

Литература

Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А. Гринцер. — М., 1994. — С. 3–38.

Андреев М.Л. Итальянское Возрождение: от стиля к жанру // Там же. — С. 297–325.

ПЕТРАРКИЗМ И СУДЬБЫ ЕВРОПЕЙСКОЙ ПОЭЗИИ

*Поэзия накануне Высокого Возрождения • Поэзия Плеяды •
Сонет в Англии*

Поэзия накануне Высокого Возрождения

Американский исследователь П. Оппенгеймер назвал составленную им антологию сонета многообещающе: «Рождение современного мышления: Самосознание и возникновение сонета». Чтобы принять или отвергнуть столь ответственную посылку, связывающую сонетную форму с мышлением, нужно хотя бы в общих чертах представить себе, что происходило в европейской лирике, почему именно сонету выпала честь провозгласить рождение нового человека и новой культуры. Вспомним некоторые факты из истории средневековой поэзии.

«Поэзия проснулась под небом полуденной Франции, — писал А. Пушкин, — рифма отозвалась в романском языке...» («О поэзии классической и романтической»). Таким представляется рождение поэзии в Новое время, а местом его видят юг современной Франции — Прованс. Там явились трубадуры, открывшие любовь, рифму, создавшие систему жанров, на века вперед определив течение европейской лирики. Провансальская поэзия кончилась вместе с Провансом в самом начале XIII столетия. Последние трубадуры перебрались на север Франции или в Италию, где и подтолкнули развитие национальных традиций. Важные события последовали почти тотчас же.

Во Франции в 1230-х годах создается одна из самых читаемых и влиятельных книг позднего Средневековья — «Роман о Розе». Автор его первой незавершенной части — **Гийом де Лоррис**. В чем причина успеха книги? Она возникает на пересечении разных типов средневековой культуры и с необычайной полнотой отражает сознание в отношении к столь волнующей теме — к любви. Любовная тема трактуется в духе *средневекового интеллектуализма*, требующего, чтобы все оттенки значений и стороны явления обретали в воображении *зримую наглядность*. Это и позволяет сделать аллегорию, превращая в персонажей Отказ и Привет, Стыд и Страх, Великодушие и Сострадание, препятствующих или способствующих герою на его символическом пути к обладанию Розой.

Начатое Гийомом де Лоррисом продолжил сорок лет спустя **Жан де Мен**. Если первая часть представляет собой интеллектуальное обоснование любовного чувства, то вторая резко обрывает этот путь, предлагая читателю встать на точку зрения заземляющего любовь и аллегорию Разума. Если первая часть учила говорить о любви, переживать любовь, то вторая (едва ли не в согласии с новеллистическим жанром) являет прозаический смысл жизненных побуждений. Утонченная аллегорией чувственность подвергается иронической проверке опытом, а книга в целом являет собой детище всей позднесредневековой культуры.

Параллельно тому, как во Франции идет подведение итогов и возникают формы, синтезирующие предшествующую эпоху, в Италии одновременно этому начинается иной процесс — предварения иного типа сознания и эпохи Возрождения. В трактовке любви аллегорическая наглядность сменяется инструментом более тонким, поэтически совершенным и отвечающим видению мира в свете всеобщего подобия явлений — *метафорой* (см. *Франческо Петрарка; Великая аналогия*). Ей сопутствует *новый сладостный стиль* и жанр *сонета*.

Предисловие к уже упомянутой антологии П. Оппенгеймера открывается утверждением, сразу же ставящим сонет на особое место

среди поэтических форм: «Современное мышление и литература начались с изобретением сонета. Созданный в начале *дуоченто* Джакомо Лентино, *нотарием* (под этим именем он был известен и вошел в «Божественную комедию» Данте. — *И. Ш.*), занимавшим значительный придворный пост и, возможно, служившим адвокатом при дворе императора Фридриха II, сонет стал первым образцом лирической поэзии со времен падения Римской империи, предназначенным не для исполнения под музыку, а для чтения глазами»¹.

Принято считать, что сонет возник в *сицилийской школе* при дворе императора Фридриха II, где впервые расцвела, приняв сложные формы, поэзия на народном итальянском языке. Создателем сонета, действительно, считают Джакомо да Лентино. Есть две основные версии родословной сонета. Согласно одной, он возник за счет добавления шестистрочного рефрена к восьмистрочной строфе сицилийской песни — *страмботто*. Согласно второй, он варьировал строфу провансальской *канцоны*. Однако главным было то, что сонет представлял собой комбинацию различных строф, предполагавших смысловой, логический перелом в течении сюжета, а также и мелодический слом, невозможный, как доказывает П. Оппенгеймер, с точки зрения существовавшей музыкальной техники².

Но как же тогда быть с самим названием — *сонет* (возникшим несколько позже самой формы), которое принято возводить к итальянскому слову *sonetto*, песенка или короткий звук. Исследователь предпочитает вторую этимологию, доказывая при этом, что звук, предполагавшийся названием формы (особенно в латинском варианте — *sonitus*), был не музыкальным, скорее обозначал бормотание. Во всяком случае это больше соответствует представлению Оппенгеймера о сонете как о первом в Новое время типе поэзии, создаваемой в расчете *не на исполнение, а для чтения про себя*.

В таком случае сонет был первым поэтическим опытом, рождающимся в процессе напряженной рефлексии, самопогружения в мир «внутреннего молчания». Это меняло ощущение времени, которое более не совпадало с временем реального исполнения, но становилось текучим, обратимым. Пребывающий в состоянии ничем не нарушаемого уединения поэт, а затем и его читатель имели возможность управлять временем, «по своей воле прерывая и возобновляя чтение, сосредоточиваясь на той или иной фразе, перечитывая трудные места...»³.

¹ *Oppenheimer P. Inception and Background // P. Oppenheimer. The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet. — N. Y.; Oxford, 1989. — P. 3.*

² *Oppenheimer P. The Birth of the Modern Mind. — P. 177.*

³ *Ibid. — P. 28.*

Сонет располагал к медитации, размышлению, а в его меняющейся свое течение — от октавы к секстету — интонации как будто был предопределен переход от развертывания темы к ее аргументированному итогу, синтезу. Сонет начал восприниматься как своего рода «золотое сечение», идеально найденное пространство, организующее мысль, позволяющее развернуть собственно поэтический способ ее доказательства — путем *метафоры*. Сжатость пространства предполагала насыщенность смысла, играющего многообразием словесных оттенков.

Казалось бы, вслед Данте и Петрарке, в Италии должно было стремительно начаться течение новой поэзии. Но так не произошло. Эпигонов явилось немало, однако продолжатели придут много позже. Не без основания столетие, последовавшее за смертью Петрарки — с 1375 по 1475, — называют веком без поэзии. Перед лицом набирающего силу гуманизма и увлечения античностью дело создания литературы на национальном языке в Италии движется медленно. Во Франции, напротив, это время замечательных поэтов и важных перемен.

Они происходят помимо влияния итальянцев, хотя едва ли не первые в Европе переводы из Петрарки делает Филипп де Мезьер (ок. 1327 — 1405). Во Франции существует традиция писания поэзии на национальном языке, гораздо более укорененная и давняя. В силу ее укорененности она здесь все еще жизненна и продуктивна. Новые возможности ищут путем преобразования системы старых жанров, восходящих к лирике трубадуров. *В XIV в. Франция — страна цветущей средневековой культуры*, которая, однако, начинает приносить плоды, предрекающие иную поэзию и эпоху Возрождения (см. об этом также *Предвозрождение XIV—XV веков; Судьба рыцарской идеи*).

Первый в ряду французских поэтов этого времени современник Петрарки — **Гийом де Машо (Guillaume de Machaut; 1300—1377)**; он последний значительный поэт-композитор, в этом сочетании свидетельствующий о неразрывности двух искусств в средневековом сознании. Вероятно, по аналогии с теорией музыки (не забудем, что музыка — предмет школьного знания, входящий в квадривиум), Гийом де Машо создает «Пролог» (ок. 1370) — одно из первых сочинений, излагающих законы метрической речи, т. е. поэзии. Ранее если этот предмет и трактовался в пределах школьного тривиума, то в рамках грамматики, частично — риторики. То, чему Гийом де Машо закладывает основу, получит название «*второй риторики*»: первая — для прозы, вторая — для поэзии. Основным сочинением, разрабатывающим ее законы, будет «Искусство слова» («*L'Art de dictier*», 1393) **Эсташа Дешана (Deschamps; 1346—1406)**. Хотя Дешан и пишет свое сочинение прозой, он продолжает уже предпри-

нимавшиеся ранее (например в XII в. в Англии — Винсауфом) попытки следовать «Поэтическому искусству» Горация.

Не нужно думать, что если поэт-композитор Гийом де Машо создает по аналогии с музыкальной теорией нечто сходное для поэзии, то с целью — закрепить их связь и сходство. Не случайно продолжателем его дела Эсташ Дешан был первым значительным французским поэтом, отделившим поэзию от музыки.

Также не нужно обманываться словом «риторика», под именем которой возникает «Искусство слова», предполагая, что поэтическое творчество целиком оставлено в ведении школьной риторики. То, что создается во Франции к концу XIV в., было, по сути, предварением *трактатов о поэтике* (см. разд. *Поэтика*) и обособлением деятельности поэта как от деятельности композитора, так и оратора. Это был путь к утверждению самостоятельности словесного творчества, в конечном итоге ведущий к возникновению такого явления, как литература (см. разд. *Понятие «литература»*).

Гийом де Машо закрепляет формы и выстраивает систему поэтических жанров по аналогии с тем, что он делает как композитор, явившийся одним из создателей полифонии в светской музыке (он был новатором и в церковной музыке: единственная сохранившаяся из его месс — для собора в Нотр-Дам — первый образец музыкального четырехголосия). Для Гийома де Машо область поэзии все еще частично совпадает с музыкой, поскольку сохраняется общность жанров: *лэ* и *вирлэ* — одноголосые, *баллада* и *рондо* — полифонические. Однако эти музыкально-поэтические формы Гийом де Машо виртуозно соединяет с повествовательностью в пределах важнейшего в этот момент словесного жанра — *ди (dit)*, своим названием (от фр. — говорить) прямо указывающего на свою речевую природу. Основная форма, принятая в этом жанре, — повествовательный нестрофический восьмисложник, перебивающийся вставками любых других жанровых форм или даже прозаическими фрагментами.

Именно у Гийома де Машо этот жанр становится одновременно фактом творчества и рассказа о творчестве, т. е. *поэзией* и *поэтикой*; он также соединяет *подлинное*, ибо претендует на то, что в нем повествуется о чем-то реально бывшем, в высшей степени *условным*, ибо условной была сама любовь, способ ее переживания, ее ритуал.

Это очень важно понять, чтобы правильно оценить ренессансную поэзию: *условным был не только язык любовной поэзии, а язык любви*, в создании которого, разумеется, поэзия принимала самое активное участие. Так что гораздо более формальный или ритуальный характер, с сегодняшней точки зрения, носили любовные отношения. Самое известное ди Гийома де Машо — «Книгу о действительно случившемся» («*Le livre du voir dit*»), повествующую

о старческой любви поэта к восемнадцатилетней девушке, Й. Хейзинга выбирает, чтобы проиллюстрировать, как читалась символика цвета:

«Когда Гийом де Машо в первый раз увидел свою неведомую возлюбленную, он был поражен тем, что она надела к белому платью лазурно-голубой чепец с зелеными попугаями, ибо зеленый — это цвет новой любви, голубой же — цвет верности. Впоследствии, когда расцвет этой поэтической любви уже миновал, он видит ее во сне: ее образ витает над его ложем, она отворачивает от него свое лицо, она одета в зеленое...»¹.

В этой поэзии все еще живы культ служения прекрасной даме и жанры куртуазной лирики; здесь продолжается аллегорическое изучение, буквально — рассмотрение своего чувства, восходящее к «Роману о Розе», но интеллектуальная рефлексия приобретает теперь новый характер. Повышается степень ее сознательности, напряженности. В этом смысле она подобна жанру сонета и, более того, книге, наиболее памятно соединившей сонет с Амором, — «Новой жизни» Данте. Хотя и здесь есть различие, о котором говорится во вступлении к одному из очень немногих переводов этой французской поэзии на русский язык — к ди Жана Фруассара «Любовный плен»:

«В отличие от Данте, французские поэты максимально приближают своего героя к моменту создания стихотворений, которые возникают как бы непосредственно на глазах у читателей. Герой ди не воспринимает текст таких стихотворений как вполне окончательный: он сравнивает выраженные в них любовные чувства с теми, какие подобает иметь истинному влюбленному, он ощущает возможность иного, более нравственного поведения... Французские любовные ди — это своего рода «полупоэтики»; они относятся к более ранней стадии развития романской теории поэзии, чем «Новая жизнь», и представляют в этом процессе то звено, которое, видимо, отсутствует в истории итальянской литературы»².

Желание исследователя — представить французскую поэзию как нечто более средневековое по своему типу в сравнении с пусть и предшествующими ей итальянскими явлениями вполне понятно ввиду всеобщего убеждения (во многом верного), что все в эпоху Ренессанса начиналось в Италии. Однако именно в факте возникновения «поэтики» есть нечто, забегающее вперед в сравнении даже с великой итальянской традицией. Хотя и многое, но не все в эпохе европейского Возрождения сложилось или было намечено в Италии.

¹ Хейзинга Й. Осень Средневековья. — С. 131.

² Евдокимова Л. «Любовный плен» Жана Фруассара и французская аллегорическая поэзия XIV века // Жан Фруассар. Любовный плен / Пер. М. Гринберга. — М., 1994. — С. 11–12.

Были и другие пути, в том числе французский — путь планомерно-го и долгого исчерпывания средневековой традиции, при котором новое созревает неприметно внутри старых форм, питаясь ими. Это, впрочем, относится не только к формам, но и к самому любовному переживанию.

Жанр ди потому и сочетает поэзию и поэтику, что на рубеже XIV—XV вв. во Франции невозможно писать о любви, не думая о поэзии, но невозможно писать о об искусстве поэзии иначе, как с мыслью о том, чтобы совершеннее выразить свое чувство. Любовь — повод не только пережить ее, но и проанализировать, обсудить с возлюбленной или с другом: в упомянутом ди Ж. Фруассара со стихотворным повествованием о «любовном плене», со вставками разнообразных поэтических форм, представляющих непосредственное переживание, соседствуют прозаические письма к другу, комментирующие и поэзию и любовь.

Все более горько звучит голос любовного вдохновения в лад вошедшему в моду жанру «жалобы» (о меняющемся эмоциональном строе французской поэзии этого времени см. подробнее в главе *Предвозрождение XIV—XV веков; Судьба рыцарской идеи*). В куртуазной лирике ценилось умение «любить издалека», но теперь бескорыстное духовное служение ушло в прошлое. Отдаленность от предмета своей любви воспринимается как томительная разлука; собственное чувство — как «любовный плен»; а прекрасная дама, держащая поэта на расстоянии, выглядит уже не просто жестокой, но фатально неспособной к чувству роковой женщиной. Именно такой образ она принимает у Алена Шартье. Его «Немилосердная Красавица» («*La Belle Dame sans merci*») будет вдохновлять романтиков спустя четыре столетия. Однако в рамках своей эпохи этот образ обозначил предел, до которого могла меняться куртуазная ситуация под воздействием все более утонченной чувственности и рефлексии.

Ожидание влюбленным поэтом сложного и глубокого чувства переживается теперь как его невозможность. Чтобы преодолеть ее, поэзия должна была заговорить языком более свободным, человеческим, ощутить мир, в котором обитает любовь, распахнутым вверх и вширь, исполненным новых смысловых переключек. Эту возможность и предоставил заново открытый в конце XV в. жанр сонета.

Ранее всего второе рождение жанра совершается у него на родине — в Италии. Полтора века существования гуманизма, как можно было ожидать, создали достаточно широкий круг образованных людей, увлеченных античностью и презирающих современность, говорящую на вольгаре. Однако здесь сработал иной закон культурного движения. По мере того как новая образовательная программа захватывала все более широкое жизненное пространство, она укоренялась в культурной действительности. Гуманистическая образованность

превращалась в основание для национальной культуры, а гуманист, как будто бы уходя от современности в античность, оказывался способным увлечься чем-то прежде представлявшимся ему низким, простонародным. В блестящем кружке при дворе Лоренцо Медичи возродился культ народной поэзии. Здесь началось восхождение к тем вершинам, которые известны как зрелое или — метафорически — *Высокое Возрождение*. Ему суждено было стать явлением уже не исключительно итальянским, но — всеевропейским; и именно теперь гуманизм не противостоит более делу создания национальной культуры, но превращается в важнейший фактор ее становления.

Внук Козимо Медичи — **Лоренцо**, прозванный **Великолепным (1448—1492)**, после ранней смерти своего отца Пьетро унаследовал неофициальное положение правителя Флоренции. От молодого человека потребовались качества, необходимые любому итальянскому государю, а ему, наследующему не трон, а власть, как бы добровольно отдаваемую согражданами, потребные вдвойне: умение вызвать у народа любовь, подкрепляемую безусловным повиновением; мастерство лавировать в беспокойном море итальянской политики; способность добиться уважения наиболее могущественных монархов Европы; наконец, расчетливость в ведении дел. Лоренцо выказал все эти умения настолько, что Н. Макиавелли будет приводить некоторые из его деяний в качестве образцовых для своего государя. Лоренцо привлек народ Флоренции открытостью, щедростью, разумностью, тем, что в нужный момент железной рукой умел подавить внутренних и внешних возмутителей спокойствия, а когда дела, бранные и повседневные, сменялись празднеством, Лоренцо писал «Карнавальные песни», певшиеся всеми. Этот успех не был данью лести правителю: Лоренцо Медичи был, вероятно, самым оригинальным итальянским поэтом кватроченто.

Он получил блестящее гуманистическое образование, включавшее и знание национальной литературы. Итальянскую поэзию ему преподавал прославленный комментатор Данте Христофор Ландино. Марсилио Фичино вводил мальчика в круг платоновских идей, и совсем юным Лоренцо начинает принимать участие в диспутах Академии. Эта традиция продолжится впоследствии в застольных беседах на его заново отстроенной вилле в Каяно, во дворце на виа Ларга, где собираются гуманисты и поэты, дипломаты и музыканты; ежедневными гостями у Лоренцо будут и воспитатель его сына Полициано, и опекаемый им, совсем еще юный Микеланджело. Любимый художник Лоренцо — Боттичелли; оба — один в живописи, другой в поэзии вдохновляются платонизмом, улавливая в предметных образах идеальные сущности. Таковы у Лоренцо стансы «Леса любви», но более всего он запомнился стихами в другом роде.

Лоренцо Медичи, Полициано и Луиджи Пульчи составляют своеобразный триумvirат флорентийских поэтов, демонстрирующих плодотворность встречи высокой образованности с народным языком. У каждого из них своя роль. Полициано — преимущественно латинский поэт, а на *volgare* — автор исполненных интеллектуализма поэм и изящных лирических песен (см. *Итальянская литература; Система жанров*). Пульчи — родоначальник пародированного эпоса (см. *Поэма на рыцарский сюжет*). Между высотой одного и сниженностью другого Лоренцо Медичи наиболее значителен тем, что демонстрирует возможность не комического, а гораздо более разнообразного — сочетая лиризм с иронией — использования итальянского языка, приближения его к народной жизни. Это делалось и раньше, в том числе и в жанре сонета с целью шуточного эффекта, как поступал еще в первой половине XV в. цирюльник Буркьелло (прозвище от *alla burchia* — как попал), убежденный противник Медичи, изгнанный ими из Флоренции.

Лоренцо Медичи совсем не ограничивается шуткой, когда, смешивая восторг с иронией, под маской влюбленного селянина Валлера воспевает прекрасную «Ненчу из Барберино»:

Ее глазам мужчины знают цену.
Еще бы! Ненча, бросив взгляд-другой,
Прошьет не то что сердце, но и стену,
Тогда как сердце — камень у самой.
Поклонники за нею, рады плену,
Таскаются хвостом, и сам не свой,
От зависти я помираю черной,
Что нет меня среди толпы покорной.

Ненча из Барберино, *пер.* Е. Солоновича

Любовный плен, смерть от любви — общие места лирики; прекрасный взгляд, способный пробить камень, — это уже не обычная метафора, а гипербола, выводящая куртуазную условность на грань комизма. Любовь под пастушеской маской — нечто вполне допустимое, ибо оправдано вошедшим в моду пасторальным жанром. Однако и пасторальная условность у Лоренцо Медичи напряжена до опасного предела, ибо его герой не играет в пастушка, а им является и мечтает, чтобы Ненча пораньше «из овчарни вышла со скотиной / И верным псом».

Такая поэзия в Италии — знак того, что она, возникающая на высотах культуры, существует теперь в объеме всего языка, что она научилась опускаться до подробностей повседневного бытия, не рискуя уронить свое достоинство.

А ведь Петрарка боялся унизить поэзию самим фактом творчества на *volgare*:

Быть верным бы пещере Аполлона,
Где он пророком стал, — как знать? — для света
Флоренция бы обрела поэта,
Как Мантуя, Арунка и Верона.

Но как не мечет из сухого лона
Моя скала струи, так мне планета
Иная: терн, репей велит мне эта
Кривым серпом жать с каменного склона.

Сонет CLXVI; пер. Ю. Верховского

Писать бы ему на латыни и прославить родину, как это сделал Вергилий, уроженец Мантуи, Катулл, уроженец Вероны... Равного им могла бы обрести и Флоренция, но ему, Петрарке, выпала другая планета. Он это знает, даже и сожалея о недостижимости истинного величия, которое в веках способна дать только латынь. В Италии прошло почти полтора века, прежде чем сомнения, ведомые Петрарке, рассеялись и твердо установилась традиция национальной поэзии.

Не быстрым было распространение опыта Петрарки и в других странах Европы, хотя там этот процесс тормозился не боязнью писать на национальном языке, а новизной и самой поэзии, и ренессансного строя ее чувств. Первые переводы сонетов Петрарки появляются, однако, уже в XIV в. (во Франции — Пьер де Мезьер, в Англии — Дж. Чосер, переложивший в своей поэме «Троил и Крисеида» сонет 132 «Коль не любовь сей жар...»). Один из первых европейских петраркистов появляется в первой половине XV в. в Испании — маркиз де Сантильяна.

Но только в начале XVI в. почитание Петрарки превращается в культ, распространяющийся по всей Европе как «петраркизм». Когда после смерти Лоренцо Медичи Флоренция переживает период то ли упадка, то ли усталости от перенапряжения сил светской культуры, центр поэзии переносится в другие города. Петраркизм начинается с **Пьетро Бембо (1470—1547)** — гуманиста, поэта, теоретика искусства, кардинала, жившего в Ферраре, Урбино, Риме. В 1501 г. с помощью издателя Альдо Манунци Бембо осуществил первое печатное издание «Canzoniere», опубликовав так называемый Ватиканский кодекс, представляющий собой девятую редакцию «Книги песен». Во многих странах оно стало источником знания Петрарки, которому сам Бембо усердно подражает. Как подражатель он благоговееен по отношению к источнику, более изящен и условен, тщательно выстраивает систему метафорических сближений (что станет приметой петраркистского стиля). Однако он вполне сознает, что, подражая, выполняет важную культурную роль,

о которой и скажет в первом в Италии трактате о национальном характере поэтического творчества — «Рассуждение в прозе о народном языке» (1525).

Именно в это время — в 20-х годах — петраркизм в Европе из предмета увлечения отдельных поэтов перерастает в традицию. Вот, скажем, с чего все начинается в Испании: «1526 год будет отмечен в анналах испанской культуры и тем, что этим годом датируется легендарный разговор, произошедший в Гранаде, во время свадьбы Карлоса и португальской принцессы Исабел, между барселонским стихотворцем Хуаном Босканом и итальянским посланником Андреа Наваджеро: итальянец внушил Боскану — по собственному признанию последнего — мысль о плодотворности сочинения испанских стихов на “итальянский лад”»¹. Наваджеро — имя итальянского гуманиста, латинизированный вариант которого вынесен в заглавие диалога Фракасторо «Наугерий, или О поэзии», где он — один из собеседников (см. разд. *Поэтика*).

Вскоре в остальных странах Европы последуют этому примеру: подражание «итальянскому ладу» станет важным поводом для очищения народной речи и создания национальных литератур. Сонет, действительно, оказывается жанром, стоящим у истоков современного языкового и художественного сознания. Возникший на заре эпохи Возрождения как поэтическая исповедь нового человека, он в полной мере обретает право на существование, когда Ренессанс становится явлением общеевропейским, когда опыт античности усвоен в достаточной мере, чтобы подвергнуть его критическому осмыслению. Это особенно ясно видно в сфере научного знания: сначала открыли Птолемея, с его картами пустились делать великие географические открытия, но, совершив их, исправили карты. А в середине XVI столетия Коперник пошатнул авторитет Птолемея и как знатока вселенной, когда вместо *геоцентрической* модели, статично располагающей мир вокруг Земли, предложил *гелиоцентрическую* — систему планет, вращающихся вокруг Солнца.

Это же время ознаменовалось и расцветом национальных европейских культур: античность была общим центром притяжения, их солнцем, но каждая вращалась по своей орбите. Капитальный труд Коперника «Обращение небесных сфер», содержащий новую астрономическую гипотезу, увидел свет в Нюрнберге в 1543 г. Около этого времени во Франции и начинает складываться едва ли не первая *литературная школа* Нового времени, сообщество литераторов, объединенных общей программой — «Плеяда».

¹ Пискунова С.И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI–XVII веков. — С. 14.

Материалы и документы

Сонет: рождение современного мышления

В новой форме быстро почувствовали возможность по-новому мыслить о человеке. Эмоциональные проблемы, в особенности любовь, можно было теперь не только выразить или пережить, но разрешить, прибегая к логике жанра, обратившегося вовнутрь человека, к месту обитания его души или, если кто-то не был уверен в ее существовании, его разума. Разум в конце концов полагали проявлением божественного начала и божественной любви. Птолемея система умопостигаемого мироздания вкупе с теологией Блаженного Августина и Боэция сделали это непреложным еще к V в. Все средневековое искусство, архитектура, наука и литература исходили из этого. Вся система божественного миропорядка и церковная философия свидетельствовали о Разуме как высшем принципе.

С другой стороны, намерение сонетного жанра обратиться вовнутрь человеческой души представляло опасность, серьезно не возникавшую со времен античности: если поэт задавался вопросом о ценностях, бытии, устройстве мира, что предполагала новая форма, то обязательно ли его выводы должны были совпасть с церковным учением и с тем, что считалось общепринятым знанием?

Сонет, разумеется, не «сотворил» самосознание человека. Появившийся при дворе Фридриха II, он ввел в моду исследование самосознания, литературу, рассчитанную на молчаливое, вдумчивое восприятие, моду, продолжающуюся и по сей день. Сонет стал также поводом к увлечению литературой, исполненной воображения, в которой аллегорические отвлеченности были заменены предметными образами, что послужило толчком к развитию нового символизма, открывающего более прямой и ясный путь в область подсознательного <...>.

Вся литература, обращенная к воображению, как и медитативная поэзия, предназначена для чтения уединенного или в кругу небольшого числа людей. Это диктуется пониманием времени, определяемого теперь тем, что человек внемлет лишь собственному внутреннему молчанию. Исполняемый текст определяет протекание времени. Оно течет безостановочно. Восприятие слушающих в значительной мере подчинено ему. В молчаливом уединении читатель полностью властен над временем <...>.

II. Оппенгеймер. Рождение современного мышления: Самосознание и возникновение сонета¹

¹ Oppenheimer P. The Birth of the Modern Mind. — P. 3—4, 27—28.

Круг понятий

Сонет:

сицилийская школа
страмботто
поэзия для чтения

«внутреннее молчание»
рефлексия
метафоризм

«Вторая риторика»:

поэзия и музыка
ди
жалоба

аллегоризм
интеллектуализм
подлинное и условное

Поэзия Плеяды

Во Франции итальянскому и античному влиянию в первой половине XVI в. противостояла все еще живая традиция национальной поэзии, восходящая к средневековым жанрам. Поэтическую «риторику» постепенно расшатывают, смещая акцент на малые формы, отвечающие все более светскому, легкому духу придворной жизни, жаждущему — на итальянский лад — развлечений, склонному к остроумию. Новый стиль культивируется поэтами при дворе Франциска I: **Клеманом Маро (1496—1544)** и **Мелленом де Сен-Желе (1491—1558)**. Их жанровый репертуар был разнообразен: поэмы, гимны, стихотворения, отмечающие торжественные события, а впоследствии и сонеты. Однако более всего ценились в их исполнении и остались в антологии французской поэзии мадригалы, эпиграммы — анакреонтика, славящая радости жизни или сожалеющая о том, сколь быстро они проходят (мотив *carpe diem*). Стихотворением именно в таком роде, переведенным юным Пушкиным, остался Маро и в русской поэзии:

Уж я не тот любовник страстный,
Кому дивился прежде свет:
Моя зима и лето красно
Навек прошли, пропал и след.
Амур, бог возраста молодого,
Я твой служитель верный был;
Когда бы мог родиться снова,
Уж так ли б я тебе служил!

Старик. Из Маро (пер. 1815)

Маро верен эпикурейскому идеалу не только в стихах, но и в своей бурной жизни, которая начиналась гораздо более удачно, чем завершилась. Его отец как бы по наследству передал ему место придворного поэта. Юный Клеман приветствовал в 1515 г. восхождение на трон короля Франциска, который не раз будет приходить ему

на помощь и выручать своего поэта, в том числе и после неоднократных тюремных заключений: то Клеман поест скоромного в пост, то отличится слишком острыми стихами. Из французских поэтов Маро более всего ценил Вийона, которого издал в 1533 г., в какой-то мере предсказав собственную судьбу.

В 1534 г. после дела об афишках Маро окончательно поссорился не только с церковью, но и впал в королевскую немилость. Благодаря протекции Маргариты Наваррской он укроется в Ферраре, где произойдет его встреча с Кальвином и обращение в протестантство. Поэтическим результатом станет перевод псалмов. Маро даже последует за Кальвином в Женеву, но его непобедимое жизнелюбие и здесь окажется не к месту. Он возвращается во Францию, переиздает сборник «Жалоба христианского пастушка», снова бежит в Италию, где вскоре умирает.

Судьба Сен-Желе, проведшего большую часть жизни при дворе, была куда более благополучной, но, как и его поэзия, менее яркой. Его имя памятно более всего тем, что за Сен-Желе числится заслуга написания первого сонета на французском языке. Впрочем, это не бесспорно: не только право на первый сонет, но и честь обновления французской поэзии оспаривают, помимо парижан, жители Лиона, второго культурного центра Франции. Придворным здесь противостояли горожане: наиболее талантливый из них — **Морис Сэв (1501?—1562?)** и его ученица, «прекрасная канатчица» (прозванная так по профессии ее отца и мужа) **Луиза Лабе (1526?—1565?)**.

Хотя Сэв и начал писать сонеты еще на рубеже 30-х годов, но в Лионе не спешили порвать с национальной традицией ради итальянского лада. Любовь здесь поют в жанрах поэзии трубадуров, причем Сэв продолжает ее «темный» стиль, в то время как Луиза Лабе предпочитает «светлый». Сонет, что не противоречило исторической логике, воспринимается в Лионе как продолжение этой традиции, хотя и обновленной философией Платона: Сэв назвал свою возлюбленную именем Делия (*Delie*), являющимся анаграммой слова Идея (*L'idée*), напоминающей о платонических первообразах вещей. Однако весь тон поэзии несколько заземляется: поэтическое слово в доме горожанина звучит иначе, чем в средневековом замке или в Италии на пороге новой эпохи. Так что принцип творческого подражания ради развития национальной поэзии осуществляется во французском Возрождении еще до того, как он был властно заявлен поэтами Плеяды.

Именно в своем единстве — как *первая школа национальной поэзии*, сознательно созданная на основе общей программы, — Плеяда стала событием европейского масштаба. Однако она не могла бы осуществить себя, если бы не объединила поэтов, каждый из которых был личностью, а ее лидеры: Ронсар и Дю Белле — поэтами, определившими дальнейший ход французской поэзии.

Пьер Ронсар (1524—1585) происходил из древнего рода, многие члены которого, как и отец поэта, отличились на военной службе. Пьер рано появляется при дворе: сначала как паж третьего сына короля — Шарля Орлеанского, затем в свите принцессы Мадлен, ставшей женой шотландского короля Якова V. Ронсар сопровождает ее в Шотландию, а после ее внезапной смерти возвращается в Париж и здесь учится в привилегированной школе для пажей. Во время одной из поездок в 1540 г. Ронсар тяжело заболел и для лечения удалился в родовую замок Ла-Поссоньер в Вандомуа, где ему придется провести несколько последующих лет. Последствием болезни останется глухота.

Приходится заново строить жизненные планы. В 1543 г. Ронсар принял постриг, но это был лишь формальный шаг, дававший право (как некогда Петрарке) получать церковные должности — синектуры, платой за которые был обет безбрачия. В эти годы, вынужденно проведенные вдаль от парижской суеты в сельском уединении, которое Ронсар навсегда полюбил, приходит увлечение поэзией. Она возбудила интерес к античности и заставила подумать о продолжении образования.

В 1547 г. Ронсар поступил в колледж Кокре, где его учителем стал прославленный эллинист Ж. Дора. Там же произошла встреча с будущими друзьями и литературными единомышленниками: Антуаном де Баифом, Жоашеном Дю Белле и другими.

Еще в Вандомуа (около 1542 г.) Ронсар попробовал свои силы в высоком лирическом жанре оды. Теперь под влиянием Дора и нового интереса к греческой классике это увлечение приняло конкретную форму — *пиндарической оды*. В отличие от оды гораціанской, она воспевает не уединенную жизнь, посвященную размышлениям и нравственному достоинству, но ищет предметы, относящиеся к сфере общественной и государственной важности. Ее строгая форма, где строфы чередуются в трехчастной последовательности: строфа — антистрофа — эпод, — созвучна французскому вкусу, воспитанному в духе поэтической риторики, но к этому времени и уставшему от ее избыточной формализации. Пиндарическая ода, исполненная восторга, высоким слогом поющая славу богам и героям, восстанавливала поэтическое слово в его исконных правах.

Однако теперь у оды иной предмет, ее верховное божество не Юпитер, а Генрих, король Франции. Об этом Ронсар заявил в оде «К королю» («*Au Rois*»), приуроченной к коронации Генриха II в 1547 г.:

Mais Henri sera le dieu
Qui commencera mon mettre,
Et que j'ai voué de mettre
A la fin et au meilleur.

Уже в этой ранней оде Ронсар начал разработку десятистрочной одической строфы, которой предстоит большое будущее. Он также наметил принцип метафоризации — превознесение земного величия до небес. Королевское достоинство приобретает божественные черты:

Heureus l'honneur que j'embrasse,
Heureus qui se peut vanter
De voir la Thebaine Grace
Qui sa vertu veut chanter:
L'aïant pour ma guide, Sire,
Autre bien je ne desire,
Que d'apparoistre à tes yeus,
Le saint Harpeur de ta gloire,
Et l'archer de ta memoire
Pour la tirer dans les cieus.

(Генрих будет божеством, коим я начну свой стих, кем клянусь его закончить и кто составит все его содержание. Счастлива честь, мне выпавшая; счастлив тот, кто может похвалиться тем, что ему явлена фивейская милость в желании воспеть его. Будь мне водителем, Сир, у меня нет другого желания, как явиться пред тобой священным Певцом твоей славы, лучником твоей памяти, чтобы направить ее на небо)

Это именно тот тон, который подходит при дворе Генриха II (1547—1559), получившего в наследство от своих предшественников государство, значительно увеличившееся в размерах, возросшее в своем европейском значении, превратившееся в дворянскую империю с королем, вознесенным на вершину этой иерархии. Открыт путь к величию французского короля и его двора, в полной мере явившего себя спустя век при Людовике XIV. Друг Ронсара и адресат его стихов П.-Л. Леско начинает строительство Лувра, ставшего воплощенным символом этого величия.

Иначе было при отце Генриха — Франциске, который устраивал свой двор по образцу итальянских правителей. Теперь французская королевская власть облекается неизмеримо большей славой и ожидает от своих поэтов более высокого восторга. Ронсар и был тем, кто откликнулся первым, найдя тон и образный строй, подобающие провозглашенной Генрихом «политике величия». Вот, например, как Ронсар продолжает коронационную оду, подхватывая метафору, уподобляющую поэтическое слово стреле, целью которой посреди Франции избран ее повелитель:

Muse, bande ton arc dous,
Muse, ma douce esperance,
Quel Prince fraperons nous,
L'enforçant parmi la France?

Ода требует образной смелости, неожиданности. Ее восторг как бы двунаправлен: поэт поглощен предметом своего воспевания, но не настолько, чтобы попутно не наслаждаться собственной поэзией, не быть пораженным тем, как многое ей доступно. Мысль о новом достоинстве поэзии движет творчеством Ронсара (см. *Материалы и документы; Элитарность поэзии*). Это одна из постоянных его одических тем. К ней он обращается непосредственно («К Лири», «К своей Музе») или развертывает всю мифологическую родословную Поэзии и в нее вписывает свои свершения, как в одной из самых обширных и прославленных од «Мишелю Лопиталю, канцлеру госпожи Маргариты» (Маргарита, герцогиня Беррийская — сестра короля Генриха). Это была последняя пиндарическая ода, написанная Ронсаром (1552). Поводом для нее послужило заступничество Лопиталья, когда в присутствии короля Сен-Желе начал зло и уничижительно говорить о сборнике ронсаровских од.

Ронсар неоднократно подчеркивал, в том числе и в самих одах, что он начал преобразование поэзии, пребывавшей до него во власти грубого чудовища Невежества («*Le villain monstre Ignorance*» — ода «Мадам Маргарите»). Это прямой и не единственный выпад, оскорблявший предшественников. Но и в отношении своих соратников Ронсар не забывал подчеркнуть свое первенство, в первую очередь перед анжуйцем — **Жоашеном Дю Белле (1522—1560)**, чей стихотворный сборник «Олива» (1549) опередил и «Оды» (1550) Ронсара, объединившие его первые четыре книги, и его «Любовные стихотворения» («*Les Amours*», 1552), в приложении к которым была дана пятая книга од.

К тому же под именем Дю Белле увидел свет и манифест новой поэтической группы — «Защита и прославление французского языка» (1549), хотя степень участия в нем Ронсара по сей день продолжает обсуждаться. Молодые поэты придавали большое значение осмысленности своей деятельности и ставили в укор непосредственным предшественникам то, что у них не было программы, без которой невозможно серьезное творчество.

Еще в 1539 г. появился королевский ордонанс, данный в Виллер-Котре и узаконивший французский язык в качестве единственного государственного языка. Молодое национальное государство исполнено ощущением своего духовного достоинства. Так что манифест, вышедший из-под пера Дю Белле, был шагом, созвучным общекультурной ситуации во Франции.

Дю Белле признает, что его родной язык уступает в богатстве греческому и латинскому, но это происходит не по тому, что он ниже их по своей природе, «столь же плодоносной, как и у других языков, но по вине тех, кто за ним смотрел и не ухаживал за ним со

старанием, а обращался с ним, как с диким растением, выросшим в пустыне, никогда его не поливая, не подрезая, не оберегая от шипов и колючек, заслоняющих от него свет, и давая ему захиреть и почти погибнуть. Если бы древние римляне были бы столь же невнимательны к уходу за своим языком, когда тот только начинал пускать ростки, то, вполне очевидно, он не стал бы за столь короткий срок столь великим»¹.

Так что если в чем-то и следует подражать древним, то в том тщании, с которым они возделывали почву своего языка, и не полагать, что с ними в этом невозможно сравниться: «...выучив эти языки, не следует пренебрегать своим и... если кто по природной склонности (о чем можно судить по латинским и итальянским произведениям Петрарки и Боккаччо, а также ряда ученых людей нашего времени) почувствует, что ему более присуще писать на своем языке, а не на греческом или латинском, то пусть постарается затем заслужить бессмертие у себя дома, сознавая, что лучше хорошо писать на своем народном языке, чем плохо — на этих двух языках...»².

Знать и учиться — безусловное достоинство; прежде чем подражать, нужно убедиться, что ты хочешь приобрести что-то, чего у тебя действительно нет. Только тогда, не жертвуя своим собственным, полезно взять и у ораторов и у поэтов, которые служат «двумя столпами, поддерживающими здание каждого языка...»³.

Дю Белле — поэт, и подробно он говорит о поэтах, обозревая богатства древней и новой словесности. В оде следует помнить пример Горация, в сонете — Петрарки. Сонету выпала особая судьба в ренессансной поэзии. Это единственная форма, ставшая в один ряд с поэтическими жанрами, освященными авторитетом античности. Все остальное наследие недавних веков, доставшееся от трубадуров, не более чем «пряные приправы, которые портят вкус нашего языка...»⁴. Сонет же именно теперь делается всеобщей формой поэзии. Вместе с ним растет влияние Петрарки, превращаясь в европейскую моду, в *петраркизм*. Усваивать и преодолевать приходится уже не только древнюю, но и новую традицию.

Вопрос о соотношении подражания и оригинальности был центральным не только в «Защите», но и на раннем этапе существования всей поэтической группы, впоследствии названной Плеядой. Особенно остро ее участники расходились в вопросе о следовании античности. Так, Ронсар был в этот момент более послушным

¹ Эстетика Ренессанса. — М., 1981. — Т. 2. — С. 240–241.

² Там же. — С. 250.

³ Там же. — С. 252.

⁴ Там же. — С. 257.

учеником Дора, чем Дю Белле, посмеивавшийся над излишней приверженностью классике, любовь и знание которой тем не менее их всех объединяли: «Основным средством, способным привести к достижению намеченных целей, манифестом Пляды объявлялось «подражание» или (согласно уточнению, внесенному ко второму изданию «Оливы») «впитывание» («*innutrition*»)»¹.

Если за Дю Белле осталась честь главного теоретика группы, то ее безусловным лидером, собирателем поэтических сил с самого начала явился Ронсар. Он начинает именовать группу своих соучеников по колледжу Кокре Бригадой. Позже — в 1553 г. — первоначально рабочее определение единомышленников приобретает оценочный смысл, и они уподобляются семи светилам на небосклоне. Спустя три года в «Элегии Кретофлю Шуазелю» впервые возникает название — Пляда по аналогии с тем, как именovala себя группа Александрийских поэтов III в. до н.э. Поэтическое явление было определено по аналогии с астрономическим, выступающим под его мифологическим именем. В самом названии таким образом заключен союз поэзии со знанием и с мифологией; современность программно соединилась с античностью.

Состав семерки не был определен раз и навсегда. В основе была первоначальная троица: Ронсар, Дю Белле, А. де Баиф. Позже к ним добавляются поэт и драматург Э. Жодель, П. де Тиар, Р. Белло. Оставшееся место чаще всего числилось за эллинистом Дора, но иногда в составе Пляды фигурировали Дезотель, Лаперюз, Пелетье.

Эволюция Пляды, как и ее отдельных поэтов, была очень значительной. Первый честолюбивый период, осененный убеждением в новом достоинстве поэзии, сменяется в 1552—1553 гг. (по определению Ю.Б. Виппера) временем «разочарований и откровений». Переломным стал 1560 год — год смерти Дю Белле и начала религиозных войн. Дора и Жодель выказывают себя рьяными католиками. Ронсар продолжил линию гражданской поэзии, начатую его покойным другом, в цикле «Рассуждения о бедствиях нашего времени», где, будучи скованным в своих оценках происходящего официальным положением придворного поэта, взывал к миру и прекращению религиозной вражды.

С присущей поэтам Пляды творческой сознательностью все изменения их поэзии отчетливо сказывались в смене жанровых предпочтений. В 1552 г. выходит в свет сборник Ронсара «Любовные стихотворения», где главное место занимают сонеты, а составившая приложение пятая книга од явилась прощанием с пиндарической одой.

¹ *Bunneper* Ю.Б. Поэзия Пляды: Становление литературной школы. — М., 1976. — С. 139.

Ее место займут оды, выдержанные в традиции жизнелюбивого Анакреонта или медитативного Горация. Появление в 1553 г. «Книжки шалостей» («*Livret de Folasteries*»), едва не поссорившей Ронсара с церковью, не означало, что поэт предпочел шутливое остроумие и анакреонтику важной серьезности. Напротив, именно в это время Ронсар начинает работу над так и не завершенной им эпической поэмой «Франсиада». Однако в целом тон поэзии становится более личным, даже если поэт возносит хвалу, сменяя оду — гимном, формой более свободной и дающей пространство для размышления. Гимн создается не придворным поэтом, а философом, посвящающим свои размышления смерти, вечности, но не забывающим и о темах, которые претендуют на обладание вечностью, но в действительности служат лишь сиюминутному («Гимн Золоту»).

Все более в качестве поэтической темы утверждает себя природа. Ей непосредственно посвящен ряд *блазонов* — жанр, представляющий собой разновидность гимнической хвалы, богатой описательными деталями. Этот жанр был с особенным успехом развит соратником Ронсара по Плеяде Белло в *блазонах* «Бабочка», «Муравей», «Часы», «Улитка», «Тень», «Черепашка»...

Основываясь на том, что даже в самих названиях стихотворений Ронсара немало природных существ и даже конкретных мест, нередко говорят о совершенном им открытии природы в поэзии. Вероятно, это справедливо в том смысле, что Ронсару, как и Петrarке до него, свойственно чувство, влекущее к природе. Однако в самих стихах природа выступает не столько как объект эстетического любования, сколько как повод для нравственного размышления. Она напоминает о минутности человеческих радостей, обреченных увяданию, и о вечном их возрождения (оды «Гастинскому лесу», «Моему ручью»). Природа для Ронсара — это своего рода воплощенный золотой век, приобщаясь к которому человек имеет возможность хотя бы минутно одержать победу над преследующим его Временем.

Наблюдение над природой дает размышлению отправную точку, позволяет остроумно опредмечивать отвлеченное. Так, поэма «Кот» (посвященная Белло) есть рассуждение о судьбе, о желании человека предугадывать ее, о возникающих в связи с этим предрассудках, которые самого Ронсара заставляют всячески избегать кошек, воспринимая неожиданное появление одной из них в своей спальне как неопровержимое предсказание каких-то событий:

Я вне себя вскочил и кликнул слуг;
Один зажег огонь, другой при этом
Сказал, что добрый знак по всем приметам —
Приход и ласка белого кота,
А третий мне сказал, что нищета

Придет к концу и прочие напасти,
Что одинокий кот приносит счастье.
Насупив брови, я ответил так:
Мяукающий кот — недобрый знак,
Ведь это значит, что придется вскоре
Принять мне муки от жестокой хвори,
Безвылазно сидеть в своем скиту,
Подобно домовитому коту...

Пер. А. Ревича

Обращение к природе в поэзии Ронсара является следствием всевозрастающего желания увидеть и оценить вечное в кругу непосредственных переживаний. Это же желание фактически превращает самые разные жанры: от оды до гимна и сонета — в послания конкретным лицам, в разговор с ними. Эта речевая черта у Ронсара становится общей стилистической тенденцией, действующей поверх жанровых различий, не снимая их, но требуя все большего их разнообразия, поскольку каждый жанр представляет собой возможность особой точки зрения, особого речевого тона.

Новые жанровые формы преобладают в сборниках Ронсара, где само название указывает на их тематически и жанрово смешанный характер: «Роща» («*Bocage*», 1554) и «Смесь» («*Melange*», 1555). В качестве жанра любовной поэзии у Ронсара преобладает сонет. В творчестве Ронсара есть три сонетных цикла: три любви, три героини, три жизненные эпохи. Первый связан с именем Кассандры — героини «Любовных стихотворений».

Кассандра Сильвиати происходила из богатой итальянской семьи. Ей было пятнадцать, когда 21 апреля 1546 г. в королевской резиденции в Блуа произошла первая встреча. Вскоре она вышла замуж за человека, чье имение располагалось по соседству с замком Ронсара. Они могли встречаться. Тогда исследователи имеют возможность рассматривать сонеты как лирический дневник. Однако теперь преобладает мнение, что сонеты относятся к 1551—1552 гг. В таком случае что это — воспоминание безутешного влюбленного или поэтическая условность? Ведь даже, когда речь идет о самом Петрарке, нередко звучит мнение: «Петрарка, мастер стиха, любил играть в такие трудности, в которых чувство теряется в погоне за формой»¹.

Может быть, такая оценка свидетельствует скорее о разности поэтических вкусов эпохи Возрождения и XX столетия? А может быть, Петрарка оценивается с учетом тех формальных преувеличений,

¹ *Веселовский А.Н.* Петрарка в его поэтической исповеди *Canzoniere* (1304—1904) // *А.Н. Веселовский. Избр. статьи.* — С. 163.

которые стали знаком стиля его эпигонов — петраркистов? Не был ли Ронсар одним из них?

В первом сборнике сонетов у Ронсара несомненно желание уловить тон нового для него жанра. Постоянно ощущается присутствие Петрарки, отзываются его приемы. Однако сразу же острота переживаемой поэтом недостижимости возлюбленной переводится из плана платонического противопоставления небесного земному, как это было у Петрарки, в план чисто человеческих отношений, окрашиваемых подробностями, возможно, реально биографическими. Мифологические реалии перебиваются французской топографией, вздохи на берегах Илиона отзываются на берегах Луары. Как будто предвосхищая шекспировское отступление от петраркистского идеала красоты в Смуглой Леди сонетов, Ронсар поет карие глаза своей возлюбленной. И даже среди мифологических образов Ронсар избирает ту степень чувственности, сама мысль о которой в отношении божественной Лауры показалась бы кощунственной:

О, если бы, сверкая желтизной,
Моей Кассандрой принят благосклонно,
Я золотым дождем ей лился в лоно,
Красавицу лаская в час ночной.

Пер. В. Левика

Как в отношении античных авторов, так и в отношении ренессансных поэтов Плеяда не признавала прямого подражания и создаваемые ее участниками сонеты не поражены избыточным петраркизмом.

Что же касается того, в какой мере формальные условности исключают искренность чувства, то здесь надо сказать о том, что поэзия была не только следствием и отражением любви, но она сама учила этому чувству, жила им. Случайную встречу она могла развить в искреннюю страсть, годами владевшую поэтом, как это было с Ронсаром, не покидавшую его даже если он уже навсегда расстался с той, кому посвящал стихи, и даже если в его поэзии появились новые героини. Так что под поэтической искренностью, говоря о сонетной любви, никак нельзя подразумевать лишь достоверность человеческих отношений.

