

ПЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК

в европейском
литературном
развитии

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК

Институт мировой литературы
им. А.М.Горького

ПЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК
В ЕВРОПЕЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ
РАЗВИТИИ

Ответственный редактор
А.Д.Михайлов

Москва
ИМЛИ РАН, «Наследие»
2001

Литература Средних веков,
Ренессанса и барокко

Выпуск VI

Серия основана в 1994 году

Редакционная коллегия:
М.Л.Андреев, Н.И.Балашов,
Е.А.Гуревич, А.Д.Михайлов

Рецензенты:
кандидат филологических наук Е.А.Гуревич
кандидат филологических наук О.В.Смолицкая

*Издание подготовлено и осуществлено при финансовой поддержке
Российского гуманитарного научного фонда (РГНФ)
проекты № 95-06-17890 № 00-04-16062*

ISBN 5-9208-0073-9

© Коллектив авторов, 2001
© ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001

ВВЕДЕНИЕ

Границы литературных эпох обычно не совпадают с рубежами столетий. И все-таки и в сознании современников, и в восприятии потомков (в том числе исследователей и «осмыслителей») подобные границы присутствуют очень ощутимо и непреложно. Есть здесь, конечно, и навязываемое рядовому человеку (впрочем, не только ему) традиционным мироощущением осознание временных рубежей, что подчас выливается в маниакальное ожидание «конца света», «страшного суда», вообще какого-то неизбежного и рокового перелома и всеобщей гибели (например, в преддверии 1000 года, когда своеобразный психоз охватил огромные массы населения Западной Европы). Но даже если это переживание приближающегося рубежа и не приобретало катастрофических и экстремальных форм, магия круглых чисел давала о себе знать, с чем нельзя не считаться. И как бы в противовес этому индивидуально-массовому восприятию движения времени, мыслители и позднейшие «осмыслители» находили в движении истории иные вехи, отличные, и подчас весьма значительно, от круглых хронологических рубежей. Так например, «Великий век» в истории французской культуры растянулся — под пером исследователей — на лишних два с половиной десятилетия — от вступления на французский трон Генриха IV (1589) до смерти Людовика XIV (1715). Но тут все просто: культурные этапы пристраиваются к датам правления монархов. Иначе, когда таких опорных дат нет; тогда в дело вступают собственно культурные или же литературные эпизоды. Мы можем, например, начинать итальянское Кваттроценти со смерти Петрарки или Боккаччо, в значительно меньшей степени — со смерти Саккетти, подобно тому, как со смертью Пушкина заканчивается определенный этап истории российской словесности и начинается этап новый.

В то же время между двумя историко-культурными эпохами, тем более, если они по своей протяженности и по своим результатам достаточно значительны, лежит своеобразный переходный период. Временные размеры его различны и, бесспорно, за-

висят от того, какие эпохи такой период разделяет. Тут, между прочим, нельзя отделаться от современного восприятия этих рубежей: чем ближе к нам, тем историко-культурные эпохи оказываются короче и, тем самым, годы перехода также сужаются и имеют тенденцию к свертыванию. Вместе с тем, случается, что переходный период, взламывая хронологические рубежи, неожиданно растягивается на несколько ощутимых десятилетий и оказывается не только хронологически четко определимым, но и по своему содержанию — самоценным и самодостаточным. Одной из таких переходных эпох, тяготеющих к самозамкнутости, является длительнейший и богатейший по своим результатам рубеж между XIX и XX столетиями, то есть между Новым и Новейшим временем. Другой подобный период — это столь же хорошо ощущаемый и содержательно наполненный рубеж между Средними веками и Новым временем. Для большинства западно-европейских культур (и литератур, что не всегда совпадает) период этот приходится на XV столетие, которое уже давно в культурологии получило название, дабы избежать слишком упрощенной хронологической привязанности и в то же время не терять ее из виду, эпохи «Кваттроченто».

Все это очевидно. Это не требует дополнительных разъяснений, хотя некоторые доказательства и могут потребоваться. Споры могут возникнуть, когда мы попытаемся выяснить основной характер этого переходного периода, определить его доминанту. В самом деле, этот переходный период может рассматриваться и как последний отрезок Средневековья, его «осенняя» пора, пора увядания, если воспользоваться ставшим уже классическим выражением Й.Хёйзинги¹, то есть период этот может связываться достаточно прочно со Средними веками и истолковываться исходя из них. Этот период может восприниматься и как первые робкие, а затем все более уверенные шаги Возрождения, и тогда он объясняется как предтеча Ренессанса, и на него будут переноситься многие черты последнего. Наконец, его можно трактовать и как эпоху, обладающую вполне конкретными, только ей присущими чертами, эпоху, следующую за Средневековьем, но все-таки не всегда выливающуюся в полнокровный Ренессанс. Вполне очевидно, что три перечисленные нами подхода, толкования, осмысления не противоречат друг другу, но, напротив, друг друга дополняют и уточняют.

Этот период принято называть «Проторенессансом» или «Предвозрождением». Оба эти термина удобны, но несут в себе

и существенные слабые стороны. Оба они, во-первых, ориентируют изучаемую нами эпоху на Ренессанс, затушевывая ее связи со Средневековьем, во-вторых, не учитывают, что в ряде стран Возрождение не состоялось, либо было совершенно незначительным (как, например, в Скандинавии). Поэтому применительно к целому ряду национальных культур можно говорить лишь о ренессансных и гуманистических тенденциях, не развившихся до конца.

Вот почему термин «Кваттроченто», не неся идеологической и отчасти даже содержательной нагрузки, представляется нам более предпочтительным, хотя, как уже говорилось, хронологические коннотации и могут внести некоторые осложнения. Когда, чуть ли не сто лет тому назад французский ученый Филипп Монье назвал этим термином свою превосходную книгу о «литературной истории Италии XV века»², это было оправданно и понятно: речь-то шла об итальянском литературном материале. Но много позже вышел коллективный труд, посвященный французской культуре XV века, в названии которого также употреблен термин «Кваттроченто»³; и употребление как раз этого термина в данном случае было концептуальным.

Здесь уместно задать вполне правомерный вопрос: а возможно ли вообще Предвозрождение, то есть то, что мы предлагаем называть термином Кваттроченто, без Возрождения. Вопрос этот — основополагающий, центральный. От ответа на него зависит применимость вышеуказанного термина, по сути дела возможность рассмотрения культурных феноменов XV века в разных странах в более или менее синхронном плане. Если рассматривать одну, отдельно взятую национальную культуру, вне ее международных связей и — шире — международного контекста, то тогда ответ на этот вопрос может быть и отрицательным. Однако широкие историко-культурные сопоставления позволяют выявить сходные тенденции в национальных культурах разных стран. Наличие этих общих закономерностей и позволяет говорить о Предвозрождении-Кваттроченто как о едином общем процессе, проявившемся, каждый раз по-своему, в культурах большинства стран Западной Европы и нашедшем свои аналоги в других культурных зонах. Можно сказать, конечно, в самых общих чертах, что эти новые тенденции сводились к ослаблению феодально-религиозной (а лучше, «церковной») идеологии, постепенной гуманизации культуры, усилению в ней светских элементов, росту интереса к Античности, как своей

собственной «Древности», так и «Древности» греко-римской. Совокупность этих тесно связанных между собою процессов позволила Петrarке уже в середине XIV столетия сказать знаменательную фразу, определившую новое, возрожденческое по своей сути, отношение к человеку и к окружающей его действительности: «предоставим ангелам размышлять о делах божеских, а задача людей — размышлять о делах человеческих».

Предвозрождение-Кваттроченто оказывается периодом перестройки, подготавливающим наступление Ренессанса. Вот общее, предварительное определение этого этапа, которое дал Д.С.Лихачев применительно к русской литературе, но которое вполне приложимо и к литературе (литературам) Западной Европы: «Предвозрождение — это только начало того движения, которое, созрев, дало в дальнейшем Возрождение, это первая ступень, еще не освобожденная от господства религии. Понятно, что Предвозрождение могло охватить всю духовную культуру в ее наивысших проявлениях без кардинальной ломки самого отношения духовной культуры к религии. Но в этом движении Предвозрождения были заложены уже все те явления духовной культуры, которые при благоприятных обстоятельствах должны были бы привести к Возрождению»⁴.

Говоря о Предвозрождении в тех странах, где подлинное Возрождение не наступило, нельзя забывать того обстоятельства, что Предвозрождение-Кваттроченто не только несло в себе зародыши Ренессанса, но одновременно было временем увядания средневековой культуры, в тех ее формах, которые были выработаны классическим Средневековьем. В этой связи интересно присмотреться к культуре Прованса, который был в XI и тем более в XII веке образцом для других западно-европейских стран и их литератур. Провансальская культура в XIV и особенно в XV веке не только приходит в упадок, но во многом просто прекращает свое существование. Эти два столетия — время ее медленного умирания, которое прошло и через этап окостенения и формализации, эпигонства, перепевов старого, изощрения, но и стремительной деградации прежней поэтической системы. Литература Прованса не просто теряет былой высочайший уровень; она распадается на мелкие городские поэтические объединения и школы; большое распространение получают религиозные лирика и театр, агиография, дидактика. Впрочем, в это же время существенную трансформацию претерпевает куртуазная культура в Северной Франции, где также создаются мелкие го-

родские поэтические объединения, где «миннезанг» как бы переходит в «мейстерзанг». Но вот что отметим: в Провансе литература просто приходила в упадок, вырождалась, даже в известной мере исчезала, не дав пышного и красочного цветения, как это случилось во Франции, в Англии, даже в Германии (явно отстававшей от других европейских стран, дольше сохранявшей типично средневековые темы, жанры, специфический поэтический язык).

Итак, если сопоставить литературные судьбы Северной Франции и Прованса, то перед нами в отдельных своих компонентах сходные процессы, приведшие, правда, к совсем разным последствиям. Прованс, разгромленный феодалами Севера, знал все-таки свое Возрождение, отмеченное именами Пей де Гарроса, Луи Белло де Ля Беллодьера, Ожье Гальяра (вот, пожалуй, и все имена). Но Ренессанс этот был отраженным: он ориентировался не на Античность и даже не на Италию, а на Францию, куда непрерывно устремлялись самые талантливые и самые активные из южан (например, Гийом де Саллюст Дю Бартас)⁵.

То, что Возрождение не наступает сразу, в один день, — не подлежит сомнению. То, что ему предшествует необходимый переходный период, — тоже. Но столь же очевидно, что начало и конец такого переходного периода, его продолжительность и его смысловая содержательность не одинаковы. Тем самым и характер Кваттроченто, скажем, в Италии или во Франции, Испании, Англии не идентичен. Итак, весь вопрос в том, как в разных странах Западной Европы протекает переход от Средних веков к Возрождению, когда происходит этот переход и как эти национальные Предренессансы соотносятся между собой, наконец, можно ли говорить о едином «европейском Предвозрождении-Кваттроченто».

Совершенно очевидно, что изучение этих вопросов возможно при двух совершенно различных, но не находящихся в непримиримом противоречии подходах. При стадийном или диалектическом подходе интересующий нас переходный этап в конкретной стране рассматривается как необходимый период развития данной культуры. Через этот этап отдельные национальные культуры проходят в «свое» время и никак или почти никак не согласуются с аналогичными процессами в сопредельных странах. Национальная культура при подобном подходе рассматривается как культура замкнутая, а происходящие в ней процессы — борьба старых (религиозных и куртуазно-рыцар-

ских) традиций с новыми (городскими или «буржуазными») — как автохтонные. Именно так, то есть национально-замкнуто, период Кваттроченто в разных странах изучен самым подробнейшим образом (соответствующих специальных работ настолько много, что их не имеет смысла перечислять). Причем, экстранациональные сопоставления обычно сводятся к прикладыванию к данной культуре основных параметров культуры Италии как неперменного эталона, что неминуемо заставляет прийти к выводу о несовпадении темпов и уровней развития сравниваемых культур.

Но возможен и синхронический подход. В этом случае переход от Средних веков к Возрождению трактуется как единый процесс, как общий — хронологически и географически — период в истории европейской культуры. Подобный подход не стирает национального своеобразия пути отдельных культур к Ренессансу, он, напротив, помогает, на фоне общих закономерностей, выявить специфические национальные черты изучаемой эпохи.