«Литературную верность» Кассандре Ронсар хранил почти десять лет до того времени, когда появляется сборник «Новое продолжение любовных стихотворений» (1556). Там по-прежнему есть стихи, обращенные к ней, но также и к другим женщинам, среди которых главная героиня — Мария. Все, что известно о ней: она — простолюдинка. Эта человеческая черта стала поводом резче обновить сонетную условность, ввести в нее новые подробности и речевую интонацию, в образном строе резче сблизить любовь и природу. Так что сам Ронсар признается, обращаясь к Понтюсу де Тиару:

Когда я начинал, Тиар, мне говорили,
Что человек простой меня и не поймет,
Что слишком темен я. Теперь наоборот:
Я стал уж слишком прост, явившись в новом стиле.

Пер. В. Левика

Было бы наивным биографизмом предположить, будто перемена стиля произошла исключительно по причине низкого происхождения новой возлюбленной. Скорее возникает иная мысль: не выбрал ли Ронсар крестьянку в качестве героини нового цикла, чтобы подчеркнуть происходящие перемены? Поэзия могла следовать за чувством, но могла и окрашивать его в свои тона. А пути героинь легко пересекались даже в пределах одного стихотворения: «Я буду чествовать красавицу мою, / Кассандру иль Мари — не все равно какую?» (*пер. В. Левика*). Именно Кассандре в этом сборнике посвящен один из наиболее показательных для обновленной манеры сонетов Ронсара. Поэт обращается к слуге, под угрозой наказания приказывая ему закрыть дверь, ибо хозяин на три дня погрузится в чтение «Илиады»:

Je veux lire en trois jours l'Iliade d'Homere,
Et pour-ce, Corydon, ferme bien l'huis sur moi:
Si rien me vient troubler, je t'assure ma fois,
Tu sentiras combien pesante est ma colere.

Не впускать никого, но если вдруг явится посланец от Кассандры, подать скорее одеться:

К посланнику я тотчас выйду сам,
Но даже если б бог явился в гости к нам,
Захлопни дверь пред ним, на что нужны мне боги!
Хочу три дня мечтать, читая «Илиаду».

Пер. В. Левика

В этом сонете, где любовь к Кассандре вознесена необычайно высоко, поставлена выше любви к Гомеру, особенно поражает разговорная непринужденность слога. Никаких образных украшений, никакого петраркизма. Высота хвалы совсем необязательно для Ронсара влечет за собой возвышенность или изощренность языка, остающегося прозаическим. И в то же время линию поэтического развития Ронсара невозможно ввести в какое-то определенное русло. Он всегда остается многогранным, готовым сменить жанр и обновить стиль, следуя новой любви, хотя не забывая прежних.

Стихи на смерть Мари Ронсар напишет спустя двадцать лет после сборников, ей посвященных, в том самом 1578 г., когда свет увидит цикл, в самом названии которого впервые значится имя возлюбленной: «Сонеты к Елене».

Элен де Сюржер была одной из придворных дам, составлявших «летучий эскадрон» королевы-матери Екатерины Медичи. Они выведывали тайны, устраивали интриги, мирили и ссорили. Воспевая Елену, Ронсар вступает в соперничество с новым кумиром двора молодым поэтом Филиппом Депортом. Последнее увлечение Ронсара — воспоминание о любви и юности, воспоминание омраченное, однако, избранным объектом: Елена капризна, надменна, перед двором она едва ли не стыдится чувств стареющего поэта, приводя его в бешенство.

Отголоски этих жизненных перипетий можно найти в стихах («О, стыд мне и позор. Одуматься пора...»; *пер.* А. Ревича), но в лучших из них главное — другое: насмешливое противопоставление своей человеческой тленности спокойной уверенности в своем поэтическом величии:

Когда, старушкою, ты будешь прясть одна,
В тиши у камелька свой вечер коротая,
Мою строфу споешь и молвишь ты, мечтая:
«Ронсар меня воспел в былые времена».

Пер. В. Левика

В этом сонете вновь Ронсар является непринужденно беседующим, но не таков весь сборник. То ли светская любовь, то ли меняющийся стиль, в подражание новым итальянским веяниям все более увлекающийся маньеризмом, заставляют поэта демонстрировать, что и он владеет остроумной метафорой — *кончетти*. В доказательство Ронсар выстраивает любовный сонет, обыгрывая обращение к комару. Сначала поэт просит его не тревожить мирный сон возлюбленной и готов взамен пожертвовать каплей своей крови; затем сам мечтает «влететь к ней комаром и впитаться прямо в очи, / Чтобы не смела впредь не замечать любви!» (*пер.* Г. Кружкова).

Подобного рода поэтическое остроумие вскоре делается обычным в европейской поэзии и гораздо более изощренным, чем мы это видим у Ронсара. Однако характерно его желание меняться. В своем творчестве Ронсар *универсален*, осваивая жанровую систему во всей ее полноте — от эпиграммы до эпоса. Ни в одном из жанров он не следует существующим нормам, но стремится до предела раздвинуть возможности формы. Именно так происходит в сонете, где череда возлюбленных представляет собой как бы смену масок самой Любви, которой Ронсар служит, не допуская измены. Разыгрывается своего рода спектакль, по ходу которого дистанция между поэтом и объектом его поклонения то увеличивается, то сокращается, меняя выражение чувства и саму роль влюбленного, каждый раз исполняемую Ронсаром со всей искренностью.

Это искренность актера, способного к достоверному перевоплощению, за которой не следует предполагать безусловной исповедальной правды. В этом принципиальное отличие Ронсара от его друга Дю Белле, чья поэтическая эволюция совершалась не вширь, а сосредоточенно уводила на глубину личности, предсказывая гуманистический кризис конца эпохи, окрашенный гамлетизмом, разочарованием и саморефлексией.

Первая книга Дю Белле «Олива» представляет собой вершину французского петраркизма по совершенству формы и пронизанности платоническими идеями. Однако и то и другое очень скоро перестает удовлетворять автора. Уже в 1552 г. он пишет сатиру против петраркистов, их возвышенной одухотворенности противопоставляя полноту синтеза духовного и плотского. Для Дю Белле это трудное время: болезнь, смерть старшего брата, необходимость принять на себя ответственность за его семью, постоянно преследующее безденежье. Самое значительное произведение этого года — поэма «Плач отчаявшегося». В поисках духовного возрождения поэт мечтает о поездке в Рим, возможность которой ему и представилась в 1553 г. в качестве секретаря своего дяди кардинала Жана Дю Белле (в свое время покровительствовавшего Рабле).

Дю Белле погружается в историю, проникается ее духом. Прикоснувшись к священным камням великого прошлого, он мрачно пророчествует о будущем, соединяя античный опыт с апокалипсическими видениями. В его поэзию входит тема Времени. Начав со взгляда, обращенного в прошлое в сборнике «Римские древности», Дю Белле продолжил, пророчествуя в «Сновидениях» («*Songe ou Vision*»). Обе книги будут опубликованы после возвращения во Францию в 1558 г. Одновременно с ними увидит свет и сборник сонетов «Сожаления» (или «Жалобы» — «*Regrets*»), который называют в числе лучших лирических книг мировой поэзии.

Сонетная манера Дю Белле изменилась полностью, вплоть до размера: вместо десятисложной — двенадцатисложная александрийская строка. Как будто напряженность размышления потребовала замедления ритма и увеличения стихотворного объема. Дю Белле научил французский сонет обходиться вовсе без любовного сюжета. Полнота внутреннего самовыражения более не ассоциируется с состоянием влюбленности, а доверяется душевной исповеди, не отрешенной от состояния мира, но остро на него реагирующей:

Блуждать я не хочу в глубокой тьме природы,
Я не хочу искать дух тайны мировой,
Я не хочу смотреть в глубь пропасти глухой,
Ни рисовать небес сверкающие своды.

Высоких образов я не ищу для оды,
Не украшаю я картины пестротой,
Но вслед событиям обители земной
В простых словах пою и благо и невзгоды.

Печален ли, — стихам я жалуясь своим,
Я с ними радуюсь, вверяю тайны им,
Они наперсники сердечных сожалений.

И не хочу я их рядить иль завивать,
И не хочу я им иных имен давать,
Как просто дневников иль скромных сообщений.

Пер. В. Давиденковой

Сколь от многого отрекается Дю Белле, открывая свой новый сборник! Отрекается от того, с чего некогда начинал весь круг ему близких поэтов. Тем трагичнее отречение для него, так памятно говорившего в защиту стиха, о достоинстве национальной поэзии. Согласно названию всей книги, Дю Белле теперь трагически сузил поэтическое пространство, оставив ему лишь собственное сердце, секретарем которого стал стих, превратившись в дневник, в комментарий:

Je me plains á mes vers, si j'au quelque regret:
Je me ris avec eux, je leur dy mon secret,
Comme estans de mon coeur les plus seurs secretaires.

Aussi ne veulx-je tant les pigner er friser,
Et de plus braves noms ne les veulx deguiser,
Qui de papiers journaux, ou bien de commentaires.

В сонетный стиль XVI в. врывается лексика, смущающая переводчиков своей почти невозможной современностью. А у Дю Белле выдвижение нового лексического ряда, определяющего новую роль поэзии, замечательно внутренне мотивировано, уравновешено: в рифму к слову «*regret*» (центральному, ибо вынесенному в заглавие всего сборника) подобрано не только по звуковому, но и по смысловому родству слово «*secret*», указывающее на интимность поэзии. Однако, чтобы отличить ее от прежней роли стиха — поверенного в любви, Дю Белле также в сильную рифмующуюся позицию ставит слово этимологически связанное с «*secret*» — «*secretaires*», а чтобы упрочить этот новый деловой стиль отношений с поэзией, рифмует его с «*commentaires*». Стихи — комментаторы души или, как сказано в той же строке, — «*papiers journaux*», что побудило одного из русских переводчиков так передать две последние строки: «И говорят они, как пишут / Газеты и календари». Все бы хорошо, но только первые газеты появятся спустя сто лет после смерти Дю Белле, который, конечно, уподобил свои стихи ежедневным дневниковым записям.

Жоашен Дю Белле умер от туберкулеза в возрасте гениев — в тридцать семь лет. Он умер в год начала религиозных войн во Фран-

ции — в 1560, — предсказав, предчувствуя историческую трагедию. Он положил начало гражданской поэзии, откликающейся на события не по обязанности придворного поэта, но по внутренней необходимости вмешаться в происходящее поэтическим словом, подтвердив его высокое достоинство, которое поэты Плеяды декларировали в начале своей деятельности. Это и попытается сделать в последние два десятилетия своей жизни Ронсар.

Он, некогда полагавший, что участвовать в современности поэзия должна одой и эпосом, перешел на увещевания и послания сильным мира сего, пытаясь убедить их предотвратить смуту, затем — остановить кровопролитие. Голос поэта звучал тщетно. Ему оставалось осознать, что его время прошло, а вместе с ним клонилась к своему финалу целая эпоха, обещавшая рождение достойного человека и теперь истекшая кровью. Тон поэзии Ронсара становится *элегичным*. Он снова сменил основной жанр. Элегично звучат даже те стихи, где жанровое определение не вынесено в название, скажем — «Против лесорубов Гастинского леса». Рушат не только государство, губят не только человека, но и природу, обещавшую в поэзии Ронсара золотой век. Что остается? «Творить и завтрашним не омрачаться днем. / Грядущее — темно, а мы лишь раз живем» (*пер. И. Кутика*).

Так писал Ронсар незадолго до смерти в элегическом послании Филиппу Депорту, своему молодому сопернику, победившему его в глазах современников и ближайших потомков. Ронсар не принял наступивший век и был отвергнут им, не только в числе первых осознав, но пережив трагедию распавшегося Времени.

Круг понятий

Петраркизм:

национальный язык
подражание
новизна

условность формы
искренность
всеобщее подобие вещей

Вопросы

Как себе представляют участники Плеяды дело поэта, его роль в культуре? Можно ли считать важным и новым событием само стремление поэтов объединиться и предпослать своему творчеству теоретический манифест?

Как складывается у поэтов Плеяды отношение к петраркизму, к жанру сонета? С какими другими жанрами соседствует сонет?

Какова степень лирической искренности и условности в поэзии Ронсара? Меняется ли она в разных циклах, обозначенных именами разных героинь?

Тема для доклада

Плеяда – первая поэтическая школа в литературе Нового времени.

Материалы и документы

Элитарность поэзии

Истоки духовного аристократизма ранней Плеяды надо искать не только и не столько во влиянии феодальной действительности и порождаемых ею представлений, сколько в воздействии и субъективном преломлении сдвигов, которые в области интеллектуальной жизни несло с собой властно заявившее о себе Новое время <...> Сказалась гордость поэтов, проникнувшихся ренессансным чувством личного и профессионального достоинства, убеждением в могущественном значении того рода творческой деятельности, которой они посвящали свою жизнь. А эта убежденность основывалась, в свою очередь, не только на стремлении к профессиональной независимости, но и на открытии художественной специфики поэзии как особого самостоятельного по своей природе вида духовной активности; на осознании общенационального масштаба той роли, которую поэзия была призвана играть; наконец, на понимании новаторского характера своей творческой программы, опережавшей устоявшиеся представления и вкусы. Упоение этими открытиями, их абсолютизация в собственном восприятии и порождали ощущение избранности и принадлежности особой интеллектуальной элите.

У ранней Плеяды вызревает представление о поэте как глашатае патриотических чувств и интересов, как о совести нации.

Ю.Б. Виппер¹

Тексты

Поэты французского Возрождения. Антология / Ред. и вступит. ст. В.М. Блюменфельда. – Л., 1938.

Европейские поэты Возрождения / Вступит. ст. Р.М. Самарина. – М., 1974.
Ронсар П. Избранная поэзия / Сост. Ф. Брескина; вступит. ст. Ю. Виппера. – М., 1985.

Дю Белле Ж. Защита и прославление французского языка // Эстетика Ренессанса / Сост. В.П. Шестакова. – Т. 2. – М., 1981.

Литература

Виппер Ю.Б. Поэзия Плеяды: Становление литературной школы. – М., 1976.

¹ *Виппер Ю.Б.* Поэзия Плеяды. – С. 21, 22.

Сонет в Англии

Первый критический очерк — «Искусство английской поэзии» Джорджа Патнема с приложением сведений по ее истории — увидел свет в 1589 г. Там говорилось о том, что при дворе Генриха VIII явились два поэта-реформатора: **сэр Томас Уайет (1503—1542)** и **Генри Говард, граф Сарри (1517—1547)**. Им довелось путешествовать по Италии, где они «впитали сладостные звуки и мелодию итальянской поэзии, новобранцами пройдя школу Данте, Ариосто и Петрарки». А чуть далее дается характеристика их собственных поэтических достижений: «...их образы были возвышенными, стиль величественным, выражение беглым, слова точными, звучание сладостным и размеренным, во всем они естественно и прилежно следовали своему учителю Франциску Петрарке».

Репутация прилежных петраркистов надолго закрепилась за этими поэтами, не только подражавшими Петрарке, но в жанре сонета преимущественно его переводившими. Однако даже в переводах им удалось на новом языке обновить форму. Английский сонет сразу же возник в измененном строфическом варианте. Уже под пером Томаса Уайета отчетливо обособилось заключительное двестишие, приобретшее силу афористической концовки. Окончательный свой вид *английская* форма сонета (чаще ее называют *шекспировской*) получила под пером графа Сарри, отчетливо выделившего три четверостишия и финальный куплет; при этом общее число рифм было доведено до семи против четырех или пяти, принятых в Италии (возможно, бедность английского языка рифмами и послужила поводом к переменам): *abab cdcd efef gg*. В конце столетия Эдмунд Спенсер снова сократит количество рифм, сохранив английскую строфику: *abab bcbc cdcd ee*.

Однако обновление сонета не осталось делом только формальным. Изменился *образ поэта*.

Нам неизвестно, когда Уайет написал первые английские сонеты. Есть основание полагать, что он привез их в 1527 г. из своей дипломатической поездки в Италию, предъявив в качестве изящного дара просвещенному и покровительствующему искусствам монарху. Тем более что Генрих VIII сам был не чужд поэзии: он слагал песни. Может быть, таким образом дипломат и придворный пытался скрасить впечатление от своей провалившейся миссии...

Уайет принадлежал к родовитой и влиятельной семье. Его отец был членом Тайного Совета предшествующего короля — Генриха VII. Томас в тринадцать лет появляется при дворе, а в двадцать два получает значительную придворную должность хранителя королевских драгоценностей; так что он знал толк в камнях, неизменно украшающих сонетные образы, которые в его стихах порой воспринимают не только как дань поэтической традиции, но и биографический знак. Уайет дает повод для такого рода истолкования, поскольку его собственная личность то намеком, то отступлением от оригинала Петрарки узнается в сонетах.

С этим жанром Уайет познакомился в 1527 г. во время дипломатической поездки в Италию, где от имени короля он должен был сформировать союз, способный остановить продвижение императора Карла V, но не преуспел в этом. Рим пал 6 мая 1527 г. и подвергся разграблению. Уайет едва избежал плена, но зато встретился и с Макиавелли, и с Ариосто, и с Пьетро Бембо, главным знатоком и продолжателем Петрарки.

Не логично ли предположить, что именно из этого путешествия привезены первые переводы сонетов Петрарки в качестве изящного придворного и дипломатического жеста?

Уайет отсутствовал всего несколько месяцев — с января по май, — но без него произошли важные перемены. Король откровенно взял курс на развод с Катариной Арагонской, родной теткой императора Карла. Очень вероятно, кстати, что именно в это время опальная королева заказывает Уайету перевести с латыни «О средствах против Фортуны» Петрарки, но он переводит на ту же тему произведение, название которого звучит не столь вызывающе при всех известных отношениях между царственными супругами — «О душевном спокойствии» Плутарха.

Однако у него были и свои причины для умиротворения подозрительного короля. По возвращении Уайет обнаружил, что Генрих VIII имеет самые серьезные намерения относительно его, Уайета, возлюбленной — Анны Болейн. За два года до этого Уайет, обвинив свою жену в неверности, расстался с ней, видимо, в это время началось его новое увлечение, которое теперь могло доставить ему немало неприятностей.

Мы не знаем, почему Уайет выбирал тот или иной сонет Петрарки (всего он их перевел около тридцати), но некоторые кажутся подсказанными ему жизненными обстоятельствами, например сонет СХС:

Охотники, я знаю лань в лесах,
Ее выслеживаю много лет,
Но вожденный ловчего предмет
Мои усилья обращает в прах.

В погоне тягостной мой ум зачах,
Но лань бежит, а я за ней вослед
И задыхаюсь. Мне надежды нет,
И ветра мне не удержать в сетях.
Кто думает поймать ее, сперва
Да внемлет горькой жалобе моей.
Повязка шею обвивает ей,
Где вышиты алмазами слова:
«Не тронь меня, мне Цезарь — господин,
И укротит меня лишь он один».

Пер. В. Рогова

Сонет Уайета не точный перевод, а переложение. Символическое видение белоснежной лани у Петрарки Уайет подменяет картиной любовной охоты, которая обрывается девизом-предупреждением на латыни: «*Noli me tangere...*» — «Не тронь меня...» Уайет перенес его в самый финал стихотворения, в сильную позицию, где девиз прозвучал уже не аллегорическим намеком, а прямым предупреждением в устах придворного поэта, которому случилось выбрать одну даму со своим королем. Поэт, чья любовная связь, конечно, не была тайной при дворе, публично делает куртуазный жест отречения. Поэт был предан своему королю, но знал его крутой нрав. Уайету удалось спастись, даже когда его бывшая возлюбленная, ставшая королевой Англии и матерью будущей королевы Елизаветы, по обвинению в измене попала в Тауэр и затем на эшафот в 1536 г. Он, правда, тогда оказался под подозрением, также побывал в Тауэре (не первое и не последнее его заключение), но благополучно оправдался.

Чувственная мистика любви вела Петрарку на службу Божественному Амору. Переводы его сонетов, исполненные Уайетом, принадлежали перу *придворного и дипломата*, находящегося на королевской службе и ненавязчивыми образными жестами не забывающего обнаруживать в поэзии свое чувство верности. Уайет никогда не опускается до низкой лести, до слишком откровенных проявлений своего верноподданнического чувства. Он предпочитает лишь несколько менять акцент выражения в сонетах Петрарки, внося в них новую ноту.

Так, замечено, что Уайет акцентирует тему охоты, королевского развлечения, вводит образ леса даже там, где его нет в оригинале, ибо лес — королевское владение. Это происходит, например, в его довольно точном переложении сонета СХС: у Петрарки Amor, слишком смело обнаруживший свой пыл разгоревшимся на щеках румянцем, спасаясь от негодования донны, скрывается в сердце — изящная метафора, объясняющая бледность несчастного влюбленного. У Уайета, во-первых, речь идет не об Аморе, а о самом поэте, о его чувстве; а во-вторых, он скрывается не просто в сердце, а в «лесу

своего сердца» («*the heart's forest*»). Образное добавление подсказывает, что не только негодование дамы опасается поэт, но, вероятно, еще более гнева влюбленного в нее короля: «*Noli me tangere...*»

Метафорикой охоты, преследования окрашена образность целого ряда любовных стихотворений Уайета и не только в жанре сонета. Сюда можно отнести и его балладу «*They flee from me that sometime did me seek...*» («Теперь от меня бегут те, кто некогда меня искали...»), по праву считающуюся первым замечательным стихотворением английской лирики. Вспоминая о тех, кого любил и кто любили его, Уайет пользуется словами, снова приводящими на память лес, диких животных — лань? — становившихся ручными, но которых он по своей мягкости не смог удержать и остался покинутым: «*But all is turned thorough my gentleness / Into a strange fashion of forsaking*» — «Из-за моей мягкости возник странный обычай — покидать меня». Личный образ — и поэтически и по ощущению. В стихах Уайета видна личность, человек — яркий, сильный, поставленный в условия, когда он слишком часто оказывается зависимым от чужой воли, что оставляет в его стихах горький осадок отречения.

Сравнивая сонеты Уайета с оригиналами Петрарки, легко заметить, что в них пропадают: одухотворенность, тонкость и сложность поэтического иносказания, — но зато нечто и появляются: прямота выражения, непосредственность речевой интонации, порой даже ломающая музыкальное течение стиха или еще не поглощенная им. Английский язык только овладевает и тонкостью эмоций, и музыкой звучания. Младший друг и продолжатель Уайета, находившийся под его сильным воздействием, граф Сарри, пошел в этом смысле дальше его. В том числе и переводя Петрарку, например, в сонете CLXIV, где ему удается в звуке, в мелодии стиха блистательно передать ощущение ночного покоя, нисходящего на природу, а потом резким интонационным жестом противопоставить общей гармонии самого себя, мучимого любовью:

Alas, so all things now do hold their peace,
Heaven and earth disturbéd in no thing;
The beasts, the air, the birds their song do cease;
The Night's chair the stars about doth bring.
Calm is the sea, the waves work less and less;
So am not I, whom love, alas, doth wring...

В то время как Уайет более всего поразил своей личностью, Сарри запомнился своим новым для английского стиха мастерством, тем, что он фактически довершил создание формы английского сонета, тем, что именно он, переводя «Энеиду» Вергилия (книги II и IV), ввел в английскую поэзию *белый стих* (*blanc verse*) — пятистопный

нерифмованный ямб. Одного этого открытия уже достаточно для того, чтобы он остался в истории английской поэзии, для которой данная стихотворная форма под пером Шекспира, Мильтона стала классической. Формальных достижений этих первых поэтов не отрицают даже те, кто, подобно К.С. Льюису (известному писателю, великолепному знатоку литературы, другу Дж.Р.Р. Толкиена), считают их век «сумеречным временем», дорассветным: «Главной ролью поэтов Сумеречного Века было проложить метрический путь, способный вывести из болота средневековья»¹.

Может быть, время и было еще предрассветным — до рождения великой национальной традиции, но оно было бурным, красочным. Не только в стихах, но даже в переводах Уайета и Сарри оно узнаваемо, лично, хотя, может быть, не с той безусловностью, как в их портретах, рисованных великим Гольбейном, как в их трагических биографиях, руку к которым приложил Генрих VIII. Уайет пережил три тюремных заключения и буквально загнал себя на королевской службе — умер от простудной горячки, которую получил осенью 1542 г., отправленный королем срочно встретить прибывшего имперского посла.

Сарри оказался в числе последних жертв знаменитого царствования: Говарды были родственниками одной из казненных жен Генриха — Катерины Говард, и сами происходили от короля Эдуарда I, о чем граф Сарри с присущей ему заносчивостью любил напоминать. Это привело его вместе с отцом в Тауэр по обвинению в государственной измене. Сын был казнен 19 января 1547 г.; казнь отца, герцога Норфолка, была назначена на 28 января, но король умер накануне ночью. Герцог спасся, хотя и провел в заключении все следующее царствование — Эдуарда VI (1547—1553). Его освободит дочь Генриха — Мария, прозванная Кровавой за те средства, коими она пыталась остановить процесс Реформации и вернуть страну в лоно католической веры. Ее восшествие на престол сопровождалось потрясениями: сначала заговор в пользу леди Джейн, затем бунт, поднятый Томасом Уайетом-младшим. Для его подавления из тюрьмы и будет призван восьмидесятилетний герцог Норфолк. Отец графа Сарри возьмет верх над сыном сэра Томаса Уайета, преданного за бунт казни.

Так при начале нового царствования пересеклись судьбы первых английских поэтов. Прежде чем оно подойдет к концу, их судьбы встретятся еще раз, особенно памятно: в 1557 г. издатель Тоттел выпускает поэтический сборник (*Tottel's Miscellany*) — первое собрание новой английской поэзии, до тех пор существовавшей лишь в рукописях. Наряду с большим количеством анонимных стихотворений

¹ Lewis C.S. English Literature in the Sixteenth Century, Excluding Drama. — Oxford, 1954 (The Oxford History of English Literature. V. 3). — P. 237.

там помещены три авторских раздела: Томас Уайет, граф Сарри и **Джордж Гэскойн (1525—1577)**.

Последнее имя не столь громко, как первые два, но для английской литературы оно не менее важно. Основное значение Гэскойна состоит в том, что он непосредственно подготовил эпоху английского Ренессанса, сумев перенести на родную почву жанровые формы, сложившиеся в других литературах. Гэскойн предвосхитил создание *сборника сонетов*, объединяя собственные сонеты в циклы уже в первом произведении, увидевшем свет отдельным изданием — «Сто цветочков» («*A Hundreth sundrie Flowers*», 1573), сочетавшем стихи и прозу. Он написал первый трактат об искусстве стихотворства на английском языке. В «Стальном зеркале» («*The Steele Glas*», 1576), одном из ранних английских опытов в жанре сатиры, он использовал белый стих, до этого встречавшийся лишь в переводных или драматических произведениях. В любовных поэмах Гэскойн пошел вслед Овидию по пути повествовательного стиха, нашедшего продолжение в поэмах Шекспира. Он начал традицию сюжетной прозы («Приключения мистера М. Дж.»), а в еще одном прозаическом сочинении открыл путь документальному жанру военного репортажа — «Разграбление Антверпена»; наконец, в 1566 г. постановка «Иокасты» (восходящей к Еврипиду) в его переводе знаменовала появление на английской сцене греческой трагедии, а его переделка «Подмеченных» Ариосто стала первым опытом итальянской комедии.

Однако бóльшая часть этой разнообразнейшей деятельности Гэскойна придется на годы царствования королевы Елизаветы (1558—1603), период великого расцвета английской литературы. Сборник Тоттела предвосхищал и предсказывал его. Он знаменовал собой завершение «сумеречного» периода, когда произошло первое перенесение на английскую почву образцов итальянской поэзии, сопровождавшееся трансформацией образа поэта, облеченного в Англии в одежды придворного и дипломата. Его формирование также еще не закончилось: тот, кому суждено придать поэтическое совершенство этому образу, родился за три года до выхода в свет сборника Тоттела. Это — **сэр Филип Сидни (1554—1586)**.

Многие европейские дворы начинают украшаться, приглашая прославленных художников и поэтов. Таким было время, таковой его мода, как и многое, пришедшая из Италии. Во Флоренции ко двору Лоренцо Великолепного приближали поэтов и делали из них придворных. При дворе Тюдоров ситуация складывалась иначе: придворные становились поэтами. Достаточно назвать некоторые имена родственников Филипа Сидни, чтобы сложилась картина не семейной, а государственной истории, чтобы возникло ощущение Времени, переживаемого в поэзии личностью.

Отец поэта, Генри Сидни, происходил из рода хотя древнего и почтенного, но далеко не аристократического. Он был известен лишь своей личной близостью к королю Эдуарду VI (1547—1553); занимал высокие посты — правителя Ирландии, Уэльса; был кавалером Ордена Подвязки. Однако при всем этом он всегда чувствовал, что женился на женщине, стоящей много выше него — Мэри Дадли, внучке министра Генриха VII (1485—1509), казненного его сыном — Генрихом VIII (1509—1547), который при своем восшествии на престол возложил на Дадли бремя народного возмущения финансовыми поборами предшествующего царствования. Отец Мэри, герцог Нортумберленд, также сложил голову на плахе: всесильный опекун малолетнего короля Эдуарда, после его смерти он сделал попытку изменить порядок престолонаследия в пользу леди Джейн Грей, «двухнедельной королевы» — ибо именно такой срок она оставалась на английском престоле. Мария Тюдор (1553—1558) вышла победительницей в этой борьбе за престол. Заговорщики были казнены, и пятно легло на честь могущественных Дадли.

Но они сумели очень быстро вернуть утраченное. Брат Мэри — Роберт Дадли, граф Лестер, становится фаворитом королевы Елизаветы (1558—1603), самым удачливым и влиятельным. Дадли снова в чести и богаты. На сестрах Мэри женаты графы Уорик и Хантингдон. Правда, графа Лестера не миновала тень опалы, когда тайком от королевы он заключил брак с вдовой Уолтера Девере, графа Эссекса. Ее сын от первого брака Роберт, граф Эссекс, — последний знаменитый фаворит стареющей королевы, своей гордостью и сумасбродством буквально вынудивший ее подписать ему смертный приговор и оплакать его казнь. После смерти Филипа Сидни граф был женат на его вдове, Фрэнсис Уолсингем, дочери могущественного государственного секретаря.

В свою очередь Сидни был влюблен в сестру графа Эссекса, Пенелопу Девере, сделав ее героиней своей поэзии под именем *Стеллы*.

Это лишь некоторые события личной жизни поэта, тесно переплетенные с первыми именами английской истории. Впрочем, не только английской: крестным отцом поэта, давшим ему свое имя, был (в скором времени ставший королем Испании) Филипп II, женатый на английской королеве Марии Тюдор. В войне с армией своего крестного отца в Нидерландах, где англичане оружием поддержали дело Реформации, Сидни получил смертельную рану в бедро. Его смерть окрашена легендой: мучимому жаждой, ему подали воду, но, чувствуя, что умирает, он протянул ее легко раненному солдату, сказав, что ему помощь нужнее. В последний раз Сидни исполнил свою наследственную придворную должность — кравчего, правда, на этот раз подающего напитки не королю, а простому воину.

Однако при всем блеске семейных связей Филип Сидни не получил титула выше «сэра» и всю жизнь находился в странном положении — «наследника всех своих родных», вечно ожидающего богатства, а пока полагающегося на чужие милости. При дворе на него смотрят с неудовольствием, желая видеть больше придворного рвения и менее личной инициативы, которую он проявляет в 1577 г., исполняя поручение королевы при дворе молодого императора. Последующие восемь лет никаких важных должностей и поручений ему не дают. Остро чувствуя опалу, он проводит время в имении своей сестры Мэри Пембрук (покровительницы поэтов и матери графа Пембрука, считающегося одним из возможных адресатов сонетов Шекспира); для ее домашнего круга пишется пасторальный роман «Аркадия», сочиняются стихи.

Придворный, дипломат, воин — гамлетовский набор и сопутствующее ему почти гамлетовское настроение. Слагающий стихи в вынужденном уединении, мучающийся сознанием того, что ему не дают послужить для своей славы и защиты отечества, Сидни пока что выступает на защиту своего поэтического призвания и пишет трактат — «Защита поэзии», который одновременно двумя изданиями (под разными названиями — *The Defence of Poesy*, с менее исправным текстом, и *An Apology for Poetry*) увидел свет в 1595 г. Ничто из написанного Сидни не появилось при его жизни. В 1591 г. также двумя изданиями выходит в свет сборник «Астрофил и Стелла» («*Astrophil and Stella*»), положивший в Англии начало тому, что называют *the age of sonneteering* — век писания сонетов, пришедшийся на последнее десятилетие XVI столетия.

Формально как будто бы Сидни сделал не так много — ввел новый размер в сонете — шестистопный ямб (прежде писали пятистопным). Но нередко и не без основания говорят о том, что он завершил процесс создания совершенной сонетной и — шире — поэтической формы в Англии, которая именно под его пером освободилась от подражательства и перестала быть лишь условностью. Об этом, впрочем, сказано в первом же сонете цикла, тема которого — творчество. На мучительный для поэта вопрос: «Как писать?» — ему отвечает муза: «Глупец! — был Музы глас. — Глянь в сердце и пиши» (*пер.* В. Рогова).

Судя по русскому переводу, может сложиться впечатление, что поэт хотел бы следовать Выдумке, но ее изгоняет Учение, т. е. опыт чужих строк, побуждающий к подражанию. Тут-то и является Муза, как будто бы подсказывающая третье решение — следовать правде, быть искренним. В оригинале стихотворения ситуация складывается несколько иная, поскольку там стоят слова, имеющие терминологическую силу в поэтиках, уже несколько лет как создаваемых в Италии вслед Аристотелю (см. разд. *Поэтика*) и получивших распространение

в Европе. Сидни говорит об *Invention* и *Study*. Первое слово неравнозначно «выдумке». Оно означает способность создавать новое, быть самостоятельным; оно противоположно *Study* — слову, предполагающему в поэте образованность и память; *Invention* предполагает у него — *воображение*. Однако воображать — это совсем не то же, что выдумывать; это умение развить, разработать, облечь в слова, но что? Здесь-то и звучит подсказка самой Музы: не подрезать крылья воображению чужим опытом, а предоставить ему свой собственный. Именно это достоинство поэзии обосновал Сидни, создавая ее «Защиту» как залог преимущества поэта перед философом и историком. После того как Стивен Госсон в 1579 г. выпустил в свет трактат против поэтов (*The School of Abuse*), посвятив его Сидни, адресат посвящения счел себя обязанным выступить в защиту поэзии, хотя и не принимая современной поэтической распушенности, вопиющих нарушений здравого смысла, вкуса и *правдоподобия* особенно в драме. Как и вся традиция поэтик, его трактат создается в преддверии классицизма, но еще в духе ренессансного восхищения *поэтом-творцом*.

Это достоинство поэта Сидни отстаивает, сравнивая его с людьми других искусств и наук, прежде всего с философом и историком.

Историк связан фактом, правдой. Поэт от нее лишь отталкивается: «Живописует он не Лукрецию, им никогда не виденную: он живописует зримую красоту ее добродетели»¹. Поэт прежде всего творец, создатель своего мира, в котором властвуют нравственные ценности. Как у философа? «...То, что у философа долженствует быть, то поэт являет в законченном образе свершителя, какового можно предположить, и так сливаются общее понятие и частный образец...»².

Нет ли здесь некоторого противоречия? Как будто бы Сидни любит поэзию за противоположные достоинства: предпочитает поэта историку за свободу его творчества, способность создавать; однако в случае с философом он отдает поэту предпочтение за способность следовать Природе. Здесь нет противоречия: подражать Природе, но не рабски, не копировать, а живописно воображать образ и обращать его к нравственной цели. В сборнике его собственной поэзии такой целью будет правдивый рассказ о любви.

«Астрофил и Стелла» — первый в Англии законченный, сложившийся в книгу поэтический цикл, составленный из 108 сонетов и 11 песен. Число сонетов выбрано не случайно: именно столько игральными камнями участвовало в игре, которую в «Одиссее» Гомера вели жёны, претендующие на руку его жены Пенелопы. Сама же игра была отмечена безнадежностью: победитель мог выиграть — выбить

¹ Эстетика Ренессанса. — С. 279.

² Там же. — С. 282.

центральный камень, символически именованный Пенелопой, но чтобы лишь острее почувствовать, что, получая символ, он оставался столь же далек от желанной цели. Возлюбленную Сидни также звали Пенелопой. Когда-то, по завещанию ее отца, он даже считался ее женихом, не слишком стремясь к этому браку с совсем еще девочкой, которой он практически и не знал. Брак расстроился, а по-настоящему впервые увидел и полюбил Пенелопу Сидни в Лондоне в 1581 г., когда она выходила замуж. Тогда и начался его сонетный цикл.

Имя героя — Астрофил, что значит по-гречески «влюбленный в звезду». Стелла — звезда, по-латыни.

Ренессансный поэтический цикл (или сонетный — по преобладанию в нем этой формы) не нужно пытаться прочесть как лирический роман. У него другие законы (о чем уже шла речь по поводу «Книги песен» Петрарки). В сборнике преобладает поэтическое размышление, совершается ритуал любви, однако не вовсе отсутствует и ее история, которую тем естественнее ожидать от поэта, пишущего по подсказке сердца.

У Сидни первые сонеты обозначают движение сюжета и круг основных тем для размышления. Первая из них — сама поэзия. Затем, во втором сонете, — начало любви, необычное, небанальное. Она не была любовью с первого взгляда, но тем мучительнее и полнее поэт впоследствии был пленен ею. Здесь, кстати, у Сидни следует образ, который явился одной из первых русских ассоциаций в английской поэзии: «Как москвит, рожденный под ярмом, / Я все твержу, что рабство — не беда» (*пер.* В. Рогова) — «...and now like a slave-born Muscovite / I call it praise to suffer tyranny». Здесь приходит на память, что в 1553 г. первый англичанин, совершивший путешествие в Московию Ивана Грозного, — Ричард Ченслер был рекомендован отцом Сидни. Как видно, интерес оставался семейным.

Эмоциональный сюжет строится на ощущении недостижимости, разрыва между объектом любви и поэтом, его словом и чувством. Вначале — растет надежда, поэт страстно пытается быть убедительным; затем надежда уходит, и нарастает горькое чувство безысходного одиночества.

Второй мотив сборника — мотив напряженной поэтической рефлексии, делает слово активным героем этой истории. Поэт рассчитывает на его помощь, порой прибегает к уловкам, пытаясь толковать решительный двойной отказ ему в любви с точки зрения английской грамматики: «For Grammar says (to Grammar who says nay?) / That in one speech two negatives affirm» (сонет LXIII). Поэт напоминает, что в английском языке двойное отрицание означает утверждение; и он, согласно правилу грамматики, хотел бы в дважды повторенном отказе любимой видеть знак ее согласия. Отношения со

словом вплетены в тему любви и в тему творчества, обозначенную первым же сонетом.

У Сидни немало сонетов о сонете. В них важные вопросы: не только — как писать, но зачем, стоит ли длить муку, исповедуясь в ней? Разум путается в этих бесконечных сомнениях и тем обнаруживает, насколько велика и мучительна для него власть Стеллы (сонет XXXIV). А следующий сонет обсуждает иную мотивировку творчества — писать, чтобы воздавать ей хвалу. То есть льстить? — следует вопрос, но характерным для него образом Сидни в заключительном куплете переиначивает условность; под его настойчивым повтором слово «хвала» оказывается в неожиданном отношении к той, кого хвалят: «Not thou by praise, but praise by thee is raised; / It is a praise to praise, when thou art praised».

Не ты хвалой превознесена, а хвала — тобой. В последней строке возникает тройной каламбур, который можно прочесть как довольно простую фразу-комплимент: похвально хвалить, если хвалят Стеллу, — а можно обнаружить смысл гораздо более изысканный и остроумный: хвалить Стеллу — значит хвалить Хвалу ей, а не Стелле оказывать этим честь. В петраркистской сонетной условности, воспринимаемой Сидни уже как досадный штамп («Let dainty wits cry on the sisters nine...», сонет III), было принято обнаруживать в возлюбленной отблеск небесных добродетелей. Сидни поступает прямо наоборот: он утверждает, что отвлеченные идеи приобретают достоинства, только будучи воплощенными в Стелле.

Такого рода смысловая инверсия, перевертыш определяет характер его образного иносказания.

Хрестоматийным в английской поэзии стал сонет XXXI «О, Месяц, как бесшумен твой восход!» («With how sad steps, O Moon...»). Поэт узнает образ отвергнутого влюбленного, т. е. свой образ, всматриваясь в движение Месяца по ночному небу. Обычная сонетная параллель: земное — небесное, — но вновь у Сидни не в земном различается возвеличивающее сходство с небесным, а удивленно обнаруживается обратное. Поэт еще раз убеждается в том, что несправедливость царит не только на земле, но и на небе.

Смысловые сдвиги, производимые поэтом, сплошь и рядом обнаруживают неожиданное и даже как будто бы не совсем ясное на первый взгляд превращение традиционных образов. Еще один прославленный сонет — XXXIX, посвященный теме сна, многозначной на языке Ренессанса, ассоциирующейся и с душевным покоем, и с душевным прозрением: во сне можно видеть то, в чем отказано наяву. Но что в данном случае означает обращение ко сну — в первой же строке и с заглавной буквы: «Приди, о Сон, забвение забот» («Come, Sleep, O Sleep, the certain knot of peace...»)?

Что означает последовавшее за этим возвращение Сну атрибутов его власти? Может быть, поэт надеется умиловить Сон, который способен навеять ему образ любимой? Но почему тогда не Сон являет влюбленному предмет его вожделений — Стеллу, как было бы более уместно (и как это происходило в предшествующем сонете XXXVIII), а поэт обещает показать ее образ, правдивее всего запечатленный в его сердце? Возникает такое впечатление, что в одном сонете поэт пошел путем традиционной образности и традиционного истолкования аллегории Сна; а в следующем демонстративно разъял аллегорию на части, разложил на отдельные атрибуты, заявив, что не мечта, не сновидение являют ему образ любимой, а что этот образ вечно живет в его собственном любящем сердце.

Во всяком случае Сидни приучает читателя к тому, что он непременно обманет его образное ожидание и сделает это не ради простой игры с условностью жанра, но с тем, чтобы, как и обещал в самом начале своей поэтической книги, обратить воображение в глубь собственного сердца и наполнить его своим опытом.

С такой искренностью и с таким мастерством еще никто не писал на английском языке до Сидни. Он, однако, не был тем, кто подвел итог, скорее, начал великую традицию, продолжения которой не пришлось после него ждать долго. По пути создания поэтических книг за ним пошли многие, в их числе и величайший его продолжатель — **Эдмунд Спенсер (1552—1599)**, необычайно расширивший жанровый репертуар английской поэзии, в которой сонет перестает быть безусловно главенствующей формой.

В юности Спенсер много переводил французских и итальянских поэтов. Первое его крупное произведение — пасторальный цикл «Пастушеский календарь» («*Shepherd's Calender*», 1579). В следующем году Спенсер отправляется в Ирландию, где проводит восемнадцать лет в качестве секретаря лорда-наместника и работает над своей главной поэмой «Королева фей» («*The Faerie Queene*»). В 90-х годах, после второй женитьбы (1594), Спенсер возвращается к лирической поэзии, результатом чего становится сборник сонетов «Аморетти» (публ. 1595 г.).

Своим ранним циклом эклог «Пастушеский календарь» Спенсер упрочил в Англии традицию пасторальной поэзии и придал ей черты национального своеобразия. Следуя древнегреческому поэту Феокриту, Спенсер попытался усилить в условной жанровой форме элементы реальной простоты сельских нравов и языка. Так же, как герои Феокрита говорили на дорийском народном диалекте, пастух Колин Клаут у Спенсера (в нем угадывают автобиографические черты) употребляет слова, присущие диалектам простонародной английской речи. Оправданность такого использования подобного

языка в условном жанре надолго становится предметом критического обсуждения.

Отражая позднеренессансный интерес к природе, желание увидеть ее в конкретных состояниях, Спенсер отступает от пасторального обычая ограничивать жанровое время действия картиной летнего южного полдня и пишет число эклог по числу месяцев в году. В зависимости от времени года колеблется и настроение Колина Клаута, страдающего от безответной любви к Розалинде. Это поэтическое новшество будет оценено поэтами XVIII в., когда тема времен года станет выражением поэтической любви к природе.

Главное творение Спенсера — аллегорическая «Королева фей» так и осталась законченной лишь наполовину (первое издание всей поэмы — 1609 г., включает шесть книг и отрывок из седьмой). Спенсер планировал создать *национальный эпос*, состоящий из двенадцати книг, каждая из которых была бы посвящена анализу одной из человеческих добродетелей, но в ее аллегорических событиях и персонажах была бы отражена история Англии. В традиции рыцарского романа благородные рыцари встречаются при дворе королевы Глорианы, в образе которой современники легко узнавали королеву Елизавету.

Спенсер — современник сервантесовского Дон Кихота, подобно которому он восстанавливает рыцарский дух, стилизуя в своей поэме идеально-нравственное видение рыцарского прошлого. Эта ассоциация сопутствует отныне и той стихотворной форме, которая впервые была применена в «Королеве фей» и по имени ее создателя будет впредь именоваться *спенсеровой строфой*. Она имеет девять строк, из которых первые восемь — пятистопный, а последняя — шестистопный ямб. С самого момента своего рождения она связана с представлением о стилизации чего-то архаически средневекового. Эта форма будет возрождена в XVIII в., но особенно памятна в романтической поэме Дж. Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда», действие которой начинается в условных декорациях средневекового замка.

Спенсер дал английскому слову поэтическую силу, напоминающую о Данте в жанре, являющем английский аналог *героической поэмы* (см.). Вот как выглядит одно из стилизованно рыцарских, а в то же время призванных поразить воображение читателя своей живописностью, описание рыцаря в поэме «Королева фей»:

Надменный шлем лучился, позлащен;
Его убранство ужас порождало;
Вцепился в гребень золотой дракон
Несытыми когтями: на забрало
Спадало ядом дышащее жало;
И мнилось, пасть, пылая, пред собой
Столь яростные искры рассыпала,

Что содрогнулся б тотчас всяк живой;
А скользкая спина лоснилась чешуей.

Пер. А. Сергеева

Спенсер завершил развитие поэтической традиции, завещанной поздним Возрождением. Линия любовной поэзии, идущая от трубадуров к Петрарке и продолжившаяся в европейском петраркизме, в XVI в. приобрела под его пером значение нового эпоса. Влияние Спенсера долго еще сказывалось в стремлении английских поэтов довести слово до максимальной музыкальности звучания, а изображение до яркости цветовых эффектов.

Уже при жизни Спенсера основной путь поэтического слова в Англии пролегает в драматических жанрах. Однако без усилий нескольких поколений лирических поэтов невозможен был бы театр Шекспира.

Круг понятий

Английский сонет:

рифмованный куплет
поэт-придворный
сумеречный век

сборник Тоттела
правдоподобие
воображение

Вопросы

Что отличает английскую форму сонета, как она складывалась?

В чем проявляют себя отступления от Петрарки в переводах Уайета?

В чем, с точки зрения Сидни, состоит преимущество поэта перед историком и философом?

Как развивается лирический сюжет цикла «Астрофил и Стелла»?

Какова степень поэтической условности и эмоциональной искренности у Сидни? Сравните с Петраркой, Уайетом.

В каком отношении к традиции петраркизма оказывается Сидни, чем обновляет ее?

Какие жанровые и строфические формы вводит в английскую поэзию Спенсер, чем обогащает ее?

Тексты

Английский сонет XVI–XIX веков / Сост. А. Л. Зорина / Предисл. А.Н. Горбунова. — М., 1990.

Сидни Филип. Астрофил и Стелла; Защита поэзии /Изд. подгот. Л.И. Володарская. — М., 1982.

Литература

Горбунов А.Н. Джон Донн и английская поэзия XVI–XVII веков. — М., 1993.

ОТ РЫЦАРСКОЙ ПОЭМЫ К РОМАНУ НОВОГО ВРЕМЕНИ

ПОЭМА НА РЫЦАРСКИЙ СЮЖЕТ

Путь от поэмы на рыцарский сюжет к роману Нового времени, как и многое в эпоху Возрождения, начинается в Италии. Однако в данном случае это выглядит несколько странным.

Италия никогда не была страной классического рыцарства. Сравнительно немногочисленные замки местных нобилей — оплот феодальной вольницы — во многих местах (как, например, вокруг Флоренции) были разрушены, а их обитатели переселены в город. Так что рыцарский идеал, прежде чем дать в Италии литературные плоды, должен был быть завезен сюда из других мест — из Франции.

Там была родина куртуазной культуры Средневековья, и там в XV в. эта культура переживала прощальный расцвет. Впрочем, ярче всего это происходило даже не в самой Франции, а там, где воцарилась младшая ветвь французского королевского дома — в Бургундии (см. подробнее разд. *Судьба рыцарской идеи*).

Рыцарский идеал расцвел на почве умирающей реальности. В эпоху создания централизованных государств рыцарство перестало быть оплотом и защитой. Напротив, теперь оно представляло собой угрозу тому, что национальные силы так никогда и не будут собраны в единых государственных пределах. Что же касается исполнения этим сословием своей непосредственной — военной — функции, то оно оказывалось все менее и менее для нее приспособленным. После Азенкура было ясно, что эпоха рыцарства кончилась. Однако спустя сорок лет — после падения Константинополя — идею рыцарства пытаются воскресить, призывая христианскую Европу объединить силы для нового крестового похода на Восток.

Около этого времени и возрождается рыцарская идея, утопическая и прекрасная. Она тем прекраснее, чем менее *порождена* реальностью, поскольку черты рыцарского поведения и быта приобретают все большее распространение в европейской жизни, но как следствие идеи, как ее осуществление. Об этом и написана «Осень Средневековья» Й. Хёйзинги, одного из классиков современной истории культуры. В 1919 г., когда вышло в свет первое издание, эта книга явилась убедительной попыткой изменить всю концепцию эпохи Возрождения по сравнению с тем ее образом, что полувеком ранее создал Якоб Буркхардт. Средневековье оказывается гораздо более живучим, долгим и разнообразным по своим культурным

проявлениям, а Возрождение — гораздо более «средневековым» при всем их безусловном отличии¹.