В период Кваттроченто западные культуры уходят от своих средневековых истоков. Они уходят (отходят, отстраняются, удаляются) и от общих, подчас обязательных для всех параметров и характеристик средневековой культуры. Следует принимать во внимание, что при всей своей пестроте, при всей политической разобщенности, западно-европейский культурный регион обладал в Средние века бесспорными общностью и единством. Тому залогом были конфессиональное единство и сходство социально-политического устройства. Это культурное единство не было поколеблено ни непрерывными контактами с соседями (например, с Византией или мусульманским миром), ни известной асинхронностью культурного развития Западного мира, ни разрывавшими его внутренними острейшими конфликтами. В период развитого, Высокого Средневековья, то есть в XII–XIV века (по крайней мере до середины последнего), происходит известное выравнивание уровней и темпов развития, когда отстающие культуры подтягиваются, догоняют ведущие, когда основные направления и жанры средневековой литературы оказываются общеевропейским достоянием, как и сюжетный фонд европейской литературы (так, например, легенда о Тристане и Изольде через посредство французских обработок Тома, Бернара, через французский прозаический роман начала XIII века, манифестируется в Германии под пером Эйльхарта фон

Оберга, Готфрида Страсбургского, Ульриха фон Тюргейма, Генриха Фрейбергского, а также в Англии, Италии, Испании, Норвегии, Чехии и т.д.). Итак, в период Высокого Средневековья культура Западной Европы предстает как обладающий прочными внутренними связями, устойчивыми закономерностями феномен.

С наступлением Кваттроченто этой общности, этой гомогенности приходит конец.

Когда же в культуре западно-европейского региона начинают возникать новые, предвозрожденческие тенденции? В чем они состоят, если их рассматривать не на уровне одной литературы или даже культуры, а всего региона? Иначе говоря, когда в Западной Европе в целом и в каждой отдельной европейской стране наступает Кваттроченто, наступает XV столетие?

Следует отметить, что если уже не раз предпринимались попытки растворить Ренессанс в Средневековье, стереть границу между ними, пусть границу достаточно подвижную и условную, то также прилагались старания расширить хронологические рамки европейского Возрождения и включить в него все богатство и многообразие культуры развитого средневекового общества. Сейчас вряд ли кто-нибудь решится начинать ренессансный культурный процесс с так называемого «Каролингского возрождения»: за годами, когда развивалась деятельность маленького кружка латинских поэтов и писателей при дворе Карла Великого, последовали столетия обвального культурного упадка; традиции каролингских поэтов не только не были вскоре подхвачены, но вообще оказали очень небольшое воздействие на последующее культурное развитие (зависимость от этих традиций лирики вагантов спорна и требует специального изучения). Следующий подъем приходится на XI и особенно на XII век, связанный со становлением готики, усилением контактов с Востоком, развитием философии (схоластика), закреплением и расцветом куртуазной культуры, апогеем латинской поэзии вагантов, интенсивным развитием литературы на национальных языках, становлением и оформлением основных литературных жанров Высокого Средневековья и т.д. Этот действительно значительнейший подъем нередко предлагают считать началом Ренессанса⁶ или на худой конец специфическим «ренессансом XII столетия»⁷. Это ошибочно с двух точек зрения. Во-первых, так широко раздвинув рамки Возрождения, мы тем самым лишаем культуру Средних веков наиболее ярких и значительных ее про-

явлений. Во-вторых, при подобном подходе утрачивается разительная перемена, наступившая в европейской культуре в эпоху Возрождения.

Иногда высказывается мысль о неопределимости границ литературной эпохи. Например, с этой точки зрения все зародыши, все предпосылки (что отчасти верно), но и все основные черты Возрождения уже содержались в культуре позднего Средневековья. Преемственность в культурном развитии, конечно, существовала, и все-таки движение культуры непрерывно и одновременно прерывисто. В этом движении нельзя не заметить ускорений, стагнаций, ощутимых переломов. Нет, или почти нет, резкого, существенного отличия между двумя соседними годами (просто один может быть бедным, другой же, напротив, богатым на литературные события); уже вполне распознаваемы отличия между двумя десятилетиями. А при ретроспективном взгляде (чем мы и занимаемся постоянно) достаточно ощутимо деление культурной истории на замкнутые и в то же время открытые отрезки, пусть с весьма неясными, размытыми гранями, но с легко определимой направленностью, содержательностью, доминантой. При таком ретроспективном взгляде становится очевидной роль гигантских фигур, роль несомненных гениев, которые замыкают свою эпоху и одновременно стоят на пороге новой. Таков, например, Данте, завершающий все многообразие средневековой культуры, таковы Шекспир, Сервантес и Монтень, подводящие итоги культуры Ренессанса, таков Пруст, в творчестве которого, хотя он и писал в начале XX века, сконцентрировались достижения и просчеты века предыдущего.

В последней трети XIII столетия и на протяжении следующего века значительные изменения намечаются в политической, философской, литературной сферах. В эти годы и десятилетия происходит распадение западно-европейской культурной зоны Средневековья. Вернее, это распадение было необходимым компонентом и условием перехода к Ренессансу, в ходе которого (то есть Ренессанса) стала возникать и складываться новая культурная зона с новым содержанием, новыми границами, новым взаимодействием частей, новыми внешними связями; на протяжении Возрождения возникнут новые закономерности и на смену хронологической асинхронности переходного этапа придет временная сопоставимость отдельных культурных феноменов.

Это распадение средневековой культурной зоны сопровождалось активизацией национальной жизни, ростом местных интересов, их противопоставлением интересам наднациональным. В литературе и искусстве укрепляются или даже как раз в этот момент возникают устойчивые национальные традиции, причем традиции глубоко осмысленные и, если можно так выразиться, «прочувствованные» и «пережитые».

Это было время острейших социальных и политических кризисов. Укрепление королевской власти, образование сильных централизованных монархий (во Франции, Англии, затем и в Испании) проходит в XIV веке на фоне грозных восстаний бедноты, этого «предпролетариата», который очень медленно и постепенно начинает формироваться в недрах средневекового общества. Это восстание Фра Дольчино (1304–1307), восстание фламандской бедноты (1323–1328), крестьянская война «Жаке-рия» (1358), восстание «чомпи» во Флоренции (1378), восстание Уота Тайлера (1381), наконец.

Распадение западно-европейского ареала сопровождалось экономическим спадом, разрушением торговых связей (правда, с немедленной заменой их новыми), распадом феодальной системы хозяйства и т.д., что позволило некоторым историкам рассматривать XIV и отчасти XV век как своеобразный «кризис феодализма»⁸.

Уже с первых десятилетий XIV столетия и в экономике, и в политике, и в культуре в противовес общим интересам выдвигаются местные. Условно их можно было бы назвать «национальными». Возникновение национального чувства характерно не только для таких стран, как, скажем, Франция или Испания, проделывавших трудный путь к своему объединению, но даже для раздробленной Италии. Известно, насколько национальный вопрос мучил Данте, как страстно откликался на него Петрарка (знаменитая канцона «Italia mia», написанная в конце 1344 или в начале 1345 года). Этому не приходится удивляться: борьба за «национальное» типична именно для времени усиленного национального строительства. Как раз в этот период со всей остротой встает вопрос о национальном языке, который решают, причем всегда однозначно, и Данте, и Чосер. Интернационализм и типичный возрожденческий космополитизм появляются значительно позже — в пору развитого Ренессанса, когда вопрос о национальном языке и национальной культуре не стоит так остро (манифест «Плеяды», несмотря на свое название, не ставил

вопроса о языке, вернее, не это было для друзей Ронсара и Дю Белле главным).

Итак, в самых общих чертах можно сказать, что XIV век основательно поколебал средневековый миропорядок, расшатал его внутренние связи, сломал привычные литературные нормы, внес отчетливую асинхронность, прерывистость, неравномерность и несогласованность в культурный процесс. Отдельные культурные центры вдруг ярко заявляли о себе, оставляя далеко позади соседние и дальние. Такова, несомненно, роль Флоренции, на которую, то есть на ее выдающихся представителей — Данте, Петрарку и Боккаччо, будут вскоре ориентироваться литераторы и философы («гуманисты») возникавших новых культурных центров Италии, а также и других европейских стран. В этом общекультурном разладе берут начало тенденции, которые в одном случае приводят к формированию самостоятельной литературной общности, например, австрийской литературы, когда единая традиция немецкого миннезанга оказывается расчлененной, в другом — к возникновению временного культурного центра, каким, например, стремилась стать Бургундия⁹. Если такие замечательные поэты XII–XIII веков, как фон Кюренберг, Дитмар фон Айст, Райнмар фон Хагенау, Вальтер фон дер Фогельвейде, Ульрих фон Лихтенштейн, лишь с большой натяжкой зачисляются в первые представители литературы Австрии (их общегерманские корни, самоосмысление и роль несомненны), то «австрийскость» как элемент национального самоощущения уже присутствует у Иоганна фон Вюрцбурга, автора своеобразного куртуазного романа «Вильгельм из Австрии» (1314). Далеко не случайно именно в XIV веке основывается Венский университет (1365).

Зрелое Средневековье было конгломератом мелких и мельчайших местных художественных школ. По мере их количественного и качественного роста усиливалась их самозамкнутость и самодостаточность (что, тем не менее, сочеталось с постоянными контактами и обментами, с постоянными переездами мастеров из одного города в другой). Эти дробность и разобщенность способствовали профессиональному и художественному закреплению каждой из них, что явилось залогом общего надобластнического, а потом и национального единства. В период Кваттроченто намечается постепенное падение местных школ и их слияние в одну национальную. Этот процесс захватил не только Северную Европу, где он совпадал с образованием на-

циональных государств и неизбежным выделением одного основного заказчика — двора государя, но в какой-то мере даже Италию (где четкую обособленность сохранила в конце концов лишь венецианская школа; Рафаэля же, например, мы относим к умбрийской школе весьма условно). Затем эти национальные школы все резче обособляются, несмотря на непрерывные межнациональные контакты, на то, что, скажем, Рогир ван дер Вейден пишет портрет миланского герцога Франческо д'Эсте, Жан Фуке иллюстрирует Боккаччо, а Гольбейн будет работать при английском королевском дворе, подобно тому, как Леонардо да Винчи — при французском.

Важным фактором культурного единства Средневековья была повсеместно распространенная латынь как язык католического богослужения и связанных с ним богословия, философии, историографии и т.п. В XIV веке происходит в этой сфере существенная перемена. Латынь переставала быть языком литературы, языком историографии (с конца XIII столетия хроники почти везде уже пишутся на национальных языках — и в Италии, и в Испании, и во Франции), языком государственного делопроизводства и т.п. Но одновременно происходит становление новой возрожденческой латыни. Замечательные ее образцы мы находим в творческом наследии Петрарки и Боккаччо, но, естественно, не только у них. Хотя латынью пользуются на протяжении всей эпохи Ренессанса, ее не столько расцвет, сколько большой удельный вес в общем культурном развитии приходится как раз на период Кваттроченто. Это и понятно. Возрожденная латынь помогала становлению новых национальных литературных языков (известно, например, как много цicerонизма в синтаксисе «Декамерона», сколь многим обязаны латыни и Рабле, и Ронсар, и Монтень), но на первом этапе своего развития она в очень многом подменяла собою новую литературу на *volgare*. Новая латинская литература была действительно новой, то есть она порвала с лексикой, синтаксисом, стилистическими фигурами и жанрами средневековой латинской литературы. Поэтому она стала носительницей передовой идеологии — гуманизма.

Возрожденческая латынь стала основой, не главной, но весьма существенной, нового культурного единства — уже ренессансного. Латынь обеспечивала культурный обмен, способствовала расширению гуманистических штудий, помогала знакомству с памятниками древнеримской литературы, изучавшейся

теперь и просто теперь читавшейся в своем подлинном виде, а не в средневековом переосмыслении. Надо сказать, что период Кваттроченто был эпохой наибольшего расцвета ренессансной латыни. Прежде всего, конечно, в Италии (перечислять замечательных писателей, виртуозно пользовавшихся латынью и создавших на этом языке памятники общеевропейского значения, просто не имеет смысла — так их много). Иногда даже полагают, что в XV столетии в Италии литература на живом языке была основательно потеснена и даже отброшена назад (по сравнению с непреходящими достижениями Данте, Петрарки, Боккаччо, даже Саккетти). Это не вполне верно: италоязычная литература XV века достаточно богата, разнообразна, влиятельна; она находилась в процессе непрерывного развития, расширения своих жанровых и тематических рамок, она преодолела границы Тосканы, утвердилась и на Севере, например, в Милане или в Венеции, и на Юге — в Неаполе и даже на Сицилии.