Рыцарская идея современна гуманизму и, подобно ему, явилась попыткой идейной программы, перестраивающей настоящее с оглядкой на прошлое, в данном случае — сравнительно недавнее, своей исторической гибелью подсказавшее образ, какого в сущности никогда не было. Зато теперь его пытались осуществить хотя бы в узких пределах придворного ритуала, который в праздничные дни становился формой всеобщей жизни, поражавшей воображение своей пышностью, торжественностью, красотой. Это создавало необходимый контраст повседневной жизни: «Пятнадцатое столетие — время тяжелой депрессии и глубокого пессимизма...» Характеризуя его, Й. Хейзинга говорит «о постоянном ощущении бесправия, о чинимых насилиях, о гнетущей боязни адских мучений и судебных преследований, о непрестанной угрозе чумы, пожара и голода, о страхе перед кознями Дьявола и порчей, насылаемой ведьмами. Несчастный люд нуждался, дабы противостоять всему этому, не только в ежедневном поминании обещанного Небом спасения и в уповании на неослабную заботу и милость Господню; время от времени требовалось также пышное и всеобщее, прославляющее подтверждение красоты жизни. Жизненных радостей в их первичных формах игр, любви, питья, песен и танцев здесь было уже недостаточно; все это должно было быть облагорожено причастностью к красоте, стилизовано во всеобщем радостном действе. Ибо отдельный человек еще не мог обрести удовлетворение в чтении книг, в слушании музыки, в переживании произведений искусства или в любовании природой; книги были слишком дороги, природа — полна опасностей, искусство же было как раз составной частью празднества»².

Основное место действия, разумеется, — двор. Там в рыцарство играют особенно серьезно, там расцветивают жизнь «идеальными формами... в искусственном освещении рыцарской романтики...»³. Жизнь начинает напоминать костюмированный спектакль, на который расходуются огромные средства и душевные силы. В жертву ему приносятся многие жизни, как, например, когда идеальный рыцарь Бусико, маршал Франции, вместе с будущим герцогом Бургундским Иоанном в 1396 г. снаряжают безрассудную экспедицию

¹ «...Тот, кто воспринимает дух Ренессанса без всякой предвзятой схемы, находит в нем гораздо больше "средневекового", чем вроде бы допустимо с теоретической точки зрения». — Хейзинга Й. Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. — М., 1988. — С. 307.

² Хейзинга Й. Осень Средневековья. — С. 282—283.

³ Там же. — С. 41.

рыцарей против турок. Мало кто уцелел после разгрома при Никополесе. А восемьдесят лет спустя и все Бургундское герцогство прекратило существование, брошенное на алтарь безумно героической идеи, принятой к осуществлению Карлом Смелым.

То, что в Бургундском герцогстве становится содержанием даже уже не жизненного ритуала, а самой жизни, в других местах разыгрывается куда менее кроваво, ибо остается в пределах игры воображения. «Рыцарские понятия чести, верности и благородной любви воспринимаются абсолютно серьезно, однако время от времени напряженные складки на лбу расправляются от внезапного смеха. Ну и конечно, именно в Италии все это впервые обращается в сознательную пародию: «Morgante» Пульчи и «Orlando innamorato» Боярдо. Однако рыцарски-романтическое чувство вновь побеждает: у Ариосто неприкрытая насмешка уступает место удивительному чувству особого достоинства, состоянию, которое превышает шутки или серьезности и в котором рыцарская фантазия нашла свое классическое выражение»¹.

Последовательно названы имена основных создателей итальянской поэмы на рыцарский сюжет.

Роланд или в итальянском звучании — Орландо, конечно, — это герой французских эпических сказаний, павший в борьбе с маврами в Ронсевальском ущелье и отмщенный Карлом Великим. Помимо классической «Песни о Роланде», он стал героем множества песенных преданий, широко разошедшихся по Европе и достигших Италии. Высокий смысл эпоса к этому времени выветрился. Во-первых, герои эпоса стали рыцарями. Во-вторых, героическое было воспринято новым преданием прежде всего как авантюрное, т. е. относящееся к сфере удивительных приключений героя, движущая сила которых — любовь.

В Италии этот сюжет издавна пользовался популярностью и неоднократно обрабатывался, постепенно из сферы безымянно-устного творчества переходя в литературу. В 1483 г. вышло в свет полное издание поэмы **Луиджи Пульчи** «Моргант». Мир рыцарских подвигов был под его пером переиначен в духе фольклорного преувеличения и карнавалы вывернут. На роль героя первой из двух песен поэмы выдвигается побежденный Роландом и ставший его оруженосцем великан Моргант, которого поджидала печальная судьба: он умирает, укушенный раком в пятку. Столь же смехотворно трагичен конец другого великана — Маргутте, хитреца и обжоры: он лопнул со смеху, наблюдая за тем, как обезьяна натягивает украденные у него сапоги. Во второй песне события принимают более героический оттенок: герои движутся к месту прославленной

¹ Хейзинга Й. Осень Средневековья. — С. 85.

битвы — к Ронсевалу. Впрочем, не Роланд — главное действующее лицо в поэме Пульчи, а его двоюродный брат — Ринальдо.

Так преломляется сюжет в атмосфере гуманистической Флоренции. При проникнутом духом поэзии и остроумия дворе Лоренцо Медичи умели ценить простонародную поэзию. Сам герцог написал несколько широко распевавшихся песен. Неудивительно, что Пульчи счел для себя возможным, перелагая рыцарский сюжет, не порывать с традицией его фольклорного бытования у народных певцов — кантасториев.

Иные возможности раскрыты в сюжете уроженцами Феррары, где продолжается жизнь рыцарской поэмы. Правители Феррары, герцоги д'Эсте, известны как любители театра, знаменитого на всю Италию своим образцовым устройством и своим размахом. Театральный элемент — часть придворного ритуала. Грандиозным спектаклем выглядит теперь и рыцарский сюжет. Всего через год после «Морганта» Пульчи появляются две первые части поэмы **Маттео Боярдо** «Влюбленный Роланд». Третья увидит свет после безвременной кончины автора в 1494 г., не пережившего вторжения французов в Италию.

Там, где остановился Боярдо, продолжит другой феррарец — **Лудовико Ариосто (1474—1533)**. Первое издание его «Неистового Роланда»¹ вышло в свет в 1516 г., а второе, исправленное — в 1521. Последнее прижизненное издание появилось в 1532 г. Количество песен в нем возросло с сорока до сорока шести.

Это удивительно светлая и легкая книга, принадлежащая времени, которое осталось в культурной памяти как эпоха мрачная и давящая:

В Европе холодно. В Италии темно.
Власть отвратительна, как руки брадобрея.
О если б распахнуть, да как нельзя скорее,
На Адриатику широкое окно.

Так начинается стихотворение О. Мандельштама «Ариост».

¹ Этот вариант имени героя как наиболее естественный для русского языка и как «самая интернациональная форма имени — латинизированная» был принят в недавнем академическом полном издании поэмы: *Ариосто Лудовико. Неистовый Роланд.* — М., 1993 (Литературные памятники). Новый перевод для него свободным стихом (т. е. без сохранения метра и рифмовки итальянских октав) был выполнен М.Л. Гаспаровым. Нужно сказать, что именно такая традиция стихотворного перевода стала общей практикой для большинства европейских литератур. Переводчик в таком случае не пытается создать иллюзии точного воспроизведения оригинала, но в действительности получает возможность точнее следовать за ходом поэтического образа и даже сохранить звучание подлинника, не связанный обязательным следованием внешней форме стиха.

На языке цикад пленительная смесь
Из грусти пушкинской и средиземной спеси,
Как плющ назойливый, цепляющийся весь,
Он мужественно врет, с Орландо куролеса.

.....

Любезный Ариост, посольская лиса,
Цветущий папоротник, парусник, столетник,
Ты слушал на луне овсянок голоса,
А при дворе у рыб — ученый был советник.

На луне побывал один из героев поэмы — Астольфо. «Посольская лиса» — это о самом Ариосто, прошедшем жизнь на службе у феррарских герцогов д'Эсте. Поэтические труды Ариосто не пользовались поддержкой его патронов, полагавших, что его время могло быть употреблено с большей пользой. Тем не менее поэт не переставал надеяться на благодарность и одну из центральных сюжетных линий поэмы развернул как легендарную предысторию рода д'Эсте.

Но главное в другом — *игра воображения, игра сюжета*. У Ариосто почти нет героев, которые не появились бы у его предшественников, прежде всего у Боярдо. То, что некогда составляло сюжетную основу эпоса: борьба христиан с неверными, защита императором Карлом и его героями милой Франции, — все это в рыцарской поэме — фон: бесчетные сарадины, африканцы, катайцы (имеются в виду китайцы, но совершенно театрально-условные) устремляются на штурм Парижа. На первом же плане — любовные приключения, по которым и называют свои произведения Боярдо и Ариосто. У первого — суровый Роланд полюбил катайскую принцессу Анжелику. У второго — Роланд выяснил, что он не любим ею и от горя утратил разум, впал в любовное безумие.

Однако сюжетная особенность поэмы состоит в том, что они не умеют и не хотят сосредоточиться на каком-то одном событии. У них не один герой, а десятки. В этой пестрой толпе каждое лицо возникает эпизодами и затем снова поглощается, по видимости, сумбурным, неуправляемым течением событий. Неуправляемость событий — иллюзия. Авторская воля и авторское присутствие сказываются все настойчивее по мере развития жанра. Но событийная круговерть, действительно, головокружительна.

Все карты смешивает Анжелика, которую любят все или почти все рыцари христианского и любого другого вероисповедания, готовые по минутно вступать за нее друг с другом в бой. Анжелика пребывает в состоянии постоянного бегства. Ее преследуют, по пути сражаются, попадают в заколдованные замки, оказываются во власти злых волшебниц. В дело вступают чары. Ситуация осложняется действием любовного напитка, который легко переворачивает отношения сторон,

символизируя изменчивое своеволие любви. Так, у Боярдо сначала Анжелика любит Ринальдо, а он ее не любит, но под действием напитка она разлюбила, а он включился в общее преследование красавицы, сделавшись соперником своего двоюродного брата — Роланда.

Поэма Ариосто начинается с того, что император Карл, чья забота — нашествие мавров, забирает Анжелику у Роланда и обещает передать ее тому из героев, кто проявит себя наиболее достойным в ратных подвигах. Анжелика отдана на сохранение баварскому князю Наиму, однако он сам попадает в плен к неверным. Анжелика спасается бегством, и вновь начинается любовное преследование, чередуемое рыцарскими единоборствами.

Параллельно идет еще несколько линий, связанных с другими красавицами и другими героями. Среди них главная — любовь могучей воительницы Брадаманты (сестры Ринальдо) к славному Руджьеру, сыну африканской принцессы и христианского воина, воспитанного волшебником Атлантом. По предсказанию Мерлина (песнь III), именно от этого союза в далеком будущем явится дом феррарских герцогов. К моменту предсказания героини уже встретились, полюбили друг друга, но и успели разлучиться. Брадаманта узнает, что против его воли Руджьера удерживает Атлант, любящий своего воспитанника и желающий оградить его от опасностей рыцарской жизни. Победить волшебника можно лишь с помощью чудесного перстня. Брадаманта добывает перстень, вступает в замок Атланта, но, освободив других пленников, тот успевает унести Руджьера на летающем гиппогрифе.

В этой части поэмы русский читатель узнает у Ариосто то, что читал по Пушкину — в «Руслане и Людмиле»: Атлант со своим замком напоминает Черномора в целом ряде сюжетных параллелей. Пушкин ценил Ариосто и даже переложил один из эпизодов его поэмы — буйство Роланда, который, преследуя Анжелику, приходит на берег реки и видит деревья, испещренные ее именем в соединении с именем ее возлюбленного — рыцаря, правда, отнюдь не великого, Медора. В эпосе героиня любила за величие. В рыцарской поэме брошен вызов этому эпическому обычаю: своевольная любовь устанавливает свою иерархию ценностей.

В этом любовном своеволии — новая черта индивидуальности для героев. Индивидуальность автора проявляет себя в повествовательном своеволии, которого не знает старый эпос. При авторском безличии старого эпоса калейдоскопичность сюжетных эпизодов неизбежно привела бы к хаосу. В рыцарской поэме событийный хаос подчинен порядку, управляем. Действие не перескакивает произвольно от одного героя к другому, но направляется сознательно авторской волей, не скрываемой, но постоянно комментируемой:

Но опять я скажу: нельзя мне
Все рассказывать об одном да об одном...
Так оставлю я Руджьера на этой жаре,
А пушусь в Шотландию на встречу Ринальду.

Пер. М. Гаспарова

Однако новые повороты последуют еще до конца данной, VIII песни:

Но, государь мой,
Я, как знатный игрец на ладных струнах,
Должен искать вновь и вновь
То высокого, то низкого звона, —
И пока я говорил о Ринальде,
Мне припомнилась милая Анжелика:
Как она от него пустилась в бегство
И в том бегстве повстречала отшельника...

Автор ведет рассказ, обрывая песню привычным обещанием — продолжить его после паузы: «А что дальше, о том скажу я дальше». Автор устанавливает событийную симметричность сюжета, в основе которой двойственность большинства отдельных судеб и парность отношений героев¹. Многие герои связаны «отношением дополнительности», переход от одного к другому следует как развитие всей сюжетной ситуации, поворачивающейся новой стороной и дающей повод для усложняющейся оценки. Каждый (или многие) из героев переживает резкую перемену своей роли, переходит от величия к унижению, от высокого к низкому, за чем неизбежно следует «интонационный сдвиг»², которым откликается ведущий повествование автор.

Событийная подвижность сюжета порождает интонационную *подвижность повествовательной точки зрения*, способной соединить в пределах одного рассказа материал необычайно разнообразный. Это создавало новую манеру, мастерскую, блестящую. Интонация, родившаяся в октавах Ариосто, открывала путь к романтической поэме, к Байрону, к «Евгению Онегину».

При этом Ариосто не порывает с традицией эпического героизма. И влюбленный, и неистовый Роланд остается Роландом, великим героем, опорой христианского мира, от подвигов во имя которого любовные похождения лишь временно его отвлекают, лишая разума. Один из источников чудесного, волшебного у Ариосто — поэтическое воображение, безусловно доверчивое к метафорам, раскрывающее их. Если кто-то потерял разум, то где-то этот разум

¹ См.: Андреев М.Л. Ариосто и его поэма // Л. Ариосто. Неистовый Роланд. — Т. 1. — С. 532—533.

² Там же. — С. 532.

должен ведь находиться? И где ему находиться, как не на луне, своим светом пленяющей влюбленных! Отыскать потерянное под силу только Астольфо, этому хитроумнейшему из рыцарей, предприимчивейшему, а к тому же к нему стекаются разного рода предметы, обладающие волшебной силой: копье, рог... В поисках Роландова разума Астольфо спускается в ад, возносится в рай, а затем на луну, где, наконец, и обретает искомое.

Остается лишь одолеть безумного Роланда, что хитростью Астольфо и соединенными усилиями остальных героев удается сделать. Ему возвращают разум. Он крушит неверных, чья главная опора Руджьер, вразумленный святым отшельником, принимает крещение. Открыт путь к счастливому финалу — к свадьбе Руджьера и Брадаманты, подкрепленной видением будущей славы феррарского дома герцогов д' Эсте.

Любовные неурядицы устроены, кончилось безумие, и действие вновь входит в эпическое течение событий, из великого прошлого направленное к великому будущему. Ариосто не порывает с материалом, который послужил основой его повествования, но его собственный сюжет возник как бы в разрыве эпических событий, в паузе героизма. Его собственный тон мало напоминает важное и безличное эпическое предание. У него все как раз личное, индивидуальное — от любовных приключений героев до его авторского присутствия, сопровождающего поэму.

В сравнительно недалеком будущем, в последней трети XVI в., в разных европейских культурах не будет недостатка в попытках оживить рыцарское величие, прославить современность, облачив ее в рыцарские доспехи, настроив свою лиру вслед Гомеру и Вергилию. Это будет *героический эпос современной истории*, в которой иногда подчеркнут ее общехристианский характер, иногда — национальный. Попытки создать новый эпос, очищенный от куртуазной фривольности, от легкости, свойственной Ариосто, предпринимаются уже в 40-х годах. Несколько позже возникают прославленные образцы этого жанра.

Ариосто не претендовал на эпическую возвышенность, но умел изящно сочетать высокое с низким, героическое с комическим. Его «Неистовый Роланд» возник на очень важном жанровом перепутье. В прошлом остался и старый эпос, и сменивший его рыцарский роман. Делом будущего было создание нового героического эпоса, которому предстояло занять самую высокую строку в жанровой иерархии классицизма, и в силу этого своего положения не имевшего права снижать стиль повествования.

Ариосто творил в тот момент, когда строгие правила классицистической поэтики еще не вступили в силу. Память о рыцарском

прошлом была живой и волнующей. Она воспринималась еще почти не как память, а как реальность, открывающаяся под скучным и мрачным обликом современности при свете воображения.

Поэма Ариосто возникла при спуске с одной эпической высоты и перед подъемом на другую. В ней был выработан продуктивный механизм снижения эпического материала, а тем самым предсказана возможность эпоса, который совсем не обязательно ассоциируется с возвышенностью и торжественностью, который вполне удовлетворен сферой обыденного, время действия которого — настоящее. Тем самым поэма Ариосто предсказала рождение романа Нового времени.

Круг понятий

Поэма на рыцарский сюжет:

рыцарский роман

связь с эпосом

повествовательная точка зрения

театральность сюжета

октава

Вопросы

Что отличает трактовку сюжета у Ариосто от его предшественников?

Какие жанры последующей литературы предвосхитила рыцарская поэма?

Что мог Пушкин взять у Ариосто для сюжета «Руслана и Людмилы», в чем проявилось сходство их повествовательной манеры?

Какой тип перевода вам больше нравится: выполненный традиционно в рифму или перелагающий текст оригинала свободным стихом и стремящийся максимально сохранить образный строй оригинала?

Ф. РАБЛЕ И ГУМАНИЗМ ВО ФРАНЦИИ

Французская новеллистика • Эпос и роман • Автор и герой • Судьба утопии • Ход романного сюжета

Французская новеллистика

Мнение, будто Возрождение было одним из трофеев, привезенных Карлом VIII в обозе его армии, возвратившейся из итальянского похода 1494 г., даже в качестве метафоры верно лишь отчасти. Франция — ближайшая соседка Италии. Культурные связи между ними никогда не прерывались. Петрарку и Боккаччо здесь узнали и начали переводить едва ли не при их жизни. Боккаччо подражают

во второй половине XV в., когда при Бургундском дворе складывается анонимный сборник «Сто новых новелл», в создании которого, возможно, принял участие Антуан де ла Саль, известный прозаик, выступавший, среди других реальных персонажей, в качестве одного из рассказчиков сборника. Повествовательная манера овладевает современностью, отказываясь от назидательности, но ее язык еще книжный, средневековый.

В первой трети XVI в. Петрарку и Боккаччо приходится узнавать и переводить заново. Только теперь Франция откликается встречным движением на итальянское влияние и способна воспринять его. Восприятие не было буквальным и ученическим. Раннее французское Возрождение оказывается одновременным зрелому или Высокому итальянскому (а значит, европейскому) Возрождению, способным опереться на его опыт и очень быстро дополнить его собственным вкладом. Так было и в поэзии (см. главу *Петраркизм и судьбы европейской поэзии; Поэзия Плеяды*) и особенно в прозе.

С 1470 г. начинается книгопечатание в Париже, три года спустя — в Лионе, ставшем с этого момента важнейшим культурным центром. В 1476 г. во Франции поселяется первый грек Георгий Гармонит. До этого знание греческого языка было фактически недоступно. Однако за образованием все еще приходится ездить в Италию, как это делает первый значительный французский гуманист **Жак Лефевр д'Этабль (1450—1536)**, одним из первых в Европе применивший гуманистические принципы критики текста к Священному писанию. Он выпускает отредактированные издания псалмов (1509), Посланий апостола Павла (1512) и, наконец, завершил свой труд по переводу Библии его изданием в 1530 г. Судьба французского гуманизма рано перекрещивается с Реформацией.

Гуманистические идеи получают развитие при Франциске I (1515—1547). Честолюбивый король, не лишенный художественного вкуса и некоторого литературного дарования (он писал стихи), начинает строительство Лувра, приглашает выдающихся итальянских мастеров, среди которых Леонардо да Винчи и Бенвенуто Челлини (см. *Искусство достойной жизни*). Мера его собственного свободомыслия колебалась в зависимости от внешнеполитических дел — от отношений с папой и императором, а также от внутренней политики — в какой мере король был готов ссориться с богословами, расходясь или соглашаясь с ними в отношении гуманистов и реформаторов. Король покровительствовал образованию, и в 1530 г., исполняя его волю, один из первых французских гуманистов Гийом Бюде основал Коллеж де Франс, светский университет, самим фактом своего существования бросающий вызов центру богословия в Париже — Сорбонне.

И все же не вокруг Франциска возникает то сообщество ученых и литераторов, в котором складывается французское Возрождение. Центром его стала «единственная и возлюбленная сестра короля» **Маргарита Наваррская (1492—1549)**; вторым браком замужем за принцем Наваррским, от которого у нее была единственная дочь — Жанна, мать будущего короля Генриха IV). Маргарита получает основательное образование и навсегда сохраняет увлечение литературой. Она принимает участие во многих делах брата, помогает ему вести дипломатические переговоры. Однако после 1534 г., когда начинаются преследования и казни протестантов, а их немало в ее окружении, она надолго удаляется в Наварру, увозя с собой своих друзей. Туда к ней в трудные минуты приезжает придворный поэт Клеман Маро, там творит новеллист Бонавантюр Деперье, там пишутся стихи и новеллы самой Маргаритой. В 1547 г. увидел свет сборник ее стихов «Перлы перла принцесс» (туда не вошла изданная лишь в XIX в. аллегорическая поэма «Темницы»). Главное же создание Маргариты Наваррской — сборник новелл «Гептамерон», изданный сразу после ее смерти.

Он создавался в подражание «Декамерону» Боккаччо, но не был завершен. Всего в нем 72 новеллы (отсюда и его название — «Семи-дней»). Боккаччо особенно ценили в окружении Маргариты. Новый перевод «Декамерона» вышел в свет в 1545 г. с посвящением ей и, вероятно, выполненный по ее инициативе.

Содержание новелл «Гептамерона» традиционно для этого жанра и весьма широко — от выпадов против монахов до остроумных проделок и романтических историй. Однако историй о любви становится все больше, а их характер таков, что в темах, избираемых на каждый день, наряду со словом «обман» все чаще возникает слово «добродетель». Добродетель ценится не только в любви. Один из ее образцов — король Франциск I; таким образом, как и следует ренессансной новелле, время действия в сборнике мыслится совпадающим с моментом рассказывания — с современностью.

Момент рассказывания обозначен не только отдельными фактами и реалиями. Он задан гораздо более основательно в самом повествовательном строе сборника. Рассказчики собрались в местечке Котрэ в Пиренеях, куда обычно отправлялись желающие лечиться на водах и где неоднократно бывала сама Маргарита после 1542 г. В предисловии упомянут Боккаччо, недавно переведенный и всеми чрезвычайно высоко оцененный, но не упомянуты какие-либо события, принудившие общество к уединению. Повод для обмена историями — чисто литературный, что как будто бы обедняет повествовательную раму, лишает ее того грозного смысла, который чума вносила в «Декамерон».

Светское общество, не связанное никакими обязательствами, случайно собравшееся, однако в общении и беседе этих людей постепенно высвечиваются их отношения и мнения, куда более рельефные, чем это было у Боккаччо. Новеллы служат каждому высказыванием, соответствующим характеру. За прозрачными анаграммами легко угадываются прототипы: добродетельная, слегка ироничная Парламанта — сама Маргарита Наваррская, галантно-грубоватый Иркан — ее муж, благочестивая госпожа Узиль — мать Маргариты, Луиза Савойская. Кроме них — четыре кавалера, разные по возрасту, каждый по-своему влюбленный в Парламанту, и три молодые дамы — от легкомысленной до опечаленной недавней смертью мужа, за которыми ухаживает Иркан. Однако не эти светские ухаживания составляют основной сюжет рамы, а диалог, обмен мнениями, происходящий в осуждении новелл. Он не сводится к репликам, как было у Боккаччо, но напоминает, что помимо «Декамерона» во Франции недавно была переведена книга Б. Кастильоне «О придворном» и ее воздействие здесь не менее сильно (о ней см. *Искусство достойной жизни*).

В этом сочетании итальянских влияний отчетливо обозначилась важная новизна жанра новеллы и шире — французского Возрождения: литературе на национальном языке, как это было в раннем итальянском Ренессансе, теперь не противостоит гуманистическая традиция. Сам гуманистический диалог уже сместился в пространство национального языка, средством развития которого он и хотел бы служить. *Культурное усилие становится единым, направленным на дело создания национальной традиции.*

Диалогизм новеллистического сборника Маргариты Наваррской напоминает о том, что он создается вслед первым книгам романа Рабле. Но еще большее сходство с романном словом обнаруживает творчество **Бонавантюра Деперье (1510? — между 1541 и 1544)**, самого яркого и загадочного участника кружка Маргариты Наваррской. В его биографии — одни вопросы: когда родился, умер, кем был по происхождению — видимо, из горожан, из третьего сословия.

Безусловно одно: в 1537 г. была опубликована небольшая книжечка «Кимвал мира, содержащий четыре диалога, очень старинных, веселых и забавных». Она вызвала гнев в окружении короля. Парижский издатель был выслан, а его имущество конфисковано. Книгопродавец казнен. Автор скрылся в Наварре. Возникает впечатление, что власти были лучше осведомлены об истинном замысле и содержании книги, чем мы понимаем их сегодня даже после огромной исследовательской работы по истолкованию анаграмм, намеков, иносказаний.

Лишь в XIX в. расшифровали посвящение: «Послание Фомы дю-Клевье к Петру Триокану». Первое имя (с заменой в нем буквы «в»

на «н») — анаграмма французского слова *incredule* — неверующий; второе — *croyant*, т. е. верующий. Получается: послание Фомы Неверующего Петру Верующему. Вся книга с таким посвящением принимает антирелигиозный оттенок. Очень опасно начинает звучать ее первый диалог, в котором Меркурий спускается на землю, посланный Юпитером, чтобы отдать в переплет книгу дел Юпитера и предначертания Судеб. Одно из предположений, чем Деперье навлек гнев властей, связано с его участием в переводе французской Библии, совсем недавно увидевшем свет к негодованию Сорбонны. Шутки по поводу обветшавшей божественной книги приобретают конкретно-исторический оттенок. К тому же у самого покровителя воров Меркурия два жителя Афин эту книгу похищают.

Деперье в равной мере возмутил и протестантов, ибо его книга была если не «антирелигиозной и антицерковной», то наверняка «внерелигиозной и внецерковной»¹, остроумной издевкой светского литератора над догматическими авторитетами и разногласиями. В этом смысле показательным и универсальным ее название: написанное на латыни («*Cymbalum mundi*»), хотя и для книги на французском языке, в котором на центральном месте стоит слово «кимвал», греческое по происхождению, обозначающее музыкальный инструмент в виде медных тарелок и, вероятно, здесь подразумевающее христианскую религию, оглушительно прозвучавшую на весь мир.

Можно было бы предположить, что мы навязываем слишком сложную языковую и интеллектуальную игру писателю XVI столетия, но всем творчеством Деперье доказал, что именно к такого рода речевой игре, скрывающей и обостряющей речевой смысл, он и был склонен. Не только в темном «Кимвале мира», но и в гораздо более открытых новеллах, сборник которых увидел свет лишь после смерти писателя (1557), а создавался, вероятно, как устный жанр или, во всяком случае, как жанр, ориентированный на устное слово, на рассказ в литературном сообществе при Маргарите Наваррской. В новеллах нет тайн, но в них немало загадок, разрешаемых в жанре анекдота, очень часто построенного на речевой коллизии, неоднократно на непонимании латинской речи.

Речевое пространство, в котором встречаются уже не только индивидуальные характеры, но социальные стили, жаргоны, культурные языки, непосредственно подводит к жанру романа и *составляет открытие французского Возрождения*. Деперье — современник Рабле, отчасти ему следующий, отчасти его опережающий. Во всяком случае в новелле пятой («Про трех сестер-невест, которые дали в первую

¹ Михайлов А.Д. Б. Деперье — классик французской новеллы Возрождения // Б. Деперье. Новые забавы и веселые разговоры. — М., 1995. — С. 10.

брачную ночь своим женихам умный ответ») вполне естественной и уместной выглядит прямая отсылка к Рабле: «Об этом весьма хорошо сказано в «Пантагрюэле»...» Однако указанное место находится в третьей книге романа Рабле, увидевшей свет в 1546 г., т. е. после предполагаемой смерти Деперье. Что это: еще одна тайна Бонавантюра Деперье или позднейшая вставка издателя, уловившего близость двух авторов, двух жанров и пожелавшего таким образом ее обнаружить?

Тема для доклада

Французская новелла в жанровой традиции эпохи Возрождения.

Тексты

Маргарита Наваррская. Гептамерон / Пер. А.А. Шадрина; стат. и примеч. З.В. Гуковской. — Л., 1967 (ЛП).

Деперье Б. Новые забавы и веселые разговоры / Пер. В.И. Пикова и М.С. Гринберг; общая ред., вступит. ст., коммент. А.Д. Михайлова и В.И. Пикова. — М., 1995.

Эпос и роман

Книгу Франсуа Рабле (ок. 1494—1553) «Гаргантюа и Пантагрюэль» мы называем первым великим *романом Нового времени*.

Само слово «роман» возникло за три века до него, когда стали появляться рыцарские повествования, сначала в стихах, потом в прозе. Круг литературных явлений, на которые мы сейчас распространяем это слово, еще гораздо шире — от античных историй о любви и приключениях до самых разнообразных прозаических произведений сегодняшнего дня. Исторический, любовный, детективный, военный, производственный роман... И это далеко не полный список тематических уточнений для этого, без преувеличения, самого важного и популярного жанра европейской литературы последних трех столетий.

Неудивительно, что при столь богатой истории этого жанра возникли большие трудности для создателей его теории. Как охватить все это бесконечное разнообразие, как определить — что мы имеем в виду, говоря о романе?

Трудности усугублялись еще и тем, что теоретики довольно долго отказывались иметь дело с романом. В XVI в., т. е. одновременно с Началом нового романа, возникает теория словесного искусства — *поэтика* (см.). Роману в ней нет и не может быть места. Поэтика пыта-

ется внести порядок в существующие формы словесности. Роман же самым фактом своего существования опрокидывает этот порядок. Он ведет себя как слон в посудной лавке. Он изначально отказывается подчинить себя каким-либо нормам, правилам, а поэтика — *нормативна*. И роман ей совершенно не нужен, ибо в ее строгой иерархии высокое место эпоса занято — эпической или героической поэмой.

Таким образом, уже при своем возникновении ренессансный роман оказывается объявленным вне поэтического закона. И он принимает эту роль — изгоя, карнавального шута, все перевертывающего, опрокидывающего, ставящего с ног на голову. Основной же объект для его карнавального пародирования — высокий эпос.

Эти родовые черты остались в природе романного жанра. Вот почему для создания самой убедительной на сегодняшний день его теории М.М. Бахтин вернулся к началу — к роману Рабле, возникшему в исторической близости к своим эпическим истокам: «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (первое изд. 1965 г.). На фоне старого эпоса яснее выступают черты нового.

Старый эпос — это форма народной поэзии, показывающая, каким родовое сознание мыслит свое прошлое, какими чертами наделяет героя, защитника рода. У каждой национальной культуры свой эпос: «Старшая Эдда», «Песнь о Нибелунгах», «Песнь о Роланде», «Сид», «Слово о полку Игореве»... Характерными или, как говорит Бахтин, «конститутивными» чертами эпопеи можно считать три. Во-первых, ее предметом «служит национальное эпическое прошлое», то прошлое, из которого разовьется будущее рода и которое навсегда остается в национальной памяти.

Во-вторых, «источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел)...» Творец эпоса безымянен, поскольку он не сочиняет, не выдумывает, а лишь дает форму тому, что принадлежит всему роду — его памяти, передаваемой из поколения в поколение.

И наконец, третье: «...эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и слушателей), абсолютной эпической дистанцией»¹. *Абсолютной*, ибо непреодолимой, неизменной: старый эпос не знает движущегося времени, он знает одно застывшее, неменяющееся прошлое.

В романе все иначе, вплоть до противоположности. Он воплощение не безличного, а *лично*го начала, сказывающегося и в том, что у него есть автор, и в том, что его герой — не обобщенный образ

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман: О методологии исследования романа // М.М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 456.

родовой силы, а, в большей или меньшей мере, — *индивидуальность*. Роман волен выбирать предметом своего изображения любое время, но, о чем бы он ни повествовал, в нем звучит голос *современности*. Его образная система, по выражению Бахтина, создается в зоне «максимального контакта с настоящим... в его незавершенности»¹. Настоящее время всегда *незавершено*, его события всегда продолжают, устремленные в будущее. О их результатах мы можем лишь догадываться. Эпическое прошлое, напротив, абсолютно именно потому, что оно раз и навсегда прошлое, это спектакль, который доигран, финал которого известен.

Если не всегда место действия романа, то всегда место его рассказа — *настоящее*. Этим он отличается не только от старого эпоса, но и от предшествующего ему рыцарского романа и поэмы на рыцарский сюжет, события которых отнесены к некоему условно вымышленному авантюрному времени.

Имеющий дело с незавершенностью современных событий, роман как бы представляет собой *разноречивый комментарий*, их сопровождающий, пытающийся их оценить, угадать их развитие. Старый эпос представлял собой авторитетное слово, не допускающее сомнения как в истинности происходящего, так и в его исходе. Роман представляет собой *многоголосый диалог*, распадающийся на множество равноправных точек зрения. Герой романа — «говорящий и беседующий человек»².

Открытость романа настоящему заставляет совершенно иначе подойти к его анализу. Чтобы понять произведение любого жанра, важно знать, когда оно возникло, что послужило ему поводом, какими были обстоятельства жизни автора или историческая ситуация в целом. Это все необходимый исторический фон. Однако для романа это больше, чем фон, это его непосредственный сюжетный материал, поскольку действительно великие романы с необычайной полнотой вбирают в себя всю современность. Так было и с романом Рабле. Ни один значительный факт времени не был обойден авторским вниманием и не будет лишним в разговоре о «Гаргантюа и Пантагрюэле».

Круг понятий

Эпос и роман:

эпическая дистанция
предание
певец

настоящее
разноречие
автор

¹ Бахтин М.М. Эпос и роман. — С. 455.

² Там же. — С. 467.

Слово в романе:

говорящий человек
речевое многоголосие

диалог
точка зрения

Автор и герой

Первая книга романа Рабле появилась осенью 1532 г. и называлась: «Ужасающие и устрашающие деяния и подвиги достопамятного Пантагрюэля, короля дипсонов, сына великого гиганта Гаргантюа. Новое сочинение мэтра Алькофрибаса Назье».

Для любителей простонародного чтения среди этих имен новым было только имя автора, представлявшее собой всего лишь анаграмму подлинного имени Франсуа Рабле. Все остальные знакомы по народным преданиям и книгам, одна из которых явилась на весенней ярмарке в Лионе всего лишь несколькими месяцами ранее и послужила Рабле непосредственным источником: «Великие и неограниченные хроники великого и огромного гиганта Гаргантюа».

Героем народной книги был Гаргантюа. Рабле написал о его сыне. К отцу он вернется позже, после успеха своей первой по времени создания книги, которая будет второй в окончательном плане его романа, состоявшего из пяти книг.

Писатель-гуманист заимствует у народного предания эпический материал — о великих героях, великанах. Сам материал выглядит в его глазах простодушно-наивным, и он предлагает доверчивому сознанию небылицы еще более достопамятные и удивительные. В деле комического и авантюрного преобразования эпоса у него есть предшественники — итальянские поэты от Пульчи до Ариосто. Однако Рабле пишет прозой и нагружает эпический сюжет историей не только подвигов, но *воспитания героя*. Это важнейший шаг в сторону романа, с самого начала заинтересованного не только тем, что совершает герой, но что он собой представляет. Внешний, событийный план действия дополняется внутренним — *формированием личности*. Мотив, подсказанный гуманистическим опытом. С его появлением эпос перерождается в роман.

Гуманизм, *studia humanitatis*, имеет в своей основе изменение образовательной программы. Знание уходит из рук церковников. Оно освобождает разум, оно создает свободного человека. Церковь противится этому. Как это происходит, Рабле знал по собственному опыту, ибо с 1510 г. воспитывался во францисканском монастыре. Его увлечение античной, в особенности греческой, классикой в конце концов приводит к конфликту. Его келью обыскивают, у него конфискуют книги. В 1525 г. он переходит к доминиканцам, где

беспрепятственно занимается естествознанием и медициной. Затем отправляется в Париж, в Монпелье для продолжения образования. В 1530 г. он слагает с себя церковный сан и объявляет собственный медицинский курс, построенный на комментировании древних авторитетов: Гиппократ и Галена.

Это был краткий период, когда гуманистические идеи и образ жизни не навлекали во Франции прямой опасности. Король Франциск I не прекращал вражды с императором Карлом V и был в натянутых отношениях с Римом. Именно в 1530 г. основан Коллеж де Франс и издан перевод Библии гуманистом Лефевром д'Этаплем. Гуманисты готовят почву для Реформации, а реформаторы еще не порывают с гуманизмом: в 1532 г. Жан Кальвин печатает с собственным комментарием трактат Сенеки «О милосердии». Однако очень скоро пути гуманизма, Реформации и светской власти резко разойдутся. Кальвин уедет в Женеву и будет преследовать гуманистов как еретиков. В Париже зажжет костры инквизиция. На одном из них в 1546 г. погибнет друг Рабле Этьен Доле. Это был год выхода в свет третьей книги романа Рабле, после чего он предпочтет за лучшее на время скрыться, поскольку и две первые были осуждены богословами Сорбонны.

Таков исторический фон романа, открывшего свой сюжет для гуманистических идей, с небывалой свободой и многоголосием заговорившего на национальном языке, почти одновременно с тем, как на нем заговорила Библия. Она также пародийно присутствует в книге Рабле о Пантагрюэле как один из ее эпических источников. В первой же главе родословие героя дается по ветхозаветной формуле:

«...Фариброт родил Хурталі, великого охотника до супов, царствовавшего во времена потопа.

Хуртали родил Немврода.

Немврод родил Атласа, подпиравшего плечами небо, чтобы оно не упало.

Атлас родил Голиафа.

Голиаф родил Эрикса, первого фокусника...»

И так далее, смешивая героев античных и библейских с созданными фантазией Рабле, пока Грангузье не родит Гаргантюа, а от него не появится грозный Пантагрюэль. На народную хронику о Гаргантюа Рабле ссылается в предисловии, говоря, что сравнения с ней не выдерживают такие выдающиеся произведения, как те, что повествуют о Роланде, Роберте Дьяволе, Гийоме Бесстрашном, Матабрюне и других эпических и рыцарственных любимцах читающей и слушающей публики. Сам Рабле продолжит хронику, от отца перейдя к сыну.

Как и следует пародии, она вполне точно воспроизводит сюжетную основу пародируемого материала. Эпический сюжет

предполагает несколько обязательных стадий: чудесное рождение героя, первое проявление ему дарованной силы, воспитание и, наконец, сами подвиги. Пантагрюэль рождается во время великого бедствия — страшной засухи, длившейся тридцать шесть месяцев, три недели, четыре дня и тринадцать с лишком часов... Эпос, конечно, любит хронологический размах, но что-то в этом временном обозначении есть настораживающее, особенно когда счет пошел на часы. Какая-то избыточная, неэпическая степень точности.

Так же, как и в последовавшем описании самого бедствия, жертвами которого кто только не стал: «...несчастливые рыбы, коих покинула родная стихия, бились на земле и страшно кричали; из-за отсутствия росы птицы падали наземь; волки, лисицы, олени, кабаны, лани, зайцы, кролики, ласки, куницы-белодушки, барсуки и другие животные валялись на полях мертвые с разинутыми пастьями». Эпос, конечно, любит перечислительные ряды, чтобы подчеркнуть, что в его событиях задействован весь мир, но какая-то у Рабле неэпическая зоркость, подробность зрения, позволяющая различить и отличить даже куницу-белодушку. Пародия идет по пути использования принципов пародируемого материала, делая это с преувеличением, с избытком.

Столь же невероятна и избыточна сила в Пантагрюэле, чье рождение стоило жизни его матери. После того как он позавтракал громадным медведем, его отец Гаргантюа, «полагая, что так недолго и до беды, велел привязать младенца четырьмя железными цепями, а над колыбелью устроить надежный свод». Автор, дорожащий точностью своей хроники, подробно рассказывает о судьбе этих четырех цепей и о том, как от них освободился Пантагрюэль.

Детство кончается, начинаются юные годы — Пантагрюэль отправляется учиться. Как и чему его учат, в этой книге романа не раскрывается подробно. Ясно лишь, что учение не отбивает здравого смысла, доставшегося ему от природы, и Пантагрюэль на всю жизнь задает трепку студенту-лимузинцу, набравшемуся университетской тарбарщины. Сам он, однако, демонстрируя насколько трудно овладеть этим искусством, с успехом разрешает давнюю тяжбу, благодаря тому что выносит приговор на том же бессмысленном судебском наречии, на каком изъясняются истец Лижизад и ответчик Пейвино.

Главные подвиги Пантагрюэля, как и следует богатырю-герою, совершаются в ратном деле. Он получает известие о том, что в земли его отца Гаргантюа, короля амавротов, вторгся король дипсодов Анарх. Пантагрюэль со своим наставником Эпистемоном и несколькими верными друзьями срочно оставляет Париж, возвращается домой и принимает бой с несметным воинством, среди которого

триста великанов в каменных латах и ужаснейший Вурдалак. С ними бьется Пантагрюэль, их повергает и, довершая дело, языком накрывает целое войско. Тут конец подвигам и, казалось бы, книге, но неожиданно появляется автор — Алькофрибас, совершивший путешествие во *внутренний мир своего героя*.

Красноречивая метафора с важными жанровыми последствиями: в ней легко увидеть обещание будущего романа, создаваемого обязательно в присутствии автора (в отличие от безличного эпоса), создаваемого с повышенным вниманием к психологии героя — его *внутреннему миру*. Однако у Рабле психологическая метафора реализуется пока что буквально: автор побывал во рту у своего героя и даже дошел до двух больших городов Ларинга и Фаринга («вроде Руана и Нанта»), будучи не в силах следовать далее из-за губительного и зловонного испарения, происходящего от того, что герой наелся чеснока с мясом. Так завершается книга о Пантагрюэле. Завершается метафорическим предсказанием того, как будет развиваться жанровый сюжет будущих романов, предполагающий совершенно иные, чем в эпосе, отношения между автором и героем.

Судьба утопии

Задумывал или нет Рабле продолжение, начиная первую книгу, но оказалось, что она легко может быть продолжена, причем хронологически как вперед, так и назад. Едва ли не на центральное место в ней выдвигается Панург, встреченный Пантагрюэлем и ему чрезвычайно полюбившийся своей школярской проказливостью. Панург несколько стушевывается в финале, в батальных главах; его главная роль — в последующих книгах. Однако прежде чем продолжать сюжет, Рабле напишет его предысторию, создав книгу, которая будет стоять первой в общем плане повествования — о Гаргантюа, короле Утопии: «Повесть о преужасной жизни Великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля, некогда сочиненная Алькофрибасом Назье, извлекателем квинтэссенции. Книга, полная пантагрюэлизма».

Книги о Гаргантюа и о Пантагрюэле писались по единой сюжетной схеме, воспроизводящей эпическую биографию героя. Тем отчетливее видны изменения. Книга о Пантагрюэле более откровенно пародийна в отношении эпоса. Книга о Гаргантюа в своем начале более *карнавальна*. Как и следует карнавалу, она исполнена радостного ощущения полноты жизни, ее всеобщности. *Карнавал — это пир на весь мир*, и во исполнение этой его сути книга открывается праздничным поеданием (не будет преувеличением сказать — пожиранием) требухи и колбас, приго-

товленных из бычьих кишок, сопровождаемым всеобщим пьянством, разговорами во хмелю и, наконец, рождением Гаргантюа, явившегося на свет не вполне обычным образом и с истошным воплем: «Лакать! Лакать! Лакать!»

На этот крик его отец Грангузье откликнулся изумленным: «Ке гран тю а!» — что означало: «Ну и здоровенная же она у тебя!..» Он имел в виду глотку. По этой фразе новорожденного и крестили — Гаргантюа.

Рожденный среди разгула плоти, в изобилии нарочито сниженных земных удовольствий, Гаргантюа, однако, совершает первые подвиги не физической силы, а живого природного ума (глава «Об игрушечных лошадках Гаргантюа»). В этом нет ничего странного: *плоть и смех — две стороны карнавального бытия*. Еще до рождения Гаргантюа плотские радости сменяются главой «Беседа во хмелю», где карнавал одухотворяется смеющимся, играющим разговорным словом. В этой главе не назван ни один из беседующих, никому не приписаны реплики. Они следуют сплошным потоком. Они принадлежат самому карнавалу, значит, они принадлежат всем, они принадлежат языку. Речевой поток прерывается рождением Гаргантюа, явившегося как будто из языковой стихии и естественно ставшего ее носителем.

Статус языка резко повышается именно в этой книге. В повествовании о Пантагрюэле автор был склонен демонстрировать обилие штампов, застывших формул в эпических перечислениях предметов, в каталоге библиотеки, пародийно воспроизводящем перлы схоластической мудрости (глава VII). Пантагрюэль и Панург заняты сокрушением лжеучености.

Этот пафос продолжен и в книге о Гаргантюа, но теперь в гораздо большей мере перед читателем развернута жизнь языка во всем его богатстве и остроумии. Перечислительные ряды относятся к разнообразию человеческой деятельности и речевой практики. Глава «Игры Гаргантюа» занята в основном списком — десятки и десятки — игр, в которые он играл. Глава «О детстве Гаргантюа» представляет его естественным ребенком через длинный ряд идиом, речевых запретов, вопреки которым он жил и рос: «...расчесывал волосы стаканом, садился между двух стульев, укрывался мокрым мешком, запивал суп водой, как ему аукали, так он и откликался, кусался, когда смеялся, смеялся, когда кусался, частенько плевал в колодец, лопался от жира, нападал на своих, от дождя прятался в воде, ковал, когда остывало, ловил в небе журавля, прикидывался тихоней, драл козла...» И так далее и так далее. Обычный у Рабле способ демонстрировать полноту предметного мира и языкового знания о нем, для которого напрашивается слово — *энциклопедия*.

Но это, по верному определению М.М. Бахтина, «энциклопедия *нового мира*»¹. Это, можно добавить, энциклопедия *нового знания* об обновленном мире, резко противостоящая схоластической учености. В романе о Гаргантюа этап воспитания дан более подробно. Воспитатель Пантагрюэля Эпистемон является, неизвестно как и откуда. Воспитателя для Гаргантюа ищут — и не сразу делают правильный выбор. По мере того, как он овладевал курсом латыни и богословия под руководством Тубала Олоферна, а затем магистра Дурако Простофиля, отец Гаргантюа, добряк Грангузье, «стал замечать, что сын его, точно, оказывает большие успехи, что от книг его не оторвешь, но что впрок это ему не идет и что к довершению всего он глупеет, тупеет и час от часу становится рассеяннее и бестолковее». Спасение приходит вместе с воспитателем нового типа — Понократом, чей принцип — не подавлять природу воспитуемого, а поощрять ее (глава «О том, как Гаргантюа был поручен заботам других воспитателей»).

Понократ — основоположник той идеальной системы гуманистического воспитания, программу которой изложит Гаргантюа в письме своему сыну Пантагрюэлю, побуждая его достичь «совершенства не только в добродетели, благонравии и мудрости, но и во всех областях вольного и благородного знания...» Сам Гаргантюа сожалеет, что не смог вполне усовершенствоваться, поскольку «время тогда было не такое благоприятное для процветания наук, как ныне, и не мог я похвастать таким обилием мудрых наставников, как ты» (книга вторая, гл. VIII).

Когда первая и вторая книги романа встали друг за другом в правильном хронологическом порядке, их герои должны были представить развитие гуманистической идеи, демонстрируя плоды нового просвещения. Первым в ряду стоит патриархальный простак и добряк Грангузье. За ним — его сын Гаргантюа, в детстве пораженный природным умом, который едва не был погублен богословами, но в конце концов был должным образом облагорожен усилиями Понократа. Пантагрюэль рождается в то время, о котором его отец так говорит в письме к нему: «Ныне науки восстановлены, возрождены языки... Ныне разбойники, палачи, проходимцы и конюхи более образованы, нежели в мое время доктора наук и проповедники...»

За оптимистической видимостью этой фразы скрыт очень горький смысл: палачи и проходимцы стали куда более образованными, но от этого не перестали быть ни палачами, ни проходимцами. Мир стал просвещеннее, но стал ли он от этого лучше? Рабле пишет в тот момент, когда не только в Италии, но и по всей Европе нарастает

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле... — М., 1990. — С. 503.

разочарование, нет, не в гуманизме, а в возможности его осуществления как жизненной общественной программы. Он все более осознается как *утопия*, по слову, изобретенному Томасом Мором всего за полтора десятилетия до того, как Рабле взялся за свою книгу. Утопией Рабле называет страну, где царствует Гаргантюа, патриархальный мир которой оказывается ближе гуманистическому идеалу, ибо природная доброта, человечность — более важные для него условия, чем изошренность ума и обширность знаний. Идеал остается в прошлом, а устремленный в будущее герой — Пантагрюэль оказывается постепенно удаляющимся от него, теряющим с ним связь. Так намечается смысловая перспектива всего романа.

Однако не забудем, что вторая книга была написана первой, написана с первоначальным пародийным заданием. Так что собственный замысел в ней еще не вполне созрел, не вполне определился. Она изображает не столько мир, отпадающий от гуманистического идеала (как это будет в последующих книгах романа — с третьей по пятую), сколько мир, еще не вполне его сознающий, живущий по понятиям старого эпоса, хотя и пародийно переименованного. Это совершенно очевидно при сравнении батальных сцен: война с Анархом, которую ведет Пантагрюэль, и война с Пикрохолом, которую ведет Гаргантюа. Пантагрюэль действует по эпическому сценарию, сокрушая врагов с преувеличенно пародийным героизмом. Гаргантюа и в особенности Грангузье делают все, чтобы никого не сокрушать, чтобы прийти к миру и не вести войну. Грангузье готов сторицей возместить ущерб пекарям Пикрохола, нанесенный его виноградарями. Но не таков Пикрохол, чтобы кончить дело миром, а в особенности же его мудрые советники Фанфарон и Бедокур.