После распада западно-европейской культурной зоны, которая в период Средних веков была достаточно обособленной, замкнутой, в ходе Возрождения сложилась новая культурная зона. Она была уже совсем иной географически, так как к ней подключились страны юго-восточной Европы (например, Далмация и Венгрия), а открытие и освоение Америки перенесли идеи Ренессанса в Новый свет. Части этой новой культурной зоны были тесно связаны между собой, находясь в состоянии постоянного культурного обмена, но сохраняли большую автономию. Необычайно широки были внешние связи новой культурной зоны, захватывавшие отдаленнейшие уголки обитаемого мира. Поэтому новая культурная зона была в значительно большей мере «открытой», чем старая — средневековая.

Если в период позднего Средневековья (в культурологическом смысле слова), особенно в XIV веке, проходил процесс разложения культурной зоны Средневековья, то есть процесс деструктивный, то на долю Кваттроченто выпала задача европейскую культурную зону вновь объединить и консолидировать, но, естественно, на совершенно новой основе и в достаточно новых формах.

Во-первых, и это очень важно, произошла смена культурного лидера. Если в период развитого Средневековья французская культура была бесспорным образцом для других национальных культур (готику даже иногда называли «французским искусством»), то в XV веке Франция это главенствующее положение

утрачивает. Еще раньше, в предшествующем столетии, культура Италии делает решительный рывок вперед, обгоняя другие страны. Результаты же такого рывка были закреплены именно в период Кваттроченто. Можно с полным основанием сказать, что XV век был временем превращения Италии в бесспорного культурного гегемона. Другие страны в течение Кваттроченто только и делают, что Италию догоняют. Надо сказать, что происходит это не всегда достаточно успешно, и к началу XVI века отставание от Италии продолжается, но затем оно было успешно преодолено. Это не значит, конечно, что итальянское влияние исчезает, влияние это — в области литературы — продолжается и даже знает моменты временных подъемов и всплесков (например, во второй половине XVI века повсеместным стало воздействие новеллистики Банделло, которого переводят, которому подражают и у которого учатся). Но уровень культурного развития в разных странах Западной Европы выравнивается.

При складывании новой культурной зоны и разрушении старой неизбежно встает вопрос о посреднике. В качестве посредника может выступать язык (таким языком-посредником, несомненно, была в период Средневековья латынь), литература (французская литература сформировала и выработала основные жанры средневековой словесности, она — что не менее важно — передала тогда немецкой, итальянской, английской, испанской и другим литературам богатейший сюжетный фонд, связанный с кельтскими сказаниями о короле Артуре и рыцарях Круглого стола, но также и заимствованные на Ближнем Востоке сказочные истории и притчи; она же дала первые обработки на новых языках сюжетов античной литературы и истории); в качестве посредника может выступать и культура. Культура-посредник, воздействующая всем своим богатым и разнообразным содержанием и столь же направленно передающая опыт Античности — с этим явлением мы сталкиваемся, пожалуй, лишь на пороге Возрождения, то есть в эпоху Кваттроченто, когда таким посредником стала культура Италии. Следует, однако, заметить, что воздействие итальянской культуры не было равномерным. Во-первых, оно менялось на протяжении столетия, так сказать, наращивая свою силу, во-вторых, отдельные компоненты итальянской культуры воздействовали с разной силой, в-третьих, в разных странах на местную культуру влияли разные аспекты культуры Италии. К этому надо добавить, что и сама итальянская культура оставалась открытой для иноземных влияний; так,

несомненно испанское влияние на культуру Неаполя (именно на культуру, а не на литературу — здесь оно было незначительным), или отдельных достижений и находок нидерландской живописи «Золотого века» на некоторые художественные школы Италии и их отдельных представителей.

В период подготовки Кваттроченто, а затем и Ренессанса изменяется характер культурных связей. Речь должна идти не только об их географических смещениях (выдвижение на первое место Италии), но и о возникновении новых форм общения и их результатов. В XV веке умножаются личные контакты деятелей культуры, растет их переписка (было это и в XIV столетии, но в значительно меньших масштабах). Резко усиливается переводческая деятельность, то есть перед нами уже трансплантация памятника, а не трансплантация сюжета (как было в Средние века, когда почти не переводили, а пересказывали, перелагали, приспособливали для своих нужд). Растет интерес и к «заморским» странам, множатся описания путешествий, неведомых земель и т.п. (Причем вполне правдоподобных, а не наполненных увлекательными небылицами, как в книге Жана де Мандевиля.) В этой связи растет интерес и к нехристианскому миру и его культуре, которые теперь осознаются соизмеримыми с миром и культурой христианскими (что было вряд ли возможно, скажем, в период Крестовых походов, по крайней мере в официальной литературе). Существенным моментом расширения географических и культурных горизонтов стало событие трагическое — падение в 1453 году Константинополя, когда прекратила существование Византийская империя, а в Европу хлынула волна беженцев, в числе которых было немало представителей интеллигенции — учителей, книжников, философов, богословов и т.п. Они принесли в Европу свои знания, умения, идеи, они стали преподавателями греческого языка и греческой образованности. Сначала в Италии, а затем и по всему континенту. Для Италии, впрочем, это не было совершенной новинкой: во Флоренции уже с конца XIV века начал читать лекции Мануил Хризолор. Также еще до наступления Кваттроченто во Флоренции и вообще Тоскане очень сильным было воздействие византийского опыта в области живописи: здесь влияние было настолько мощным, что, дав первоначальный толчок к Ренессансу, это влияние вскоре стало путями, которые надо было преодолевать.

Почва для развития и распространения эллинистических штудий была в Италии уже достаточно хорошо подготовлена. Тут уроки Петрарки и особенно Боккаччо были хорошо усвоены. Уже в самом начале Кваттроченто флорентийский гуманист Колуччо Салутати писал: «Мы изучаем душу и силу души, добродетели и страсти не ради самого знания, а дабы направлять его на доблестные дела». Последователи Салутати, Николо Никколи, Леонардо Бруни, Джаноццо Манетти, Поджо Браччолини задали итальянскому гуманизму отчетливую этико-политическую направленность. Это сказалось в их исторических сочинениях, моральных трактатах, в собственно беллетристике. Со сходными идеями выступали и представители других гуманистических кружков — Гварино да Верона, Пьер Паоло Верджерио, Рамбальдони да Фельтре, несколько позже — Антонио Беккаделли, Лоренцо Валла, Филиппе Бонакорси и многие другие. Характерной приметой раннего итальянского гуманизма было создание «академий» — Римской, Платоновской во Флоренции и т.д. По этому пути пошли затем гуманисты и Северной Европы.

Их деятельность была связана во многом с возникновением книгопечатания. Последнее и возникло в связи с распространением гуманистических штудий, гуманизацией образования, которое требовало иных, отличных от средневековых, методов преподавания, новых учебных пособий, требовало словарей древних языков, выверенных текстов античных авторов, пространных комментариев к ним. Перед нами был, таким образом, двуединый, взаимозависимый процесс: развивающийся гуманизм спровоцировал гениальное изобретение Гутенберга, книгопечатание дало новый гигантский толчок гуманизму. Весьма показательным, что изобретено книгопечатание было не только в период Кваттроченто (ок. 1447 г.), но и в, казалось бы, если и не просто отсталой, но явно отстающей Германии; и эта страна оказалась включенной в общее гуманистическое движение.

Но вот что отметим: первыми книгами, выходившими из-под печатного станка, были книги богослужебные и вообще «священные». Период Кваттроченто не был временем какого-то повсеместного упадка религиозности. Даже напротив: довольно часто гуманистические занятия сочетались с более углубленным изучением и постижением «Писания», что, как известно, нашло столь широкое продолжение в следующем столетии. Религиозные движения XV века — и самое яркое из них — проповедни-

ческая деятельность Савонаролы во Флоренции, были в какой-то мере попытками возврата к прошлому, к его смыслу и букве.

В этом отношении они сопоставимы с попытками возврата к куртуазным идеалам (о чем уже говорилось), что подчас выливалось в создание новых рыцарских орденов. Старые либо были разгромлены (как, например, могущественный орден Тамплиеров, сломленный французским королем Филиппом Красивым), либо медленно увяли. Новые ордена уже не имели религиозного и политического значения. Они напоминали кое в чем аристократические клубы последующих веков. Подобный взгляд на рыцарские ордена настолько утвердился, что прочно уверовавшим в куртуазную мифологию приходилось даже с пеной у рта доказывать серьезность и значительность подобных организаций. Между тем, например, орден «Золотого руна», созданный герцогом Бургундским Филиппом Добрым в 1429 году, откровенно не преследовал никаких политических целей; его деятельность ограничивалась устройством пышных празднеств, турниров и, естественно, церемоний приема новых членов. Но популярность подобных орденов и связанных с ними ритуалов была исключительно велика.

Застылая театрализованность новой куртуазии очень скоро породила откровенно ироническое к себе отношение. Й.Хейзинга приводит немало тому примеров; он заключает: «Так усталая аристократия смеется над собственными идеалами. Когда с помощью всех средств фантазии и художества она пышно нарядила и щедро украсила страстную мечту о прекрасной жизни, мечту, которую она облекла пластической формой, именно тогда она решила, что жизнь, собственно, не так уж прекрасна. И она стала смеяться»¹⁰. Однако, в рыцарственность и куртуазию играли тем охотнее, чем больше осознавали их иллюзорность и условность.

Куртуазные нормы общежития, имевшие такое воздействие на литературу, на фоне все более обуржуазивающейся общественной практики, претерпевают существенные изменения. Во-первых, они приобретают в эпоху Кваттроченто компенсаторный характер и начинают восприниматься как увлекательная игра. Во-вторых, именно из-за этого сужения общественных функций куртуазия закостеневает, формализуется, становится набором устойчивых правил, норм, предписаний и т.п. В-третьих, все эти правила и нормы начинают оказывать воздействие на складывание новой морали, что связано с проникновением кур-

туазных представлений в буржуазную среду, например, в XV веке куртуазность усиленно насаждается при дворах итальянских кондотьеров, и Анджело Полициано, придворный поэт флорентийских Медичи, пишет поэму «Стансы на турнир», куртуазные воззрения одушевляют повседневную жизнь Арагонского двора (в Неаполе), где аристократы соседствуют с выходцами из купеческих кругов. Рыцарственность и позже — и как моральная категория, и как примета внешнего обихода — не только не исчезает, но даже расширяется, приобретая новый смысл. Ее игровой, условный характер постепенно отодвигается на второй план. Это находит подкрепление не только в ироничных и шутливых неорыцарских поэмах Боярдо и Ариосто, но и во вполне серьезных романах типа «Амадиса Галльского», в произведениях Рабле, Сервантеса, Тассо, Шекспира; кодекс идеального придворного-рыцаря создает в начале XVI века Кастильоне.

В период Кваттроченто и позже куртуазность становится принадлежностью не узкого феодального круга, а широких слоев гуманистической интеллигенции. Интерес к куртуазным идеалам захватывает и буржуазные слои; уже в первой половине XV века к этим идеалам тянулись представители верхушки буржуазии не только в Италии. Куртуазная пышность как внешний декор и как моральная норма широко входила в быт состоятельных слоев общества. Знаменитый Жак Кер, наживший свое состояние почти преступными методами, обставляет свой быт в духе идеалов, почерпнутых из всевозможных наставлений по куртуазии. Заказчиками парадных портретов, которых создавалось так много на протяжении всего Кваттроченто, выступают не только крупные феодалы, но и состоятельные банкиры и удачливые купцы.

На этой волне интереса к куртуазным идеалам и, казалось бы, противоположной им гуманистической учености широко распространяется в XV веке всевозможное меценатство. Оно, бесспорно, становится модой. Покровителями литературы и искусства оказываются крупнейшие феодалы, даже сеньоры средней руки, а также церковные иерархи, богатейшие купцы и банкиры. Меценатами становятся многие знатные дамы — Изабелла д'Эсте, Элизабетта Гонзага, Беатриче д'Эсте, Ипполита-Мария Сфорца, или королевские фаворитки, как Агнесса Сорель.

Вместе с тем, переориентирующаяся и перестраивающаяся куртуазность находит в период Кваттроцента и своих ярких пародистов: не случайно именно в этом столетии создает свою ирои-комическую поэму Луиджи Пульчи.

Изменившаяся социальная база литературы привела к тому, что поэзия в руках ученых клириков стала еще более формализовываться. Этот рост формалистического начала в старых литературных жанрах является одним из ярчайших признаков переходной эпохи. Мы сталкиваемся с этим, скажем, во французской поэзии второй половины XV века (у так называемых «великих риториков»), но также и в Италии, где внешнее подражание Петрарке и поэтам его круга выливается в формалистические поиски так называемых «страмботтистов» (Тебальдео, Серафино дель Аквила и др.). Впрочем, стилизаторские тенденции не исключали новых элементов в литературе. Так, рядом с идеализированным и стилизованным образом прекрасной дамы, например, у Алена Шартье, появляется другой – нарочито огрубленный и сниженный (у Вийона) и, наконец, одухотворенный и углубленный (у Карла Орлеанского).