Война ведется и описывается не с любовью к подвигам, а с ненавистью к войне. Главный триумф по случаю ее окончания — основание Телемской обители, каковым Грангузье отблагодарил храброго монаха Жана, оборонившего от врагов монастырский сад и не сложившего оружия до полной победы. Телемская обитель — осуществленная утопия. Девиз ее обитателей: «ДЕЛАЙ ЧТО ХОЧЕШЬ».

О Гаргантюа повествует человек, который в годы своей юности был увлечен двумя книгами, тогда же и появившимися: «Похвалой Глупости» и «Утопией». Увлечен, видимо, в равной мере, во всяком случае восприняв их равно серьезно, чтобы свой план идеального сообщества в духе Мора сделать одной из заключительных глав книги, выдержанной в смеховой манере Эразма. Рабле, как и Эразм, умел не только высмеивать глупость, но и видеть, как под ее маской выступает сама природа человека, его естество: *«Глупость — это вольная праздничная мудрость, свободная от всех норм и стеснений*

официального мира, а также и от его *забот* и его *серьезности*»¹. Вот почему, создавая устав Телемского аббатства, Рабле отступил от нравственной строгости Мора, дозволив бóльшую свободу его обитателям, не лишая их целиком удовольствий карнавального веселья.

Его утопия возникает как завершение книги, начатой во славу карнавального бытия. Уже написавший к этому времени пародийное прощание со старым эпосом, Рабле как будто решает вернуться назад, чтобы бросить последний взгляд на сам тот мир, эпически цельный, «нераспыленный» на отдельность человеческих судеб, а знающий лишь бытие коллективно-всенародное. Момент его распада — время рождения нового эпоса, романа. По закону эпического видения, роман воспринимает весь мир целиком, но теперь это другой мир, лишенный первоначальной цельности. Потому и увиден он не изнутри себя глазами родового предания, а как бы сторонним взглядом, одновременно принадлежащего и не принадлежащего ему авторского сознания, воспринимающего происходящее с индивидуально отстраненной точки зрения. В книге Рабле жанр романа дан в процессе своего рождения, равно как и романский герой, пожалуй, впервые являющийся здесь, чтобы сменить эпического богатыря или благородного рыцаря.

Сюжетное пространство в книге Рабле изменчиво. Все бóльшую роль в нем начинает играть *дорога* — путь, уводящий из Утопии. Гаргантюа уходит из нее, чтобы вернуться. Пантагрюэль также возвращается, но чтобы затем навсегда уйти вслед одному из своих спутников — Панургу. По сути, он — главный герой последних книг.

Карнавальный мир принципиально демократичен: во время карнавала все равны. Карнавал *уравнивает*, но не лишает величия. То, что происходит в романе, начиная с третьей книги, вернее определить словом *выравнивание*: Пантагрюэль уже не сказочный великан, и мир уже не волшебное пространство Утопии. Он все более реален, все более узнаваемо современен. В нем нет места величию.

В этом мире совсем иной смысл приобретают, по видимости, прежние, карнавальные ценности. Например, *смех*, например, *свобода*. Источник смеха теперь не радостный избыток жизни, а ее несовершенство, открывающееся под взглядом пристальным и отнюдь не снисходительным. Таков насмешник Панург. С его появлением *деяния сменяются проделками*, порой весьма сомнительными и жестокими, хотя и веселыми.

Панург раз и навсегда покори́л Пантагрюэля еще при первой встрече, обратившись к нему не на псевдолатинской тарабарщине студента-лимузинца, а предложив лингвистическую игру, блеснув

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле... — С. 287.

знанием множества языков, которое не погубило в нем веселого нрава и не притупило желанья выпить. В третьей книге Панург решает жениться, но колеблется, ищет советчиков. Женитьба — событие, отмечающее перевод происходящего в план частной, бытовой жизни, т. е. непосредственно в романный план, ибо этот жанр не случайно будет впоследствии определен как *эпос частной жизни*.

Между публикацией первых двух книг и появлением третьей прошел большой срок. Первые две были созданы в Лионе, центре французского гуманизма, где Рабле практиковал как врач. В 1534 г. он побывал в Италии в свите епископа (позже кардинала) Дю Белле. По возвращении и была написана вторая книга, как и первая, вызвавшая гнев и осуждение Сорбонны. Теперь это было много страшнее, ибо изменилось отношение Франциска I к свободомыслию (после «дела об афишах», стоившего жизни нескольким десяткам его участников, расклеивавших антикатолические листовки). Рабле, по выражению его героя Панурга, был готов обнаруживать свои убеждения «вплоть до костра (только не включительно, а *исключительно*)...» Вот почему он предпочел исчезнуть из Лиона и, сопровождая кардинала, на несколько месяцев вновь оказаться в Италии. По возвращении у него завязываются отношения с королем, литературным проводником политики и взглядов которого он становится в последующие годы, пользуясь его покровительством.

«Гаргантюа» и «Пантагрюэль» имеют успех, и в 1542 г. Рабле издает обе книги вместе, предварительно смягчив оригинальный текст. Он ссорится с Этьеном Доле, в своем издании не принимающем поправок автора. Ученый-гуманист Доле в 1546 г. погибнет на костре инквизиции, а Рабле тогда же издаст третью книгу романа — впервые под своим именем. Вероятно, он полагал, что «памфлетист короля» более не должен опасаться церковной цензуры, а к тому же в книге о Панурге он оставил в покое богословов. Однако они не были согласны последовать его примеру: книга вновь осуждена, король Франциск при смерти, и Рабле опять должен подумать о своей безопасности. Но и теперь он не оставляет работу над романом. Первые главы четвертой книги увидят свет в самом начале 1548 г., а вся она — в 1552 г.

Ход романного сюжета

Рабле начинает третью книгу там, где он остановился — с победы Пантагрюэля над дипсодами. Чтобы привить побежденным «чувство долга и привычку к послушанию», он переселяет в их страну «колонию утопийцев численностью в 9 876 543 210 человек, не

считая женщин и детей». Своему другу Панургу он назначил во владение замок Рагу, доходы с которого на три года вперед тот промотал за две недели: «...вырубались леса, сжигались толстенные деревья только для того, чтобы продать золу, деньги забирались вперед, все покупалось втридорога, спускалось по дешевке, — одним словом, хлеб съедался на корню» (глава II).

За этим следует нравоучительная беседа с Пантагрюэлем, сторонником разума и врагом неразумных трат, жизни в долг. Панург выступает не только как практик, но и как философ избранного стиля жизни, полагая, что гармоничным может быть только тот мир, где «каждый дает взаймы, каждый берет в долг, где все — должники и все — займодавцы». «Смею вас уверить, — разглагольствует Панург, — что ссужать — дело Божье, должать — геройская доблесть» (глава IV). Вновь замелькали эпические понятия, вывернутые наизнанку в мире, управляемом золотом.

Жанр современного романа начинается со своей главной темы — с денег. Они движут поступками и отношениями, впрочем, здесь это еще не вполне так, поскольку над ними стоит правитель-гуманист Пантагрюэль. Не в его силах переубедить Панурга, но в его власти заплатить долги и попросить не делать новых. Мысля о новом способе ведения хозяйства, Панург решает жениться.

Ход романного сюжета — от денег к женитьбе. Какие-либо романтические соображения отсутствуют полностью. Панурга беспокоит лишь, стоит ли делать столь важный и небесспорный шаг. Вся третья книга занята его беспокойными вопросами и разгадыванием получаемых ответов. Вопрошают том Вергилия, открывая его неудачу, разгадывают сны, слова сивиллы, жесты немого, обращаются к поэту, к судейскому, к дурачку, после встречи с которым у Панурга в руках оказывается пустая бутылка. Он воспринимает это как предложение отправиться к Божественной Бутылке. Путешествие к ней займет две последние книги романа.

Третья же книга лишена действия и заполнена диалогом. Все в ней — повод продемонстрировать гуманистическую ученость и еще более — гуманистическое остроумие. Однако именно в ней мир и его отношения теряют гуманистические очертания. Утопия осталась в прошлом. В настоящем — Панург с его проблемами, денежными, житейскими, а также с его моралью — не очень крепкой. Он как будто продвинул за пределы Телемского аббатства принцип: «Живи как хочется». Звучавший лозунгом, обещавшим счастье узкому кругу специально отобранных разумных и прекрасных телемитов, этот лозунг в безграничности большого мира проявляет себя жестоко и разрушительно. Следующий ему Панург все более теряет привлекательность. Дерзкий и бесшабашный в своем школярстве, он вдруг

оказывается осмотрительным до робости женихом, а потом и просто трусливым путешественником в четвертой книге. Ему хочется жить получше, ему просто хочется жить, и ради исполнения этих желаний Панург не слишком озабочен мыслью о высоком достоинстве человека, как, например, во время бури, когда он поет, вопит, неожиданно обнаруживает набожность и заслуживает от брата Жана прозвище «мерзкого плаксы».

Это в четвертой книге, которая у Рабле самая резкая и самая современная. Она пишется в момент нового обострения отношений короля, теперь Генриха II, с папством. Автора скорее всего побуждают не сдерживать себя, и он не сдерживает. Особенно там, где сначала посещается остров папефигов (естественно, противников папы), печальных, ибо завоеванных папманами, а затем и остров самих этих фанатичных сторонников римского первосвященника. С особенным удовольствием Рабле издевается над главной их святыней — Декреталиями, как действительно именовался сборник постановлений римской курии, на основе которых, в частности, Рим выкачивал огромные деньги из других стран.

В этой книге современность является особенно легко узнаваемой в своем сатирическом обличье. Рабле позволил ей обнаружить себя, или ему позволили это сделать. Однако важно помнить, что каким бы фантастическим и условным ни выглядел романский мир в других частях, он всегда соотносим с событиями своего времени, отзывчив к ним. Вот почему в исследовании М.М. Бахтина заключительная глава носит название: «Образы Рабле и современная ему действительность». Это не противоречит тому, что основной смысл романа рассмотрен ученым в традиции карнавального превращения, имеющего отношение к вечным законам природного бытия, являющего себя смехом и плотскими радостями. Карнавал, действительно, восстанавливает природную повторяемость жизни, но за счет того, что преобразует и осмеивает факты конкретного времени.

Поколения исследователей романа установили, насколько конкретен и точен Рабле. У множества его описаний и персонажей есть прототипы; за множеством событий — реальные ситуации. Их не всегда можно зафиксировать, ибо для этого нужно было бы знать путь творческой мысли: например, кто осмеян в воинственном Пикрохале — сутяга-сосед, с которым отец Рабле вел долгую тяжбу, или воинственный император Карл V, вечный враг французской короны в борьбе за европейское влияние? Конечно, мы хотели бы знать ответ со всей определенностью, но едва ли это возможно. Более того — едва ли нужно, ибо в художественном образе сходятся множественные впечатления реальности. Так что семейная тяжба

и европейская дипломатия вполне могут в нем сосуществовать, не отменяя друг друга.

В разных жанрах различна степень непосредственности, с которой реальность допускается в образ, предполагается быть узнанной в нем. Роман — жанр непосредственной реакции. Даже не будучи в состоянии сказать, что именно поглощено его образами, мы должны помнить, что они необычайно богато наполнены современностью, что их материал — *подлинное и достоверное*. Повествователь у Рабле все время претендует на точность и полноту своего знания, на документальность своего свидетельства. Это выглядит комичным при всех гротескных преувеличениях, и в то же время он имеет право на подобную претензию.

Один из способов ее выражения в романе — цифры. Их необычайно много. Они огромны и в то же время даны с точностью до последнего знака. В их огромности — эпический гиперболизм, пародия. М.М. Бахтин говорит: «Рабле совлекает с чисел их священные и символические одеяния, развенчивает их. *Он профанирует число*»¹. Профанирует, т. е. лишает магического, священного значения то, что этим значением некогда обладало. Для мифа и эпоса характерно пристрастие именно к магическим цифрам: 3, 7, 9, 10, 100, 1000...

Для Рабле характерно пристрастие к огромным, но не круглым цифрам. Ими он не только «профанирует число», но и заявляет свою претензию на точность, как ее может представлять себе век бухгалтерских книг и точных математических расчетов.

Роман претендует на *документальное знание современного мира*, освоенного числом, измеренного, исчисленного, но, конечно, главное — освоенного современной речью, увиденного глазами *говорящего человека*.

Роман является, чтобы со всей свободой раскрепощенной, критической мысли судить об этом мире, о степени его свободы. И находит мир все еще коснеющим в средневековых предрассудках, схоластичным, связанным предписаниями и декреталями.

Рабле получил возможность быть, как нигде, откровенным на этот счет в четвертой книге, но не успела она увидеть свет в феврале 1552 г., как в апреле король помирился с папой, и книга оказалась совершенно неуместной в своей сатирической откровенности, а ее автор беззащитным перед своими противниками. Он снова скрылся. Ходили слухи, что он арестован, но эта доля его миновала. Рабле умер в 1553 г. Пятая книга романа осталась незаконченной.

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле... — С. 513.

Ее фрагменты появились в печати в 1562 г. под названием «Остров звонкий». Два года спустя она вышла полностью, но едва ли она целиком принадлежит Рабле.

Звонкий остров — еще одно прозрачное иносказание о папском Риме, его нравах, его иерархии, еще одна опасность на пути к Божественной Бутылке. И не последняя: за ней встретится Остров плутней, на котором водятся Пушистые Коты с их эрцгерцогом Цапцарапом. Этой аллегорией Рабле посчитался с судейскими: мягкие лапы, острые когти, из которых не вырвешься...

Но вот препятствия позади, и верховная жрица Будбук подводит Панурга к Божественной Бутылке, из которой исторглось заветное пророчество, оказавшееся единственным словом: «Тринк», — словом, которое понятно всем народам и означает: «Пей».

Жрица истолковывает его: «Мы здесь придерживаемся того мнения, что не способность смеяться, а способность пить составляет отличительное свойство человека, и не просто пить, пить все подряд — этак умеют и животные, — нет, я разумею доброе холодное вино» (глава XLV). Пьющие его становятся как боги, ему дана «власть наполнять душу истиной, знанием, любомудрием».

Роман подошел к концу. Он начинался карнавальным переиначиванием эпоса. Внутри карнавала родился герой, которому предстояло стать мудрым, просвещенным, гуманным. Карнавал и гуманность вновь соединились в финале советом, который был дан Панургу, но прозвучал и для каждого человека. Соединяя их, Рабле попытался сказать, следуя лучшим убеждениям эпохи, что чем более верным своей человеческой природе будет человек, тем более открыт он воспитанию и гуманности.

Не все согласятся с Рабле. Одни оценят его смех, увидят в нем залог жизненной силы человека, его способности меняться и обновлять мир. Другим этот смех покажется лишь грубым, оскорбительным, разрушительным. Мнение первых замечательно изложено в книге М.М. Бахтина. Мнение вторых звучит в книге «Эстетика Возрождения» А.Ф. Лосева, с точки зрения которого в романе Рабле «вместо героя выступает деклассированная богема, если не просто шпана, вполне ничтожная и по своему внутреннему настроению, и по своему внешнему поведению. Печать какой-то деклассированности и даже нигилизма лежит на этих «героях» Рабле...» В первую очередь имеется в виду Панург¹.

На Панурге, действительно, лежит свет не только блистательно-го карнавала, превращенного в прекрасную утопию, но и ее возможных последствий, если человек слишком прямолинейно доверится

¹ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — С. 587.

тезису: «Делай что хочешь», — если он истолкует пророчество Божественной Бутылки лишь гастрономически. Роман Рабле — произведение Высокого Ренессанса, с высот которого открываются, впрочем, и взлеты гуманистической идеи, и ее падения. За свой роман Рабле сел пять лет спустя после смерти Макиавелли, так что его опыт присутствует в романе наряду с опытом благородного Т. Мора и насмешливого Эразма, с которым Рабле встречался лично.

Из смыслового пространства этого романа различимо многое, различимо то, что А.Н. Веселовский назвал в свое время «нравственной автобиографией целого периода Возрождения»¹. Период приближался к своему завершению и, во всяком случае, был уже ясен как целое.

Роман возник на пересечении многих путей. Это верно и в жанровом отношении. Рабле непосредственно оттолкнулся от эпоса, воспринятого сознанием народной книги. У него в этом деле были предшественники, но из эпоса вышедшие не в роман, а в рыцарскую поэму. Ближайший по времени — *Ариосто* (см.) осуществил последнее и самое полное прижизненное издание своего «Неистового Роланда» в том самом 1532 году, в котором Рабле выпустил в свет свою первую по времени книгу — о Пантагрюэле.

Сам же Рабле умер за год до появления в Испании в 1554 г. первого *плутовского романа* — «Ласарильо с Тормеса».

Круг понятий

Ренессансный роман:

карнавальность
ненормативность
воспитание героя

говорящий человек
утопия
современность

Вопросы

Какими были обстоятельства существования гуманистической мысли во Франции, ставшие фоном для творчества Рабле?

Как складывалась творческая и издательская судьба романа?

Какое место занимают в сюжете первых двух книг романа воспитание героя и свершение им военных подвигов?

В каких сценах романа присутствует пародийное использование приемов и стиля героического эпоса?

¹ *Веселовский А.Н.* Рабле и его роман: Опыт генетического объяснения // *А.Н. Веселовский. Избр. статьи.* — С. 463.

Каким был распорядок жизни в Телемской обители?

В чем особенность карнавального смеха, можно ли считать его основной функцией сатирическое изображение действительности или он выполняет более разнообразную роль?

Чем вы объясните пристрастие Рабле к точным цифрам и большим числам, можно ли считать это чертой эпического стиля вообще?

Каким было отношение романиста к церкви?

Какие гуманистические идеи становятся предметом обсуждения в романе? Как проявляет себя гуманистический стиль?

Можно ли считать, что Панург — образ, отвечающий гуманистическому идеалу личности?

Темы для докладов

Какое место в истории романного жанра занимает книга Рабле?

Утопическая идея и ее преломление в романном жанре: Рабле и Т. Мор.

Пародия как путь создания романного жанра.

Литература

Ауэрбах Э. Мир во рту Пантагрюэля // Мимесис. — М., 1976.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1965, 1990.

Веселовский А.Н. Раблэ и его роман: Опыт генетического объяснения // А.Н. Веселовский. Избранные статьи. — Л., 1939.

Пинский Л.Е. Смех Рабле // Л.Е. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. — М., 1961.

Смирнов А.А. Рабле и его роман // А.А. Смирнов. Из истории западноевропейской литературы. — М.; Л., 1965.

ЭПОХА ТРАГИЧЕСКОГО ГУМАНИЗМА

ЖАНРЫ ПОЗДНЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

*Понятие трагического гуманизма • Героическая поэма •
Жанр эссе: Мишель Монтень*

Понятие трагического гуманизма

Эпоха, некогда начавшаяся в Италии, ранее всего обнаружила там и близость трагического финала. На севере Европы в начале XVI столетия все еще могли надеяться на наступление золотого века, но в Италии надежды не было. Перемены особенно наглядно проступили в пластических искусствах, еще недавно, казалось, столь прекрасно запечатлевших формы тела и лица богоподобного человека. Великий **Микеланджело (1474–1564)** в ранней юности успел приобщиться духу флорентийской платоновской Академии, кружка Лоренцо Медичи. Оттуда его победоносный Давид, его ранняя «Пьетá» — оплакивание Христа, поражающее гармонией тел, мраморным совершенством линий... Этот сюжет Микеланджело повторит еще несколько раз, последний незадолго до своей кончины: «В нем великий мастер как бы прощается с жизнью. Безмерна степень того отчаяния, которое воплощено в этих двух одиноких фигурах, затерянных в огромном мире»¹. Затерянных? Даже как будто бы еще и не явившихся, не пробившихся в этот мир сквозь серую косную массу камня: композиция условна, формы тела едва намечены...

Гораздо ранее Микеланджело написал четверостишие, навеянное собственной скульптурой — фигурой ночи на гробнице Юлиана Медичи во Флоренции:

Молчи, прошу, не смей меня будить.
О, в этот век преступный и постыдный,
Не жить, не чувствовать — удел завидный...
Отрадно спать, отрадней камнем быть.

Пер. Ф. Тютчева²

¹ Лазарев В. Титан. — М., 1977. — С. 239.

² Ф.И. Тютчев еще дважды переводил это четверостишие, один раз на французский, один — на русский язык:

Мне любо спать — отрадней камнем быть.
В сей век стыда и язвы повсеместной
Не чувствовать, не видеть — жребий лестный,
Мой сон глубок — не смей меня будить...

Микеланджело умер в тот год, когда родился Шекспир. Эпоха, начавшаяся в Италии великим ожиданием, завершалась два с половиной столетия спустя в Англии, Испании — ощущением великой трагедии, трагедии гуманизма.

Значение Испании, ее богатство и территория в это время неизмеримо возрастают. В 1555 г. император Карл V оставляет попытку силой оружия смирить протестантов и заключает с ними Аугсбургский мир. Для императора это было трудное решение, за которым последовало его отречение от престола и раздел огромного владения между сыном, ставшим королем Испании Филиппом II, и братом Фердинандом, ставшим императором. Другой мир, заключенный между Испанией, Францией и Англией в Като-Камбрези в 1559 г. и завершивший период итальянских войн, еще более укрепил испанские позиции в Европе, фактически отдав под ее власть и влияние Италию.

Правда, вскоре против испанцев восстают Нидерланды, доведшие войну за независимость (1566—1609) до победного завершения. Эту войну называют также первой буржуазной революцией, которая совершалась, как и многие конфликты в Европе XVI—XVII вв., под знаком противостояния католиков и протестантов. Иногда эти конфликты перехлестывали через межгосударственные границы, иногда пересекали страны и народы в гражданской распре: с 1560 по 1598 г. длится религиозная война во Франции.

Меняется общеевропейский климат эпохи. Меняется соотношение между возможным и желаемым. Х. Ортега-и-Гассет об этом сказал так: «Люди Возрождения хотели лишь того, что могли, и могли все, что хотели ... Но с 1560 года некое беспокойство, неудовлетворенность начинает снедать дух европейца, порождая сомнение в том, так ли совершенна и гармонична жизнь, как полагал предыдущий век. Становилось ясно, что существование желаемое лучше существования действительного, что наши стремления выше и больше наших достижений»¹.

И там, где взлет эпохи уже позади, и там, где главные свершения Ренессанса еще предстоят, уже нет прежней убежденности в безусловности идеала достойной личности. Человек воспринимается теперь под знаком трагедии. Гуманистические ценности не были пересмотрены, но — отвергнуты действительностью. Смысл трагедии в том, что «сам Ренессанс не воплотился, не приобрел пластической законченности», а «лучшим возможностям эпохи не дано отстоять себя в качестве ее реальностей»².

¹ *Ортега-и-Гассет Х.* Размышления об Эскориале // *Х. Ортега-и-Гассет.* Этюды об Испании. — Киев, 1994. — С. 130.

² *Берковский Н.Я.* «Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира // *Н.Я. Берковский.* Литература и театр: Статьи разных лет. — Л., 1969. — С. 46, 32.

Не было дано отстоять себя в качестве исторической реальности тем утопическим проектам, которыми вдохновлялась эпоха, независимо от того, достались ли они ей в наследство от Средневековья, облеченные в рыцарские доспехи и добродетели, или же были почерпнуты со страниц античных рукописей. Под занавес, в финале эпохи Возрождения, рыцарственность и гуманность соединятся в одном трогательном и печальном образе — Дон Кихота, с копьем на перевес пытающегося защитить достоинство человека и воплощающего то мироощущение, которое будет определено как *трагический гуманизм*.

Принято считать, что термин «трагический гуманизм» возник у философа Н.А. Бердяева в знаменательный момент — в 1918 г. и был им применен к Достоевскому, воплотившему как извечный принцип равновесия в мире Добра и Зла, их нескончаемой борьбы, которая не может быть завершена, но сама по себе дарит герою чувство очищения, *трагического катарсиса*.

В отношении позднего Возрождения это понятие было применено в работах А.А. Смирнова в несколько ином смысле — с социологической поправкой, неизбежной в советскую эпоху (см. *Материалы и документы*). Однако и сделанная поправка не мешает расслышать прежнее значение: трагический гуманизм предполагает прежде всего не трагедию гуманизма (подобную той, что переживет XX век), не разочарование в нем, а разочарование в воплотимости идеала. Идеальное окончательно осознается как утопическое, что не отменяет для человека потребности осуществить желаемое и нравственно необходимое, окрашивая деяние в тона самоотверженного героизма.

Жанровый разброс в литературе второй половины XVI в. соответствует разнообразию эпохи — от *пасторальной идиллии*, манящей того, кто устал от жизненных бурь, до реставрированного в *героической поэме* эпоса; от донкихотовского самоотречения, с которым герой устремляется исправлять несовершенство мира, до гамлетовской рефлексии, самоуглубления, путь к которой был указан в последнем великом жанровом открытии эпохи — в *эссе* у Мишеля Монтеня.

Материалы и документы

Понятие трагического гуманизма

...У наиболее передовых мыслителей и художников эпохи эта новая точка зрения на мир и на человека привела к углублению гуманистических идеалов, к возникновению трагического гуманизма. Его лучшие представители в искусстве — Шекспир второго периода и Сервантес; Рембрандт, в известном смысле Микеланджело,

Леонардо да Винчи. Трагический гуманизм — это осознание трагедии человека в частнособственническом и притом рефеодализирующемся обществе, сознание всей тяжести борьбы, которую человек ведет с этим обществом, — борьбы, не всегда сулящей успех и порою почти безнадежной, но все равно всегда и во всех случаях необходимой. А вместе с тем — это осознание того, что ренессансное мировоззрение с его идиллическим оптимизмом и упрощенностью недостаточно вооружает для такой борьбы, что для нее нужен более сложный арсенал идей, чем заготовленный ренессансным гуманизмом.

Трагический гуманизм считал, что если даже победа при данных условиях и невозможна, то все же надо бороться хотя бы мыслью, стараясь проникнуть в сущность неразрешимых конфликтов, так как победа мысли есть залог будущей реальной победы над злом. Так, Гамлет у Шекспира борется мыслью и за мысль... Точно так же мысль стала делом всей жизни Монтеня.

А.А. Смирнов. Шекспир, ренессанс и барокко¹

Героическая поэма

В 1571 г. произошло событие европейского значения: в морском сражении при Лепанто объединенные силы Испании и Венеции разгромили турок. Экспансия Османской империи была остановлена, хотя ожидаемым знаком к объединению Европы вокруг Рима это не стало. Тем не менее возродило память о крестовых походах, рыцарстве, героизме, поддержав уже делавшиеся к тому времени попытки создать новый эпос — высокий, героический.

Ни рыцарский роман, ни рыцарская поэма, хотя и ставшая явлением модным после всеобщего успеха *Л. Ариосто* (см.), не имели того высокого эпического статуса, каковым должен обладать эпос, мыслимый по образцу Гомера и Вергилия. Этому противоречила установка на любовную интригу, заслонившая величие подвига. Попытку соединить достоинства *классического эпоса с развлекательностью рыцарского романа*, связав их к тому же *христианской темой*, предпринимает величайший поэт этого жанра **Торквато Тассо (1544–1595)**.

Он был сыном известного поэта Бернардо Тассо, который, предвзято сына, попытался вернуть рыцарский роман в пространство эпоса и начал писать своего «Амадиса» (публ. 1560) итальянским одиннадцатисложником, соответствующим гекзаметру, а не

¹ Смирнов А.А. Из истории западноевропейской литературы. — М.; Л., 1965. — С. 195.

принятой в рыцарской поэме октавой. Результатом было явное поражение, признав которое автор вернулся к октаве.

Свою первую поэму «Ринальдо» Торквато написал очень рано (публ. 1562). Это была своего рода рыцарская предыстория героя, тезки одного из героев основного произведения Тассо — «Освобожденного Иерусалима», творческая судьба которого оказалась долгой и драматической. Начальные 116 октав Тассо написал еще до «Ринальдо». Первая редакция поэмы, названная по имени главного героя «Готфрид», была закончена в 1575 г. Ее основная редакция публикуется в 1581 г., названная «Освобожденный Иерусалим» — не по имени героя, а по главному эпическому событию: взятию Иерусалима крестоносцами под предводительством Готфрида Бульонского во время первого крестового похода.

Ранний период творчества Тассо ничем не был омрачен. В 1565 г. поэт поселяется в Ферраре, где он состоял сначала в свите кардинала Луиджи д'Эсте, а с 1571 г. при дворе самого герцога д'Эсте — Альфонса II. В 1572 г. в придворном театре с огромным успехом поставлена его пасторальная драма «Аминта».

Закончив поэму «Готфрид», в том же 1575 г. Тассо везет ее показать знатокам в Рим и здесь слышит упреки, которые будут отныне вечно преследовать его. Одни винят Тассо в отступлениях от классической правильности, другие упрекают в эстетическом смешении старого и нового, третьи считают кощунственным соединением христианской темы с любовными приключениями. Тассо приходит в смятение. Нервное напряжение никогда более не покидает его, временами переходя в душевное помешательство. Поэт настолько потрясен обвинением с точки зрения чистоты веры, что сам предает себя в руки инквизиции для испытания. Он был оправдан, но это не могло полностью его успокоить и снять все сомнения: слишком новым было дело, им предпринятое.

Во все время работы над поэмой Тассо будет сопровождать творчество теоретической рефлексией над жанром, начатой «Рассуждением о поэтическом искусстве» (1566—1567, публ. 1587) и продолженной «Рассуждением о героической поэме» (публ. 1594). Это была попытка соединить Ариосто с Аристотелем, эстетический авторитет которого к этому времени уже утвердился в жанре *поэтики* (см.). Классический образец требовал стройной композиции и единства действия. Ариосто дал пример поэтического успеха, обеспеченного разнообразием и игрой воображения. Тассо пытается подчинить все важной теме — отвоевания гроба Господня, но верит, что может совладать с несколькими героями и сюжетными линиями одновременно, не подрывая священной темы любовными приключениями.

Главный из героев — Готфрид Бульонский целиком сосредоточен на победе над неверными. Он, а также вдохновитель похода Петр Пустынник и поддерживающие христиан небесные силы ведут в поэме основную тему. Два других героя, которым уделено особенно много времени: Танкред и Ринальдо, — являются не только героями-воинами, но и героями-любовниками, пленившимися красавицами, к тому же из числа неверных, принадлежащих к лагерю противников. Это дает остроту интриге.

Танкред вначале пленен девой-воительницей Клориндой, но она не снисходит к его любви, предпочитая военные утехи. Не узнавшая в ночном поединке Танкредом, она погибает от его меча и лишь, будучи смертельно раненной, просит о том, чтобы умереть христианкой. Танкред безутешен и не отвечает на чувство нежной Эрминии. И лишь когда она находит его на поле боя, перевязывает отсеченными для этого собственными волосами (этот момент изображен на знамени-полотне Никола Пуссена в Музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина) и ухаживает за ним, покоряет его сердце.

Ринальдо, которому предстоит сыграть одну из решающих ролей при взятии Иерусалима, пленен волшебницей Армидой. Ей удастся завлечь его на волшебный остров, где, предавшись неге и страсти, Ринальдо забывает обо всем, а без его участия не может быть срублен заколдованный лес и построены необходимые для штурма стен машины. Два героя, Карл и Убальд, отправляются за Ринальдо и, наученные Петром Пустынником, преодолевают все препятствия на своем пути. Они прибегают не к словам, а к наглядному убеждению: показывая Ринальдо его отражение в зеркальном щите. Герой устыдился своей женственной изнеженности. Он вновь готов к подвигам, первый из которых — заколдованный лес, где его опять пытаются обмануть призраком Армиды, но он бьет мечом по огромному миру — и прекрасный лес оборачивается исчадием ада:

Ринальд разит его... И призрак вдруг ужасный,
Гигант, чудовище явилось пред ним,
Армиды прелести исчезнули как дым,
Сторукий исполин, покрытый чешуею,
Небес касается неистовой главою.
Горит оружие, звенит на нем броня,
Исполнена гортань и дыма и огня.
Все нимфы вокруг его циклопов вид прияли,
Щитами, копьями ужасно зазвучали.
Бесстрашен и велик средь ужасов герой!

Песнь XVIII

Константин Батюшков не сохранил стихотворную форму — октаву. Он как будто ощутил ее неуместность в эпосе и тем более

в христианском эпосе. Форма Тассо постоянно вызывала споры, начатые его современниками. Излюбленной темой в спорах о новом эпосе стало сравнительное описание достоинств и недостатков Ариосто и Тассо. У каждого находились свои убежденные почитатели и противники. В числе почитателей Ариосто был **Галилео Галилей (1564—1642)**. В течение многих лет с пером в руке великий ученый производил сопоставление «Неистового Роланда» и «Освобожденного Иерусалима», неизменно восхищаясь первым и уничижительно судя о втором: «Когда я погружаюсь в «Неистового Роланда», передо мной открывается комната сокровищ, праздничный зал, царская галерея, украшенная сотней классических статуй с бесчисленными картинами самых превосходных мастеров, заполненная всем, что есть восхитительного и совершенного». Совсем иной ряд ассоциаций сопровождает чтение поэмы Тассо; Галилею представляется, что он «входит в кабинет какого-то человечка, которого интересуют курьезы и которому нравится заполнять свое помещение разными странными предметами, потому ли что они древние, или редкие, или еще по какой-либо причине, но по сути дела эти предметы — только хлам: какая-нибудь окаменелая лангуста, высушенный хамелеон, муха или паук, вставленные в изделия из яшмы...»¹ (см. подробнее *Материалы и документы*).

Младший современник Тассо, Галилей не оценил трагической напряженности его дара, его порыва, в котором усмотрел недостаток поэтического воображения, компенсируемый причудливостью фантазии. В конце XVI в. *Прекрасное* стало все более ассоциироваться с *Возвышенным* (две важные категории понимания красоты). Это был шаг, предсказывающий будущую эпоху художественного мышления — *классицизм*. Однако пока что Возвышенное не было еще подчинено системе вкуса, основанного на строгих правилах; стремление к нему выражало себя вычурно. Стиль, получивший позднее название *маньеризм*.

В литературоведении делается немало попыток провести раздельную линию как между маньеризмом и собственно ренессансным стилем, так и отличить его от позднейшей манеры — *барокко*. В отличие от первого, маньеризм признается обладающим стремлением к экспрессии, динамичности, что оборачивается причудливостью формы. Эти же черты будут обнаруживать и в барокко, нередко полагая маньеризм ранним шагом в этом направлении, однако

¹ Цит. по ст.: Панофский Э. Галилей: Наука и искусство (эстетические взгляды и научные мысли) // У истоков классической науки. — М., 1968. — С. 24. Это интереснейшее исследование принадлежит перу знаменитого американского исследователя культуры.

лишенным философской глубины, существующим еще как бы на внешнем уровне — предчувствием барочной разорванности мира. Маньеристская образность стремится поразить воображение, обращаясь в первую очередь к зрению. Галилей не случайно прибегает к ряду зрительных противопоставлений, сравнивая Ариосто и Тассо. Поэтические изменения в эту эпоху одновременны изменениям в области пластических искусств и живописи. Происшедший там сдвиг нагляднее, его легче уловить и описать. Кстати сказать, и само противопоставление стилей, принятое литературоведением, имеет своим истоком ряд искусствоведческих наблюдений, относящихся к началу XX столетия (см. *Материалы и документы*).

Вопреки классическому требованию: искусство должно подражать природе, — новый стиль как будто принуждает саму природу удивляться изощренности искусства и устремляться вслед за ним. Вот как предстают пораженному взору сады Армиды:

Мать всех искусств, сама природа мнилось,
Искусству там хотела подражать.
По воле чар, все в том саду творилось:
Такую лил там воздух благодать,
Что все цвело и зрело год там целый:
Был рядом с зрелым виден плод незрелый.

Песнь XVI, пер. Д. Мина

Тассо не страшится представить соблазны во всей красоте, чтобы тем выше превознести благочестие героя, отвергнувшего их и вернувшегося к подвигу. В отчаянии Армида уничтожает чудесный сад, занимает свое место среди предводителей неверных и обещает свою руку тому, кто сразит Ринальдо. Однако христиане возьмут верх, а плененная Ринальдо Армида в ответ на любовь покорится его воле и его вере.

Так христианская идея торжествует во всех сюжетных линиях поэмы, но это не успокаивает сомневающихся, среди которых и сам автор. Жизнь Тассо часто видится воплощением его трагического века и судьбы поэта; она не раз избиралась в качестве сюжета поэтами последующих эпох (Гете, Байрон, К. Батюшков). Тассо болезненно переживает упреки соперников, обиды со стороны феррарского герцога. Он то бежит из Феррары, то возвращается туда, пока в 1579 г. по приказу Альфонсо II поэт не был заключен в больницу как сумасшедший, где провел в заточении семь лет. В эти годы и был опубликован «Освобожденный Иерусалим». Слава поэта в Италии растет. В ответ на многочисленные просьбы его почитателей Тассо наконец обретает свободу, но не спокойствие духа. Он мечется по Италии: Мантуя, Бергамо, Рим, Неаполь, снова Рим...

В 1592 г. он закончил новую редакцию своей поэмы и на следующий год выпустил ее под названием «Завоеванный Иерусалим», сделав ее много строже с точки зрения и классического вкуса, и христианского благочестия. Поэтически произведение от этого не выиграло. Классической осталась редакций 1581 г.

Новая версия вышла в свет с посвящением племяннику папы Урбана VII кардиналу Альдобрандини, который в 1594 г. организует торжественную встречу поэта в Риме. Тассо объявлено, что его будут венчать лаврами на Капитолии, подобно тому как за два века перед тем чествовали Петрарку.

Однако Тассо тяжело болен. Он заканчивает библейскую поэму о сотворении мира и умирает 25 апреля 1595 г. Торжественная церемония венчания поэта становится похоронной: лавровым венком увенчивают его гроб.

Значение Тассо было огромным. Все многочисленные попытки создания героического эпоса в последующее столетие затронуты его влиянием или проходили в борьбе с ним. Возникший на исходе Возрождения жанр ощущался как необходимое завершение дела создания национальных литератур, как вершина, венчающая и придающая величие целому. В пределах самого Возрождения героический эпос заявил о себе не только воплощением христианской, но и прославлением национальной идеи. Именно таков один из наиболее ранних и замечательных образцов жанра — «Лузиады» португальца **Луиса де Камоэнса (1524/25 — ок. 1580)**, воспевшего открытие его соотечественником Васко да Гамой морского пути в Индию в начале того же XVI в.

Маленькая Португалия вела за собой всю Европу в деле географических открытий. Это не могло не быть предметом национальной гордости. Камоэнс провел семнадцать лет, плавая из конца в конец огромных на тот момент колониальных территорий (оставленных согласно папской булле «Inter Caetera» в 1493 г. за Португалией) — от Северной Африки до Камбоджи, от Индии до Китая. В 1570 г. Камоэнс вернулся в Лиссабон. В 1572 г. двумя изданиями вышли в свет «Лузиады». Лирические стихи Камоэнса при жизни почти не печатались. Их репертуар обширен: народные редондилы, классические эклоги, ренессансные сонеты. Камоэнса в ряду величайших поэтов в своем сонете о сонете вспоминает Пушкин: «Им скорбную мысль Камоэнс облакал...» Скорбными были лирические признания в неразделенной любви к некой знатной даме, хотя в народных стихах Камоэнс умел веселиться и насмешничать. Героический эпос оставлен для высокой темы.

«Лузиады» названы в честь спутника или даже сына Вакха — бога Луза, мифологического покровителя Португалии (чье имя

произведено от римского названия страны — Лузитания). Избранная Камозэнсом форма — октава — указывает на то, что он следует за Ариосто, сюжет которого он, как сообщает в первой же песни, намерен превзойти величиим:

Историей великого народа
Я целый мир заставлю упиваться.
И долго славе наших мореходов
Над миром изумленным раздаваться.
Мы превзошли Руджеро и Роланда,
Пред нами меркнет доблесть Родоманта.

Пер. О. Овчаренко

Камозэнс сдержал слово и вызвал изумление не только у себя на родине, но во всей Европе, где оценили и силу его дарования, и грандиозную новизну его сюжета. Никогда прежде чудеса не были настолько приближены к современности. Никогда они не казались столь подлинными и в то же время в устах очевидца еще более поразительными, чем в самом смелом воображении поэта. Камозэнс рассказывал о событии, в котором он не был участником, но он побывал в тех самых местах, где происходили эти события. Одним из первых он привлек внимание к естественной простоте, воспел благо природной жизни во всей ее экзотической прелести. Как полагают, сады Армиды у Тассо списаны с острова любви, на который в награду за труды и мучения покровительствующая мореплавателям богиня Фетида приводит их в последних двух песнях (песни IX—X).

В XX в. Камозэнса пытались одни провозгласить певцом колониальной силы и права, другие обвинить в этом. И то и другое — осовременивание его «поэмы конквистадоров», которые в представлении поэта жестокостью отвечали только на жестокость и умели добром отозваться на добро. Пафос Камозэнса — восторг ренессансного открытия мира, восхищение силой, побеждающей трудности и обретающей на земле подобие первоначального золотого века. Утопия казалась осуществленной. Увы, опять лишь в поэзии. Камозэнс вернулся на родину, чтобы насладиться славой и умереть в нищете, умереть вместе со своей родиной: в год его смерти Португалия на шестьдесят лет утратила независимость, насильно присоединенная к Испании.

Изменившийся духовный климат Европы отчетливо меняет героический пафос. Как это происходит, видно на примере судьбы Тассо, завершающего творчество благочестиво-католической поэмой «Семь дней творенья». На этот сюжет уже была написана в 1578 г. прославленная поэма француза **Дю Бартаса** — «Первая неделя», соединяющая искренность веры с восторгом современных

естественнонаучных открытий: гимн деятельности Бога и слава познающего его Творение человека. Ей предшествовали «Триумф веры» (1572), «Юдифь» (1573).

Однако тон благочестивого размышления в героической поэме все более удаляется от гимна, исполняясь плача и гнева. Именно так происходит в цикле «Трагических поэм» **Агриппы Д'Обинье (1552–1630)**, который он начал в 1577 г., пять лет спустя после резни, устроенной католиками в Варфоломеевскую ночь. Свой цикл, состоящий из семи поэм («Беды», «Монархи», «Золотая палата», «Огни», «Мечи», «Возмездие», «Суд»¹), автор завершит в 1616 г. Сменился век, сменилась династия — на троне во Франции Бурбоны, первый из которых — Генрих IV был личным другом Д'Обинье, но лишь до того момента, когда он, сочтя, что Париж стоит мессы, перешел в католичество. Д'Обинье навсегда остался стойким в протестантской вере.

Легкую, расцвеченную воображением октаву французская поэма сменила на александрийский стих, выступающий аналогом гекзаметра в качестве торжественной, эпической стихотворной речи. Жанр героической поэмы оказался одним из самых верных камертонов эпохи трагического гуманизма. Форма, представляющаяся сегодня громоздкой и искусственной, действительно, занимала центральное место в литературе и в читательском к ней интересе. Она давала возможность острой реакции на события современности, ее осмысления сознанием, требовавшим, чтобы сегодняшнее воспринималось под знаком вечности и веры. Это был современный вариант эпической формы в тот момент, когда прозаический роман еще не утвердил своих прав. Эпос ощущался как насущная необходимость в деле создания национальных литератур. Героический пафос этих поэм напоминал о величии общечеловеческой, национальной истории или, напротив, об утрате этого величия современностью, подвергающей, однако, человека таким испытаниям, в которых сама жизнь превращается в подвиг — выстоять, не изменить себе и своей вере.

Вопросы

Какие требования к форме героического эпоса у Торквато Тассо были трудновыполнимы в рамках одного произведения, воспринимались как противоречащие друг другу?

¹ Впервые полный перевод «Трагических поэм», выполненный А.М.Ревичем, появился на русском языке в 1998 г. и был оценен как одна из самых значительных удач перевода позднеренессансной поэзии и особенно в столь трудном жанре героической поэмы.

В какой мере живописные ассоциации при сравнительной оценке поэм Тассо и Ариосто, возникающие у Галилея, совпадают с характеристикой нового стиля в живописи Г. Вёльфлиным (см. *Материалы и документы*)?

Что сделало героический эпос формой, столь насыщенной и влиятельной в литературной ситуации позднего Возрождения?

Материалы и документы

Галилей о Торквато Тассо

[Галилей] не возражал против фей, драконов, гипогрифов и волшебников Ариосто, но его раздражало, когда Тассо хотел внушить ему, что в саду, находящемся внутри дворца, были холмы, деревья, пещеры, реки и болота, и все это находилось на вершине горы. И главное его возражение против «Освобожденного Иерусалима» заключалось в том, что эта поэма аллегорична. По его мнению, аллегорические поэмы, которые заставляют читателя все истолковывать как указание на нечто иное, напоминают те картины с перспективными трюками, которые известны под названием «анаморфоз» и где, говоря словами самого Галилея, нам показывают человеческую фигуру, которая выглядит как фигура, если на нее смотреть сбоку, а если на нее посмотреть прямо, что мы естественно и обычно делаем, то она оказывается каким-то смещением линий, цветов и странных химерических образов. Точно так же, полагал Галилей, аллегорическая поэзия заставляет непосредственно развивающееся повествование приспособливаться к аллегорическому смыслу, смотреть на все сбоку и, таким образом, загружает рассказ фантастическими и излишними украшениями ...

Галилей пишет: «Рассказ Тассо скорее напоминает изделие деревянной мозаики, чем картину, написанную масляными красками, потому что в этой мозаике используются маленькие разноцветные кусочки дерева, которые никогда нельзя сложить вполне аккуратно, поэтому контуры остаются угловатыми и резкими, а фигуры поражают нас своей сухостью, жесткостью, отсутствием округленности. Напротив, в живописи маслом контуры мягко растворяются и, благодаря плавным переходам от одного цвета к другому, картина становится нежной, округленной и рельефно богатой. Тени и образы Ариосто округлены...»

Э. Панофский. *Галилей: Наука и искусство*¹

¹ У истоков классической науки. — М., 1968. — С. 19—20, 23.

Ариосто и Тассо

...Наиболее ощутимы перемены, произошедшие в области этики. Рыцарям Ариосто незнакомо чувство долга. Они очень легко покидают Карла в трудный для него момент, и его гнев и его жалобы не могут их остановить. Ими движет только желание славы и любви. Даже доблестный Орландо ради любви нарушает верность Карлу и «меньше помышляет о Боге» (IX, строфа 1)... Поэтическому сознанию Тассо такая свобода представляется не только невозможной, но и нежелательной. Цели, которую ставят перед собой крестоносцы, — освободить Иерусалим — нельзя достичь доблестью отдельных рыцарей, подчиняющихся лишь своей воле. Возникает новое требование — их единение.

Н.Г. Елина. Поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» и Контрреформация¹

Принципы нового живописного мышления

Развитие от линейного к живописному, то есть выработка линии, как пути взора и водительницы глаза, и постепенное ее обесценивание. Говоря общее: восприятие тел с их осязательной стороны — со стороны очертания и поверхности — с одной стороны, и, с другой — такое постижение вещей, которое сводимо к одной лишь оптической видимости и может обойтись без «осязаемого» рисунка. В одном случае ударение падает на границы вещей, в другом — явление расплывается в безграничном. Пластическое и контурное видение изолирует вещи, для живописно видящего глаза вещи сливаются вместе...

Развитие от плоскостного к глубинному. Классическое искусство располагает части формального целого в виде ряда плоскостных слоев, барочное — подчеркивает их размещение вглубь. Плоскость есть элемент линии, плоскостная рядоположенность — форма наилучшей обозримости; вместе с обесцениванием контура происходит обесценивание плоскости, и глаз связывает предметы, главным образом, на основе их близости или удаленности...

Развитие от замкнутой к открытой форме. Каждое произведение искусства должно быть замкнутым целым, и нужно считать недостатком, если обнаружится, что оно не ограничено собою самим. Однако толкование этого требования было столь различным в XVI и XVII столетиях, что по сравнению с распущенной формой барокко классическую сложность можно справедливо назвать искусством замкнутой формы...

Г. Вёльфлин. Основные понятия истории искусств²

¹ Елина Н.Г. Поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» и Контрреформация // Культура эпохи Возрождения и Реформация. — М., 1981. — С. 101, 102.

² Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств: Проблема эволюции стиля в новом искусстве. — М.; Л., 1930. — С. 17.

Тексты

Тассо Т. Из поэмы «Освобожденный Иерусалим» // Поэты Возрождения / Сост. и примеч. А. Парина; вступит. стат. И. Подгаецкой. — М., 1989.

Камознс Л. де. Лузиады. Сонеты / Вступит. стат., коммент. О. Овчаренко. — М., 1988.

Д'Обинье А. де. Трагические поэмы / Пер. А. Ревича. — М., 1998.

Литература

Андреев М.Л. Эпический опыт Тассо: Рыцарский роман и героическая поэма // М.Л. Андреев, Р.И. Хлодовский. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. — М., 1988. — С. 246–266.

Елина Н.Г. Поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» и Контрреформация // Культура эпохи Возрождения и Реформация. — Л., 1981. — С. 91–102.

Панофский Э. Галилей: Наука и искусство (эстетические взгляды и научные мысли) // У истоков классической науки. — М., 1968. — С. 13–34.

Жанр эссе: Мишель Монтень

В той же мере, в какой Петрарка — фигура, показательная для начала ренессансного гуманизма, Макиавелли — для периода его кризиса, а Томас Мор и Эразм Роттердамский — для его зрелости, **Мишель Монтень (1533–1592)**, своей личностью, показателен для его завершения. *Он человек конца века, конца эпохи.*

Эпохи завершаются различно. Прощание с ними может быть облечено в форму последнего утопического усилия удержать прежний идеал, сделав это с подчеркнутой верой, с энтузиазмом. Томмазо Кампанелла, автор утопии «Город солнца», и Джордано Бруно, автор трактата «О героическом энтузиазме», — современники Монтеня. Современники, очень мало на него похожие.