В некоторых странах в период Предвозрождения, совпадающий с XV веком, происходит не столько формализация и постепенное вырождение куртуазной литературы, сколько, наоборот, ее серьезный и полнокровный расцвет. Это подчас связано с тем, что в предшествующую эпоху куртуазные нормы и идеалы не получили здесь своего окончательного развития и «исчерпанности». Своеобразие этого несколько позднего цветения нагляднее всего проявилось в Испании. Рыцарская героика борьбы с маврами очень медленно, но все-таки отходила здесь в прошлое. Одновременно большой удельный вес приобретала городская культура.

Сюжеты и жанры куртуазной литературы во многом пришли в Испанию из Франции, но в специфической обстановке Иберийского полуострова они получали своеобразную интерпретацию. Во-первых, рыцарские романы византийского, бретонского и других циклов были здесь исключительно прозаическими, что соответствовало более поздней стадии развития куртуазной тематики. Затем, в этих романах и повестях (как и во французских произведениях этого жанра в XIV и XV веках) основное внимание было уделено «авантюренности», то есть приключениям героев, что было явно в ущерб их куртуазной проблематике (ибо последняя совершенно не исчерпывалась приключенческим на-

чалом). С другой стороны, рядом с этой героической «артуровщиной» в испанских рыцарских романах часто появлялись бытописательные черты, что, несомненно, бывало связано с воздействием городской среды и ее вкусов. Таким образом, куртуазная традиция развивалась в Испании не в противоборстве с бюргерской, а во взаимодействии с ней. С этим можно было встретиться и во Франции, но на родине Хуана Мануэля (чье творчество вобрало в себя обе тенденции) это слияние проявилось особенно отчетливо.

К этому можно было бы добавить, что испанский (точнее, иберийский) рыцарский роман, основываясь на проблематике и топике французских памятников жанра, обильно включал в себя автохтонные, местные мотивы; это ярко обнаружилось уже в первом значительном испанском рыцарском романе — книге Джоанота Мартореля «Тирант Белый», где нашли место описания не вымышленных, а и вполне реальных исторических событий, в частности защиты Родоса от турок. Местным колоритом отмечен и знаменитый «Амадис Галльский» Монтальво.

Своеобразна эволюция в XV веке куртуазного романа не только в Испании. В этой эволюции можно выявить две совершенно разные тенденции. Во-первых, происходит механическое, чисто искусственное продление этой традиции. Мы имеем в виду такие произведения, как «Мелиадор» Фруассара и отчасти «Мелюзину» Жана из Арраса, своими идеями и формой поддерживающие угасающую традицию. Во-вторых, это приспособление старой топики к новым условиям, вкусам и задачам. Как известно, XV век был временем массового перевода в прозу эпических сказаний и куртуазных романов, что отвечало четко выраженному интересу к старой литературе, памятники которой — лингвистически, стилистически, идеологически — становились все более невняты в новых исторических условиях и поэтому нуждались в обработках и переработках. Поэтому уже с конца XIV века во Франции существовала устойчивая практика таких переработок-«переводов». С тем же явлением мы сталкиваемся в XV столетии и в Англии, где оригинальные обработки старых сюжетов создают Джон Лидгейт, Гарри Ловелич, сэр Томас Мэлори. Эта тенденция очень характерна для Кваттроцента как переходной эпохи: интерес к своему национальному прошлому не только сопутствовал, но даже предшествовал обращению к Античности, греческой и римской, причем было это в тех странах, где оказались достаточно развиты и сильны традиции средневековой литературы.

В этих новых обработках старых рыцарских романов можно выделить две ведущие тенденции, которые не противоречат друг другу, но и не всегда выступают одновременно. С одной стороны, это насыщение древних сказаний новыми актуальными проблемами. Так, в английских обработках артуровских легенд сильный акцент сделан на вопросах государственности, на поисках идеала монарха-гуманиста и идеала государственного устройства. Мы обнаруживаем это в книге Мэлори, выпущенной Кэкстоном на пороге Ренессанса, в 1485 году. С другой стороны, в новых обработках можно заметить решительную деструкцию старых куртуазных идеалов. Так, в поздней редакции французского прозаического романа о Тристане произошла разительная трансформация образа короля Марка: из благородного и великодушного он становится трусливым и коварным, герой здесь погибает от руки своего дяди. При такой трансформации образа Марка глубинный моральный конфликт по сути дела снимался, высокий трагический пафос легенды оказался заметно сниженным. В еще более поздних редакциях романа образ Марка претерпевает дальнейшую эволюцию, король предстает перед читателями как персонаж фавлю и раннеренессансной городской новеллы: сметливый расчетливый муж под давлением обстоятельств легко прощает легкомыслие жены.

Рыцарские идеалы терпят сокрушительное поражение в романе Антуана де Ла Саля «Маленький Жан де Сантре», произведении, в основу которого положены приметы повседневной жизни уже Нового времени. Столь же нацеленно и сознательно разрушает устоявшиеся куртуазные мифы Филипп де Коммин¹¹, мемуарист и историк. Гуманистическая литература на народных языках (например, Жан Лемер де Бельж), воспользовавшись некоторыми формальными приемами куртуазной литературы, коренным образом трансформирует ее идеалы. Рыцарские романы как таковые (а не представления о высокой рыцарственности как синоним великодушия и благородства) привлекают внимание лишь низового читателя, переходя в разряд «народных книг», и тем самым прекращают дальнейшую эволюцию.

На примере куртуазных жанров мы видели, что последние, обладая в Средние века устойчивыми и развитыми традициями, на исходе Средневековья эволюционируют крайне медленно, проявляя тенденцию к формализации и стилизации. Новые гу-

манистические идеи проникают в эти жанры незначительно и лишь тогда, когда старые формы и темы оказываются коренным образом трансформированными под пером больших художников (но так по-разному, как, например, у Боярдо и Пульчи). Поэтому новая гуманистическая литература ищет и создает новые жанры и формы.