Монтень не утопист или энтузиаст. Он — *скептик*. Его главное сочинение называется «Опыты», или по-французски — «*Les Essais*». Французское слово сделалось термином для обозначения последнего по времени появления великого жанра ренессансной литературы — *эссе*. В русской литературной традиции этот жанр не имел значительного развития. Более всего он схож с очерком, но только с очерком не журналистским, по преимуществу информативным, а с очерком литературным, в котором главное не то, что рассказываете, а как, с каким отношением.

Эссе — жанр опытного познания мира, его пристального разглядывания, изучения. Это жанр, современный эпохе великих

географических и научных открытий, которые потребовали от человека заново познать себя и свое место в мире. Новые факты далеко не сразу становились понятными в своем значении: Колумб так и не узнал, что же он открыл, а астрономическая теория Коперника стала основанием для новой картины мира, лишь будучи истолкованной Галилео Галилеем.

В эссе говорящий пристально вглядывается вовне, но в то же время нимало не претендует на то, что его зрение непогрешимо, объективно. Напротив, оно в высшей степени субъективно, ибо *мир дан в присутствии говорящего*, под его взглядом, и он все время подчеркивает: *я так вижу*. «Мир» и воспринимающее «Я» действуют в жанре эссе на равных правах, как два героя, ведущие между собой заинтересованный диалог.

Между ними — дистанция, которой не пытается и не хочет преодолеть говорящий. Он занял позицию несколько стороннего наблюдателя и до конца сохраняет ей верность. Эта *повествовательная точка зрения* — знак авторского отношения к миру, его нежелания слишком активно участвовать в мирских делах, оставаться независимым. Именно такой была жизненная позиция Мишеля Монтеня, от которой он отступал лишь под вынуждающим давлением обстоятельств.

Монтень живет во Франции, разделенной на два противостоящих лагеря: католики и гугеноты. В 1560 г. начинается период религиозных войн, в той или иной форме длящихся тридцать лет. Среди известнейших последствий этого противостояния — резня Варфоломеевской ночи 24 августа 1572 г., совершенная с одобрения короля Карла IX и унесшая тысячи жизней французских протестантов — гугенотов.

Однако война, хотя и получившая название «религиозной», имела причины куда более широкие, чем выбор вероисповедания. Лидер гугенотов, адмирал Колиньи подал королю записку, в которой предлагал изменить всю внешнюю политику страны, избрать себе в союзники Англию и Нидерланды, по их образцу перестроить систему хозяйства, опираясь на «дворян-предпринимателей, торговцев и промышленников». По своим объективным последствиям эта «программа была антикатолической политикой против Испании, двора, духовенства, Парижа. Во что превратился бы Париж, если бы Антверпен и Амстердам стали французскими городами? Это, следовательно, в конечном итоге была программа: протестантизм над католицизмом, дворянство над двором, провинция над Парижем, провинциальное самоуправление над парижским централизмом. Двор и католический Париж восстали против такой программы. Таково происхождение Варфоломеевской ночи»¹.

¹ История Франции. — М., 1972. — Т. 1. — С. 212.

Незадолго до этого события, в 1570 г., Монтень оставил должность советника парламента в своем родном Бордо, которую занимал пятнадцать лет. Он переселился в унаследованный от отца замок, чтобы, согласно выполненной по его приказу на стене библиотеки надписи, посвятить свое время «свободе, покою и досугу».

Монтень был верноподданным короля и добрым католиком. Его готовность принять установления государства и церкви может показаться простирающейся слишком далеко. Но это его принцип, вынесенный в заглавие одного из опытов: «Безумие судить, что истинно и что ложно, на основании нашей осведомленности» (I, XXVII). Там, в частности, сказано: «Надо либо полностью подчиниться авторитету наших церковных властей, либо решительно отвергнуть его. Нам не дано устанавливать долю повиновения, которую мы обязаны ему оказывать». Для себя он выбрал — подчиниться, полагая, что это единственно разумный путь, ведущий к упорядочению внешних форм жизни. Не в них Монтень ищет свободы. Ее путь уводит внутрь души, к *опытному познанию самого себя*.

Чтобы жить, душе нужно «замкнуться в себе: это и будет подлинное уединение, которым можно наслаждаться и в толчее городов, и при дворах королей, хотя свободнее и полнее всего наслаждаться им в одиночестве...» («Об уединении», I, XXXIX).

Оставив службу, Монтень посвящает последующее десятилетие работе над «Опытами», первое издание которых первоначально в двух книгах появляется в 1580 г. Почувствовав себя свободным от долгого труда, Монтень отправляется в путешествие по Европе, середине которого его застиг приказ короля Генриха III, известившего о том, что, избранный мэром города Бордо, Монтень должен незамедлительно приступить к своим обязанностям. В этой должности он провел два срока — четыре года.

Тревоги бурного времени непосредственно коснулись его. Ему пришлось защищать городскую крепость от приверженцев герцогов Гизов, возглавлявших враждебную не только протестантам, но в это время и королю католическую лигу. Окончание второго срока было омрачено эпидемией чумы, заставившей Монтьеня, как и большинство горожан, провести несколько месяцев, скитаясь вне родных стен, наблюдая картину всенародного бедствия.

В 1586—1587 гг. Монтень возвращается к работе над «Опытами». Вышедшие к этому времени второе и третье издания книги (безусловный знак ее успеха) оставили текст почти неизменным, хотя автор в предуведомлении ко второму изданию сообщал, что учел все замечания, сделанные римскими цензорами. Для четвертого издания Монтень, действительно, многое переработал и добавил третью

книгу. Он сам хотел наблюдать за печатанием этого окончательно-го текста и с этой целью весной 1588 г. направился в Париж.

Уже по дороге он попал в самое пекло поднятого Гизами восстания против короля. На подъезде к Парижу Монтень ограбили, в самой же столице заключили в Бастилию, подозревая в нем сторонника королевской партии. Он был освобожден 10 июля 1588 г. по ходатайству королевы-матери Екатерины Медичи. Для всей страны это были годы смутного времени: окончательно потерявший власть над государством и над собственными страстями, Генрих III приказывает убить Гизов (декабрь 1588 г.), и вскоре сам погибает от руки католического фанатика. Страна осталась во власти враждующих партий, ни у одной из которых не доставало сил для победы. Католиков поддерживал король Испании Филипп II. Гугенотов — английская королева и протестантские князья Германии. Законным наследником французского престола являлся король Наварры Генрих Бурбон, но он был протестантом, и католический Париж отказывался принять его. Лишь по прошествии нескольких лет, когда страна изнемогла от смуты, когда многие из наиболее непримиримых оказались взаимно уничтоженными, Генрих счел, что «Париж стоит мессы», принял католичество и короновался в 1594 г. под именем Генриха IV.

До этого события Монтень не дожил. С будущим королем его связывали дружеские отношения, что доказывает их сохранившаяся переписка. Монтень принимал Генриха Наваррского со всей свитой в своем замке в 1584 г., но отвергал любые его предложения, в том числе и касающиеся щедрого вознаграждения: «Я никогда не пользовался какой бы то ни было щедростью королей, никогда не просил, да и не заслуживал ее, никогда не получал никакой платы ни за один шаг, который мной был сделан на королевской службе...»¹.

Такова была его жизненная философия. Он не уклонялся от обязанностей, которых не мог избежать. Но ни деньги, ни почет, ни власть не были для него достаточным поводом отказаться от своей свободы: быть собой и заниматься «изучением только одной науки, науки самопознания, которая должна меня научить хорошо жить и хорошо умереть...» («О книгах», II, X).

Мысль о смерти проходит через всю книгу Монтеня. Она — в названии многих опытов: «О том, что нельзя судить, счастлив ли кто-нибудь, пока он не умер» (I, XIX), «О том, как надо судить о поведении человека перед лицом смерти» (II, XIII)... Вся его философия создается перед лицом смерти: «О том, что философствовать — это значит учиться умирать» (I, XX).

¹ Цит. по кн.: *Коган-Бернштейн Ф.А.* Мишель Монтень и его «Опыты» // М. Монтень. Опыты / Пер. Ф.А. Коган-Бернштейн. — М., 1979. — Кн. III. — С. 331.

В присутствии этой темы едва ли может удивить то, что в самом начале книги — эссе «О скорби». Удивительно другое — что в нем сказано: «Я принадлежу к числу тех, кто наименее подвержен этому чувству. Я не люблю и не уважаю его, хотя весь мир, словно по уговору, окружает его исключительным почитанием. В его одеяние обряжают мудрость, добродетель, совесть — чудовищный и нелепый наряд... Ведь это чувство, всегда приносящее вред, всегда безрассудное, а также всегда малодушное и низменное. Стоики воспевают мудрецу предаваться ему» (I, II).

Спокойное и ответственное отношение к жизни стоиков — это главное учение, вынесенное Монтемом из античности. Он прекрасно образован, но не все согласен принять. В отличие от ранних гуманистов, он отделил образ нравственного философа от образа оратора. В «Опытах» немало сказано по поводу суетности многоговорения, по поводу красноречия, которого Монтень не ценит. Для него Цицерон излишне говорлив и легковесен. Его образец — Сенека с его стоическим отношением к жизни, с его стилем, чуждым украшениям, сохраняющим пульсирующую непосредственность мысли. Это именно то, что характеризует собственный жанр Монтеня — эссе.

Монтень постоянно напоминает, что мыслить и говорить его учит собственная жизнь, что ее уроки он ставит выше каких бы то ни было предписаний и всегда изучал любой язык «только путем практического навыка, и до сих пор не знаю, что такое имя прилагательное, сослагательное наклонение или творительный падеж» («О боевых конях», I, XLVIII).

Гуманизм когда-то начинался с новой системы образования, построенной на изучении классиков. Гуманисты отвергли схоластическую ученость вместе со школьной зубрежкой. Поэт и оратор оказались стоящими выше богослова. Монтень доводит этот принцип до крайности, за которой отвергается любая система, правда, это оказывается возможным лишь благодаря усилиям нескольких поколений гуманистов, возродивших античность настолько, что она, действительно, обрела новую жизнь. Монтень подробно рассказывает, как она стала его жизнью:

«Мой учитель совершенно не знал нашего языка, но прекрасно владел латынью. Приехав по приглашению моего отца, предложившего ему превосходные условия, исключительно ради моего обучения, он неотлучно находился при мне. Чтобы облегчить его труд, ему было дано еще двое помощников, не столь ученых, как он, которые были приставлены ко мне дядьками. Все они в разговоре со мною пользовались только латынью. Что до всех остальных, то тут соблюдалось нерушимое правило, согласно которому ни отец, ни мать, ни лакей или горничная не обращались ко мне с иными

словами, кроме латинских, усвоенных каждым из них, дабы кое-как объясняться со мною. Короче говоря, мы до такой степени олатинились, что наша латынь добралась даже до расположенных в окрестностях деревень, где и по сию пору сохраняются укоренившиеся вследствие частого употребления латинские названия некоторых ремесел и относящихся к ним орудий. Что до меня, то даже на седьмом году я столько же понимал французский язык или окружающий меня перигорский говор, сколько, скажем, арабский. И без всяких ухищрений, без книг, без грамматики и каких-либо правил, без розог и слез я постиг латынь, такую же безупречно чистой, как и та, которой владел мой наставник...» («О воспитании детей», I, XXVI).

Столь естественно усвоивший язык древних, Монтень полюбил их поэзию, историю. Его эссе усеяны многочисленными цитатами из античных авторов. Внешне это обычный прием гуманистического красноречия, ищущего аргументы своей правоты в авторитетном слове, но только внешне. Цитаты и примеры играют у Монтеня иную роль. Они не столько подкрепляют мысль, сколько рассеивают ее, демонстрируют множество разноречивых возможностей, убеждают в «ненадежности наших суждений», по названию одного из опытов (I, XLVII).

Монтень среди множества известных ему примеров, приходящих на ум, пытается «нащупать брод» и, как он признается, «найдя его слишком глубоким для моего роста, стараюсь держаться поближе к берегу... я никогда не стараюсь исчерпать мой сюжет до конца, ибо ничего не могу охватить в целом...» («О Демокрите и Гераклите», I, XLIX).

Такой видится Монтеню его собственная мысль: ненадежной, трудно прокладывающей себе путь, не способной охватить целое... Однако иной она не может быть и иной он не хочет ее представить. Он не хочет украсить ее цветами красноречия. Монтень не ценит риторику, ибо в гораздо большей мере хотел бы представить сам процесс мысли, а не ее изящно выстроенный результат. Так что и чужие цитаты для него не украшения, а свидетельства неохватной многогранности предмета рассуждения. Стиль Монтеня представляет собой попытку взорвать риторику, если понимать под ней готовые формы речи, и, по выражению одного исследователя, создать «риторику открытия», открытия, совершаемого эссеистической мыслью.

Монтень говорит о том, как от него *ускользает цельное видение предмета*. Однако и сам мир *утратил свою цельность*. Он лишился своего организующего центра, того самого центра, в котором, согласно гуманистической мысли, и помещался человек, славный своим Божественным разумом. Человек уже не тот, не богоподобное существо, а «изумительно суетное, поистине непостоянное и вечно колеблющееся» («Различными средствами можно достичь одного

и того же», I, I). С этого и начинается Монтень. В своей суетности и в своем тщеславии человек, конечно, все еще может полагать, будто он помещен в центре мироздания, для него сияет солнце, но права у него на это не больше, чем, скажем, у... гусенка:

«Действительно, почему, например, гусенок не мог бы утверждать о себе следующее: “Внимание вселенной устремлено на меня; земля служит мне, чтобы я мог ходить по ней; солнце — чтобы мне светить; звезды — чтобы оказывать на меня свое влияние...”» («Апология Раймунда Сабундского», II, XII).

Этот отрывок вполне можно взять как пародийный по отношению к гуманистическим рассуждениям на тему «о достоинстве человека».

Достоинство человека видится теперь не в том, чтобы вознести его и возвеличить. Оно в том, чтобы приблизиться к пониманию его действительной сущности, и в том, чтобы сохранить верность своей природе. Монтень говорит о человеке, всматриваясь в самого себя. Он рассуждает о чувстве дружбы и вспоминает своего покойного друга поэта **Ла Бюэси (1530—1563)**, чьи стихи он хранит и публикует. Он говорит не как оратор, а как интимный собеседник, рассчитывающий на самых близких людей, во всяком случае очень небольшую аудиторию.

В этом, впрочем, Монтень ошибся. Уже при его жизни успех «Опытов» превзошел всяческие ожидания. Его влияние на последующие эпохи было огромным. Чем далее по пути культуры, тем все более близким и понятным становится Монтень, сам способ его отношения к миру, познать который можно, лишь пропустив через себя, соединив с самопознанием. *Эссеизм* — это явление, которое в последнее время приобрело широкое культурное значение, поскольку все менее нам кажется возможным охватить мир стройной системой познания, но все более мы ценим возможность мгновенного прозрения, доверенного непринужденному разговорному слову. Впрочем, об эссеизме судят по-разному: для одних эссеистическое отношение к миру — сознательный и мудрый выбор, для других — знак трагедии современного человека, живущего в разорванном мире и питающегося лишь случайными впечатлениями, обрывками знания о нем.

Монтень не хотел никому навязывать свой жанр и свое зрение. Он пошел по пути, избранному всей эпохой — в направлении к человеку. Однако он не хотел мыслить о человеке вообще, а предпочел рассказать о том, кого знал лучше других — о самом себе. Монтень, опять-таки в духе гуманистической традиции, с полнотой доверия отнесся к природе человека, обнаруживая ее черты через самопознание. Ему открылись слабости и недостатки его характера, которые он не считал нужным скрыть от других.

В предпочтении, которое Монтень отдавал Сенеке над Цицероном, открывается его выбор внутри гуманизма. Гуманисты доверяли природному достоинству человека, но видели в природе лишь благую предпосылку для овладения знанием. Природу следовало украсить, облагородить. Природный ум мог сказаться, лишь овладев красноречием Цицерона. Монтень же был склонен предпочесть природность ума и слова, их непосредственность перлам ораторского искусства.

Монтень хотел видеть человека, владеющего тем, что дает ему воспитание, но не утратившего и того, что было дано ему природой. Неудивительно, что одним из первых он заинтересовался жизнью людей вновь открытых земель, о которых он расспрашивал побывавших там:

«...В этих народах, согласно тому, что мне рассказывали о них, нет ничего варварского и дикого, если только не считать варварским то, что нам непривычно. Ведь, говоря по правде, у нас, по-видимому, нет другого мерила истинного и разумного, как служащие нам примерами и образцами мнения и обычаи нашей страны. Тут всегда и самая совершенная религия, и самый совершенный государственный строй, и самые совершенные и цивилизованные обычаи. Они дики в том смысле, в каком дики плоды, растущие на свободе, естественным образом; в действительности скорее подобало бы назвать дикими те плоды, которые человек искусственно исказил, изменив их природные качества. В дичках в полной силе сохраняются их истинные и наиболее полезные свойства, тогда как в плодах, выращенных нами искусственно, мы только извратили эти природные свойства, приспособив к своему испорченному дурному вкусу. И все же даже на наш вкус наши плоды в нежности и сладости уступают плодам этих стран, не знавшим никакого ухода. Да и нет причин, чтобы искусство хоть в чем-нибудь превзошло нашу великую и всемогущую мать-природу. Мы настолько обременили красоту и богатство ее творений своими выдумками, что, можно сказать, едва не задушили ее. Но всюду, где она приоткрывается нашему взору в своей чистоте, она с поразительной силой посрамляет все наши тщетные и дерзкие притязания» (I, XXXI).

Знаменитое эссе называется — «О каннибалах». Это одно из первых в нескончаемом ряду рассуждений по поводу сравнительных достоинств природы и цивилизации. Во времена Монтеня слово «цивилизация» еще не существовало, но мы видим, как быстро созревает понятие. Эпоха великих открытий подталкивает к нему. Пока что его заменяет слово «искусство», взятое как противоположное слову «природа». Монтень здесь, как и везде, говорит и мыслит так, что безусловно демонстрирует собственное искусство и образованность: он цитирует римских поэтов, он вспоминает античных мыслителей, писавших о диких народах, и сожалеет, что Платону не было

известно о них то, что теперь известно Европе. Однако с вершины «искусства» он восхищен «природой» и готов предпочесть ее плоды. Вплоть до того, что не находит отталкивающим даже ритуальный каннибализм племен Нового Света.

На процитированное выше место из эссе Монтеня одним из первых обратил внимание Шекспир, в своей последней пьесе «Буря» сделав его поводом для рассуждения о «дикости». Шекспир усложнил ситуацию, но, как и Монтень, он перед лицом вновь открытой естественности заново оценивает нравственное состояние современного ему мира, так далеко отступившего от природного начала в человеке. Не там ли, на вновь открытых островах и материках, подлинный мир утопического счастья?

Однако не только этим утопическим взглядом, брошенным в далекие земли, Монтень отзывается в шекспировских пьесах. Кого из шекспировских героев легче всего представить с томиком «Эссе», заинтересованным и сочувственным их читателем? Пожалуй, Гамлета, скептического, сомневающегося, знающего, что мир ждет его вмешательства, и медлящего, ибо он не хочет, чтобы его поступки опережали меру его понимания, прежде всего меру понимания им самого себя.

Круг понятий

Человек конца века:

скептик
стойк

уединение
скорбь

Жанр эссе:

эпоха открытий
опытное познание

свободная форма
повествовательная точка зрения

Вопросы

Каким вам видится человек «конца века»? Считаете ли вы, что определенный тип мироощущения повторяется в конце каждого столетия?

Что продолжает Монтень в гуманистической традиции и что подвергает значительному изменению, пересмотру?

Какой взгляд на мир свойствен жанру эссе? Каким предстает мир в этом жанре?

Почему для Монтеня было программным предпочтение, отдаваемое им Сенеке, а не Цицерону?

Чему отдает предпочтение Монтень — природе или искусству?

Каково отношение Монтеня к знанию, образованности? Что он ценит в себе, о чем жалеет?

Темы для докладов

В последнее время жанру эссе придают все большее значение, говоря о том, что присущий ему стиль родствен мышлению нашей эпохи, *эссеистическому* по своей природе. Согласны ли вы с этим?

Жанр эссе и понятие «эссеизма».

Человек «конца века».

Литература

Ауэрбах Э. Условия человеческого существования // Мимесис. — М., 1976.

Комарова В.П. Шекспир и Монтень. — Л., 1983.

Эпштейн М. На перекрестках образа и понятия (эссензм в культуре Нового времени) // М. Эпштейн. Парадоксы новизны. — М., 1988.

МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС

*Жанр романа в литературе испанского Возрождения •
Автор и герой • Романский сюжет в сопровождении новелл •
Завершение замысла: второй том «Дон Кихота»*

Жанр романа в литературе испанского Возрождения

Две великие национальные традиции завершают эпоху Возрождения — английская и испанская. Они одновременны. Их краткий расцвет приходится на последнюю треть XVI в. Они созвучны в ощущении трагической завершенности, но *неисполненности великой гуманистической мечты*. В то же время испанская и английская культуры противопоставлены друг другу в своем реальном развитии, ибо принадлежат странам, враждующим между собой и своей враждой символизирующим противостояние *католического и протестантского мира* в обновленной Европе. Испания становится оплотом католицизма, страной, где огромную власть возымела инквизиция, где около полумиллиона населения составляли монахи.

Испанский король Филипп II (годы правления 1556—1598) еще при жизни своего великого отца Карла V унаследовал от него Испанию с ее европейскими и заокеанскими владениями. Это была огромная территория, но составлявшая лишь часть земель, принадлежавших отцу: Карл V разделил империю, в которой «никогда не заходило солнце» и в которой невозможно было установить мир. Англия не входила в число этих владений, а с того момента, как ее король Генрих VIII развелся с теткой императора Карла и реформировал церковь Англии,

английский король сделался злейшим врагом испанского владыки. Однако дочь Генриха и двоюродная сестра Карла — Мария Тюдор, взошедя в 1553 г. на престол, вскоре вступила в брак с испанским принцем, будущим Филиппом II. Ее недолгое правление (ум. в 1558 г.) запомнилось как краткая и кровавая попытка вернуть Англию в лоно католицизма — английская Контрреформация. С воцарением Елизаветы исполнение этой испанской мечты могло быть осуществлено лишь путем военного вторжения. Многие годы его планировал Филипп II и наконец решился — в 1588 г.

Огромный флот носил громкое имя — Непобедимая Армада. Она запомнилась в истории своей великой катастрофой, начатой природой — флот попал в бурю и довершенной англичанами. Англия стала владычицей морей, а Испания еще стремительнее продолжала клониться к своему упадку. Именно в это время в обеих странах происходит становление национальной культуры. В конце прошлого века, в знаменитом «Введении» в историческую поэтику, А.Н. Веселовский сделал этот факт запоминающейся иллюстрацией того, сколь сложна зависимость, в которой находится развитие искусства от развития общества.

Как когда-то в Древней Греции, взлет драмы в ренессансной Англии, казалось бы, подводит нас к выводу о том, что для ее успеха необходимо «развитие личности с требованиями свободного общественного строя». «Но мы не в состоянии, — продолжает А.Н. Веселовский, — помирить этот вывод с параллельным поднятием испанской драмы в душной политической атмосфере, под религиозным гнетом, связывавшим свободу личности, вогнавшим ее в узкую стезю энтузиазмов и падений. Ясно, что не качества общественной среды вызвали драму, а внезапный подъем народного самосознания, воспитанного недавними победами в уверенности в грядущих, широкие исторические и географические горизонты, поставившие национальному развитию новые общечеловеческие цели, новые задачи для энергии личности. За греческой, английской и испанской драмой стоят: победа эллинизма над персидским востоком, торжество народно-протестантского сознания, наполняющее такую жизнерадостностью английское общество эпохи Елизаветы, и грёза всемирной испанской монархии, в которой не заходит солнце»¹.

Испанская грёза разбилась о реальность. Чем обширнее становилась страна, тем менее в ней было благополучия. Период национального объединения и всемирной экспансии стал в то же время периодом экономической катастрофы.

¹ *Веселовский А.Н.* Из введения в историческую поэтику (Вопросы и ответы) // *А.Н. Веселовский. Историческая поэтика.* — М., 1989. — С. 51—52.

В 1492 г. завершилась многовековая Реконкиста — процесс отвоевания собственной территории из-под власти мавров, пришедших в Испанию еще в VIII в. В том же году Х. Колумб отправился открывать для испанской короны то, что считал Индией и что в действительности оказалось Америкой. Чем более золота и серебра из американских владений ежегодно прибывало в Испанию, тем она становилась беднее и тем более росло число нищих на ее дорогах. Невыгодно стало производить. Хозяйство пришло в упадок.

Из «энергии» национального духа возникла испанская драма золотого века, инерция развития которой уводит, однако, из эпохи Возрождения в следующий XVII век, где и были продолжены открытия Лопе де Вега.

Из непосредственного наблюдения над испанской реальностью возник роман, подведший итог европейскому Возрождению и ставший основным жанром на все последующие века европейской литературы. Усилия разных национальных традиций привели к его созданию, но у испанской, пожалуй, самая важная роль — объединяющая. Именно здесь *романность* стала характерной чертой жизненной ситуации, отмеченной новой подвижностью, сделавшей *местом своего действия большую дорогу*. Выйдя на нее, замечательная традиция повествовательного жанра Средних веков — рыцарский роман стал формой осознания современности.

На почве Испании пересеклись многие пути национальных традиций потому, что эта почва была культурно традиционно восприимчива, и потому, что здесь разыгрался последний акт ренессансной трагедии (подробнее см. *Материалы и документы*). Возрождение, начинавшееся с того, что человек, как никогда ранее, твердо ощутил почву под ногами и пережил восторг открытия «здесь» и «теперь», теряет обретенное. Однако потере предшествует еще одно обретение — *самого себя*, своей глубины, осознания себя «внутренним» человеком. Можно сказать, что это осознание совершается на собственно литературной почве лишь в романе.

В условиях культурного разногласия складывается ситуация, особенно благоприятная для развития романной прозы. Весь XVI век Испания зачитывалась рыцарскими романами и в огромном количестве производила их. За опубликованным в 1508 г. романом **Гарсиа Родригеса Монтальво** «Амадис Гальский»¹ последовали «Пальмерин Английский», «Бельянис Греческий» и более ста других произведений о благородных рыцарях, если не всех сводивших

¹ См. изложение сюжетов испанских романов XVI в. в кн.: Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм. — М., 1998.

с ума, как они свели с ума Дон Кихота, то во всяком случае читавшихся широко и с увлечением.

Однако испанский роман не совершил бы прорыв, если бы он остался в рамках рыцарских приключений. Одновременно он спустился с небес на землю. Предваряя роман Монтальво, в 1499 г. появляется произведение смешанного жанра: роман-драма «Селестина, или Трагикомедия о Калисто и Мелибее» **Фернандо де Рохаса**. Герои этого повествования в прозаических диалогах — прекрасные Мелибея и Калисто, однако в названии стоят не их имена, а Селестины — сводницы, к услугам которой обратился Калисто. В присутствии сводницы куртуазная страсть оборачивается запретной связью, что низводит любовь и в конце концов оборачивается гибелью влюбленных, воспринимаемой как нравственная кара.

«Селестина» в своем сюжете соединила крайние жанровые точки развития испанского романа XVI в. На одном краю — идеальные чувства рыцарей и пастушков. Пасторальные романы не были столь многочисленными, как рыцарские, вероятно, потому, что сами их сюжетные возможности допускали куда меньшее разнообразие, но популярность их от этого не уменьшалась. Они также принадлежали к числу бестселлеров XVI столетия. Первой в этом ряду стоит «Диана» испано-португальского прозаика и поэта **Хорхе де Монтмайора**, опубликованная в 1559 г. вслед «Аркадии» итальянца Саннадзаро. В пасторальной форме в эту эпоху выражает себя первоначальное влечение к природе, осознаваемой как высшая ценность, но для которой пока что не ищут новых форм, а приспособливают существующие античные образцы. Впрочем, пасторальный роман, используя ситуации традиционных эклог, дает возможность для несравненно большей подробности как в описании самой природы, так и в описании чувства, фоном для которого она служит. Любовь Дианы и Сирено, которая не может увенчаться их соединением, сообщает всему пасторальному миру подтекст тоскливой обреченности, обещания счастья и его недостижимости. Пасторальный роман, приближая к природе, погружает во внутренний мир человека. Это вариант психологической прозы.

Совершенно иные тенденции властвуют на другом краю романной прозы, приближенной не к области идеала, а к суровой реальности. Здесь царит повседневность. Описание обращено на документальное воспроизведение жизненных типов и ситуаций. Мечтательная в одних жанрах, испанская проза являет себя небывало трезвой, точной в других. «Селестина» предваряет одно из самых значительных открытий, совершенных испанской литературой XVI в. — *плутовской роман*, или иначе — *пикареска*. Пикаро — так в Испании называли мошенников, плутов, необычайно расплодившихся

в атмосфере, контрастно сочетающей богатство с бедностью. Первый роман этого жанра анонимно появился около 1554 г. и назывался «**Жизнь Ласарильо с Тормеса**». Тормес — река в Испании. Ласарильо — уроженец тех мест. История жизни — обычный сюжет плутовского романа, претендующего на документальность.

Книга, стоящая у истоков всей романной прозы Нового времени, занимает несколько десятков страниц автобиографического повествования. Герой родился в семье мельника, вскоре проворовавшегося: «Он был схвачен, во всем сознался, ни от чего не отрекся и пострадал за правду». В такой лукаво-ироничной интонации ведется рассказ о своих горестях, плутнях и о чужих. Нашелся отчим — мавр и тоже проворовался, но тут подвернулся слепец, предложивший матери мальчика взять его в поводыри. Так началась служба. От скаредного слепца к еще более скаредному попу, от него к бедному дворянину, которого Ласаро приходится подкармливать. Об этих первых подробно. Дальше мелькающие лица хозяев едва различимы: монах, продавец папских грамот (тоже отменный мошенник), мастер, расписывающий бубны... У этого последнего Ласаро задержался, скопил денег на одежду и вскоре принял решение — служить короне, а не частным лицам. Теперь он — глашатай. Ему покровительствует настоятель храма Спасителя в Толедо, женившийся Ласаро на своей служанке. Одно время его смущали слухи, будто жена, прежде чем выйти за него замуж, три раза родила от настоятеля, но Ласаро попросил всех что-то знающих его не огорчать и не ссорить с женой.

Первым комментатором своей жизни выступает сам рассказчик, предваряющий жизнеописание письмом к некоей Вашей милости: «Признаюсь, я не лучше других, и коль скоро всем это свойственно, то и не буду огорчен, если моей безделицей, написанной грубым слогом, займутся и развлекутся все, кому она хоть чем-нибудь придется по вкусу. Пусть узнают про жизнь человека, изведавшего так много невзгод, опасностей и злоключений».

Однако многое заставляет недоверчиво отнестись к обещанию неприятязательной исповеди, рассказчику которой как будто нечего добавить к тому, что в ней сказано. Может быть и так, но в таком случае *рассказчик* слишком явно не совпадает с *автором*, ироничным, нравственным взглядом со стороны видящим плутни и козни, наконец, начинающим свое посвящение тем, что походя цитирует Плиния и Цицерона. Обозначилась повествовательная дистанция, которая для будущих романистов непременно будет предметом остроумной игры, приглашающей увидеть больше, чем доступно взгляду героя, выверить нравственную оценку происходящего.

В этом сюжете можно увидеть лишь житейскую историю, но можно, как это делают исследователи, счесть, что в ее подчеркнутой

всеобщности и обыденности она вырастает в Жизнь Человека, в своего рода моралите, представляющее земной путь души, преследуемой мучениями, впадающей в соблазн.

Традиция плутовского романа утвердился в XVII в., но этот первый его образец сразу же приобрел огромную популярность. Впечатление, произведенное «Ласарильо», вышло за пределы литературы. Книга была широко прочитана и побудила к тому, чтобы счесть жизнь каждого человека достойной внимания и рассказа:

«...Если же вам любопытно узнать мою жизнь, то знайте, что я Хинес де Пасамонте и что я написал ее собственноручно.

— То правда, — подтвердил комиссар, он и в самом деле написал свою биографию, да так, что лучше нельзя, только книга эта за двести реалов заложена в тюрьме...

— До того она хороша? — осведомился Дон Кихот.

— Она до того хороша, — отвечал Хинес, — что по сравнению с ней *Ласарильо с берегов Тормеса* и другие книги, которые в этом роде были или еще когда-либо будут написаны, ни черта не стоят. Смею вас уверить, ваше высочордие, что все в ней правда, но до того увлекательная и забавная, что никакой выдумке за ней не угнаться.

— А как называется книга? — спросил Дон Кихот.

— *Жизнь Хинеса де Пасамонте*, — отвечал каторжник.

— И она закончена? — спросил Дон Кихот.

— Как же она может быть закончена, коли еще не закончена моя жизнь? — возразил Хинес» (пер. Н. Любимова).

Такая беседа состоялась в главе двадцать второй первого тома романа «Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский».

«Дон Кихот» — вершина ренессансного романа. Никогда прежде две линии испанской прозы не сходились так близко и не переплетались так неразрывно: мечта устремилась преобразовывать действительность. В «Дон Кихоте» они сошлись для диалога, длящегося на протяжении всего романа и составляющего его основной сюжет.

Вопросы

В чем сходство и различие существования английской и испанской культуры в эпоху Возрождения?

Каким образом богатство Испании порождает ее нищету?

Какие жанровые тенденции обозначились в испанской прозе, какие вариации романа в ней возникли?

Кто такой пикаро и почему он становится героем нового романа?

Как возникает повествовательная дистанция между рассказчиком и автором, что она дает для углубления романной перспективы?

Материалы и документы

Специфика испанского Возрождения

Особый интерес ... представляет испанское Возрождение, существование которого позволяет существенно уточнить предположение Л.М. Баткина о двух путях движения европейского человечества к Новому времени — через собственно Ренессанс (Италия) и через так называемое «Северное Возрождение», поскольку испанское (можно сказать шире — иберийское) Возрождение находится ровно на скрещении *этих двух путей*. Испанское Возрождение, с одной стороны, ориентировалось на итальянское, а с другой — на «христианский гуманизм» Эразма и североевропейскую мистику. И оно смогло совместить в себе оба этих начала, присоединив их к своему собственному национально-культурному опыту, поскольку в нем, в этом опыте, было то, что Л.М. Баткин справедливо считает определяющим свойством ренессансного типа мышления и ренессансной культуры в целом, — диалогичность. Установившийся на протяжении восьми веков сосуществования на земле Испании диалог христианской, еврейской и арабской культур не смог быть прерван ... Он переориентировался в глубину личности, в «человека внутреннего» (как метафорически формулировали идею личности мыслители-христиане, начиная с апостола Павла и кончая Эразмом), *страдальчески* осмысляющего свою, зачастую самой природой, самой кровью запрограммированную ... непохожесть, особость, отторженность от других людей и одновременно тоскующего об утраченной духовной целостности. Поэтому диалогизм испанского Возрождения — это не только синхронизированное сопоставление разновременных «мнений, вкусов, верований, культурных позиций» (Л.М. Баткин), но и встреча открытых друг другу позиций личностных, контакт разноустроенных сознаний. Это в конечном счете диалог Дон Кихота и Санчо, которые, по мудрому наблюдению Антонио Мачадо, *не делают ничего более важного, чем говорят друг с другом*.

С.И. Пискунова¹

Тексты

Жизнь Ласарильо с Торреса, его невзгоды и злоключения / Пер. и предисл. К. Державина. — М., 1955.

Рохас Ф. де. Селестина... / Пер. и предисл. Е. Лысенко. — М., 1959.

¹ Пискунова С.И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI—XVII веков. — С. 29.

Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература: Возрождение. Барокко. Классицизм. — М., 1998.

Автор и герой

До появления в 1605 г. романа о Дон Кихоте его автор **Мигель де Сервантес Сааведра (1547—1616)** пережил и испытал так много, что по увлекательности судьбы вполне мог бы соперничать с героями любой пикарески. Однако образцом для своего романа он избрал иной жанр, еще более популярный — рыцарский роман.

Происходивший из семьи знатной, но обедневшей, Сервантес очень рано узнал, как трудно в Испании зарабатывать деньги честным трудом. Он был типичным *идальго*, т. е. дворянином, лишенным имения и состояния, вынужденным рассчитывать на свои силы. Один из наиболее автобиографических персонажей «Дон Кихота» — дворянин, подобно самому Сервантесу переживший алжирский плен, рассказывает, как перед ним и его двумя братьями их отец развернул перспективу жизненного выбора: «Либо церковь, либо моря, либо дворец короля», — иными словами: кто желает выйти в люди и разбогатеть, тому надлежит или принять духовный сан, или пойти по торговой части и пуститься в плавание, или поступить на службу к королю...» (I, гл. XXXIX).

Сервантес, как и его герой, избрал третий путь — сначала на дипломатическом поприще, затем в армии. Получив хорошее образование в коллегии иезуитов и завершив его в Мадриде под руководством одного из испанских гуманистов, Сервантес присоединился к свите архиепископа (вскоре ставшего кардиналом) Аквавивы. Однако через год — в 1570 г. он уже в армии. Сервантес участвовал в морском сражении при Лепанто в 1571 г., когда соединенные силы папы, Испании и Венеции остановили продвижение турок в Средиземноморье. Три тяжелых ранения были ему наградой; одно из них лишило Сервантеса владения левой рукой, но ни одно не заставило бросить военной службы. Лишь в 1575 г. Сервантес отправился морем из Италии в Испанию, где как ветеран надеялся найти покровительство и службу. Однако рекомендательные письма, которыми он заручился, попали не по назначению, а к алжирским пиратам, захватившим судно. Судя по письмам, обращенным к знатным особам, алжирцы сочли Сервантеса человеком состоятельным. В результате он пять лет вместе с братом томился в плену, пока семья смогла собрать разорительный для нее выкуп.

По возвращении Сервантес ищет путей заработка, оказавшись единственной опорой для всей семьи. Он по-прежнему служит в армии: в качестве курьера побывал во многих владениях испанской короны — от Африки до севера Европы. Он не перестает надеяться и на литературные доходы, пробуя себя в различных жанрах. *Творчество Сервантеса охватывает едва ли не весь жанровый диапазон современной ему испанской литературы*: лирика (сонеты, романсы), драмы, роман. По собственному признанию, им было написано двадцать—тридцать драм, шедших на сценах Мадрида «без свистков и скандалов», но и без видимого успеха. В 1585 г. Сервантес создает свое самое известное драматическое произведение — трагедию «Нумансия». В том же году он пишет свой первый роман — пасторальную «Галатею», так и оставшуюся незаконченной.

Наконец, ему повезло: в 1587 г., когда страна собирала в путь Непобедимую Армаду, он получил место комиссара по срочным заготовкам. Однако ни это место, сулящее немалые выгоды, ни занимаемая им позже должность сборщика недоимок не только не обогатили Сервантеса, но трижды привели на разные сроки в тюрьму и своими последствиями долго напоминали о себе. Во время третьего заключения, в 1602 г., томясь как и прежде в Севильской королевской тюрьме, Сервантес начинает писать свой главный роман — «Дон Кихота», задуманный как пародия на рыцарство. После него — в год смерти — Сервантес напишет рыцарский роман — «Странствия Персилеса и Сехизмунды».

Да, в начале «Дон Кихота» была пародия... Но если замысел и возник как пародийный, то его исполнение значительно переросло первоначальный план, подтвердив истину, что многие великие открытия в искусстве начинаются с полемического переосмысления существующей традиции, в отталкивании от нее.

В жизни Испании рыцарство никогда не играло значительной роли. Менее известное как историческая реальность, оно, может быть, тем легче приняло идеальную форму литературной утопии. Что из того, что на испанских дорогах странствующие рыцари не были замечены, но сама атмосфера странствия, приключения на большой дороге была здесь хорошо знакома. Нищета сняла сотни тысяч людей с мест и принудила к путешествию в поисках заработка. Для тех, кто привыкли страдать от пикаро и прочих плутов, мошенничающих от имени закона или противозаконно, мечта о благородном рыцаре, готовом жертвовать собой ради справедливости и любви к ближнему, была утешительна. Пикареска изображала то, что было; рыцарский роман — то, что хотелось бы видеть, то, что составляло мечту.

Вероятно, многие в Испании могли бы со знанием дела участвовать в своего рода читательской конференции, которую в шестой

главе ведут священник и цирюльник. У них вполне практическая цель: почистить библиотеку безумного идальго от наиболее опасных и возбуждающих воображение книг, сохранив в ней все ценное. Это происходит после того, как Дон Кихот, избитый и израненный, возвращен домой после своего первого выезда. *Сервантес вывел на дороги, исхоженные пикаро, поставил в жизненные условия, приспособленные для существования плута, героя, мечтающего о славе и подвигах благородных рыцарей.* Результатом такого эксперимента стало создание нового европейского романа.

Всякая пародия начинается с того, что известный литературный прием переносится в новые и мало подходящие для него условия. Начитавшийся рыцарских романов, бедный идальго решает воспроизвести их подвиги, странствуя по современной Испании и устраняя всяческую несправедливость, каковая встретится на его пути. Этот жизненный сдвиг неизбежно влечет за собой пародийные последствия. Подвиги в рыцарском романе принадлежат условно вымышленному времени и пространству. Они не могут быть отнесены к какому-либо конкретному периоду истории и менее всего — к современности, на фоне которой они неизбежно окажутся действием нарочито-театральным, безумным. Они будут столь же комичны, как имя героя Сервантеса, смешивающее бытовую реальность с высокой претензией, — *Дон Кихот Ламанчский.*

Будучи идальго, он не имеет права именоваться «доном», ибо не принадлежит к титулованной знати. Герой полагает, что приобрел это право, образовав из своего подлинного имени рыцарский титул. А имя ему то ли Кихада, то ли Кесада... Первое значит по-испански — челюсть; второе — пирог с сыром.

Да и Ламанча, включенная в титул в качестве географической его части, дела не спасает, ибо это — выжженная солнцем, полупустынная, нищая часть Испании. Так что для испанского уха избранный героем титул звучал приблизительно, как бы звучал для русского — Дон Пирогов Пошехонский или что-либо в этом духе.

Герой выбрал себе имя и вместе с ним свой первоначально-комический характер. Он упрочил свое пародийно-рыцарское достоинство, избрав в качестве прекрасной дамы (а какой же рыцарь может существовать без нее!) «миловидную деревенскую девушку» Альдонсу Лоренсо, переименовав ее таким образом, чтобы ее прозвание «напоминало и приближалось бы к имени какой-нибудь принцессы или знатной сеньоры», в *Дульсинию Тобосскую*. Дульсиния — от «dulce», т. е. «сладкая, нежная». Тобосо — городок в Ламанче.

Теперь можно отправляться в путь, искать приключений. Впрочем, до приключений предстоит еще одно обязательное, ритуальное событие — посвящение в рыцари. Оно и свершилось на

постоялом дворе. Постоялый двор, разумеется, место действия, не подходящее для рыцарского романа, но постоянно встречающееся на большой дороге, так что герою его не избежать. А его фантазия легко вчитывает в действительность реалии рыцарского романа, преобразуя постоялый двор в стоящий у дороги замок. На несовпадении мечты и реальности возникает, правда, одно затруднение: законы рыцарского гостеприимства не предполагают платы за ночлег и стол, а хозяин обычно на этом настаивает. Лишь первый, посвятивший Дон Кихота в рыцари, был настолько рад от него избавиться, что отпустил с миром, ничего с него не потребовал.

Более суровая проверка рыцарской мечты реальностью начнется за стенами постоялого двора. Вскоре не удары судьбы, а побои и колотушки посыплются на голову искателя приключений, а его первый же подвиг возымеет печальные последствия для того, ради кого был совершен. Первым опытом восстановления справедливости стало для Дон Кихота прекращение порки, которую устроил хозяин мальчику-пастушонку. Хозяин утверждал, что по вине мальчишки он каждый день теряет овец, а тот жаловался на не заплаченное ему жалованье. Дон Кихот постановил: жалованье заплатить. Для чего хитрый крестьянин пытается увести Андреса домой, а тот отказывается, ибо прозорливо полагает, что, оставшись с ним наедине, хозяин спустит с него шкуру:

«— Он этого не сделает, — возразил Дон Кихот, — я ему прикажу, и он не посмеет меня послушаться. Пусть только он поклянется тем рыцарским орденом, к которому он принадлежит, и я отпущу его на все четыре стороны и поручусь, что он тебе заплатит.

— Помилуйте, сеньор, что вы говорите! — воскликнул мальчуган. — Мой хозяин — вовсе не рыцарь, и ни к какому рыцарскому ордену он не принадлежит, — это Хуан Альдудо, богатый крестьянин из деревни Кинтанар.

— Это ничего не значит, — возразил Дон Кихот, — и Альдудо могут быть рыцарями. Тем более что каждого человека должно судить по его делам» (I, гл. IV).

В принципе, с точки зрения гуманистического отношения к Человеку, как всегда прав Дон Кихот. В конкретном же случае он, как почти всегда, не прав. Андреса таки выдрали. Об этом читатель узнает на следующей странице, а Дон Кихот спустя тридцать глав, когда мальчишка, наконец, отыщет своего благородного заступника, чтобы обратиться к нему с просьбой: «Ради создателя, сеньор странствующий рыцарь, если вы еще когда-нибудь со мной встретитесь, то, хотя бы меня резали на куски, не защищайте и не выручайте меня и не избавляйте от беды, ибо ваша защита навлечет на меня еще

горшую, будьте вы прокляты Богом, а вместе с вашей милостью и все странствующие рыцари, какие когда-либо появлялись на свет» (I, гл. XXXI).

Это, пожалуй, самая горькая отповедь, какую пришлось услышать Дон Кихоту. Повод для нее он подал своим первым деянием; результат же узнал, когда первый том его приключений близился к завершению. В таком обрамлении его сюжетные события подсказывают мысль о том, что исключительно литературными целями: пародией и только комическим эффектом — автор не предполагал ограничиться с самого начала своего романа.

Герой как неизбежную принадлежность своего призвания был готов сносить синяки и шишки. Порой их оказывалось слишком много даже для него, и его *первый выезд* прервался после подвига, последовавшего за освобождением Андреса. Жестоко избитый погонщиками, Дон Кихот был препровожден в родную деревню счастливо ему повстречавшимся односельчанином. После же того, как крестьянин поведал, какую чушь порол по дороге доблестный идалго, местный священник и цирюльник поставили окончательный диагноз его заболеванию и тщательно перебрали книги его библиотеки. Большая ее часть подверглась безжалостному сожжению, а вход в книгохранилище замуровали.

Однако лечение пришло слишком поздно. Рыцарская идея бесповоротно овладела сознанием. Для ее наиболее удачного осуществления Дон Кихот порешил найти оруженосца и в той же деревне отыскал хлебопашца, у которого «мозги были сильно набекрень», а к тому же пленил его обещанием, «дескать, может случиться, что он, Дон Кихот, в мгновение ока завоюет какой-нибудь остров и сделает его губернатором такового» (I, гл. VII). Имя его было Санчо Пансо. Имя говорящее, во всяком случае о внешнем облике его носителя: *Панса* по-испански — «брюхо», а *санкас* — тонкие ноги. Длинный и худой Дон Кихот обрел себе в спутники тонконового коротышку. Рыцарь путешествует на столь же, как он, тощем коне — Росинанте; оруженосец на осле — Сером. Утопическая мечта пустилась в свое второе путешествие, сопровождаемая здравым смыслом, впрочем, легко порой увлекающимся посулами мечты и от того не слишком прочно стоящим на земле. Но все-таки проверка утопии реальностью происходит с этого момента наглядно и постоянно.

Второй выезд Дон Кихота оказался куда более долгим и растянулся до конца первого тома. На него приходится самые известные подвиги героя. Он сражается с ветряными мельницами, которые представляются ему многорукими великанами; нападает на карету, где, как ему кажется, томится похищенная принцесса; проводит ночь с козопасами, которым очень мудро повествует о прелестях золотого

века; на постоялом дворе принимает за благородную сеньору служанку Мериторнес и оказывается избитым погонщиком мулов; пренебрегая увещеваниями Санчо, атакует стадо баранов, считая его за несметное воинство, в результате чего становится мишенью для множества камней, пущенных в него пастухами; наконец, освобождает каторжников... В очередной раз поверженный, избитый, но не сломленный духом, Дон Кихот получает прозвание от своего оруженосца, которое принимает, — *Рыцарь Печального Образа*. На долю самого Санчо приходится не меньше побоев: на постоялом дворе как бы в уплату неоплаченных долгов хозяина ему хорошенько намяли бока, подбрасывая на одеяле; а в довершение бед освобожденный ими каторжник Хинес де Пасамонте украл его осла.

После этого последнего приключения Дон Кихот соглашается с Санчо, дабы избежать встречи со служителями Святого братства, которые непременно будут разыскивать его как преступника, скрыться в диких горных местах Сьерра Морены, где, впрочем, его приключения продолжают. Здесь Дон Кихот решает совершить некий чрезвычайно славный подвиг — безумное покаяние в честь своей жестокосердной госпожи Дульсины Тобосской, к которой тем временем отправляет Санчо с письмом. Здесь происходит и любопытнейший разговор рыцаря с оруженосцем о том, зачем творить это безумие. У Дон Кихота неожиданный аргумент, ибо само свое безумие он ценит как рыцарскую доблесть: «Весь фокус в том, чтобы помешаться без всякого повода и дать понять моей даме, что если я, здорово живешь, свихнулся, то что же будет, когда меня до этого доведут!».

Безумие героя — постоянный мотив сюжета. Само его желание стать странствующим рыцарем воспринимается всеми как признак помешательства, которому Дон Кихот дает немало подтверждений. Однако его безумие чрезвычайно последовательно, сквозь него прорываются мудрость и благородство. Уже на пути к дому, куда его заманивают инсценировкой рыцарских подвигов, от него ожидаемых, и волшебства, жертвой которого он становится, Дон Кихот поражает своих похитителей, священника и цирюльника, а также встретившегося им по пути каноника «связным вздором» своих речей, тем, как в них мешается «правда с ложью» (I, гл. XLIX). Как мы видели выше, Дон Кихот идет на безумие как на подвиг, осознавая, что в этом своем порыве он превосходит не только обычных людей, но способных подняться до вдохновенного энтузиазма, подавленных прозой бытия, но даже и прославленных героев романа. *Безумие — это стихия Дон Кихота*, его призвание, его вдохновение. Для него призрачно то, что видит глаз и постигает разум. Он живет для высшей правды, которую нужно открыть, рассеивая чары повседневности.

Он допускает, что, по видимости, поверхностно правы те, кто судят разумно, но они заблуждаются в отношении сути вещей, за которую сражается он, Дон Кихот. Поводом порассуждать о кажущемся и истинном не раз становится — *шлем Мамбрин*. В двадцать первой главе Дон Кихот нападает на одного цирюльника, мирного отправившегося из своей деревни в соседнюю. Дабы пошедший вдруг дождь не испортил его новой шляпы, цирюльник прикрыл ее до блеска начищенным медным тазом. Он-то и был сочтен шлемом Мамбрин и отнят у перепуганного цирюльника, бежавшего с поля боя. Первая реакция Санчо — здравая: «Ей-богу, хороший таз, такой должен стоить не меньше восьми реалов, это уж наверняка».

Иной видит ту же вещь Дон Кихот, хотя и смущенный тем, что у этого шлема не хватает забрала:

«Услышав, что таз для бритвы именуется шлемом, Санчо не мог удержаться от смеха, однако ж гнев господина был ему еще памятен, и оттого он живо осекся.

— Чего ты смеешься, Санчо? — спросил Дон Кихот.

— Мне стало смешно, — отвечал он, — когда я представил себе, какая огромная голова была у язычника, владельца этого шлема: ведь это ни дать ни взять таз для бритвы».

В такой осторожной формулировке Дон Кихот согласен принять прозаическое наблюдение своего оруженосца, ибо самим фактом существования это плоское обыденное сознание позволяет ему объяснить странный вид отвоеванной драгоценности:

«Знаешь, что мне пришло на ум, Санчо? Должно думать, что этот на славу сработанный чудодейственный шлем по прихоти судьбы попал в руки человека, который не разобрался в его назначении и не сумел оценить его по достоинству, и вот, видя, что шлем из чистого золота, он, не ведая, что творит, вернее всего расплавил одну половину, а из другой половины смастерил то самое, что напоминает тебе таз для бритвы. Но это несущественно: кто-кто, а уж я-то знаю ему цену, и его превращение меня не смущает».

Дискуссия о шлеме (или, как компромиссно назовет его Санчо, *тазошлеме*) продолжится и примет общий характер, когда на постоялом дворе вся компания, везущая Дон Кихота к дому, наткнется на прежнего хозяина этого предмета, опознавшего его, а заодно и седло, снятое с его осла Санчо и в преломленном свете рыцарского восприятия представшее драгоценной попоной. Дон Кихот неколебим в своей уверенности, что носит на голове «то, что было, есть и будет шлемом Мамбрин...» Ему вторят его спутники, поддерживающие в нем иллюзию, с помощью которой заманивают рыцаря

домой. Цирюльник в недоумении; не участвующие в игре стражники в ярости. Вспыхивает ссора, перерастающая в драку, а затем во всеобщее побоище, которое разумно прерывает сам Дон Кихот: «Не говорил ли я вам, сеньоры, что замок этот заколдован?..» Как иначе может герой объяснить себе и другим, что они не видят очевидного; для него же «вьючное седло так до второго пришествия и осталось попоной, таз — шлемом, а постоянный двор — замком» (I, гл. XLV).

За спиной у Дон Кихота священник возместит владельцу таза те самые восемь реалов (I, гл. XLVI), в которые его с первого взгляда безошибочно оценил Санчо, пока смотрел на него своими глазами, а не рыцарским зрением Дон Кихота. Предмет обменян на деньги. Тем самым подтверждены его товарная стоимость и его практическое значение, безусловные для здравомыслящего железного века. Но свое призвание Дон Кихот видит в том, чтобы бросить вызов этому веку, опровергнуть его ценности: «Друг Санчо! Да будет тебе известно, что я по воле небес родился в наш железный век, дабы воскресить золотой. Я тот, кому в удел назначены опасности, великие деяния, смелые подвиги...» (I, гл. XX). Еще до конца главы Санчо пародийно повторит речь хозяина, когда тот сочтет грохот сукновален новым испытанием и посвятит его Дульсинею.

Мечте не раз приходится уступать перед доводами реальности, но они не способны перечеркнуть самой мечты. Ничто не убедит Дон Кихота в том, что железный век лучше золотого, и он готов, следуя призыванию странствующего рыцаря, атаковать процветающее зло и напоминать о том счастливом состоянии человечества, которому он посвятил свой ночной монолог, произнесенный перед козопасами (гл. XI). Гуманистическая идея выступает в одежде то рыцарской, то пастушеской идиллии и воплощается героем, поражающим то своим безумием, то умом, но всегда — своей странностью. Он не таков, как все. Он живет в мире, но он не с миром.

А что автор? В каком отношении он стоит к своему герою?

С рождением современного романа этот вопрос приобретает особый смысл. В новом эпосе герой более не выражает объективной правды существования; он не обобщенное бытие рода, а — личность. И автор — личность, а не объективный певец, хранящий всеобщую бытовую память. Между двумя личностями отношения строятся индивидуально. Они не заданы; они складываются в процессе рассказывания истории, в ходе которой автор еще должен объяснить — а откуда он все это знает? Автор ведь не выдумывает, он претендует на то, что его рассказ — правда, продолжая этим традицию эпического повествования. Повествовательный механизм становится сложным, многоступенчатым.

Текст открывается посвящением — знатному покровителю, подписанному подлинным авторским именем: Мигель де Сервантес

Сааведра. Посвящение было принято предпосылать книге. Еще было принято украшать ее начало прологом, предварить ее всякого рода изящными и похвальными стихами. Автор и пишет пролог, рассказывая о том, как ему хотелось бы выпустить свою книгу без пролога и стихков, о чем и сообщает читателю: «Единственно, чего бы я желал, это чтобы она предстала перед тобой ничем не запятнанная и нагая...» Ему не хочется, как это обычно делают, блистать обрывками школьной учености, но как отступить от общепринятого? Хороший совет ему дал приятель — не ломать голову, а сочинить все приветственные стихи самому, что Сервантес и сделал, представив их как обращение великих рыцарей к Дон Кихоту, прославленных оруженосцев к Санчо Пансо и завершив все диалогом Росинанта и Бабьеки (коня героя испанского эпоса Сида).

Сервантес не скрыл и цели своего повествования — «свергнуть власть рыцарских романов и свести на нет широкое распространение, какое они получили в высшем обществе и простонародье...»

Итак, до начала повествования автор предстал перед читателем, открывшись в своем замысле, поделившись своими сомнениями, откровенно заговорив с ним. Наконец, он начал, поведя свой рассказ с интонацией очевидца, не скрывая своего присутствия в рассказе: «*В некоем селе Ламанчском, которого название у меня нет охоты припоминать...*» Любопытно, что первые слова в романе — о *памяти*. Эпос — воплощенная память, о которой, впрочем, в традиционном эпосе нет смысла говорить, поскольку он полагается не на память рассказывающего, а на родовое предание, ничего не забывающее, безусловно достоверное для его носителя. Рыцарский роман в этом подобен эпосу: он претендует на достоверность своего вымысла, любит подкреплять ее ссылкой на достоверные источники. Роман Сервантеса начался с того, что автор говорит о подлинном, но в подтверждение этого ссылается лишь на свою личную память. Впрочем, скоро у автора обнаружатся источники... Даже точнее сказать, что тот, чье имя стоит на титульном листе, не совсем автор, ибо он лишь собрал, иногда сопровождая собственным комментарием, рукописи, оказавшиеся у него в руках. Он — *рассказчик*.

В конце восьмой главы Дон Кихот высоко поднял свой меч, чтобы разрубить противника (бискайца, одного из слуг путешествующей дамы, принятой Дон Кихотом за похищенную злодеями принцессу), но опустит он его лишь в следующей главе, ибо: «...тут к величайшему нашему сожалению, первый летописец Дон Кихота, сославшись на то, что о дальнейших его подвигах история умалчивает, прерывает описание поединка и ставит точку. Однако ж рассказчик не мог допустить, чтобы эти достойные внимания события были преданы забвению...» И скоро на базаре в Толедо ему повезло. Об этом

в начале следующей главы: за полреала рассказчик покупает у мальчика грудку рукописей. Так у Дон Кихота обнаруживается второй летописец — арабский историк Сид Ахмед Бенинхали. Его рукопись приходится переводить, что и делает нанятый с этой целью мориск (как называли крещеных арабов, не покинувших Испании после Реконкисты и вынужденно принявших крещение, что им, впрочем, не помогло, и они были изгнаны из страны в 1609—1610 годах). Переводчик, правда, нечасто также позволяет себе вольничать с текстом и делать в нем изменения.

Сервантес ставит между собой и текстом несколько промежуточных фигур. Они обеспечивают повествованию вкус подлинности. Автор-рассказчик оставляет за собой свободу общей режиссуры, все более необходимой по мере того, как множатся повествователи, предлагающие свои истории на правах *вставной новеллы*.

Вопросы

Какой была система жанров творчества Сервантеса?

Как рождается пародия при сближении рыцарской условности с нерыцарственной современностью?

Безумен ли Дон Кихот?

Что такое золотой век и в какой мере он кажется осуществимым герою?

Что меняется в романе с появлением Санчо Пансы?

Санчо Панса соучаствует в мечте Дон Кихота или ее опровергает? Проследите в тексте, как строится диалог Дон Кихота со своим оруженосцем.

Чем точка зрения повествователя в романе отличается от эпической точки зрения на события?

Романный сюжет в сопровождении новелл

На пути Дон Кихота и Санчо встречаются люди со своими судьбами или рассказывающие о чужих. Первая вставка возникает вскоре после возобновления повествования там, где Дон Кихот говорит козопасам о золотом веке. В ответ ему предстоит узнать о прекрасной Марселе, местной красавице, покорившей сердца всех молодых людей. Она переделалась в пастушеское платье и разгуливает по полям, как будто воплощая ту самую мечту, о которой поведал реальным пастухам Дон Кихот. Между мечтой и реальностью всегда остается зазор: в данном случае пастушеская идиллия лишена счастья, ибо никому из поклонников, последовавших за ней, Марсела не ответила любовью. Первая жертва ее жестокости — студент-пастух Хризостом, умерший от любви. Дон Кихот присутствует на его печальных

похоронах, на которых вдруг является и Марсела, возбуждая негодование. Она пришла, чтобы оправдать себя, сказав, что «нельзя любить по принуждению», а значит, она свободна в своем выборе и невиновна в том, что не может ответить любящим любовью. Она удаляется, чтобы и впредь «созерцать красоту небес», а на пути тех, кто пытается ее преследовать, вырастает Дон Кихот — защитник чистоты и свободы.

Ему в данном случае дан повод не только явить свою рыцарственность, но и самому встать перед выбором: принять ли мечту, только что им провозглашенную, в таком куда более сложном и драматичном воплощении, чем она представлялась в гуманистическом монологе. *Роман дробит риторическую монологичность*, разлагает ее на отдельные голоса и точки зрения. Это постоянно происходит, когда Дон Кихоту вторит Санчо, даже когда он не возражает хозяину, а соглашается, как в данном случае. Точнее, это Дон Кихот согласился с Санчо, произнеся слово о золотом веке, ибо тот, приглашенный присесть за общую трапезу с козопасами и не смущаться присутствием своего хозяина, неожиданно предварил его своей хвалой во славу естественности, предпочитая хлеб с луком дома индейке в гостях, «где я должен медленно жевать, все время вытирать рот, пить с оглядкой, где не смей чихнуть, не смей кашлянуть, не смей еще чего-нибудь сделать — такое, что вполне допускают свобода и единение».

За этим и последовал монолог о золотом веке, дополненный наутро новеллой о Марселе, рассказанной пастухом. Любопытно еще одно — речевое — обстоятельство. Эта первая вставная новелла не гладко входит в роман. Пастух начинает говорить, а Дон Кихот его поправляет: не лунное *смятение*, а затмение, не *дородный* год, а урожайный, не *древесный* старец, а древний... Пастух, наконец, возражает, что таким образом он никогда не закончит рассказ и объясняет: «Я потому и сказал древесный, что иное дерево любого старика переживет...» Этот аргумент сразил Дон Кихота своей мудростью, явленной, вопреки грамматике, в природной глубине языка. Герой тем самым подтвердил, что готов не только декларировать, но и принять естественную свободу, и встать на ее защиту. В этом ему помогает сам романский жанр, представляющий собой разноголосое столкновение точек зрения, друг другу откликающихся в согласии и в споре.

По этому принципу и входят в сюжет все вставные новеллы. Почти все они сосредоточены во второй части первого тома, которую они превращают самим фактом своего присутствия в обособленный сюжетный цикл. Две предшествующие были организованы мотивом пути, странствия и подвига: первый выезд (главы 2—5), второй выезд (главы 7—31) и возвращение на постоялый двор (главы

32–46), где сюжет обращается вспять, замыкаясь и разрешаясь во встречах и узнаваниях. Здесь появляются персонажи, подводящие итог целому ряду мотивов («спасенный» еще в первый выезд Андрес; цирюльник, узнавший свой тазик в шлеме Мамбрина), а также позволяющие развязать сюжеты ряда вставных новелл. Этот цикл подготавливает возвращение героя домой и завершение первого тома (главы 47–52).

Сюжетное движение выходит из-под власти Дон Кихота после его прибытия в Сьерру Морену, откуда его начнут заманивать домой. А пока он отправляет Санчо к Дульсинеи и встречается первого из рассказчиков-участников самой запутанной вставной новеллы — Карденьо. Вставные новеллы различны по степени их непосредственной включенности в романский сюжет. Иногда рассказанное в них остается лишь историей, прочитанной в рукописи. Иногда они являют себя непосредственно жизненным событием, свидетелем и участником которого оказывается Дон Кихот; так было с историей Хризостома и Марсели. Иногда новелла вторгается в роман как предыстория тех, кому предстоит стать его действующими лицами: рассказ безумного влюбленного Карденьо дополняется историей прекрасной Доротеи, обманутой тем же Фернандо, кто лишил Карденьо его возлюбленной — Лусинды. Все четверо встретятся, любовно примирятся и сыграют роль в возвращении Дон Кихота домой.

Для Сервантеса новелла — способ развертывания романного сюжета. Многие персонажи вовлечены в действие по воле обстоятельств, сталкивающих их с Дон Кихотом как участники им разыгрываемого спектакля. Однако если они обретают самостоятельную судьбу и лицо, то они по крайней мере первоначально повествовательно обособляются, получают право подробно представиться или быть представленными. У романа пока что — один герой (точнее, их два, представляющих одно целое), а введение других в роли, сколько-нибудь выходящей за пределы эпизода или функции в отношении главного сюжета, требует вынесения их за сюжетные скобки, т. е. вставной новеллы. К этому побуждают внутренняя логика и наличные возможности жанра, предполагающего речевое многоголосие и человеческое разнообразие, однако не сразу приобретающего навыки сюжетной подвижности, свободы в установлении отношений.

Жанр ренессансного романа самым непосредственным образом демонстрирует связь с предшествующей ему малой повествовательной формой и зависимость от нее (предполагают даже, что сам сюжет о Дон Кихоте Сервантес мог почерпнуть из итальянской новеллистики — у Франко Саккетти). Романский сюжет пока что складывается из отдельных и не теряющих своей обособленности сюжетных

линий, каждая из которых новеллистична, она приращена к основному сюжету. Эпическое разрастание романной формы еще сохраняет следы суммирования отдельных линий, еще видны стыки, на которых происходит сращение. Но уже вполне ощущается единая авторская воля, направляющая их течение в одно сюжетное русло. Все способное нарушить единство основного действия дается пока что как вставка, но все, что вставляется, требует прочтения по аналогии и в связи с ним.

Вот как начинается разворачиваться самый важный вставной сюжет при встрече с одичавшим от отчаяния, бежавшим от людей Карденьо. Встреченный в пустынных горах Сьерра Морены, он начинает историю, продолжение которой читателю предстоит услышать несколько позже, а развязка наступит уже на его глазах. История остается в первый момент не досказанной, ибо Дон Кихот не смог стерпеть вдруг, как будто бы ни с того ни с сего, брошенного Карденьо оскорбления благородной героине рыцарских романов: «...этот архибестия лекарь Элисабат сожительствовал с королевой Мадасимой» (гл. XXIV). Дело кончилось дракой, в которой один из героев — Карденьо, — действительно помутившийся разумом от несчастной любви, предвещает любовное безумие, которое Дон Кихот собирается исполнить (еще не решив — в неистовой манере Роланда или в меланхолической — Амадиса) в честь своей Дульсины. Кстати, это имя представляет собой анаграмму имени возлюбленной Карденьо — Лусинда.

Уже сам повод их размолвки по поводу королевы Мадасимы задает тему для ряда параллельных любовных сюжетов в романе и во вставных новеллах: *предполагает ли любовь верность и доверие?* Карденьо полагает себя обманутым из-за излишней доверчивости к другу — Фернандо, который попросил руки Лусинды не для Карденьо (как было условлено), а для себя самого. Отсюда — беспросветное отчаяние и склонность подозревать в неверности всех женщин. Ответом Карденьо звучит не только обожествление своей возлюбленной (а заодно и защита Мадасимы) Дон Кихотом, но и вставная новелла *о Безрассудно любопытном*, чье безрассудство состоит в желании подвергать верность жены испытаниям с помощью друга, который в конце концов поступает подобно тому, как Фернандо с Карденьо.

Вставные новеллы перекликаются с основным сюжетом, полемизируя друг с другом, предлагая различные варианты любовных ситуаций. Еще один показательный пример: с отложенным ответом — последняя вставная новелла, героиня которой — Леандра (подобно героине первой новеллы — Марселе) своей жестокостью мучит пастухов, но сама оказывается обманутой заезжим солдатом. Если в первом случае пастушеская идиллия оказывается слишком уж неприступной

для человека, то в последней — слишком хрупкой, чтобы выдержать столкновение с современностью. Сюжетное напряжение возникает в том самом пространстве, в котором поставил себя герой романа: между золотым и железным веком, между правдой и кривдой, любовью и недоверием. Дон Кихот твердо обещал вернуть золотой век. Судьбы персонажей демонстрируют трудность этого казавшегося герою столь простым прямого пути, но не лишают его решимости по нему следовать с упорством, то ли безумным, то ли героическим.

Новеллы звучат как побочные темы, которые совершенно необходимы для того, чтобы оттенить звучание основной, усложнить ее и разнообразить. Их тональность широко варьируется от пасторальной до романтически галантной и мрачно драматической, как в повести о *пленнике*. Она откровенно автобиографична для Сервантеса, проведшего пять лет в алжирском плену. Это обстоятельство и упомянуто в рассказе пленника о жестокости его хозяина-турка: «Единственно с кем он хорошо обходился, это с одним испанским солдатом, неким Сааведра, — тот проделывал такие вещи, что турки долго его не забудут, и все для того, чтобы вырваться на свободу, однако ж хозяин мой ни разу сам его не ударил, не приказал избить его и не сказал ему худого слова, а между тем мы боялись, что нашего товарища за самую невинную из его проделок посадят на кол, да он и сам не раз этого опасался» (гл. XL). За пять лет, проведенных в плену, Сервантес, действительно, предпринял три не удавшиеся попытки к бегству.

Автобиографичность — знак того, насколько в жанре романа возросла роль автора. Его присутствие сюжетно необходимо, ибо не позволяет целому распасться или вернуться к той мере единства, которая, скажем, была присуща сборнику новелл. Чем более личностью проявляет себя герой, тем более личным становится повествование. Личным вплоть до автобиографичности: автор может скрываться за маской, выдавать себя за безымянного повествователя, арабского летописца, но ощущает потребность не только на титульном листе назвать себя, но напомнить о себе и в самом повествовании. Так, при обсуждении достоинств рыцарских романов священник не только рецензирует «Галатею», но и сообщает нечто личное о ее авторе: «С этим самым Сервантесом я с давних пор в большой дружбе, и мне хорошо известно, что в стихах он одержал меньше побед, нежели на его голову сыплется бед. Кое-что в его книге придумано удачно, но все его замыслы так и остались незавершенными. Подождем обещанной второй части...» (I, гл. VI).

Из того же сундучка на постоялом дворе, откуда извлечена рукопись истории о *Безрассудно любопытном*, хозяин достает еще одну рукопись — *Повесть о Ринконете и Кортадильо*. Ее здесь читать не

будут. Ее можно прочесть в сборнике «Назидательных новелл», поскольку она — одна из них. Показательно для манеры Сервантеса, что над новеллами он работает параллельно с «Дон Кихотом» и издает сборник, предваряя второй том романа, в 1613 г. Как и в самом романе, в новеллах изображение мечты чередуется с ее снижающим бытом (о структуре сборника см. *Материалы и документы*).

В испанской новелле ясно видно ее позднее происхождение, когда романность стала реальностью и новелла уже не столько готовит ее, сколько заражается ею. Сюжет нередко предполагает возможность повествовательного развертывания, но такие сюжеты знает и Боккаччо. Новизна скорее в другом: в развернутости характеристик, описаний, в драматической остроте диалога. Характеристика ситуации или персонажа сама по себе может послужить сюжетом. Одна из самых блистательных сервантесовских новелл как раз та, что упомянута в «Дон Кихоте» — «Ринконете и Кортадиле».

В Севилье встретились два молодых человека лет пятнадцати. Оборванцы, оставившие дом в поисках приключений и лучшей жизни. Сюжет для плутовского романа. Но роман — вся жизнь плута, здесь же — один ее день. Игра в карты, начало работы в качестве носильщика, первая кража, вступление в воровское братство. Ринконете, сын обедневшего идадьго, немало поохотал про себя опшибкам напыщенной воровской речи, подучился их жаргону и, как узнаем под занавес, прожил в этом братстве еще несколько месяцев, но его приключения требуют «более подробного описания, а потому мы отложим до более удобного случая рассказ о жизни и чудесах Ринконете и его учителя Мониподья...»¹.

Это конец рассказа, который держится наблюдательностью глаза и чуткостью слуха. Отвратительное не перестает быть таковым, но играет небывалыми красками, когда полтора десятка представителей воровских профессий проходят перед читателем. Ситуация романная, приглашающая к продолжению, но, будучи оборванной, она существует как новелла.

Так же романной заготовкой и в то же время оригинальнейшей новеллой выглядит «Лиценциат Видриера». Еще один мальчишка, неизвестно откуда взявшийся и назвавший себя Томасом Родаха, попадает на пути двух кабальеро, учащихся в Саламанке. Он понравился им своей сообразительностью. Стал слугой, потом — студентом и лиценциатом. Подружился с армейским капитаном, под его командой переехал в Италию, объездил страну, проехался по Фландрии и вернулся в Саламанку закончить учение. Но здесь одна

¹ *Сервантес де Сааведра М.* Назидательные новеллы / Пер. и примеч. Б. Кржевского; вступит. ст. Н. Берковского. — М., 1955. — С. 170.

жрица любви, чтобы приворожить его, подослала приворотное зелье, от которого он чуть не скончался, а, выжив, впал в странный род сумасшествия, сочтя себя стеклянным. Тогда-то он и придумал себе имя — лицензиат Видриера. Более всего он боялся толпы мальчишек на улице, которые камнями могли разбить его. Прохожие вступались за безумца и любили задавать ему вопросы, на которые он отвечал кратко и мудро. А спустя два года нашелся монах, исцеливший Видриера. Он переименовал свое первоначальное имя Родаха на Руэда, отправился в столицу, надеясь, что если к нему шли, чтобы услышать безумные ответы, теперь он сможет зарабатывать своим разумом. Но никто к нему более не обращался. «После этого он отправился во Фландрию, и вышло так, что вместо научной славы, о которой он вначале мечтал, он покрыл себя славой военной, отличившись под командой своего друга, капитана Вальдиньи, и оставив по себе память умного и доблестного солдата»¹.

В этой новелле видят связь с «Дон Кихотом» — мотив безумия, сопряженный с мудростью и героизмом. Но то, что в новелле дано рядом сменяющих друг друга черт, в герое романа сопрягается одновременно, создавая его характер. В новелле как бы ставится эксперимент, служащий демонстрации того, сколь темны источники мудрости, как хрупок человек и в то же время, насколько он склонен к мужественному действию, когда сумеет познать сам себя.

Пикареская реальность сопутствует новеллистическим сюжетам Сервантеса. Нередко — это воровской фон, чаще — фон толпы, улицы, мальчишек, разносящих уличную молву, вершащих скорый суд. Знак этого фона отпечатывается на романтических сюжетах, если не сказать, что клеймом ложится на них, как в рассказе «Высокородная судомойка».

Опять молодые люди, на сей раз из хороших семей в Бургосе — Диего де Карриасо и Томас де Авенданьо. Тринадцати лет Карриасо, влекомый жаждой приключений, убежал из дома, пожил с пикаро и удостоился звания маэстро на тунцовых промыслах. На третье лето такой жизни он выиграл достаточно денег, чтобы прилично одеться и предстать пред очи своей матушки. Он увлек рассказами о вольной жизни своего друга, с которым они и порешили вместе отправиться якобы на учебу в Саламанку, а вместо этого посетить тунцовые промыслы. Так бы все и произошло, но по приезде в Толедо Авенданьо влюбился в гостиничную служанку. Тут оба юноши и остались: Авенданьо получил работу в гостинице, а Карриасо купил осла и устроился водовозом. Однако, не успев начать работу, он проиграл осла в карты, кроме хвоста, который и поставил на кон,

¹ *Сервантес де Сааведра М.* Назидательные новеллы. — С. 240.

отыграв все и оставшись с барышом. Он поступил щедро, простил проигрыш, но его великодушие обернулось плохо. Мальчишки, прознавшие про эту историю, толпами ходили за ним с криком: «Отдай хвост». И вот романтическая часть сюжета благополучно разрешилась свадьбами обоих друзей на замечательных красавицах. Теперь уже их сыновья учатся в Саламанке, но только завидит дон Диего де Карриасо водовозного осла, как в памяти давним кошмаром звучит: «Отдай-ка хвост».

Используя эту фразу (и припоминая известную теорию новеллы), можно сказать, что если в новеллах Боккаччо взлетает сокол, то в целом ряде новел Сервантеса торчит ослиный хвост. Сюжет строится таким образом, чтобы сквозь романтические истории просвечивала и звучала в слове повседневность. Точка зрения, с которой открывается вид на события, выбирается так, чтобы была видна их изнанка, подноготная. В этом смысле особенно характерна «Новелла о беседе двух собак», вырастающая как продолжение новеллы «Обманная свадьба», герой которой — поручик, лечащийся в госпитале от дурной болезни, подслушал и записал удивительную беседу двух сторожевых псов: Сипиона и Бергансы.

Жизнь человеческая глазами собаки. Жизнь, увиденная с заднего двора, но даже если на нее смотрят с лучшими намерениями, она расходится с тем, что от нее ожидают. Наслушавшись из книг о божественной жизни пастушков, Сипион отправился в деревню, где и устроился при стаде, но пастухи оказались не теми, что в пасторалях и эклогах: «...пели они совсем не под звуки гобоев, равелей или волюнок, а постукивая одной дубинкой о другую или прищелкивая черепками, зажатыми в пальцах; и опять-таки не нежными и пленительными голосами, а голосами хрипылыми, производящими такое впечатление, будто и порознь и вместе эти голоса не поют, а орут и хрюкают... Большую часть дня они проводили в искании на себе блох и починке сандалий... почему я и пришел к выводу, с которым, наверное, многие согласятся: что пастушеские романы — вымышленные и красиво написанные сочинения, предназначенные для услаждения праздных людей, но только правды в них никакой»¹.

Новое в таком взгляде — настойчивое желание соотнести условность с реальностью, проверить первую второй. Результат — разочаровывающее их несовпадение. Разочарование наступает не потому, хорош или плох идеал, а потому, как мало он соответствует действительному положению вещей. Путь разочарования лежит в основе и романного сюжета во втором томе «Дон Кихота».

¹ *Сервантес де Сааведра М.* Назидательные новеллы. — С. 461.

Вопросы

В какой части первого тома сосредоточено большинство вставных новелл? В каком отношении они находятся к основному сюжету?

Чем объяснить тот факт, что романский сюжет движется путем вставных эпизодов?

Что характерно для манеры Сервантеса-новеллиста?

Материалы и документы

О структуре сборника «Назидательные новеллы»

Принцип чередования новелл в сборнике в общем определяется сменой любовно-героической новеллы новеллой быта и нравов, иначе говоря — сопоставление рассказов «высокого» по материалу плана с рассказами, материал которых почерпнут из событий «низкой» действительности. Начальная повесть о цыганочке Пресьосо и заключительный диалог собак из госпиталя Воскресения в Вальядолиде контрастно противопоставлены друг другу, как два образа действительности — «сказочный» и «натуральный», идеальный и разоблаченный...

В своем целом сборник является «примерным» и «назидательным», потому что основу его составляет нравственная проблематика современности, по большей части представляющая оригинальные и испытывающие героев казусы жизни. В разрешении этих казусов истина «поэзии» и правда «истории» выступают как два аспекта мирозерцания, выросшего в наблюдении действительности и ясном понимании как ее внутренних противоречий, так и ее расхождений с утопической мыслью гуманизма.

К.Н. Державин¹

Завершение замысла: второй том «Дон Кихота»

В первом томе романа можно было счесть, что вышедший на большую дорогу герой избрал не лучшее место для своих подвигов, ибо не здесь место рыцарственности. Однако где-то память о нем должна была сохраниться. Где, как не при дворах высоких сеньоров? Во втором томе романа вставных новелл уже практически нет. Сюжет более не разрастается вширь. Он входит в мир замкнутый, аристократический, исполненный претензий. По мере погружения в этот

¹ Державин К.Н. Сервантес. Жизнь и творчество. — М., 1959. — С. 256—257.

мир герой как будто освобождается от собственных иллюзий и возвращается к своей нравственной сути, человеческой и христианской.

Теперь и автор получил еще большую возможность для автоотсылок к собственному творчеству: не раз его персонажи вспоминают о первом томе, читают его, сравнивают с ложным продолжением. Годом раньше, чем в 1615 г. Сервантес успел издать второй том «Дон Кихота», появилась его подделка. Воспользовавшись славой романа, некий Фернандес де Авельянеда (возможно, это псевдоним) выпустил в свет свое продолжение «Дон Кихота», оскорбительно отзываясь во введении к нему об истинном авторе и издевательски представляя героев романа: Дон Кихота — сумасшедшим, а его оруженосца Санчо Пансу — пьяницей и обжорой. Сервантес принимает вызов. Он включает в свой второй том (1615) целый ряд сцен из романа Авельянеды, давая возможность оценить, как сходный сюжетный материал разрабатывается литературным поденщиком и гением. Там, где Авельянеда не поднимается выше грубого фарса, Сервантес, не оставляя своего блистательного остроумия, создает образ трагического разлада между достойной личностью и недостойной ее жизненной реальностью.

Инерция сюжетного развития для второго тома, по сути, уже определена во второй половине первого. Если поначалу сюжет двигался путем свободной фантазии Дон Кихота, то постепенно все более последовательным и планомерным становится сопротивление ему действительности. Она сразу же активно откликнулась герою ударами и многочисленными побоями, но затем его планам она противопоставила план цирюльника и священника — вернуть Дон Кихота домой.

Второй том фактически начинается в противоборстве замыслов: ясно, что героя невозможно удержать дома; остается его отпустить с тем, чтобы переодетый рыцарем его односельчанин — бакалавр Самсон Карраско одержал над ним победу и как свое условие потребовал возвращения Дон Кихота. Однако первая попытка едва не закончилась трагически для бакалавра: переодетый Рыцарем Зеркал, он потерпел поражение и едва не поплатился жизнью. Лишь во втором поединке, в конце романа, он, уже как Рыцарь Белой Луны, взял верх.

Значительную часть второго тома Дон Кихот и Санчо проводят у герцога, где служат предметом не только мистификации, но и прямого издевательства. Их пытаются уподобить марионеткам кукольного театра, рыцарский спектакль которого наблюдает Дон Кихот. Наблюдает, в какой-то момент не может более сдерживаться и вступает в бой с кукольными маврами, нанеся немалый ущерб театру Маэсе Педро (II, гл. XXVI). Это центральный и знаменательный эпизод. Он фиксирует масштаб безумной мечты героя — театральной, марионеточной; и его собственный — человеческий масштаб

личности. Дон Кихот может быть смешон, когда он, как будто забыв себя, вламывается в кукольное представление, но это ничего не меняет по сути: даже в моменты своего безумия он велик и благороден (о смехе у Сервантеса см. *Материалы и документы*).

Тем более трагична и жестока попытка при дворе герцога сделать его марионеткой. Из этого ничего и не получается. Насмешка проваливается, ибо герой, не замечая кукольных декораций, ведет себя как достойная личность, являет гуманистический разум в советах Санчо, которому наконец дано сыграть роль губернатора острова. Если и не столь высок здравый смысл оруженосца, как разум его хозяина, то все-таки мудрость его поговорок оказывается слишком справедливой и человеческой, чтобы ему можно было оставаться на губернаторстве. Санчо смог вынести заботы мирного правления, но военные тяготы убедили его, что он не рожден для этого поприща: «Я куда лучше умею пахать и копать землю, подрезывать и отсаживать виноград, нежели издавать законы и оборонять провинции и королевства» (II, гл. LIII).

Злоключения героев, отправившихся в погоню за безумной мечтой, *возвращают их к самим себе*, к осознанию блага естественной человечности, каковым они обладают. У них есть силы быть собой, быть человеком, но у них нет сил заставить мир жить по этим законам, простым и добрым. Некогда, у ночного костра, поведавший козопасам о золотом веке, Дон Кихот на своем смертном одре мечтает вернуться туда, стать пастухом, раз уж ему не удалось перековать в золото железо нынешнего века.

У этого романа светлый и печальный конец. Нет больше рыцаря Дон Кихота, есть человек — Алонсо Кихана, умирающий в окружении своих близких, присвоивших ему другой титул:

«После исповеди священник вышел и сказал:

— Алонсо Кихана Добрый, точно, умирает и, точно, находится в здравом уме...»

Повествование о его жизни и смерти стало рождением нового человека и нового литературного жанра — романа. Его открытием стала — современность. Его темой — крушение утопии, гуманистического мифа. «Миф всегда начало любой поэзии, в том числе и реалистической. Дело, однако, в том, что в реалистической поэзии мы сопровождаем миф в его нисхождении, в его падении. Тема реалистической поэзии — ее (поэзии) разрушение...»

Одним словом, ущербность культуры, ущербность всего благородного, ясного и возвышенного и составляет смысл поэтического реализма. Сервантес признает, что культура подразумевает все эти качества, но что все они — увы! — только фикция. Обступая культуру

со всех сторон, как таверна — фантастический балаган, простерлась варварская и жестокая бессмысленная и немая реальность вещей»¹. Так оценил смысл романности как явления культуры испанский философ XX в. Ортега-и-Гассет. «Фантастический балаган» — это кукольный театр рыцарской мечты. «Реальность вещей» — это тот порядок железного века, который попытался было перестроить Дон Кихот и не преуспел в этом.

«Пора чудес прошла», — скажет герой Шекспира, современника Сервантеса. «Начался новый строй: всему отведено свое строгое место. При новом порядке вещей приключения невозможны»². Мир стал жестче. Человек занялся разгадыванием его законов, каковы они есть. А новая поэзия возникла на осознании несовпадения — мечты и реальности. Главным жанром этой новой поэзии и будет роман.

Круг проблем

Жанр романа:

эпос

рыцарский роман

плутовской роман

романность

вставная новелла

автор и рассказчик

Вопросы

Изменяется ли образ главного героя?

Как относятся герои к жанру рыцарского романа? Как к рыцарскому роману относится автор?

В какой мере последовательно выдерживается повествовательная дистанция в романе — между автором, повествователем и персонажами?

Какова роль сервантесовского смеха?

Темы для докладов

Безумие как проявление героического состояния души: Дон Кихот и Роланд у Ариосто.

Дон Кихот и Санчо Пансо.

Черты романа Нового времени у Сервантеса.

Что вы понимаете под донкихотством в литературе, в жизни?

¹ Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте» // Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. — М., 1991. — С. 136.

² Там же.

Материалы и документы

Смех у Сервантеса в сравнении с Рабле

В основе противопоставления «человека внешнего» «человеку внутреннему», определяющего не только образный строй романа Сервантеса, но и мировидение его героя, лежит все то же эразмово противопоставление области *видимого* (внешнего) и *невидимого* (внутреннего). Как подлинный эразмист, Дон Кихот исходит из мысли о том, что внешность обманчива, что она — лишь видимость <...>

Если карнавальная смех — смех, звучащий в «книгах» того же Рабле, — связан с метаморфозами материально-телесного бытия, то смех Сервантеса, который одним из первых в мировой литературе включает в сферу изображения «человека внутреннего», сознание героя, порожден переходами «внешнего» во «внутреннее» и наоборот. Иными словами, обусловлен процессом интериоризации видимого, кажимого, его погружением в алхимическую реторту донкихотовского воображения и последующим перевоплощением в идеальную реальность рыцарского мифа <...> Другое — вытекающее из первого — отличие смеха Сервантеса от смеха Рабле связано с тем, что смех, звучащий в пространстве «романа сознания», рождается во *внутреннем мире* каждого читателя романа <...>

Так или иначе, смеясь над Дон Кихотом, читатель обретает одновременно дар совмещения своего видения мира с кругозором сервантесовского героя, познания «правды» донкихотовского преобразования реальности, не теряя из виду «правды» тех, в чей мир Дон Кихот вторгается, одержимый своими фантазиями. Читатель должен то созерцать похождения Рыцаря извне — из веселящейся на площади толпы, то разглядывать тот или иной фрагмент романной реальности изнутри — в ракурсе восприятия кого-либо из героев. Но чаще всего он, как и автор, пребывает где-то на границе «внутреннего» и «внешнего»: мира романа и мира реальности, мира «слов» и мира «вещей», книги и жизни, с учетом всей условности и подвижности этой границы (ее ведь можно провести и внутри самого сервантесовского дискурса, и внутри отдельных его фрагментов). Таким образом, Сервантес не смешивается, подобно Рабле, со смеющейся на площади толпой, не превращает в карнавальную площадь все пространство своего повествования, но и не занимает, подобно Ариосто, бывшего для автора «Дон Кихота» — в отличие от вряд ли ему известного Рабле — образцовым создателем комического рыцарского романа, позицию «вне повествования».

С.И. Пискунова¹

¹ Пискунова С.И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI—XVII веков. — С. 183, 185, 190.

Литература

Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. — М., 1993.

Багно В. Дорогами Дон Кихота. — М., 1988.

Державин К.Н. Сервантес. Жизнь и творчество. — М., 1958.

Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте» // Х. Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. — М., 1991.

Пинский Л.Е. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения // Л.Е. Пинский. Реализм эпохи Возрождения. — М., 1961. — С. 297–365.

Пискунова С.И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI–XVII веков. — М., 1998.

Тургенев И.С. Гамлет и Дон Кихот.

Шкловский В.Б. Рождение нового романа // Виктор Шкловский. Повести о прозе: Размышления и разборы. — М., 1966. —Т. 1. — С. 157–202.

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР

Елизаветинцы • Шекспировский вопрос •

«Есть в жизни всех людей порядок некий...» •

Конфликт в комедии • Поэт и драматург: трагедия любви •

«Зло есть добро, добро есть зло...»

Елизаветинцы

Современников **Уильяма Шекспира (1564–1616)** и его самого обычно называют *елизаветинцами* по имени королевы, вступившей на английский трон за шесть лет до рождения поэта. Дочь Генриха VIII от Анны Болейн она будет названа Елизаветой Великой, а годы ее правления (1558–1603) станут временем, когда Англия из второразрядного европейского государства окончательно превратится в ведущую политическую силу и обретет статус владычицы морей. Это станет возможным лишь после того, как английский флот разгромит испанскую Непобедимую Армаду в 1588 г. По возрасту Шекспир мог бы принять участие в этой славной битве. Принял ли? Об этом периоде его жизни нам просто ничего не известно, кроме того, что, вероятно, в это время он впервые появляется в Лондоне и попадает в театр.

В Англии вплоть до XVI в. была сильна традиция средневековой народной драмы. *Миракли* и *мистерии* ставили на площадях в праздничные дни, разыгрывая эпизоды Священного писания силами ремесленников. В начале века в моду входит новый жанр — *моралите* (см. разд. *Томас Мор*). Персонажам библейским на смену приходит человек, хотя пока что он предстает в окружении не себе подобных,

а — фигур аллегорических, воплощающих пороки и добродетели, явления и события (Мечь, Молва, Война).

В университетах играли античные пьесы, вначале в учебных целях на языке оригинала. Потом начали перелagать на английский и даже пытаться создать нечто подобное, приспособлявая сюжетные схемы к местному материалу. Так появилась первая комедия **Томаса Юдла** «Ральф Ройстер Дойстер» (1553), вариация на тему хвастливого воина.

Первая английская трагедия создается к коронационным торжествам по случаю вступления на трон Елизаветы. Авторы — двое придворных: **Томас Нортон** и **Томас Сэквил**. Сюжет они нашли у Гальфрида Монмутского в легендарной «Истории королей Британии». Подобающий случай напомнить новому монарху о необходимости держать власть твердой рукой. Название включает имя короля и двух его сыновей, между которыми он еще при жизни поделил власть, — «Горбодук, или Феррекс и Поррекс» (1561). Результатом стали смута, война, мечь. «Горбодук» интересен не только тем, что это первая английская трагедия, что она написана белым стихом, но и тем, что она создана в жанре *трагедии мести*, остававшемся самым популярным вплоть до конца века. Шекспировский «Гамлет» — знаменитое опровержение морали этого жанра, сформулированной Хором в «Горбодуке» (IV, сц. 2):

Blood asketh blood, and death must death requite:
Jove by his just and everlasting doom,
Justly hath ever so requited it...

(Кровь требует крови, а на смерть следует ответить смертью, ибо так в этом по справедливости установленном вечном мироздании справедливо потребовал Юпитер).

В качестве исполнителей пьес ремесленников сменяют профессиональные труппы. В 1576 г. первое здание общедоступного театра, так и названного — «Театр», было построено в районе лондонского Сити Джеймсом Бербеджом (чей сын Ричард будет исполнителем основных ролей в пьесах Шекспира). Затем строятся другие, но уже на противоположном берегу Темзы, издавна бывшем местом увеселений: петушиных боев, медвежьей травли, — с которыми и придется конкурировать театральному искусству.

Пишутся первые пьесы: комедии; хроники — так называют исторические пьесы на сюжеты национальной истории; трагедии — о любви и о мести. В жанре трагедии мести особенную славу приобретает **Томас Кид** (1554?—1594?), автор, вероятно, самого популярного произведения дошекспировского театра — «Испанская трагедия» (1592?). Перу Кида принадлежала и трагедия «Гамлет»,

которую, разумеется, знал Шекспир, но до нашего времени она не сохранилась.

Во второй половине 80-х годов складывается группа драматургов, известная под названием «университетские умы» (*university wits*). Она составила из молодых людей, успевших поучиться в университете, талантливых, беспутных. Театральная богема, в среде которой явился первый гений английского театра — **Кристофер Марло (1564—1593)**.

Ровесник Шекспира, Марло намного обогнал его своей ранней славой. По приезду в Лондон Шекспир, быть может, более всего был поражен этим новым талантом, необычайно продвинувшим искусство драмы в «Тамерлане Великом» (части I и II, 1587—1588). В этой трагедии много событий, но все еще — в традиции средневекового театра — мало действия, поскольку оно происходит за сценой, а со сцены звучат многостраничные монологи персонажей, повествующие о деяниях богоравного полководца и завоевателя Тамерлана. В Европе XV—XVI вв. его имя было окружено героическим ореолом, ибо его победа в 1402 г. над турецким султаном Баязидом I на полвека отсрочила продвижение турок в Европу и падение Константинополя (1453).

Рожденный (согласно версии Марло) скифским пастухом, Тамерлан вознесен на вершину земного величия исключительно благодаря своим личным достоинствам и страдает лишь от мысли о том, что и самый великий герой остается человеком, т. е. смертным. Марло был склонен в духе *Макиавелли* (см.) возвеличивать сильного государя, признавая, что власть — это та ценность, обладание которой служит залогом человеческого достоинства. Само же понятие достоинства (*virtu*) Марло трактует не как добродетель, а как «военную доблесть».

В своих трагедиях Марло продолжает задавать вопрос о том, что способно обеспечить величие личности и в каких случаях оно оказывается ложным. В отличие от обладания *властью*, обладание *богатством* для Марло, как и для всей эпохи Возрождения, не служит залогом человеческого величия. Вот почему претензии Вараввы в «Мальтийском еврее» (после 1588) на то, чтобы иметь право переступить законы морали, оборачиваются не героическим деянием, а мрачным злодейством. Финал (Варавва сварился в кипящем котле, который приготовил для других) превращает пьесу в трагический фарс. Как принято считать, Шекспир создал образ ростовщика-еврея Шейлока в «Венецианском купце», полемизируя с национальным предрассудком, от которого не свободен Марло, и доказывая равенство людей независимо от их национальности.

Помимо власти и золота, Марло испытует в качестве ценности *знание*, столь привлекательное в век гуманизма и опасное с точки

зрения веры. В «Трагической истории доктора Фауста» («The Tragical Historie of Doctor Faustus»; публ. 1604; время написания неизвестно) под пером Марло сюжет *народной немецкой книги* (см. *Северное Возрождение*) впервые стал достоянием литературы. Марло усиливает в образе Фауста черты ученого-гуманиста, глубоко постигшего суть университетской премудрости — «свободных искусств», включающих все дозволенное знание, — но не нашедшего в них высшей мудрости и вынужденного разочарованно признаться: «И все же ты лишь человек...» (*пер.* К. Бальмонта). Фауст пытливо задает вопросы Мефистофелю о сути мироздания, в том числе и такие, на которые дьявол не хочет ответить: «Скажи мне теперь, кто создал мир?» Ответить означало бы признать власть и силу Бога, а именно о нем заставляют адские силы забыть Фауста.

Фауст не сразу оставлен людьми и Богом. К нему приходят студенты, с беспокойством видящие, как он предается «проклятому искусству»; на протяжении всей трагедии о его душе ведут спор Добрый и Злой Ангел. Окончательный выбор, однако, за самим Фаустом. Он его сделал и в конце концов должен заплатить своей душой. Раскаяние наступает слишком поздно, когда истекают последние часы до установленного срока. Поразителен заключительный монолог Фауста — один из шедевров английской драматической поэзии, в котором новое ощущение быстротекущего времени мучительно переживается перед лицом вечности:

Молю, остановитесь сферы неба,
Чтоб время прекратилось, чтобы полночь
Не приходила больше никогда.
Лучистое природы око, вспыхни,
Зажгись опять и сделай вечный день.
Или позволь, чтоб этот час продлился
Год, месяц, хоть неделю, день один,
Чтоб Фауст мог раскаяться, и душу
Спасти свою!

Марло выделялся и дарованием и честолюбием, заставившим его не ограничить себя театром, пуститься в политику, тайную, закулисную. К тому же Марло не слишком тщательно скрывал свои атеистические сомнения и нравственные склонности, далекие от общепринятой морали. Он поделился ими в трактате, один из списков которого был обнаружен властями у Т. Кида, под пыткой показавшего, что автор — Марло. Марло был арестован. Ему предстояли те же мучения, что и Киду (вышедший на свободу тот вскоре скончался от перенесенных пыток). Однако Марло был выпущен на поруки: видимо, те, для кого поэт выполнял секретные поручения, сочли, что под пыткой, обычной в судопроизводстве того времени, Марло

мог выболтать что-то важное. Однако от поэта решили избавиться. В мае 1593 г. в окрестностях Лондона во время пьяной драки Марло получил удар кинжалом в висок от руки наемного убийцы.

Марло поражает своим дарованием и способностью творчески развиваться, стремительно, блестяще поднимая английскую драму на небывалую высоту. В «Докторе Фаусте» легче различить родство не с тяжеловесным «Тамерланом», а с гибким стихом шекспировской трагедии, как в его поздней пьесе «Эдуарде II» — с шекспировскими хрониками. И все-таки в сравнении с Шекспиром Марло принадлежит прошлому: его достоинства однообразнее, его поэзия тяжелее, архаичнее, о чем в стихах памяти Шекспира и скажет их младший современник Бен Джонсон, признавая, что Шекспир восторжествовал над всеми и над «Лили, и над изобретательным Кидом, и над мощной строкой Марло».

Джонсон отобрал ключевые имена среди шекспировских предшественников. **Джон Лили (1554–1606)** прославился не только своими романтически-любовными пьесами, но и как создатель романа «Эвфуэс». Первая часть — «Эвфуэс. Анатомия остроумия» (1578), вторая — «Эвфуэс и его Англия» (1580). Герой, получивший гуманистическое образование и начитанный в философии Платона (его имя по-гречески значит «наделенный физическими и нравственными совершенствами»), влюбляется сначала в Греции, потом в Англии, обсуждает любовь с другом (беседы и обмен письмами составляют повествование) и, наконец, раскаивается в совершенных ошибках. В его готовности прямолинейно применять книжные понятия к жизненным ситуациям есть что-то донкихотовское. Лили положил начало моде на стиль, изысканный, исполненный речевого остроумия. Шекспир будет нередко прибегать к нему и одновременно пародировать: *эвфустически* выражаются и Гамлет, и передающий ему вызов на дуэль придворный щеголь Озрик.

Если значение Шекспира ясно его младшим современникам, то первая оценка, исходившая от непосредственных предшественников, была недоброжелательной. Среди «университетских умов» и талантом, и разгульностью жизни выделялся Роберт Грин, грешивший, каявшийся и уже на смертном одре написавший покаянный трактат «На грош ума, купленного за миллион раскаяния» (1592). В нем сказаны слова, считающиеся первым, дошедшим до нас отзывом о Шекспире:

«...Есть выскочка-ворона, украшенная нашим опереньем, кто с «сердцем тигра в шкуре лицедея» считает, что способен помпезно изрекать свой белый стих, как лучшие из вас, и он — чистейший «мастер на все руки» — в своем воображеньи полагает себя единственным потрясателем сцены (Shake-scene) в стране».

Шекспир узнаваем в каламбурной игре на его имени (Shakespeare, т. е. «потрясатель копыя») и в переиначенной цитате из третьей части «Генриха VI» (акт I, сц. 4) — первой шекспировской пьесы: «О, сердце тигра в женской шкуре». Отзыв, продиктованный ревнивым чувством, с которым «университетские умы» отозвались на успех нового драматурга, не принадлежащего их среде, не побывавшего в университете, незаконно рвущегося к славе. Впрочем, настоящего соперничества с предшественниками у Шекспира не получилось. Летом 1592 г., когда его имя было впервые упомянуто, лондонские театры прервали сезон из-за эпидемии чумы. Театральная жизнь бесперебойно возобновится спустя лишь два года — в мае 1594-го. К этому времени ни Марло, ни Кида, ни Грина уже не будет в живых. *Начинается шекспировская эпоха.*

Шекспировский вопрос

Если предположить, что биографическое повествование о Шекспире писал бы кто-нибудь из старинных авторов, пожелавший в духе романов XVIII в. дать в названии сжатый план всей книги, то он легко вместил бы в несколько строк почти все, что нам достоверно известно:

«Повесть о Уильяме Шекспире, сыне почтенного олдермена Джона Шекспира, появившемся на свет апреля 23 дня 1564 года в Стрэтфорде-на-Эйвоне и прожившего там до двадцати одного года, когда, оставив жену и троих детей на попечение своей семьи, он отбыл искать счастья в Лондон, актерствовал, приобрел славу драматурга и поэта, разбогател, сделался совладельцем театра «Глобус», но на склоне лет возвратился в родной город, где и умер в день своего рождения 1616 года».

На протяжении нескольких веков семья Шекспиров обитала в окрестностях Стрэтфорда. Предки занимались хлебопашеством. Отец Уильяма получил за женой ферму и земельный надел, который до того арендовал, а вскоре приобрел два дома в самом городе, куда семья и переехала. Джон Шекспир занялся торговлей. В документах он не раз именуется «перчаточником», но это был не единственный его товар. Через год после рождения Уильяма он избран в городской совет, а еще спустя три года на высшую городскую должность — бейлифа. Судя по этому, его положение было прочно, сограждане его почитали. Однако к концу 70-х годов что-то произошло: он уже не прикупает недвижимость, а распродает ее, постепенно разоряясь.

Старшему сыну, Уильяму, в это время — около шестнадцати. Биографы полагают, что семейные обстоятельства не позволили ему

закончить грамматическую школу, которая в Стрэтфорде была отменной, славилась на всю страну. Так что первоначальное образование должно было быть основательным, включающим и знание классических языков, хотя в памяти потомков остались слова из (уже цитированного) стихотворения друга Шекспира, драматурга Б. Джонсона, написанного на его смерть: «...Он немного знал латынь и еще хуже греческий...» Не забудем, это говорится одним из величайших эрудитов эпохи и не для того, чтобы унижить Шекспира, а чтобы подчеркнуть природность его таланта, независимого от уровня образованности.

Предполагают, что, оставив школу, Шекспир какое-то время в качестве подмастерья помогал отцу. Однако в ноябре 1582 г., когда ему исполнилось восемнадцать лет, он женат на Энн Хэтеуэй, бывшей восемью годами старше его. Женитьба была вынужденной, судя по тому, что в мае следующего года родился первый ребенок, дочь Сусанна. В начале 1585 г. на свет появилась двойня: дочь Джудит и сын Гамнет. Сыну суждена короткая, одиннадцатилетняя жизнь. Дочери переживут отца, выйдут замуж, будут иметь детей, но тем не менее прямое потомство Шекспира прервется в XVII в.

Женитьба — первое событие в жизни Уильяма, которое будет впоследствии волновать воображение его будущих биографов, обрстая легендами. А тут еще ошибка писаря, перепутавшего фамилию новобрачной в разрешении консисторского суда: вместо «Хэтеуэй» он записал «Уэтли». Исторический персонаж раздвоился, открывая простор увлекательным домыслам.

Мы не знаем, когда Шекспир покинул родной город. Скорее всего он отправился в Лондон вслед за одной из многочисленных актерских трупп, гастролировавших по стране и наведывавшихся в Стрэтфорд. Искушение театром стало слишком сильным, и Шекспир пошел в актеры. Трудно сказать, насколько он преуспел, но вершин этой профессии явно не достиг, судя по тому, что даже в собственных пьесах и в своем театре играл не первые роли: в «Гамлете» — тень отца Гамлета.

В Лондоне он, вероятно, с конца 80-х годов. После возобновления театральной жизни в 1594 г. Шекспир присоединился к новому составу труппы лорд-камергера, называвшейся так по должности покровителя, без которого не могли обойтись бесправные и подвергавшиеся разнообразным гонениям актеры. С восшествием на престол в 1603 г. короля Якова I труппа перешла под его прямое покровительство и стала называться слугами короля. К этому времени Шекспир достиг и славы, и довольно редкого в его профессии материального благополучия, будучи совладельцем театра «Глобус», построенного в 1599 г.

Ремеслом драматурга Шекспир занялся, вероятно, около 1590 г., но занялся ли? По сей день продолжают задавать так называемый

«шекспировский вопрос». Во всеуслышание он поставлен в конце XIX столетия, когда изучением литературы занялись профессионально, уделяя внимание писательской жизни; тогда-то и был осознан факт, что у Шекспира нет биографии в том смысле, как ее понимал XIX век. Ряд вопросов, которые даже не каждый в отдельности, а взятые вместе, оставляют волнующее ощущение тайны: где рукописи, почему имя Шекспира так редко является в свидетельствах современников, откуда ему, рожденному в маленьком городке и не получившему университетского образования, по всей видимости, не путешествовавшему, удалось узнать и понять так много? В том, что существовал некто Уильям Шекспир, уроженец Стрэтфорда, второстепенный лондонский актер, — в этом не сомневается никто. Ему отказывали лишь в авторстве, предполагая, что его имя было кем-то куплено, чтобы скрыть собственное.

Стрэтфордianцами (сторонники традиционной версии) и *антистрэтфордianцами* было приведено множество остроумных доводов. Было предложено более двух десятков кандидатов в «Шекспиры». Искали преимущественно среди лиц титулованных: назывались графы Дерби, Оксфорд, Рэтленд — права последнего были поддержаны и в России в 10—20-х годах XX в. (и совсем недавно в книге, которая, будучи первым у нас развернутым высказыванием о «шекспировском вопросе», привлекла к себе внимание¹). Полагали, что только присущее им образование, положение в обществе и при дворе, возможность путешествовать открывали широкий обзор жизни, который есть в пьесах. У них были причины скрывать свое настоящее имя, на которое якобы пятном позора по тогдашним представлениям легло бы ремесло драматурга.

Но если такова логика, то мысль уносится все выше, выше, пока не достигает самого трона. И Елизавета в претендентах. Королева образованна, хитроумна. В эпоху надвигающихся по всей Европе религиозных войн она удерживает Англию между крайностями католицизма и Реформации. Она так и не вышла замуж, сохраняя титул «королевы-девственницы» (невзирая на наличие знаменитых фаворитов — графов Лестера, Эссекса, а также и других), чтобы необратимо не вступить в политический альянс с соседними державами.

Королева тверда и решительна. Она могла быть беспощадной, как в случае с угрожавшей ее всемогуществу соперницей — Марией Стюарт или взбунтовавшимся любимцем — Эссексом. Оба кончили на плахе. Твердость Елизаветы — залог величия Англии. Дух этого величия в шекспировских пьесах. Так не были ли они и написаны той, кому

¹ Гиллов И. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса. — М., 1997.

нация обязана духовным взлетом? Остается предположить в Елизавете лишь малое — поэтический гений. Вкус у нее был, даже любовь к поэзии, но гений — на него ничто не указывает и его так трудно скрыть.

Может быть, тогда искать автора пьес, известных под именем Шекспира, среди тех, чей гений бесспорен? Ведь не случайно «шекспировский вопрос» начался с претензий, заявленных в пользу Фрэнсиса Бэкона. Основоположник современного философского мышления, один из зачинателей английской интеллектуальной прозы, ставший лорд-канцлером при преемнике Елизаветы — Якове I Стюарте, правда, утративший свой пост по обвинению во мздоимстве. Что ж для познания человеческой природы и это не лишнее... Остается малое — доказать, что он был поэтом.

Тогда всего лучше искать прямо среди поэтов. Тут-то и нашли Марло. На нем многое сходится. Вплоть до биографических подробностей. Он и Шекспир — ровесники. Марло погиб в мае 1593 г., тогда же в печати впервые появляется имя Шекспира: поэма «Венера и Адонис» была занесена в регистрационные книги издателей и книготорговцев под этим именем. Версия: высокие покровители не предали Марло, но, инсценировав убийство, помогли бежать на континент, откуда ему с тех пор и приходится присылать в Англию свои новые произведения, прикрываясь, как маской, именем актера-пьяницы. Степень вероятности — в бесспорном даровании Марло и в том, как много он успел сделать, выведя английскую драму из состояния средневековья на шекспировский уровень...

Обо всех этих версиях можно сказать одно: увлекательно, но недостоверно. Какими бы остроумными ни были доводы против Шекспира, они не дают достаточных оснований для того, чтобы любопытную, волнующую воображение догадку поднять на уровень серьезной гипотезы.

Многие обстоятельства, которые могут казаться странными, если судить с точки зрения литературной биографии последующих веков, вполне объяснимы тогдашним состоянием дел. Скажем, от Шекспира не осталось рукописей, он даже не упомянул их в завещании, но ведь он писал для театра, и то, что он писал, становилось собственностью труппы. Эти тексты совершенно не спешили издавать. Конкуренты засылали на спектакли специальных людей, со слуха запоминавших пьесу по ролям (делать записи запрещалось — за этим следили) и передававших текст для издания. После такого рода подделок, чтобы оправдаться, автор был вынужден публиковать исправный текст. «Пиратские издания» — пусть неприятное, свидетельство успеха. Такова театральная жизнь!

Поэмы и сонеты Шекспир сам отдавал в печать, иногда с посвящением высокому покровителю — графу Саутгемтону. Пьесы

печатать его вынуждали, впрочем, половины из них он так и не напечатал. Возможно, мы никогда не узнали бы текста «Макбета», «Юлия Цезаря», «Бури», «Кориолана», «Зимней сказки», «Двенадцатой ночи» — всего восемнадцати пьес (половины написанного Шекспиром!), если бы не друзья-актеры Хеминг и Конделл. Семь лет спустя после смерти драматурга, в 1623 г., они осуществили издание, *Первое Фолио*, называемое так по формату: фолио — сложенный пополам типографский лист. Прижизненные издания были *кварто* — в четверть листа.

Рукописи должны были храниться в театре «Глобус» и, видимо, погибли во время пожара, вспыхнувшего в июне 1613 г. при постановке пьесы-хроники «Генрих VIII». Шекспир был лишь одним из ее соавторов. К этому времени он уже год, как отошел от дел, вернулся в родной Стрэтфорд. Еще одна загадка: что повлекло его, находящегося в зените славы и жизненного успеха, еще не перешагнувшего пятидесятилетнего возраста, на покой?

Быть может, болезнь? Во всяком случае, как утверждает опытный графолог, подписи на всех трех листах шекспировского завещания сделаны рукой больного человека¹. Само это завещание — один из немногих документов, безусловно носящих на себе след шекспировской руки, также умножает число проблем. Перед смертью Шекспир обо всем и обо всех вспомнил: о домах, сараях, золоченых чашах он дал мельчайшие распоряжения, вплоть до нескольких шиллингов и даже пенсов, оставляемых дальним родственникам, друзьям-актерам... Забыл он только о своей жене, но потом между строк попросил записать: «Сим завещаю своей жене вторую по качеству кровать со всеми принадлежностями (т. е. драпировками, пологом, постельным бельем и т. д.)». Лучше бы он о жене вообще не вспоминал, оставив возможность для более правдоподобного в этом случае аргумента, что, согласно тогдашнему законодательству, третья часть имущества мужа, помимо завещательного распоряжения, отходила во вдовью долю.

Еще более печалит поколения исследователей отсутствие в завещании, этом единственном личном свидетельстве, оставшемся от Шекспира, хоть единого слова, подтверждающего, что умирает не просто рачительный стрэтфордский горожанин, а великий поэт. Вот почему текст завещания и стал краеугольным камнем «шекспировского вопроса».

В пользу Шекспира тем не менее свидетельствует неизмеримо больше, чем заставляет в этом сомневаться. Главный аргумент: его

¹ По характеру его посмертной маски недавно был поставлен предположительный диагноз: Шекспир страдал очень редкой формой рака, поразившей оболочку глаза.

имя при жизни появилось на десятках изданий отдельных пьес, поэм, на сборнике сонетов. О Шекспире говорили как об авторе этих произведений (почему при каждом упоминании имени было ожидать уточнения, что речь идет об уроженце Стрэтфорда, а не о ком-то еще?). Вскоре после смерти Шекспира его произведения были собраны и изданы (редкая по тем временам честь для драматурга), а четыре поэта, включая величайшего из современников Шекспира Бена Джонсона, восславили его. И ни разу никакие опровержения или разоблачения не последовали! Никто из современников и потомков, вплоть до конца XVIII в., не усомнился в шекспировском авторстве. Можно ли предположить, что тайна, в которую должны были быть посвящены десятки людей, хранилась столь ревностно?

Не так уж трудно вообразить романиста передающим рукопись через посредника издателю и скрывающим при этом свое имя. Но театр совсем иное дело. Как мы представим себе положение в нем Шекспира, в течение двадцати лет занимающегося передачей чужих пьес? Ему платили за молчание, а с какой бы стати стали молчать все остальные, вся труппа «Глобуса», а по сути — весь театральный Лондон? Пьеса, поступающая в театр, — это лишь сырой материал. На каждой репетиции идет работа, об этом свидетельствует эволюция шекспировских текстов, о которой мы можем судить по прижизненным изданиям.

А как, например, объяснить, что драматург следующего поколения Уильям Давенант, прекрасно осведомленный в театральных делах и сплетнях, придумал легенду, по которой получалось, что его матушка — героиня шекспировских сонетов, а сам он — родной сын Шекспира из Стрэтфорда-на-Эйвоне? Чем тут было особенно гордиться, если речь не шла о великом поэте?

«Шекспировский вопрос» навсегда останется тайной гения, которому сопутствует то, что поэт-романтик Джон Китс назовет «негативной способностью» Шекспира, его поэтическим зрением — видеть все и ничем не обнаружить своего присутствия. Уникальная шекспировская тайна, которая принадлежит личности и времени, когда личное впервые прорезывает безличность «нераспыленного бытия», а великий драматург, на века вперед создавший портретную галерею новой эпохи, скрывает лишь одно лицо — свое собственное.

Вопросы

Какие аргументы против авторства Шекспира высказывают сторонники антистрэтфордианских версий?

Кажется ли вам в принципе возможным, что не Шекспир, а кто-то иной был автором произведений, известных под именем Шекспира?

«Есть в жизни всех людей порядок некий...»

Театр шекспировской эпохи все еще оставался праздником на площади, карнавальным действием, поддержанным коллективной памятью. Шекспир не придумывал сюжетов. Он их заимствовал. Так поступали все драматурги той поры. Шекспира отличала свобода, с которой он сочетает разные источники; глубина, которую он обнаруживает в разработке распространенных сюжетов. Заимствуя известное, он претворяет заимствованное в традицию национальной культуры. О нем (так же, как много позже о Жуковском) можно сказать: «У него все — заимствованное, и все — свое».

Шекспир мог заимствовать сюжеты из *итальянских новелл* (см.), из комедий и трагедий своих английских предшественников, из античной литературы, уже открытой гуманистами, среди которых в Англии высилась героическая и мученическая фигура *Томаса Мора* (см.). У Мора Шекспир взял историю Ричарда III, в его же трактовке, с его неприятием короля-тирана. Античную историю Шекспир знал по Плутарху, переведенному Т. Нортом и изданному в 1579 г. Спустя менее чем десять лет, отправляясь сокрушить испанскую Армаду, английские юноши могли подкрепить свой дух героическими примерами не только из Гомера, не только из античной, но и национальной истории — из «Хроник» Э. Холла и совсем недавно опубликованного Р. Холиншеда. Быть может, и Шекспир зачитывался своими будущими источниками еще в Стрэтфорде, еще не помышляя о творчестве.

Шекспиру было откуда заимствовать сюжеты, но та легкость, с которой он это делал, говорит нам о литературном сознании, весьма отличном от нашего собственного. Понятие *авторства* было тогда куда более зыбким, не защищенным ни специальным правом, ни бытующим к нему отношением. На него зачастую и не претендовали, пуская свои произведения анонимно: одни потому, что стояли слишком высоко, чтобы признаваться в творчестве, другие — слишком низко, чтобы их имя могло что-нибудь значить. В театре же вообще пьеса нередко писалась в несколько рук. Один славился как мастер интриги, другой — чувствительного диалога, третий умел потрясти сцену громовым пафосом. Они объединялись. В шекспироведении есть специальный раздел, отведенный текстологическому угадыванию участия Шекспира в чужих пьесах или чьих-то вставок в его собственных.

Всего за несколько десятилетий до Шекспира возникают первые имена драматургов, а сюжеты из общечеловеческих становятся историческими. Один из самых ранних — о короле Иоанне Безземельном. Поучительная история, открывающая путь от жанра моралите к жанру пьесы на исторический сюжет, иначе именуемому *хрони-*

кой. С него начинается и творчество Шекспира, в котором чаще всего устанавливают три периода.

Первый период — 90-е годы XVI в.; иногда, впрочем, внутри него обособляют ранний этап — первую половину десятилетия. В это время написаны почти все *хроники*, большая часть *комедий* и первые *трагедии*, среди которых — «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь». Тогда же созданы поэмы и сонеты.

Второй период — с 1600 по 1608 г. Это время называют «*периодом великих трагедий*»: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет».

Третий период — с 1608 по 1613 г. Тогда написаны последние трагедии — на античные сюжеты и оформляется новый жанр — *трагикомедия*.

Знаменательно, что Шекспир начал с хроник, с событий национальной истории, с осознания такого понятия, как *Время*.

Когда в шекспировской хронике «Ричард III» (1592—1593) еще не король, но брат короля Ричард Глостер выходит на публику со своим первым монологом, он как бы делает шаг из старого средневекового театра. Он выходит, чтобы ввести зрителя в курс событий, к чему и приступает с первой фразы: «Здесь нынче солнце Йорка злую зиму / В ликующее лето превратило...» (*пер. А. Радловой*).

Если перевести метафору на язык исторических фактов, то Ричард повествует о том моменте в войне Алой и Белой розы, когда в 1470-х годах дом Йорков, к которому и он принадлежит, одержал победу. Событийный зачин был обычным в старой пьесе. Либо Хор, на манер античной трагедии, либо кто-то из персонажей, фактически взявший на себя эту роль, появлялся и предварял действие вплоть до самого финала, который не считали нужным скрывать. Он и без того был известен зрителю, рассчитывающему не на неожиданность развязки, а на переживание известного, обновленного игрой страстей и нравственным уроком. На старые истории шли охотнее, чем на новые.

Ричард не скрывает ни плана своих будущих действий, ни своего характера: «Решился стать я подлецом и проклял / Ленивые забавы мирных дней».

Физические пороки Ричарда («Уродлив, исковеркан и до срока / Я послан в мир живой...») — зримая метафора его душевного уродства. Это черта *шекспировского психологизма*, основанного на театральной традиции и всегда ищущего для передачи внутреннего состояния внешней выраженности: в портрете, жесте, откровенном монологе или даже в материализовавшемся фантастическом видении, каковое посетит Ричарда в ночной сцене перед боем (или позже Макбета в сцене с ведьмами).

Ричард открывается зрителю, но не другим персонажам. С ними у него — двойная игра, также обещанная при его первом появлении.

Только залу он должен быть ясен с самого начала и до самого дна своей душевной низости, не человеческой, а дьявольской. Ассоциация не случайная, а обязательная для понимания характера, восходящего к Пороку (*Vice*) средневекового театра. Шекспир, как всегда, рассказывает старую историю на новый лад.

Тогдашний зритель хорошо понимал — кто перед ним, но никогда прежде он не видел врага рода человеческого столь виртуозным и вдохновенным. Никогда — столь человеческим. В старом театре большей частью приходилось верить на слово, поскольку действие бывало в основном заменено рассказом о нем и происходило за сценой. У Шекспира оно на сцене разыгрывается. Как бы следуя принципу презумпции невиновности, он не берет на себя право обвинять героя только на основании его слов о себе. Характер приобретает небывалую прежде подвижность, ибо из растянутых монологов смещается в действие, требует нового слова — драматического, по разговорному беглого и поэтически многосмысленного.

Таков Ричард в сценах, последовавших за первым монологом, — с братом, герцогом Кларенсом, которого, притворно любя и жалея, отправляет на смерть в Тауэр; с леди Анной — одна из замечательных сцен шекспировского театра. Ричард — убийца ее жениха, принца из династии Ланкастеров, и его отца Генриха VI, за чьим гробом она следует с проклятиями убийце. Наглядное подтверждение его силы, его власти над людьми, его актерского дарования. Однако не подкрепленное нравственной правотой это дарование (так полагает Шекспир в согласии с Т. Мором и в полемике с Макиавелли) ведет к поражению.

И все-таки у Шекспира Ричард велик и силен до конца, до роковой для него встречи с графом Ричмондом, который в честном поединке отнимет у него жизнь вместе с короной Англии. Герой-спаситель (основатель династии Тюдоров, завершаемой Елизаветой) побеждает героя-злодея, но — *героя*. Это закон эпоса и наследующей ему высокой трагедии, к жанру которой у Шекспира «Ричард III» открывает путь в гораздо большей мере, чем предваряющий его «Тит Андроник». Обилие трупов и крови там было предуказано жанром «кровавой трагедии». К ней привык и ее любил зритель, но Шекспир лишь однажды согласился уступить его вкусам, с тем чтобы в дальнейшем заинтересовать самым страшным: крушением человеческого в человеке. И чем более велик человек, тем страшнее в своем падении. «Ричард III» открывает путь к «великим трагедиям», впрямую — к «Макбету».

Именно в трагическом жанре хроника и ее центральный герой были оценены в России В. Г. Белинским: «Трагическое лицо непременно должно возбуждать к себе участие. Сам Ричард III — это чудовище злодейства, возбуждает к себе участие исполинскою мощью

духа». Трагедией именовалась эта пьеса и ее первым русским переводчиком в 1787 г.

В то же время «Ричард III» был подлинным началом шекспировских хроник, во всяком случае с бóльшим на то правом, чем предшествовавший ему растянутый на три части «Генрих VI», первая появившаяся на сцене пьеса Шекспира. В отношении «Генриха VI» «университетские умы» могли чувствовать себя уязвленным в том смысле, что новый драматург легко подхватил их открытия. Ими была разработана техника драмы, позволяющая с гораздо большей легкостью и разнообразием представить действие в событиях и характер в слове. Шекспир эффектно развернул эти новшества в панорамном «Генрихе VI», но зато уже в «Ричарде III» он со всей очевидностью создал нечто небывалое.

Чтобы идти дальше, он сначала вернулся назад, подчеркнув связь с жанром моралите. Ему понадобился прежний источник нравственного света, в котором он представил события, но высветил их не с Божественной высоты, а изнутри. Не мировой порядок нарушает его злодей, а ход *Времени*. Действует ли в таком случае закон нравственного возмездия?

Шекспир ответил утвердительно, опровергнув тем самым распространенное учение Макиавелли: Шекспир не согласился с тем, что политика отделена от морали, а цель оправдывает средство. Не оправдывает. Не согласившись, однако, он не ограничился старыми аргументами Божеского возмездия, а нашел новые. Наказание обнаруживает себя нравственной мукой, хотя Ричард с присущей ему твердостью души или бездушия пытается сопротивляться. В хронике этот мотив сжат до одной сцены, чтобы позже быть развернутым во все пространство трагедии в «Макбете».

Но есть и другой аргумент против злодейства — исторический, даже политический. Цель злодея — власть, но ее достижение — лишь видимость, ибо ее не удастся удержать окровавленными руками. Л.Е. Пинский (в лучшем на русском языке исследовании о Шекспире) называет Ричарда «*сознательным актером*», но отказывает в праве считаться «сознательным актером Времени», над которым Ричард в конце концов оказывается не властен (см. *Материалы и документы*). Уже в сцене коронавания Ричард обречен — безмолвием народным (именно этот мотив вслед Шекспиру продолжит А. С. Пушкин в «Борисе Годунове»).

Правитель и народ — вот главный вопрос истории и, следовательно, всего цикла хроник. Шекспир соединил многое, известное его предшественникам. Однако Шекспир установил новый закон жанра — движение исторического Времени, выраженный в знаменитых строчках «Генриха IV»:

Есть в жизни всех людей порядок некий,
Что прошлых лет природу раскрывает.
Поняв его, предсказывать возможно,
С известной точностью грядущий ход
Событий...

Генрих IV. Часть вторая, III, сц. 1; пер. Е. Бируковой

Двумя частями «Генриха IV» (1597–1598) для Шекспира фактически будет завершено становление жанра хроники. Потом, под самый конец, будет еще написанный при его участии «Генрих VIII», но это не более чем послесловие к двум циклам; каждый состоящий из четырех пьес и поэтому получивший название *тетралогии*. Первая тетралогия хроник: три части «Генриха VI» и «Ричард III». Время создания — начало 90-х годов. Главная тема — *нравственная личность монарха*. Вторая тетралогия: «Ричард II», две части «Генриха IV» и «Генрих V». Время создания — вторая половина того же десятилетия. Главная тема — *становление национального государства*. Исторический материал, послуживший основой сюжета, — вражда домов Йорков и Ланкастеров, завершившаяся войной Алой и Белой розы. Ее финал — гибель в 1485 г. на поле Босворта Ричарда III и приход новой династии Тюдоров.

Шекспир никогда не мыслит жанр как нечто законченное и застывшее, не соотносит его с неким обязательным образцом или рядом непреложных правил. Это черта мышления более поздней эпохи — классицизма. *Шекспировский жанр — способ видения, угол зрения, преломляющий магистральную тему: для трагедии — Человек, для комедии — Природа, для хроники — История*¹. Становление жанра — процесс прояснения художественного зрения, когда определяется основной круг его героев, присущие ему Пространство и Время.

Что касается героев, то в «Генрихе IV» каждый шекспировский жанр имеет своих полномочных представителей. Что касается Пространства, то пространство хроники первоначально сужено до предела — до размеров двора короля Генриха. Далее ему пока что не удастся продвинуть идею крепкого *национального государства, ту идею, с момента возникновения которой Шекспир начинает отмерять историческое Время*. Оно не властно ни над феодальной, ни над карнавальской вольницей.

Генрих вырвал корону из рук слабого тирана Ричарда II (о нем написана отдельная пьеса). В этом событии — начало вражды

¹ Именно такое распределение жанровых акцентов намечено в трудах замечательного, самого оригинального отечественного шекспироведа последних десятилетий — Л.Е. Пинского, и прежде всего в главной его книге: Шекспир: Начала драматургии. — М., 1971.

Йорков и Ланкастеров. Избыток силы губит одного шекспировского Ричарда, избыток слабости — другого. И в том и в другом — своеволие, вредоносное для государства, для гармонии общественной.

О ней мечтает, для нее не щадит себя король Генрих. Но все тщетно, ибо он тоже нарушитель. Не по наследственному праву достался ему трон, а по праву сильного, хотя в данном случае тому и было нравственное оправдание: его отец Джон Гонт (покровитель Джеффри Чосера) безвинно пострадал от царственного родича, а сын отомстил за него.

По средневековому праву, власть монарха — от Бога, и никто не смеет посягать на нее, требуя ответа. Не Божественной каре подвергает Шекспир Генриха IV, а ставит перед неизбежностью политических последствий переворота. Власть не возьмешь в одиночку, а если так, то, взяв ее, ты окажешься заложником собственных сподвижников. Не избежать новой смуты. Она гнетет короля. Но у него нет надежды и на будущее: с печалью он следит за беспутной жизнью наследника — Генриха, принца Уэльского.

В замках восставших феодалов Время остановилось. Там царит эпическое Время, не знающее перемен, соотносящее человека с неизменной повторяемостью природного цикла. Человек рождается не для Истории, а для Природы, и он отзывается на его рождение: «При появлении моем на свет / Пылало небо и земля дрожала» («Генрих IV», часть первая, III, сц. 1; *пер.* Б. Пастернака).

Так утверждает пришедший во главе валлийцев Глендаур. Уэльс — самая отсталая часть страны, и ее представитель всех архаичнее по своему мышлению. Он кажется себе едва ли не героем богатырской сказки. Это начинает казаться смешным и раздражать. Ему иронически отвечает Готспер, на его стихи — прозой: «Это событие произошло бы и в том случае, если бы у вашей матери окотилась кошка, а вас не было бы и в помине». Глендаур ярится и упорствует — стихами: «Я говорю вам, при моем рожденье / Земля тряслась...»

В этом споре — обреченность заговорщиков. И не только потому, что он подрывает их единство. Их спор доказывает, что Время, которое они вознамерились остановить, повернуть вспять, неумолимо движется, разъединяя их самих. Сказочно мыслящему Глендауру не договориться с героем рыцарского эпоса Готспером, поклоняющимся не чудесам, а единственному богу — *Чести*, личной славе.

Готспер — настоящий герой, почти идеальный. На него с тоской поглядывает король, желающий видеть его не противником, а союзником. Король сожалеет, что его беспутный сын столь мало похож на Готспера. Они — тезки, оба Гарри. Шекспир подчеркнул сходство, сделав их — вопреки историческим фактам — ровесниками. Сближение по контрасту, чтобы вначале усилить низость падения

принца и героизм Перси, прозванного Готспером (*hot* — горячий, *spur* — шпора) за свой неукротимый нрав.

Однако здесь он — герой чужого жанра. Он явился из эпоса и мог бы прийти в трагедию, где, цельный и не изменяющий себе, был бы обречен на высокую гибель и оплакан. Здесь он осмеян: павший в честном бою от руки принца и отданный на поругание Фальстафу. Жирный рыцарь, преодолев страх, убедившись, что герой мертв, взвалит его тело ногами себе на плечи и направится за наградой, объявив себя победителем. Таков конец героя, перенесенного в плоскость комедии и сниженного фарсом. Нередко полагали, что сцена была написана Шекспиром на потребу невзыскательной публике, и сожалели об этом. Нет, у нее важный смысл.

Таинственный Фальстаф, загадочный и великий в своей *сниженности*. Он тоже из средневекового рыцарского прошлого — сэр Джон Фальстаф. Вор, трус, лгун, распутник, пьяница... Нет порока, его миновавшего. Мерзкий старик, которому, однако, почти веришь, когда он хвастливо заявляет: «Мы — молодежь». Под его началом в кабаках и на большой дороге проходит школу жизни принц Генрих. Готспер раздражается от искренних небылиц Глендаура; принц восторженно внимает сказочному краснобайству Фальстафа, в котором нет — он это знает — ни грана правды. Один помнит только себя и свою честь; другой открыт голосу человеческой Природы, *играющей карнавальную жизнь*. Как античный Антей, принц черпает силу у земли, у всего, что телесно и материально, все, что воплощает Фальстаф. Эта сила поможет ему в поединке с Готспером, у которого он вырвал победу, а значит, и славу.

Пространство хроники, до предела суженное, теснимое вначале, резко расширится вместе с торжествующей идеей национального государства. В этом пространстве, однако, не найдется места ни Готсперу, ни Фальстафу:

Знай, я не тот, что был, и свет увидит,
Что, как отверг я прежнего себя,
Так от знакомцев прежних отвернулся.

Других слов нет у только что коронованного Генриха V для своего прежнего наставника и друга. Под его предводительством принц познавал Природу, что помогло ему завоевать человеческое величие, сразив Готспера, но все, что он будет делать теперь, посвящено одной цели — торжеству Государства, которому он служит с самоотречением. Теперь он — идеальный герой исторического Времени, каковым и явится в следующей хронике, носящей его имя — «Генрих V». Она выдержаннее по жанру и — однообразнее. Природа и Личность в ней сразу же введены в рамки Истории.

Круг понятий

Драматические жанры:

моралите	хроника
кровавая трагедия	трагедия
трагикомедия	комедия

Война Алой и Белой розы:

Йорки и Ланкастеры	Ричард Глостер
Джон Гонт	битва при Босворте
Генрих Болингброк	Тюдоры

Жанр хроники:

тетралогия	нравственная личность
Время	национальное государство
шут Времени	сознательный актер

Вопросы

- В чем связь «Ричарда III» с традицией средневековой драмы?
Каковы принципы шекспировского психологизма?
Принимает ли Шекспир взгляд Макиавелли на историческую личность?
Кто Ричард Глостер — герой, злодей, сознательный актер Времени?
Чем первая тетралогия отличается от второй?
Какова роль Фальстафа в сюжете хроники?
С какой целью Шекспир меняет возраст исторического Перси Готспера?

Материалы и документы

Сознательный актер Времени

Ричард не только морально и физически, как «гротескное создание природы», «недоделан». Он и как политик, как явление истории, при всей виртуозности — гротескно «незавершенный актер». Он относится к истории как к косному материалу, без сознания органичности исторического процесса, без уважения к внутренней закономерности истории, присущего политикам позднего цикла. В самом историческом притворстве Ричард исторически еще наполовину средневековый открытый насильник, как его родители, исторические предшественники: он насилует предмет игры. Отличаясь как сознательный актер от других актеров ранней тетралогии, он еще, подобно им, не является сознательным актером *Времени*. Актер-Ричард поэтому игрой побеждает Природу (например в сценах с леди Анной или со своим братом Кларенсом), но там, где хочет оседлает

Время, побеждает лишь временно. Время сбрасывает его с себя, и он быстрее других правителей хроник бесславно сходит со сцены истории.

*Л.Е. Пинский*¹

Конфликт в комедии

Самый прославленный и великий комический персонаж Шекспира — Фальстаф родился не в комедии, а в хронике, чтобы в финале быть изгнанным из нее. Время в хронике — это не только закон перемен, но и определенный порядок истории, государства. В этом смысле историческое Время чуждо карнавальному сознанию. Вот почему так изумился принц Гарри, когда Фальстаф осведомился у него, который теперь час, — это первые слова, произнесенные Фальстафом. Как в случае со многими героями Шекспира, первая фраза служит ключом к пониманию всего характера:

«Ф а л ь с т а ф. Который час, Гарри?»

П р и н ц. ...Я понимаю, если бы часы были стаканами вина, минуты — жареными курами, стук маятников — болтовней служанок, циферблаты — вывесками трактиров, а само благодатное солнце — доброй горячей девкой в огненно-красной тафте, время дня близко касалось бы тебя. А то какое тебе до него дело?» (часть I, I, сц. 2).

Принц точен в своей оценке: Фальстаф попадает в хронику как будто по ошибке — из комедии, где у Шекспира властвует не Время, а Природа в своем вечном жизненном круговороте. Природная жизнь принадлежит не Времени, а Вечности. Для человека смерть означает конец, а для Природы — возрождение к новой жизни. Впрочем, и человек может жить по этому закону, но лишь пока он существует не как отдельная личность, а как часть целого — рода, продолжающегося в своем коллективном бытии. Выражение этой жизни — карнавал, праздничное обновление, где с прошлым расстаются смеясь.

Л.Е. Пинский точно назвал главу о Фальстафе: «История и Природа перед взаимным судом». Сначала Природа в лице Фальстафа вершит суд и помогает Времени очиститься от следов прошлого. Затем свой приговор выносит История и устанавливает различие между природной свободой и государственным порядком. Фальстаф, ему не умеющий соответствовать, отправлен в изгнание молодым

¹ Пинский Л.Е. Шекспир: Начала драматургии. — С. 61.

королем. Фальстаф не прижился и не мог прижиться в хронике, ибо он совершенно не умеет существовать по законам какого-либо порядка, жить в историческом Времени. У него другая стихия — *природная*, подчиненная потребностям плоти.

Вот почему логично, что Фальстаф, родившийся в хронике, продолжил существование в комедии. Он сам произносит под занавес это слово, объясняя отречение от него короля, якобы всего лишь не желающего сразу открыться на людях в своей прежней и неизменной привязанности. Но судья Шеллоу, подхватив слово, пророчески предрек: «Как бы эта комедия не затянулась до вашей смерти».

Дальнейшая судьба Фальстафа, действительно, — сменить жанр. Он еще раз появится в «Виндзорских насмешницах», написанных одновременно с «Генрихом V» (1598—1599) и, как говорят, по личному заказу королевы. Существует мнение, что там — другой персонаж, сохранивший лишь имя, толщину, пороки, но лишенный остроумия и своего порочного обаяния. Нет, он тот же — и в корзине с грязным бельем. Изменилась его роль.

Фальстаф — *шут* по своему театральному амплу и зависит от того, что он вышучивает. В хронике — он шут Времени, под чей смех хоронят эпоху. Он сам инсценирует театральные поминки с телом Готспера. Шекспировский смех — последний мощный раскат *смеховой культуры*, и Фальстаф — ее главный герой. Смеховая культура, которая, по определению М.М. Бахтина, в своем карнавальном обличье есть вторая жизнь народа, противостоящая иерархическому порядку официальной жизни. Смех опрокидывает догмы, от него лопаются иллюзии, порой он звучит издевательски, но более всего этот смех возвращает на землю, напоминая о природном и человеческом.

Фальстаф меняется не потому, что его вываливают с грязным бельем («Виндзорские насмешницы»), а потому, что из *исторического Времени* его вываливают в *быт*, из хроники — в комедию, где его «здравый смысл» противостоит не призраку рыцарской чести, а такому же, только более крепкому и честному, здравому смыслу добропорядочных горожан. Фальстаф изъят из своей ритуальной смеховой роли и вместе с ней утратил свои исключительные права на смех; развенчанный, он сам превращен в объект насмешки.

Однако комедия Шекспира не была *сатирической* по характеру своего смеха и этим резко отличалась от всего последующего развития жанра. Шекспировская комедия по своей природе *смеховая*, в равной мере развенчивающая и жизнеутверждающая. Комическое у Шекспира нередко выступает снижением темы, как и подобает жанру, но в целом его комедия не выглядит низким жанром, ибо у нее есть великая тема — *Природа*. Это ставит Шекспира-комедиографа особняком в истории жанра.

Ранние комедии, созданные на протяжении 90-х годов XVI в., могут быть обозначены по названию самой первой из них — «Комедия ошибок» (1592—1594). Происходящее в ней не противоречит гармонии мира, связи не распались, они лишь чуть сдвинуты. Это поправимо. *Случайное* непонимание, недоразумение, неузнавание устранимо.

Если основой «Комедии ошибок» были образцы античной, римской комедии, то комедия «Укрощение строптивой» («*The Taming of the Shrew*», 1593—1594) указывает на связь шекспировского смеха с разнообразной традицией народной драмы, с карнавалом.

Строптивицу, оказывается, не так уж сложно укротить, если все дело не в ее характере, сильном, лишенном мелочности, потому на поверку куда менее строптивом, чем у многих других героинь, а в том, что еще не нашелся укротитель. Женихи Бьянки? Они невозможны рядом с Катариной. Нужен другой человек. Пришел Петруччо, и все стало на свои места.

Все в этой комедии дано с карнавальным преизбытком: и первоначальная строптивость жены, и в качестве исправительного для нее средства тирания мужа, и, наконец, мораль под занавес. Без поправки на карнавальность нельзя воспринимать ни перевоспитания героини, ни назидательной речи, произнесенной ею в качестве урока другим строптивицам. Иначе, как это делает современная феминистическая критика, «Укрощение строптивой» пришлось бы толковать либо как прямолинейное прославление мужской власти, либо как скрытую сатиру на подобную властную претензию. Шекспировские комические герои, в отличие от масок *комедии дель арте* или одномерности классицистических характеров, сохраняют право на неожиданность поступка, возможность выйти за пределы маски или сменить ее. Маска у Шекспира не подменяет лица, не становится лицом, но скорее закрывает его и заставляет задумываться о том, что там таится, в чем подлинный смысл личности.

В этой ранней, написанной одной из первых шекспировской комедии заявлена популярная ренессансная идея, спустя несколько лет начертанная над входом в театр «Глобус»: «Весь мир — театр» («*Totus mundus agit histrionem*»). Прежде чем Шекспир сделал эту идею девизом своего театра, он сделал ее девизом своего творчества. Свидетельство тому и «Укрощение строптивой», и «Сон в летнюю ночь» — блистательные образцы ранней комической манеры.

Судя по названию — «Сон в летнюю ночь» («*A Midsummer Night's Dream*», 1595—1596), время действия комедии совпадает с народным празднеством — 24 июня, т. е. ночь накануне Ивана Купалы, когда случаются самые чудесные и небывалые происшествия, когда мир природы оживает и особенно влечет к себе человека.

Комедия начинается с ожидания предстоящей свадьбы афинского царя Тезея (Тесея) с царицей побежденных им амазонок — Ипполитой. С жалобой на дочь Гермия к Тезею обращается знатный горожанин Эгей: Гермия любит Лизандра, а ее отцу мил Деметрий. Для нас же, зрителей, эти двое юношей удивительно неразличимы, всем равны — возрастом, положением, достоинствами. Остается предположить, что один избран прихотью любви, а другой — родительской прихотью. Победит первый, ибо вся пьеса — о прихотливости любовного чувства, о его праве, подтвержденном чудом природы, которое здесь же материализуется волшебным миром леса, куда бегут из Афин любящие и нелюбимые.

Там же, в лесу, устраивают репетицию пьесы о Пираме и Физбе афинские ремесленники, затеявшие принять участие в торжествах по случаю герцогского бракосочетания. Вся эта сюжетная линия представляет собой прием «пьесы в пьесе», пародийно осложненный тем, что за театральное дело на этот раз взялись простолюдины, чьи представления сформированы практикой предшествующей Шекспиру громогласной декламационной трагедии.

Лесное царство волшебных существ, одухотворяющих своим присутствием ночную природу, представляет собой третий сюжетный пласт комедии. Волшебный мир леса, где правят Оберон, Титания, также охвачен раздором из-за ссоры его правителей. Однако все ссоры и недоразумения завершатся миром.

«Сон в летнюю ночь» — одна из самых светлых, музыкальных, изящных комедий Шекспира. Кажется, она и возникла так же легко, на едином вдохновенном дыхании. Возможно, так и было. Но тогда поражает другая способность Шекспира — свести воедино сюжетный материал, собранный из разнообразнейших источников (фольклорных, античных, рыцарских) и на его основе создать совершенно оригинальное и мастерское произведение.

Ситуация комедии стремится к разрешению, счастливому концу, если в основе ее — препятствия *случайные и устранимые*. Ошибки, недоразумения, неузнавания — одним словом, *в основе комического конфликта лежит случай*.

Природа жанрового конфликта начинает меняться к концу века. В том самом 1599 г., когда шекспировская труппа переехала в «Глобус» в ампула ведущего комика Уильяма Кемпа, актера старой манеры, склонного к грубоватым импровизационным шуткам, сменил Роберт Армин, любящий более тонкий интеллектуальный юмор. Для него Шекспир пишет роли своих шутов.

Оселок («Как вам это понравится», 1599) — первый в ряду шекспировских шутов. У него говорящее имя: *Touchstone*, что по-английски и значит «оселок», буквально камень, на котором затачивают

острые предметы. При первом же своем появлении он застаёт Селию, дочь правящего герцога, и Розалинду, ее двоюродную сестру и дочь изгнанного герцога, упражняющимися в остроумии. Так что его приход очень кстати. Как говорит Селия, сама Фортуна «послала нам дурака в качестве оселка: потому что тупость дураков всегда служит точильным камнем для остроумия» (*пер.* Т. Щепкиной-Куперник; I, с. 2). Дурацкое ремесло, впрочем, требует большого ума, которым Оселок и обладает в полной мере, сожалея, когда ему затыкают рот, по той причине, что «дуракам нельзя говорить умно о тех глупостях, которые делают умные люди». Такова одна из его первых пронизательных остроумных, меняющая местами общепринятые представления об уме и глупости.

Оселок обладает не только умом, но и сердцем. Он любит дочь своего господина — Селию и отправляется вместе с ней в добровольное изгнание вслед за Розалиндой, ставшей очередной жертвой подозрительности герцога-узурпатора. В Арденнском лесу он находит самого благодарного и понимающего ценителя своих шуток — меланхолического философа Жака, любящего рассуждать о бренности бытия. Оселок восхищается его своим умением облекать сходные мысли в краткие формулы, которые Жак и пересказывает другим: «Так с часу на час мы созреваем, / А после с часу и на час — гнием. / Вот и весь сказ» («And so from hour to hour, we ripe and ripe, / And then from hour to hour, we rot and rot»; II, с. 7).

Шут — тот, кто стоит вне социальной иерархии. Какое в ней место может занимать дурак (а именно этим словом «fool» определяют шутовскую профессию)? Но в силу своего положения вне иерархии, шут свободен — говорить правду, приподнимать маски, которыми люди скрывают реальные мотивы своих поступков и действий, задумываться о существе самой жизни, задавая неудобные вопросы.

Если Жак подтачивает идиллическую пастораль Арденнского леса своей меланхолией, то Оселок достаточно откровенно сомневается в счастливых преимуществах пастушеской жизни: «По правде сказать, пастух, сама по себе она — жизнь хорошая; но, поскольку она жизнь пастушеская, она ничего не стоит...» (III, с. 2).

В непосредственно предшествовавшей «Как вам это понравится» комедии «Много шума из ничего» («*Much Ado about Nothing*») нет шута, но есть блистательно остроумная пара Беатриче и Бенедикт, выполняющая функцию смысловой проверки языка, неожиданного переосмысления обиходных слов, в которых остроумие обнаруживает для себя новые возможности, перепроверяя значение всех понятий и явлений.

Роль шута Фесте в «Двенадцатой ночи» («*Twelfth Night, or What You Will*») тоже связывают с появлением Армина. Может быть,

у Шекспира нет другой комедии, в которой комическая тема звучала бы в столь разнообразных регистрах. Это определяется ее промежуточным положением между светлым, романтическим миром ранних и «драматическим» характером поздних комедий. В ней есть запутанность любовного неузнавания и интеллектуальное шутовство Фесте, сатирический гротеск Мальволио и фарсовый балаган...

Фарсовым героем является сэр Тоби, хотя его роль шире: он — необходимое звено между персонажами разного типа, разного социального положения. Сам он принадлежит к числу титулованных клоунов, чей сниженный комизм определяется не низостью его социального положения, а жизненной ролью. Если *шуты* заставляют смеяться и думать, то *клоуны* становятся объектом смеха в силу своей безмозглости или недалекости. Сэр Тоби — один из шекспировских *фальстафов*, выродившихся в чисто фарсовую фигуру. Подобно самому Фальстафу, сэр Тоби не ведает времени (I, сц. 1), напоминая о языческой стихии карнавальная жизнь. Однако с его участием карнавал (некогда представлявший собой «вторую жизнь» народа, просвет, сквозь который вечность бытия сквозит в разрывах средневековой иерархии) обернулся беспросветностью никогда не кончающегося пьянства. Напившись, сэр Тоби не прочь и посмеяться. Основной герой его шуток — сэр Эндрю Эггючийк, разоряющийся, платя за их совместные попойки, поскольку он обнадежен сэром Тоби возможностью завоевать руку его племянницы — Оливии, которая появляется в действии затворницей, оплакивающей смерть брата, а приходит к финалу преображенной любовью.

Обретение человеком своей сущности через любовь — магистральная тема литературы Возрождения. Здесь она преобразована в комическом ключе, подчеркнута в нескольких параллельных сюжетах, составляющих перипетию всей пьесы. Оливия первоначально отвергает чужую любовь — герцога, не находящую ответа в ее сердце, а вместе с ней пока что отвергая и саму жизнь. Затем она готова выйти из своего добровольного уединения, но пока что ложно угадывает своего будущего героя в личности его переодетой сестры. Затем является Себастьян и сразу же откликается на страсть Оливии, не замечая ее ошибки: того, что слова любви предназначаются не ему, а его переодетой сестре Виоле. Однако это новое заблуждение оборачивается подлинным узнаванием, которое произойдет, правда, лишь после того, как Оливия и Себастьян будут обвенчаны.

Комедия требует счастливого финала и его неизменно достигает, но звучит он все менее убедительно. «Все хорошо, что хорошо кончается» («*All's Well that Ends Well*»), — утверждает Шекспир названием одной из своих поздних (1602—1603) комедий. Ему возражают: нет, говорят, не все хорошо, что хорошо кончается —

счастливым концом, подразумеваемый жанром комедии, не убеждает, что гармония восстановлена, ибо уже не случайными были ее нарушения. Одно дело — строптивость, незнание или даже отцовский каприз. Но как поверить, что узурпатор герцог, от злодейств и гнева которого персонажи бегут в Арденнский лес, располагающий теперь не к феерическим чудесам, а к меланхолическому уединению, что этот самый герцог сам явится туда повинный и покаянный («Как вам это понравится»)?

Или как поверить, что побежденным оказывается стойкий социальный предрассудок — оскорбленное чувство дворянской гордости, через который должен переступить Бертрам, граф Руссильонский, по королевскому приказу берущий в жены дочь лекаря («Все хорошо, что хорошо кончается»)? Справедливость будет восстановлена, но это уже откровенно *поэтическая справедливость*, счастливый конец, дописанный к не слишком счастливой истории. Разлад углубился, конфликт вошел в характеры, обстоятельства.

Не склонный по характеру своего смеха к созданию сатирической комедии, Шекспир тем не менее все чаще допускает сатирическое изображение хотя бы отдельных персонажей. Один из наиболее памятных — дворецкий Мальволио («Двенадцатая ночь»). Предполагают, что, изображая его, Шекспир набросал один из первых эскизов к портрету религиозного ханжи и фанатика-пуританина. Однако острая на язычок служанка Виолы Мария предупреждает нас не делать этой ошибки, говоря, что никакого черта Мальволио не пуританин. Это опровержение подразумевает, что в Мальволио запечатлен человеческий тип гораздо более общий и вечный — характер *лицемера*. Однако нельзя упускать из виду того, что этот вечный характер в данном случае создан в начале нового века, в который он приобретает значение эпохального порока, рядящегося в одежды новой религии и новой нравственности. Это набросок к образу Тартюфа, под маской которого так рано различимы и черты религиозного ханжества (независимо от того — пуританского или какого-либо другого), и тщеславие новых людей, вышедших из низов и упорно устремленных на социальный верх.

В меняющейся жизни человек все более сознательно выбирает свое место и соответствующую ему роль, чтобы ее строго придерживаться. *Маска срастается с лицом*. Во всяком случае именно так оценивают происходящие с человеком перемены комедиографы, идущие на смену Шекспиру: в Англии — Бен Джонсон, во Франции — Мольер. Различие *комического характера* у них и у Шекспира памятно оценил А.С. Пушкин, сопоставляя Тартюфа с шекспировским Шейлоком и Анджело (см. *Материалы и документы*).

Шейлок — герой пьесы «Венецианский купец» (1596—1597). Анджело — герой комедии, которую иногда называют последней у Шекспира, «Мера за меру» (1604). Обе пьесы только в силу счастливого финала подходят под жанровое определение комедии.

В «Венецианском купце» уже прямо появляются герои, ломающие жанр: это и пораженный какой-то беспричинной меланхолией купец Антонио, и в еще большей мере купец-еврей Шейлок, написанный как будто с одной целью — показать, сколь разным может быть один и тот же человек, какие крайности сходятся в его натуре. Характер Шейлока, безусловно, трагический. Сравнивая «Венецианского купца» с одновременно созданной ранней трагедией «Ромео и Джульетта», иногда говорят о том, что первая — комедия с трагическим героем, вторая — трагедия, в которой еще нет трагического героя. Подразумевают в таком случае, что трагический герой, каким его создает Шекспир, — это человек, не только поставленный в трагические обстоятельства, но и внутренне пораженный сложностью и несправедливостью открывшегося ему мира.

В жанре комедии он является у Шекспира ранее, поскольку первый этап его творческой эволюции, в 1590-е годы, связан именно с комедиями и хрониками. Зрелая трагедия явится уже как результат этого развития и начнется с «Гамлета».

Круг понятий

Шекспировская комедия:

смеховая

несатирическая

драматическая

магистральная тема

шуты

клоуны

Вопросы

Какие типы комических персонажей встречаются у Шекспира? В чем отличие шутов от клоунов?

В каких комедиях впервые появляются у Шекспира шуты? Что свойственно этому сценическому амплу?

Как строится комический характер у Шекспира: есть ли в нем какая-либо преобладающая черта? Может ли он быть сведен к однозначной роли, маске?

Какое место в традиции шекспировской комедии занимает «Сон в летнюю ночь»?

Почему по мере развития комического жанра у Шекспира все более сомнительным выглядит обязательный для него счастливый финал?

Как меняется характер комического конфликта?

Что отличает шекспировскую комедию от последующей традиции жанра?

Темы для докладов

Шуты у Шекспира. Природа шекспировского смеха.

Все ли хорошо, что хорошо кончается в шекспировских комедиях?

Материалы и документы

Характеры у Шекспира и Мольера

Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы какой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостью, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он обольщает невинность сильными увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глупина в этом характере!

А.С. Пушкин. Table-talk

Поэт и драматург: трагедия любви

Шекспир преимущественно писал для театра. Однако он был поэтом и не только потому, что издал несколько поэм и сборник сонетов. *Он был поэтом в своей драматургии.* Роль поэзии, роль, которую играет слово в пьесах Шекспира, понятие сложнее всего, в особенности для тех, кто читает эти пьесы в переводе. Рвутся речевые связи, исчезают важнейшие смысловые мотивы, а слово у Шекспира участвует в действии, выстраивает драматические характеры. Шекспир не только синтезировал весь жанровый опыт английской драмы, но и поднял драму на высоту поэтического слова, достигнутой благодаря тому, что его собственное творчество складывается в век писания сонетов — в 90-е годы, когда в свет выходит «Астрофил и Стелла» *Ф. Сидни* (см. *Сонет в Англии*).

Наиболее вероятное время создания сборника шекспировских сонетов — 1593—1600 гг. В 1609 г. вышло единственное прижизненное изда-

ние с посвящением, которое и по сей день продолжает оставаться одной из самых больших шекспировских загадок. Оно было адресовано таинственному W. H.: тот ли это «прекрасный юноша», Друг, к которому обращено большинство сонетов (1—126 из общего числа — 154)?

Первые семнадцать сонетов имеют одну тему: пожелание прекрасному молодому человеку продолжить себя в потомстве, не забыть, сколь скоротечны земная жизнь и земная красота. Это своеобразное введение в книгу, которое могло писаться по заказу и, возможно, еще до того, как возникли личные отношения между поэтом и другом. Переломным является сонет 18, считающийся одним из лучших в сборнике. Он открывается петраркистским приемом метафорического уподобления: «Сравню ли с летним днем твои черты? / Но ты милей, умеренней и краше» (*пер.* С. Маршака). Здесь поэт впервые сокращает почтительную дистанцию настолько, чтобы сказать молодому Другу о собственном чувстве к нему и одновременно пообещать ему иной вид бессмертия, чем тот, о котором шла речь в первых семнадцати сонетах: «И смертная тебя не скроет тень, / Ты вечно будешь жить в строках поэта».

Отношение поэта к другу исполнено восхищения, самой искренней любви, говоря о которой он в то же время сохраняет некоторую дистанцию, то ли необходимую для его чувства, близкого к поклонению, то ли диктуемую социальным различием, если принять версию, что адресатом сонетов был юный аристократ. В то же время поэт исполнен внутреннего достоинства, тем более, что не только любовь берет от поэзии — вдохновение, но и способна многое дать ей — вечность:

Ни мрамору, ни злату саркофага
Могущих сих не пережить стихов.
Не в грозном камне, выщербленном влагой,
Блестать ты будешь, но в рассказе строф.

Пер. В. Брюсова

Так начинается сонет 55, но тема возникает раньше (в сонете 15) и проходит через весь сборник.

Любви поэта сопутствует мучительное чувство от того, что Друг непостоянен в своей привязанности. Это касается и его поэтических пристрастий. Появляется поэт-соперник, возникает мотив измены Друга с возлюбленной поэта — Смуглой дамой. Ей посвящена вторая часть сборника (сонеты 127—154). Вероятно, точнее было бы перевести английское *Dark Lady* как «темноволосая», что, вопреки установившемуся идеалу ангельски-белокурой донны, само по себе является вызовом петраркистской традиции. К тому же поэт не просто устанавливает новый тип физической красоты, но саму красоту он ставит в иной ряд смысловых ассоциаций. «Белокурая» —

по-английски «*fair*» включает сложнейший комплекс нравственных совершенств. В эпитете, обозначающем темный цвет волос, эта ассоциация оборачивается своей противоположностью, а понятие любви низводится на землю. Поэт то с восторгом подчеркивает, что, опровергая поэтические штампы петраркизма, его «милая ступает по земле» (сонет 130), то трагически переживает возрастание в любви плотского и убывание духовного начала (сонет 129).

В сборнике сонетов возникает то же осмысление темы любви, что и в жанре трагедии. Первую собственно шекспировскую трагедию — «Ромео и Джульетта» («*The Tragedy of Romeo and Juliet*», 1595–1596) нередко называют сонетной и за то, что она приняла в себя сонетное слово и под его воздействием изменила и характер героев, и саму природу трагического жанра. В «Ромео и Джульетте» любовь еще в духе Ренессанса есть знак всеобщей гармонии, однако в сонетах сама эта гармония отнюдь не безмятежна, а напряженна и все более исполнена ощущением неизбежного разрыва, мучительной неразделенности.

Сонетная ассоциация то элементом формы, то стилистически с самого начала проникает в речевую структуру «Ромео и Джульетты», с вводного монолога Хора, имеющего сакраментальное число строк — 14. Что это — сонет? Формально как будто бы да, но чем более счет строк, способ рифмовки подсказывают эту мысль, тем более очевидно собственно поэтическое непопадание в жанр, и соглашаешься с давней оценкой И. Аксенова: «Сонет-пролог... настолько плох, что не мог быть написан ни одним поэтом конца XVI века...»¹.

Шекспир умел писать хорошие сонеты, и качество сонета-пролога определяется его драматической функцией. При вступлении в трагедию задан знак формы, но она еще не подтверждена словом, сонетным словом. Хор является, как ему и положено, эпическим вестником события и предрекает неизбежность трагического исхода. Его слово внелично, неподвижно, а если вдруг и мелькает элемент сонетной лексики, то лишь с тем, чтобы лишний раз подтвердить свое совершенно несонетное здесь бытование. Именно так звучит ключевое слово сонетного жанра у Шекспира — *fair*. В сонете-прологе слово «*fair*» звучит без малейшей эмоции, обезличенно, ибо даже отнесено не к человеку, а к городу — *fair Verona*.

Прекрасный город разорван враждой — об этом Пролог. И в нем — объяснение всему, чему в пьесе предстоит случиться: «...судьба подстраивает козни» (*пер.* Б. Пастернака). Запомним: *судьба!*

Затем следует первая сцена — ссора слуг, фарсовая, пародийная по отношению к вражде, раздирающей два старинных дома в слав-

¹ Аксенов И.А. Ромео и Джульетта // И.А. Аксенов. Шекспир: Статьи. — М., 1937. — Ч. I. — С. 285.

ном городе Вероне: Монтекки и Капулетти. Такое комическое предварение, иногда даже без слов, пантомимой, было принято, так Шекспир еще раз, как и в Прологе, подтвердил свое согласие следовать литературным и сценическим обычаям. Вплоть, как видим, до мотивировки — *судьба препятствует любви*.

Так ли это в действительности?

У этого объяснения в трагедии есть свой верный сторонник, свой рупор. Это Ромео. Не раз, особенно предвосхищая какой-либо важный поступок, шаг, он читает в звездах «грядущего недобрые приметы», пока, наконец, изгнанный из родной Вероны в Мантую, не получит ложного известия о смерти Джульетты и не вспомнит о судьбе в последний раз: «Я шлю вам вызов, звезды!» (V, сц. 1). И все. И больше — ни слова о звездах, о судьбе...

Трагическое действие всегда сопровождалось *трагическим предсказанием*, предвидением, комментирующим и объясняющим ход событий. Исходя из него, Шекспир как будто писал *трагедию судьбы* и не дописал, бросил перед самым финалом!

Уже становясь самим собой, обретая творческую силу, Шекспир не спешит ничего менять, а если меняет, то склонен скрыть свои новшества за привычным фасадом. Зритель ожидает трагедии, и автор не хочет обмануть его ожиданий, оставляя узнаваемые приметы жанра, его мотивировки, заставляя своего героя говорить с чужого голоса — с голоса традиционно мыслящего героя трагедии.

Перемены обнаруживают себя в поступках и событиях. Так, видим, что в трагедии, как и в хронике, срок и ход человеческой жизни отмеряются не длиной нити, которую прядут парки, а *по часам исторического Времени*.

Противостояние Монтекки и Капулетти — не это конфликт трагедии, это лишь повод для конфликта, в котором враждующие дома, по сути, единомышленники. Они — по одну сторону баррикады. По другую — влюбленные. *Вражда* и *любовь* сошлись в трагедии, и вражда потерпела поражение — над телами любящих: «Какой для ненавистников урок, / Что небо убивает вас любовью!»

Значит, не *судьба* была против любви, а *вражда*, весь город, ею расколотый и охваченный. Южный город, где кипение крови подогрето раскаленным зноем, как в сценах роковых убийств: сначала Меркуцио, потом Тибальта. Город, живущий еще по обычаям, завещанным прошлым, откуда и вражда неутихающая, хотя повод для нее давно затерян в памяти.

Вражда — из прошлого, средневекового, родового, феодального. А любовь?

Следуя современным тематическим рубрикам, впрочем, весьма условным, и шекспировские трагедии иногда пытаются подразделять:

это философская, а это любовная... Невозможное для той эпохи подразделение, чья философия начиналась с любви, с «Новой жизни» Данте, с сонетов Петрарки, с открытия платоновского Эроса, с восторженно узнаваемой в себе способности — любить. Любящим приходит в мир человек Нового времени. В любви утверждает он для себя и небесную гармонию, и ценности земного мира, где ему предстоит обжиться основательнее, прочнее, по-деловому. Деловитость будет замечена позже, а сначала — любовь.

Сонетный тон подхвачен и в самой трагедии, прежде всего ее героем — Ромео, переимчивым, легко начинающим говорить с голоса существующей поэтической условности. Говоря о своей любви, он не удерживается в пределах драматического белого стиха и срывается в рифмованный, лирический, исполненный сладостного любовного мучения. Именно такова тональность сонетной формы.

Ее фрагменты вспыхивают в тексте трагедии среди беседы, перебивая разговорную фразу, обнаруживая, что Ромео всегда — во власти одного чувства и одной мысли, обращенных к любви. Вот он впервые на сцене, уже влюбленный, но еще не в Джульетту, влюбленный в любовь, как он сам говорит — в женщину. Он появляется сразу за тем, как перед нашими глазами разыгралась старая вражда. Мы только что стали свидетелями ненависти. Ромео является с любовью. Противоположности в пьесе встречаются даже прежде, чем они сойдутся в сердце Ромео — в его новой и истинной любви — к Джульетте:

Где мы обедать будем? Сколько крови!

Не говори о свалке, я слышал.

И ненависть мучительна и нежность...

I, сц. 1; пер. Б. Пастернака

С первого бытового вопроса — к родственнику и другу Бенволио, он перескакивает мыслью поочередно на вражду и любовь, чтобы разразиться потоком сталкивающихся в противостоянии образов:

И ненависть и нежность — тот же пыл

Слепых, из ничего возникших сил,

Пустая тягость, тяжкая забава,

Нестройное собранье стройных форм,

Холодный жар, смертельное здоровье,

Бессонный сон, который глубже сна.

Вот какова и хуже льда и камня,

Моя любовь, которая тяжка мне.

Как никому, Пастернаку вполне удаются эти мгновенные поэтические воспарения среди беседы, не выпадающие из ее стремительного ритма, т. е. не тормозящие ритма сценического. И хранящие все напряжение мучительного наслаждения.

Хор в трагедии появится еще раз: перед началом второго акта, снова умудряясь уложить свое высказывание в 14 строк! Это уже совсем другие строки, интонационно подвижные, с самого начала каламбурно разбежавшиеся именно на слове «*fair*», когда сообщается, что после встречи с Джульеттой прежняя красота (т. е. Розалинда) перестала казаться красивой (в оригинале, благодаря глубине значения «*fair*», смысл много сложнее): «*That fair for which love groan'd for and would die, / With tender Juliet match'd, is now not fair.*»

Речевой опыт Хора подсказывает мысль о том, что трагедия постепенно овладевает сонетным словом и по мере этого меняет свою природу. Многие стихотворные эпизоды по ходу действия, независимо от счета строк и общего пафоса, в первом акте узнаваемы по слову как *сонетные*. Особенно часто в речи Ромео, где стилистический жест далеко не всегда рождает жанровую форму, но предполагает ее. *Трагический герой заговорил в стилистике сонетной формы*. Это меняет его характер и характер самих жанровых мотивировок, ибо прежние, безлично-эпические, предложенные Хором при его первом появлении отпадают сами собой, и все происшедшее заставляет искать иное объяснение, нежели — Судьба.

О трагедии «Ромео и Джульетта» иногда говорят: в ней нет *трагического героя* (трагедия без трагического героя в противоположность одновременной комедии «Венецианский купец», где трагический герой есть, быть может, даже два). Что имеют в виду? Ведь Ромео, мы это видели, стремится пунктуально исполнить традиционную роль: он сопровождает действие трагическим предсказанием, подсказывает мотивировки, указывая на судьбу и звезды. Однако это мотивировки старой дошекспировской трагедии, которые мало что способны объяснить в его собственной. По ходу событий становится ясно, что родилась новая трагедия — шекспировская. А родился ли новый герой, если Ромео мыслит все еще по законам прежнего жанра?

Конечно, родился, ибо на столкновении со старым порядком — во всем — и возникает конфликт у Шекспира. В будущем трагедия захватит героя целиком. Здесь же он отдает жизнь, но оставляет неприкосновенной любовь: прекрасную, не знающую сомнения, не допускающую внутрь себя несовершенство внешнего мира. Поэтому и может показаться, что первая трагедия — это трагедия без трагического героя, ибо его у Шекспира привыкли видеть внутренне потрясенным, так или иначе *допустившим конфликтность мира внутри своей души*. В этом смысле Ромео — *юность шекспировского героя*, взрослеющего на пути к великим трагедиям, из которых одна также есть трагедия любви: «Отелло» («*Othello*»; 1602–1603).

Ни у кого из персонажей первой трагедии не возникает вопрос: почему Ромео и Джульетта любят друг друга? И тот же вопрос

мучительно занимает всех во второй: как могла полюбить Дездемона немолодого мавра, чужого среди итальянцев Венеции? Предполагают разное: отец ее, Брабанцио, считает, что виной всему чары, колдовство; Яго уверен, что это «попущение крови с молчаливого согласия души» (I, сц. 3, *пер.* Б. Пастернака). Сам Отелло, согласно старому русскому переводу, несколько мелодраматично изменяющему оригинальный текст, сообщал: «Она меня за муки полюбила...»

Надо было бы перевести — «за испытания» (*dangers*), неизбежно выпадающие на долю профессионального воина. В переводе Б. Пастернака — именно эта мысль, усиленная настолько, что она даже перекочевала в монолог Дездемоны, который она произносит, будучи вызванной в сенат для объяснений: «Краса Отелло — в подвигах Отелло» (I, сц. 3). На самом же деле Дездемона говорит нечто иное...

Точнее Пастернака в этом месте А. Радлова: «Дела Отелло — вот его лицо». И наконец, в идеально верном подстрочном переводе М. Морозова эта строка звучит так: «Я увидела лицо Отелло в его душе». Значимое и в какой-то мере предрекающее трагедию расхождение с объяснением самого Отелло: он искал для объяснения ее любви внешних достоинств, Дездемона со всей метафорической решительностью выражения *перенесла ценности во внутренний мир*.

Ею употреблено то же слово «mind», что в знаменитом определении любви, данном в сонете 116: «соединение двух душ» (Маршак перевел — «сердец»).

Любовь Ромео и Джульетты — такой же душевный союз, но он сам собой подразумевается во внешнем сродстве влюбленных, юных и прекрасных. Внешний план в «Отелло» имеет столь мало значения для этой любви, что даже внешние препятствия Шекспир подчеркнуто устраняет с пути влюбленных. Лишь в первом акте возникает ощущение опасности, когда по нескольким репликам стало понятно могущество Брабанцио, почитающего себя обманутым мавром и собственной дочерью. Однако обстоятельства не в его пользу: началась война Венеции с Турцией. Это повышает вес и значение того, кто командует армией — Отелло. Последующее действие и вовсе перенесено на Кипр, где он, Отелло, губернатор и хозяин ситуации.

В отличие от «Ромео и Джульетты», обстоятельства здесь во власти героя, и тем трагичнее, что он этой властью не умеет распорядиться. Трагедия станет возможной, когда он поверит Яго, *доверится* венецианскому здравомыслию. Нам дано видеть, как любят в Венеции: легко — как Кассио Бьянку; по-деловому, по-семейному — как Яго Эмилию. Но так, как Отелло Дездемону, — так не любят и потому не могут поверить в их любовь.

Шекспир всегда повторяет основную тему трагедии в нескольких *параллельных сюжетах* (за что ему позже пеняли сторонники

правильного театра трех единств, среди которых главное — единство действия, им постоянно нарушаемое). Такой повтор необходим, чтобы судить об исключительности трагического героя, который не может не быть исключительным. Теряя это качество, он совершает *трагическую ошибку*.

Отелло поверил, что Дездемона — как все, и разрушил их *душевный союз*. Ромео и Джульетта погибают, побеждая вражду любовью, поскольку не изменили ей и себе. Трагедия Отелло другая, подобно его любви. Все внешнее в этой трагедии — повод. *Все происходящее сдвинуто внутрь душевного мира*, которому принадлежат и любовь, и роковая ошибка, и главное крушение — крушение самой любви, после чего гармонию сменил хаос. Судьба? Никому здесь не приходит в голову о ней вспомнить, хотя неизбежность трагедии предсказывают — Яго прежде всего. Он исходит из своего знания людей и понимания их любви. В данном случае он обманулся, но ему удалось убедить Отелло...

И еще одно различие есть между двумя трагедиями любви. В «Ромео и Джульетте» еще казалось, что все худшее — из прошлого, а будущее светло, оно за любовью. Теперь так не кажется: Яго современнее Отелло, Полоний и Клавдий — Гамлета...

Круг понятий

Конфликт в трагедии:

Судьба
Время

трагическое предсказание
трагический герой

Вопросы

Состав и композиция сборника шекспировских сонетов.

Характер любви в жанре сонета и как он меняется у Шекспира в сравнении с петраркистской традицией?

Что меняет сонетное слово в структуре жанра трагедии? Почему герой, обогащенный опытом любви, разрушает прежние мотивировки, принятые в трагедии?

В чем ситуация трагедии «Ромео и Джульетты» сходна с ситуацией комедии «Сон в летнюю ночь»? И в чем различие жанрового конфликта?

Как меняется трагический конфликт вместе с характером трагического героя и пониманием им любви: сравнительный анализ «Ромео и Джульетты» и «Отелло»?

«Зло есть добро, добро есть зло...»

С новым веком для Шекспира начинается период «великих трагедий». Первым в их хронологическом ряду стоит «Гамлет» («*Hamlet*»;

1600—1601). Что ему непосредственно предшествовало? Из комедий всего ближе «Как вам это понравится» с философствующим о возрастах человеческого бытия Жаком-меланхоликом. *Меланхолия* — болезнь нового века и поэтическое состояние его души. Первым из шекспировских героев ею был поражен Антонио в «Венецианском купце», теперь — Гамлет. Она подталкивает к уединению, созерцанию, заставляет углубляться в себя и бросать печальный взгляд вокруг.

Еще «Гамлету» близок «Юлий Цезарь», но близок не через того, чьим именем названа эта *римская трагедия*, а по линии ее нравственного идеалиста — Брута. Он слишком одинок, чтобы победить, и слишком предан добру, чтобы выжить. Но когда он погибает, даже его противник Антоний не может удержаться от произнесения ему посмертной хвалы:

Прекрасна жизнь его, и все стихии
Так в нем соединились, что природа
Могла б сказать: «Он человек был!»

Пер. М. Зенкевича

Эти приближенные к финалу строки «Юлия Цезаря» будут удивительным образом подхвачены вслед за ним написанном «Гамлете». Еще ни о чем не зная, Гамлет вопрошает своего единственного друга — Горацио, помнит ли тот его отца. Ответ Горацио: «Он был король». Реплика-возражение Гамлета: «Он человек был в полном смысле слова. / Уж мне такого больше не видать» (I, сц. 2; пер. Б. Пастернака).

И в том и в другом случае, продолжая традицию гуманистической мысли Возрождения, слово «человек» звучит как обозначение высшей мыслимой ценности, высшая похвала, но теперь глаголом прошедшего времени отодвинутая в невозвратное прошлое: «*Он человек был...*» И такого более не будет.

Либо с горьким осознанием этой правды, либо в попытке опровергнуть ее написаны три «великие трагедии»: «Гамлет», «Король Лир», «Макбет» (1600—1606). Когда-то к ним, чтобы характеризовать их общность, их цикличность, пытались применить общее определение — *тронные*. Термин неточен в том смысле, что смещает тему в другой жанр — хронику. Там место короне и трону, атрибутам власти, под знаком которой все происходит и решается. У трагедии другой магистральный сюжет — Человек.

Но термин верен в том смысле, что одним из доминирующих признаков великой личности избирается ее отношение к власти.

Отношение Гамлета наиболее неопределенно, хотя и для него весь клубок проблем завязался вокруг трона, которого его незаконно лишили и который он не спешит, может быть, даже не хочет занять.

Отношения Лира и Макбета к власти противоположны. Лир — король, о чем сказано в самом заглавии трагедии, начинающейся с того, что он им более не хочет быть. Всей своей судьбой он готов подтвердить верность гамлетовского возражения Горацио: не король, но человек. Лир просит любви, а не почитания. Просит, чтобы в нем увидели человека, но делает это по-королевски, не умея снизить до чужой человечности, понять ее. Чтобы понять, он должен будет прожить всю трагедию.

Макбет мечтает о троне, но не имеет на него права, *наследственного* права, которому противопоставляет другое — *человеческое*. Не он ли единственный здесь достоин трона? За этим вопросом — весь ужас трагедии, но логика вопроса разве не продиктована гуманистической мыслью, все мерящей достоинством человека и призывающей освободиться ото всего, что препятствует осуществлению достойной личности?

Снова заходит разговор о гении и злодействе, об их совместности, о том, есть ли и должен ли быть нравственный предел для поступков великого человека? Макбет знает ответ, и это знание заставляет его колебаться: «Решусь на все, что в силах человека. / Кто смеет больше, тот не человек» (I, сц. 7; *пер.* Б. Пастернака).

Знает, колеблется и все-таки совершает злодеяние, возносящее его на вершину земного величия, но лишаящее права *быть человеком*.

Исполнилось предсказание ведьм и перекликающееся с ним предсказание первых слов, произнесенных в пьесе самим Макбетом. Первые слова героя обычно важны как задающие тон характеру, судьбе, значащие порой больше, чем ведомо самому герою. Макбет не слышал песенки ведьм с ее припевом: «Зло есть добро, добро есть зло...» В оригинале: «Fair is foul, and foul is fair».

Но Макбет откликается на них в первом же своем выходе, имея в виду только что выигранную им битву: «So foul and fair a day I have not seen».

У Пастернака: «Прекрасней и страшней не помню дня». К сожалению, и другие русские переводы (А. Радловой, Ю. Корнеева) эту переключку не улавливают, не сохраняют, а с ней и очевидность того, что ведьмы пророчествуют не больше, чем есть в душе, в тайных помыслах героя. Помыслы, которые сами по себе прекрасны и ужасны, *fair and foul*.

В «Макбете» прекрасное необратимо сливается со своей противоположностью, переходит в нее: что есть в трагедии выше, прекраснее Макбета, каким он был в начале, и что ужаснее его в конце? И самое ужасное в сознании эпохи было то, что перерождался объект ее самой высокой веры — Человек.

Вместе с этим сознанием приходила боязнь поступка, действия, ибо с каждым шагом человек все далее продвигался в глубь несовершенного мира, становился причастным его несовершенствам: «Так всех нас в трусов превращает мысль...» («Гамлет», III, сц. 1; *пер.* Б. Пастернака).

Почему медлит Гамлет? Сакраментальный вопрос, на который отчасти уже дан ответ. Поэтому зададим другой: «А откуда нам известно, что он медлит?» Прежде всего от самого Гамлета, казнящего, понукающего себя — к действию, имя которому...

Завершая второй акт, Гамлет наконец возбудит себя настолько, что произнесет нужное слово и как будто в нужном тоне. Во всяком случае к этому он себя распалял, подхлестывал. Произойдет это в монологе после сцены с актерами, готовыми сыграть перед королем-узурпатором Клавдием изобличающую его пьесу. Для полноты сходства событий с убийством его отца Гамлет допишет несколько строк, и «мышеловка» будет готова. Договорившись о ее исполнении, Гамлет остается один, вспоминает актера, читавшего ему монолог, восхищен сыгранной тем страстью, хотя, казалось бы, «что он Гекубе? Что ему Гекуба?». Но это достойный пример для подражания ему, Гамлету, имеющему действительный повод потрясти небо и землю. Он же молчит, когда ему следует возопить: «О, мщенье!»

Гамлет вырвал наконец у себя это слово, произнеся его на пределе пафоса и голоса, чтобы тут же одуматься и одернуть себя: «Ну и осел я, нечего сказать».

Всего пятью годами ранее Ромео был согласен хотя бы внешне сохранить видимость традиционной роли трагического героя. Гамлет откровенно идет с ней на разрыв, не умея и, как оказывается, не желая выступить привычным публике *героем-мстителем*, тем более что эту роль есть кому сыграть. Показать ее в исполнении превосходно может актер, участвующий в «мышеловке», а непосредственно воплотить — Лаэрт, Фортинбрас... Линия каждого из них — *параллельный сюжет* к основному трагическому действию. Гамлет готов восхититься их решимостью, их чувством чести, но не может не ощущать бессмысленности их деяний: «Двух тысяч душ, десятков тысяч денег / Не жалко за какой-то сена клоч!» (IV, сц. 4; *пер.* Б. Пастернака). Так Гамлет откликается на поход Фортинбраса в Польшу. Фортинбрас — человек рыцарской чести (как некогда Готспер в хронике), а не расчета, не мысли, которая сковывает решимость действовать.

На этом героическом фоне отчетливее проступает бездеятельность самого Гамлета, диагноз которой ставят уже два столетия: слаб, нерешителен, подавлен обстоятельствами, наконец, болен. В эти раздумья очень уместно вмешался великий поэт и критик XX столетия

Т.С. Элиот, начав свое эссе о трагедии с утверждения, что «пьеса «Гамлет» — первостепенная проблема, а Гамлет как характер — только второстепенная» (1919).

Герой живет в произведении, которое само по себе живет в традиции, перекликается с другими ему подобными, воплощающими тот же жанр. В данном случае это популярнейший жанр шекспировского театра — *трагедия мести*.

У нее свой угол зрения на мир, своя философия. Почему обязательно мстить? Мы ошибемся, если предположим, что дело это исключительно личное. Совсем не личное. Об этом отчетливо сказано в первом же произведении этого жанра — трагедии «Горбодук» (см. *Елизаветинцы*). Этого требует божественная справедливость, воплощенная мировым законом бытия, который может быть подорван: если кому-то причинено зло, значит, зло причинено всему целому, зло проникло в мир. В акте мщения восстанавливается гармония. Отказавшийся от мести выступает соучастником ее уничтожения.

Таков закон, от которого дерзает отступить Гамлет. Шекспир и зрители его эпохи, безусловно, понимали, от чего он отступил в своей медлительности. И сам Гамлет хорошо знает роль мстителя, которую он никак не примет.

Хотя в шекспировских пьесах деление на акты принадлежит издателям Первого Фолио, но писал Шекспир, имея в виду эту установившуюся со времен поздней античности формальную композицию. На конец первого акта у него обычно приходится рифмованное двустигийе с эпиграмматически точной формулировкой героем или кем-то из персонажей сложившейся ситуации и возможности ее развития в дальнейшем. Гамлет знает, сколь трудное дело возложено на него, и, завершая первый акт, произносит знаменитые слова: «Порвалась связь времен; о, проклят жребий мой! / Зачем родился я на подвиг роковой». Так звучит этот текст в переводе К.Р. (великого князя Константина Романова).

Именно этот вариант перевода стал особенно известным и вошел в память русского языка. О «связи времен» так или иначе Гамлет говорит в разных переводах — от А. Кронеберга в первой половине прошлого века до Б. Пастернака. Однако, как и в ряде других случаев, наиболее точен М. Лозинский: «Век расшатался — и скверней всего, / Что я рожден восстановить его» («The time is out of joint. O, cursed spite, / That ever I was born to set it right»).

Гамлет знает, для чего он рожден, но найдет ли силы исполнить свое предназначение? И вопрос этот относится в общем не к его человеческим качествам: силен он или слаб, вял или решителен. Всей трагедией подразумевается вопрос не о том, каков Гамлет, а о том — каково его место в мире. Это предмет его трудного раздумья, его

смутных догадок. И не только его, героя, но и автора — Шекспира. Завершая уже цитированное выше эссе, Т.С. Элиот скажет о том, что таинственность трагедии обусловлена не проблемой, оказавшейся не по силам герою, как многие полагают, а проблемой, оказавшейся не по силам Шекспиру. В этом — не слабость его, а гениальность: в «Гамлете», как нигде, он угадывал нечто небывалое и нечто уводящее вперед — на века.

Чтобы воспринимать акт мести имеющим всемирное значение, восстанавливающим всеобщую гармонию, нужно было мыслить по-старому, эпически, как мыслил Глендаур в «Генрихе IV»: если Природа откликается на рождение героя, то и сам он наделен способностью ответить ей, каждым поступком вмешаться в ход ее событий. Для этого нужно мыслить себя необходимой и важной частью мирового порядка. А Гамлет уже иной...

Когда-то Л.Е. Пинский афористично назвал его первым «рефлектирующим» героем мировой литературы. Первым, у кого мысль возоблудала над способностью действовать. То, что нравственное размышление сковывает волю и действие, знают и другие герои Шекспира. В первом акте «Ричарда III» убийца, подосланный к герцогу Кларенсу, говорит о совести, превращающей в труса; в пятом акте о том же скажет сам король Ричард. Они выбрали поступок и злодейство. Гамлет выбрал мысль, сделавшись «первым рефлектирующим», а через это — *первым героем мировой литературы, пережившим трагедию отчуждения и одиночества*, погруженным в самого себя и свои мысли.

Отчужденный от мира, он уже внутренне не верит, что его единственный удар что-то способен решить в мировой гармонии, что ему, независимо от того — слаб он или силен, в одиночку дано «вправить вывихнутое Время». Осознание своего отношения к миру всего труднее дается герою, поскольку это и есть проблема небывалой сложности и небывалой новизны. Вся трагедия — процесс осознания этого отношения как для героя, так и для автора.

Катастрофично именно отчуждение Гамлета, нарастающее по ходу действия. На наших глазах довершается разрыв связей с прежде близкими людьми, с прежним собой, со всем миром представлений, в котором он жил, с прежней верой... Смерть отца потрясла его и исполнила подозрений. Поспешный брак матери положил начало его разочарованию в человеке и особенно — в женщине, разрушил его собственную любовь.

Любил ли Гамлет Офелию? Любила ли она Гамлета? Этот вопрос постоянно возникает при прочтении трагедии, но не имеет ответа в ее сюжете, в котором отношения героев не строятся как любовные. Они сказываются иными мотивами: отцовским запретом

Офелии принимать сердечные излияния Гамлета и ее повиновением родительской воле (в отличие от Джульетты или Дездемоны); любовным отчаянием Гамлета, подсказанным его ролью сумасшедшего; подлинным безумием Офелии, сквозь которое словами песен прорываются воспоминания о том, что было, или о том, чего не было между ними? Если любовь Офелии и Гамлета существует, то лишь как прекрасная и невоплощенная возможность, намеченная до начала сюжета и уничтоженная в нем.

Офелия не разбивает круг трагического одиночества Гамлета, напротив, дает ему острее почувствовать это одиночество, превращенная в послушное орудие интриги и становясь опасной приманкой, на которую принца пытаются поймать. Ее судьба не менее трагична и еще более трогательна, но каждый из них отдельно встречает свою судьбу и переживает свою трагедию.

Отчужденный от семьи, от любви, Гамлет теряет веру и в дружбу, преданный Розенкранцем и Гильденстерном. Их он, не зная сожаления, отправляет на смерть, которая была уготовлена ему с их, пусть невольным, содействием. Все время казнящий себя за бездельность, Гамлет успевает немало совершить в трагедии.

Говорят даже о двух Гамлетах: *Гамлете действия* и *Гамлете монологов*, весьма между собой различных. Колеблющийся и размышляющий — второй; над первым же еще сохраняет власть инерция общепринятого, инерция самой жизни. И даже инерция собственного характера, как мы можем судить, по своей природе отнюдь не слабого, решительного во всем, пока дело не касается главного решения — мстить. Тут Гамлет переходит к монологам.

Отчуждение будет и далее трагически нарастать в шекспировских пьесах. Правда, не в «великих трагедиях», написанных вслед «Гамлету». В них — последняя попытка эпически цельного и прекрасного (*fair*) героя пробиться в мир: *любовью* — Отелло, *добром* — Лир, *силой* — Макбет. Это не удастся: *Время* становится непроницаемым для них. Это слово у Шекспира, часто с заглавной буквы, подсказывает определение тому типу трагедии, который он создал: не трагедия Судьбы, не тронная трагедия, конечно, а *трагедия Времени*. Оно — противник, который роднит всех его трагических героев. И еще их роднит неизбежность поражения, подтверждающего, что «связь времен», действительно и необратимо, распалась, что мир сделался ужасен (*foul*) и от него лучше стоять в отдалении.

Именно так поступают герои следующего цикла — трагедий на античные сюжеты, среди которых преобладают римские (1606—1608). Впрочем, и это решение не делает их счастливыми. Трагедия теперь теряет в величии, в человеческом размахе, но приобретает еще более горький привкус неизбежности. Одни герои добровольно,

другие после краха иллюзий замыкаются в отчуждении. Антония любовь, ведущая к Клеопатре, уводит из мира («Антоний и Клеопатра»). А давно ли, по ренессансному убеждению, любовь связывала, а не разъединяла; ее глазами смотрели на мир и видели его необычно цельным, гармоничным?

Тимон споткнулся о тему нового века, тему всей мировой литературы на последующие века — *деньги* («Тимон Афинский»). Оказалось, что новый человек пришел не для того, чтобы любить, а — делать деньги. Это открытие потрясло героя, отвратило от человечества.

«Кориолан» — финал еще одной шекспировской темы, прошедшей сквозь все жанры: *народной*. Уже в хрониках обозначилось: народ — регулятор общественной гармонии, показатель всеобщего благополучия, но и возможный нарушитель его. Чтобы стать мудрым правителем, принц Генрих прошел сквозь *народный смеховой* — фальстафовский — фон, но, придя к власти, изгнал учителя («Генрих IV»). Власть — для народа, но не для того, чтобы потакать слабостям толпы. Народ слишком часто принимает за правду призрак правды, и с ним легче находит общий язык не честный Брут, а ловкий Марк Антоний («Юлий Цезарь»).

Великий Кай Марций не обольщается народной любовью даже в минуту своего триумфа, когда за победу над врагом он всенародно пожалован почетным именем Кориолана (по названию взятого им города Кориолы). Он и тогда не отвечает на любовь иначе, как презрением и ненавистью, не желает смирить или хотя бы скрыть, как делают другие патриции, своего высокомерного отношения к черни. Тем он обрекает себя на изгнание и гибель, а Рим — на беззащитность перед лицом врага. Чем более велик человек, тем вернее он обречен на отчуждение и гибель. Да и само его величие все более видится в прошлом. В настоящем — отчаяние, в будущем — сказка или утопия.

Именно так — утопически — доигрывается финал шекспировского спектакля: «Зимняя сказка» («*The Winter's Tale*»), «Буря» («*The Tempest*»; 1611—1612). Если в начале шекспировского творчества — открытие исторического Времени, то в его финале — выход за его пределы. «Игра и произвол — закон моей природы» (*пер.* В. Левика), — поет Хор-Время в «Зимней сказке», предваряя четвертый акт. Счастье, не достигнутое в Истории, манит фантазию.

Последние пьесы создаются в фантастическом и смешанном жанре, приближающемся к ставшей уже популярной *трагикомедии*. Они часто звучат как бы послесловием к трагическим сюжетам, повторяя ситуацию, но меняя их развязку — с надеждой на лучшее. В «Зимней сказке», как, скажем, и в «Отелло», любовь и ревность движут сюжет. А в «Буре» — все сразу: коварство, злодейство, узурпация трона

и свободы, но все это до начала действия. Теперь же злодеи — в руках мудрого мага и волшебника, некогда герцога Милана, ныне же обитателя пустынного острова, где, кроме него самого, его дочери и волшебных существ, никто не живет. В его власти казнить и миловать.

Просперо все знает, все видит: и отдельных людей, и человека в целом. Неужели его образ теперь воплощен в Калибане? Существо, стоящее между Разумом и Природой, которая, однако, отзывается в нем не благостью, а зверством, поражая той самой раздвоенностью, что в XX в. заметит З. Фрейд, а в XVII в., оказывается, уже знал Шекспир?

Просперо все видит, над всеми имеет власть, но, подобно королю Лиру, не желает ею воспользоваться. Он бросает в море свой волшебный посох и хочет быть равным со всеми, хотя едва ли обольщается вместе со своей юной дочерью Мирандой, впервые увидевшей людей как пришельцев из дивной страны:

О чудо! Сколько вижу я красивых
Созданий! Как прекрасен род людской!
О дивный новый мир, где обитают
Такие люди!

V, сц. 1; пер. О. Сороки

Реальность преобразается утопическим зрением, обещающим счастье. Однако часть этой цитаты известна современному читателю не столько по тексту Шекспира, сколько в качестве названия одной из самых прославленных и горьких антиутопий XX столетия — романа О. Хаксли «О дивный новый мир».

Каков бы он ни был — он новый и неизбежный. Прежде человек принадлежал в большей мере не себе, а всем: *Природе* и *Человечеству*. Но Время вышло из пазов, единство распалось, замелькало множеством лиц, быть может, поражающих не прежним величием, но новым разнообразием.

Когда Шекспира узнали в континентальной Европе, раньше всего во Франции, то изумились и ужаснулись. Изумились силе его поэтического гения, знанию природы. Ужаснулись его нежеланию следовать правилам поэтики. Момент европейского знакомства с Шекспиром пришелся на XVIII век, когда на сцене шли Корнель и Расин, а эстетическим вкусом правил теоретик классицизма — Буало.

Как было не ужаснуться тем, кто полагал, что высокому предмету подобает высокий жанр и стиль, низкому — низкий, а их смешение — безобразно. Шекспир же постоянно смешивал. Трагический герой, Гамлет, на краю могилы своей возлюбленной балагурит с могильщиками. После страшного преступления, когда в поспешии законов человечности и гостеприимства Макбет убил короля Дункана,

на сцену является пьяный привратник и несколько минут не может собраться с силами и духом, чтобы открыть дверь замка на ледящий кровью полночный стук.

Позже, уже не столько оправдывая, сколько превознося Шекспира над мелочной критикой классицистов, будут говорить о том, как глубоко он знал жизнь, в которой, как и в его произведениях, все смешано. Не лучшее, впрочем, объяснение. Расин, вероятно, не хуже Шекспира знал, что в естественной жизни — *смешано*, но в искусстве полагал, должно быть *разделено*, приведено в художественный порядок. К этому побуждал и жизненный уклад, более регламентированный, иерархичный, чем в шекспировские времена. Из него вырастали культурные привычки, стилистический порядок — *декорум*. А в театре шекспировской эпохи еще был жив обычай перебивать божественный сюжет комической интерлюдией. Божественное — высокое; а человеческое, светское, земное — сниженное. Человеку дано совершать паломничество — путь наверх, но и божественное нередко спускается на землю, становится предметом карнавального, пародийного обыгрывания. Иерархия если и существовала, то подвижная, легко опрокидываемая, вплоть до полного смешения верха и низа.

В отличие от Сервантеса, Шекспир не охватил своим творчеством всю существующую наличность жанровых форм. С драматической наглядностью и во всех смысловых регистрах он разыграл процесс разрушения прежнего — эпического — бытия и рождение человека Нового времени, мечтавшего ощутить себя гуманистически достойной личностью, а завершившего эпоху потрясенным осознанием своего одиночества в мире смещенных (если не сказать — перевернутых) ценностей.

Круг понятий

Рефлектирующий герой:

меланхолия
отчуждение

бездеятельность
совесть

Вопросы

Как в великих трагедиях Шекспира звучит слово «человек»? Можно ли сказать, что происходит разочарование в ренессансном идеале или скорее разочарование в его осуществимости?

В каком смысле верно и в каком неточно понятие «тронная трагедия»? Какой круг произведений Шекспира включается в этот цикл?

Что было принципиально новым в образе «рефлектирующего героя»?
Почему медлит Гамлет и каким образом мы узнаем о его медлительности?
В чем заключалась философия жанра «трагедия мести» и почему Гамлет не принимает ее?
Как меняется природа Времени в жанре трагикомедии?

Тексты

Шекспир У. Полное собрание сочинений: В 8-ми т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. — М., 1957—1960.

Шекспир У. Собрание сочинений в 8-ми т. / Сост. и вступит. ст. И. Шайтанова. — М., 1992—1994, 1997.

Шекспир У. Трагедии; Сонеты / Вступит. ст. А. Аникста; примеч. А. Аникста, М. Морозова. — М., 1968 (БВЛ).

Шекспир У. Пьесы; Сонеты / Сост., предисл., коммент., справочно-метод. материалы И. Шайтанова. — М., 1997 (Кн. для ученика и учителя).

Шекспир У. «Гамлет» в русских переводах / Сост. и предисл. И. Шайтанова. — М., 1994.

Шекспир У. Сонеты / Сост. А. Н. Горбунова; предисл. и коммент. А. А. Аникста; послесл. А. Л. Зорина. — М., 1984. (На рус. и англ. яз.)

Шекспир У. Сонеты / Сост. Н. В. Алехина. — М., 1996 (Серия «Мир поэзии»; большинство сонетов в пер. Н. В. Гербеля с добавлением некоторых русских переводов XIX — начала XX в.).

Литература

Аникст А. Театр эпохи Шекспира. — М., 1965.

Аникст А. Шекспир: Ремесло драматурга. — М., 1974.

Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. — М., 1971.

Пинский Л. Е. Комедии Шекспира; Образ Фальстафа // Магистральный сюжет. — М., 1989. — С. 49—147.

Холлидей Ф. Е. Шекспир и его мир. — М., 1986.

Шайтанов И. О. Шекспир Уильям // Энциклопедия литературных героев. Зарубежная литература: Возрождение; Барокко; Классицизм. — М., 1998. — С. 508—693.

Шведов Ю. Ф. Вильям Шекспир. Исследования. — М., 1977.

Шенбаум С. Шекспир: Краткая документальная биография. — М., 1985.

Элиот Т. С. Гамлет и его проблемы // Т. С. Элиот. Назначение поэзии / Вступит. ст. А. М. Зверева. — Киев; М., 1997. — С. 151—156.

Учебное издание

Шайтанов Игорь Олегович

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
Эпоха Возрождения

Учебник для студентов высших учебных заведений

В двух томах

Том 2

Зав. редакцией *Т.Б. Слизкова*

Редактор *Е.П. Пронина*

Зав. художественной редакцией *И.А. Пшеничников*

Художник *Ю.В. Токарев*

Компьютерная верстка *А.И. Попов*

Корректор *Л.А. Костылева*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных
ЗАО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.

Гигиеническое заключение

№ 77.99.2.953.П.13882.8.00 от 23.08.2000 г.

Сдано в набор 23.05.00. Подписано в печать 20.07.01.

Формат 60×90/16. Печать офсетная. Усл. печ. л. 14,0.

Тираж 15 000 экз. (1-й завод 1–10 000 экз.). Заказ №3252.

«Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

117571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 932-56-19.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

ООО «Полиграфист».

160001, Россия, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3.

**ОБРАЗОВАНИЕ, ПОЛУЧЕННОЕ В ПРЕСТИЖНОМ ВУЗЕ – ЛУЧШИЙ СТАРТОВЫЙ КАПИТАЛ
ДЛЯ НАЧАЛА КАРЬЕРЫ, ЛУЧШЕЕ НАСЛЕДСТВО, КОТОРОЕ МОГУТ ДАТЬ РОДИТЕЛИ СВОИМ ДЕТАМ**



ИНСТИТУТ МЕЖДУНАРОДНОГО ПРАВА И ЭКОНОМИКИ имени А.С. Грибоедова

лицензия № 24-0151, свидетельство о государственной аккредитации № 25-0944

**Выпускники получают государственный диплом. Обучение платное.
Студентам дневного отделения предоставляется отсрочка от призыва в армию.**

Предлагает высококлассную подготовку по специальности “Юриспруденция”.

Профессия юриста сегодня входит в число самых интересных и перспективных. Она налагает на человека особую ответственность, поскольку от успешной работы юриста зависят судьбы людей, благополучие и процветание огромных компаний.

В ИМПЭ им. А.С. Грибоедова под руководством известных ученых и практических деятелей различных областей юриспруденции студенты получают фундаментальную подготовку по общепрофессиональным и специальным дисциплинам, участвуют в научной работе, начинают свою профессиональную практическую деятельность.

Большинство студентов дневного отделения помимо основного курса профессиональной подготовки выбирают дополнительные образовательные программы:

- *углубленного изучения иностранного языка* — позволяет выпускникам вместе с государственным дипломом юриста получить второй государственный диплом — “Переводчик в сфере юриспруденции”; сдача экзаменов на международные сертификаты “Trinity College London”, “Cambridge 1-st certificate”, TOEFL, “Cambridge certificate in advanced”, SЕFIC;
- *информатики* — обеспечивает приобретение навыков работы с пакетами профессиональных компьютерных программ, информационными сетями, глобальной сетью Интернет;
- *практической адаптации* — предусматривает практику с первого курса, приобретение двухлетнего стажа работы по специальности с записью в трудовую книжку по одной из предлагаемых ИМПЭ им. А.С. Грибоедова специализации: международное, государственное, финансовое, гражданское, уголовное право.

Выпускники института успешно работают в министерствах, комитетах Государственной Думы ФС РФ, органах государственного и муниципального управления, структурах МВД РФ, коллегиях адвокатов, коммерческих структурах, научных учреждениях.

С 2001 года в Договоре на обучение закреплена гарантия трудоустройства выпускников на престижную и высокооплачиваемую работу по специальности.

ВСТУПИТЕЛЬНЫЕ ИСПЫТАНИЯ:

тестирование по обществознанию (раздел “Право”), истории Отечества и русскому языку; психологическое и психофизиологическое тестирование (с применением многоцелевого полиграфа — детектора лжи) — для выявления профпригодности, *исключения проникновения в студенческий коллектив института лиц с вредными привычками и криминальными наклонностями.*

В институте работают подготовительные курсы для старшеклассников по следующим дисциплинам: “Основы государства и права”; “Основы рыночной экономики”; “История России”; “Математика”; “Русский язык”; “Введение в журналистику”; “Английский язык”.

Адрес: 107066, Москва, ул. Спартаковская, д. 2/1 (м. «Бауманская»).
Телефоны приемной комиссии: 928-7777, 261-8241.

E-mail: cra@adm.iile.ru <http://www.iile.ru> <http://www.iile.edu>



**ИГОРЬ ОЛЕГОВИЧ
ШАЙТАНОВ** –

доктор филологических наук,
профессор, известный ученый,
литературный критик, автор
работ по зарубежной и русской
литературе, в том числе
многочисленных исследований
о У. Шекспире.

Под его редакцией вышли
издания К.Н. Батюшкова
и Дж.-Г. Байрона, Дж. Китса
и У. Теккерея, У. Шекспира,
Энциклопедия литературных
героев («Эпоха Возрождения»)
и альманах «Anglistica».

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

ВЛАДОС

ISBN 5-691-00616-9(II)



9 785691 006166