Во-первых, это, конечно, те жанры и формы, образцы которых были найдены в методично и бурно осваиваемой Античности. Не приходится говорить, что многое создается здесь на латинском языке. Это всевозможные ученые трактаты, «комментарии», диалоги, сборники писем, подлинных или фиктивных. Латынь совершает экспансию на «территорию» жанров новых, рожденных этой эпохой. По-латыни пишет Антонио Беккаделли по прозвищу Панормита свой скандально знаменитый сборник эпиграмм и эпитафий «Гермафродит», на этом же языке создает книжечку скабрёзных «Фацевий» Поджо Браччолини. Впрочем, здесь еще сильно было подражание античным авторам. Но на исходе Кваттроченто (или в самом начале XVI века) неаполитанец Джироламо Морлини опять-таки по-латыни сочиняет свои новеллы и сказки.

Типично предвозрожденческими литературными жанрами, получившими достаточно широкое распространение в период Кваттроченто (но возникшими в предшествующем столетии), стали городская новелла и фарс. Если старые литературные формы, такие, как куртуазная лирика и роман, как городская дидактика и аллегорическая поэма, эволюционируют крайне медленно и однонаправленно идут к угасанию и вырождению, то новые жанры развиваются весьма стремительно. Это прекрасно видно при сопоставлении ряда итальянских новеллистических сборников — от «Трехсот новелл» Франко Саккетти, скажем, до «Новеллино» Мазуччо Гвардато и «Порретанских новелл» Сабадино дельи Ариенти, или от «Пятнадцати радостей брака» до «Ста новых новелл». Ранние новеллистические книги несут на себе печать во многом еще средневековой концепции человека с неперменной идеей извечной греховности и низменности женщины, но затем очень скоро под пером новеллистов начинают возникать произведения, отмеченные гуманистической трактовкой человеческих отношений. Усложняется, разнообразится, углубляется фабульная сторона новеллы, делается более сложной ее композиционная структура. Рядом с короткой новеллой-анекдотом, разрабатывающей незамысловатые коми-

ческие ситуации, появляются памятники, тяготеющие к многоохватному изображению действительности, рисующие персонажей сложных, неординарных, подчас с трагической судьбой. Тем самым в жанре новеллы возникают предпосылки появления любовно-психологической повести. От хаотического набора рассказиков и рассказов новеллистическая книга совершает эволюцию к четко и продуманно построенному сборнику, именно к «книге», в которой обрамлению принадлежит весьма заметное место. Жанр новеллы становится к концу Кваттроченто столь популярен и столь «высок», что им не гнушаются большие поэты, например, Луиджи Пульчи и Лоренцо де Медичи.

Характер новеллы XV века не раз уже был предметом детального анализа¹². Поэтому рассмотрим более подробно фарс. Этот жанр просуществовал по меньшей мере три с половиной века. На его формирование оказали воздействие как комические интермедии в составе мистерий, так и повествовательный и сатирический опыт фавлю. Фарс возник, видимо, в конце XII или, скорее, в начале XIII столетия, но пик его популярности и продуктивности приходится как раз на период Кваттроченто, когда городская культура повсеместно самоопределяется, что отражало ширящееся коммунальное движение, экономический и политический рост городов.

Связанный с масленичными играми и другими народными увеселениями, фарс отразил существенные сдвиги в мирозерцании эпохи. В отличие от сатиры, бывших праздничной народной травестией религиозного театра и вообще всего феодально-церковного миропорядка, фарс был обращен к частной жизни человека, горожанина, и в этом его близость к современной ему новеллистике. Живая жизнь в любых ее проявлениях находит место в тематике фарса. По преимуществу это жизнь города, поэтому не-горожане оказываются в фарсе в чуждой им, враждебной среде (таковы традиционно осмеиваемые персонажи фарсов — рыцарь или крестьянин). На первом плане в пьесах этого типа социально (или сословно) обобщенные образы, переходящие из фарса в фарс. На первых порах это ведет к созданию образов-масок (близких итальянской народной комедии более позднего периода), что позволяет даже говорить о процессе циклизации фарсового материала. Действительно, фарсы можно разделить по группам, в каждую из которых войдут произведения с однотипным протагонистом. Вместе с тем, процесс цикли-

зации достаточно сложен; с одной стороны, он не только создает устойчивые ситуации-типы, но и ведет к постепенному психологическому углублению постоянных образов-масок, к их индивидуализации; с другой стороны, тяготение к сценарной заданности ситуаций, возникновение статичного набора комических положений — все это приводит к замедлению эволюции, к сужению тематики, к одностороннему освоению действительности, а следовательно, к условности.

В отличие от моралите, фарс совершенно лишен аллегоризма. Это, несомненно, связано с отсутствием в нем морально-дидактической направленности. Как правило, фарс высмеивает, а не разоблачает. Носители старых обычаев, устарелых знаний, старого мировоззрения (как и в новелле XV столетия) высмеиваются и терпят в фарсе поражение. В то же время, проделки мошенников, изворотливость плутов, вообще находчивость и удачливость, изображаются в фарсе сочувственно. Этот интерес к личной жизни человека, прославление человеческой активности, антифеодалная направленность, известная свобода формы, отсутствие аллегоризма и дидактики делают фарс предренессансным театральным жанром.

Фарс и близкие к нему жанры театральных представлений выросли из карнавальных игр, впитав свойственную им комедийность, травестированность, безудержное веселье, стихию осмеяния всего и вся. Но не следует упускать из виду двойственности, амбивалентности народной карнавальной культуры. В ней нельзя не видеть разоблачения феодально-религиозных установлений: выворачивание их наизнанку открывало их алогичность, абсурдность; но вместе с тем, карнавальная вседозволенность служила укреплению того миропорядка, который ею высмеивался и пародировался.

Подобное же быстрое развитие претерпевают в XV веке и многие другие литературные жанры, появившиеся как раз в это время. Эволюция некоторых из них, например, новеллы, не прекращается и, напротив, приводит к блестящим результатам, другие же после периода бурного расцвета, подобно фарсу, переживают период стагнации. Фарсовая традиция оказалась почти совсем ненужной высокой гуманистической комедии, ориентировавшейся прежде всего на античные образцы; эта традиция стала путями для развития европейской драматургии, вот почему с фарсом гуманисты вели посильную борьбу.

Как уже говорилось, огромное значения для культуры Кваттроченто было знакомство с античными историей, философией, искусством, литературой. Тут было двунаправленное движение: рост общего культурного уровня, в том числе естественно-научных знаний, становление и развитие новых жанров литературы, прогресс строительной техники и т.д., способствовали обращению к античному опыту; знакомство с последним, бесспорно, повышало уровень культуры. Резкий поворот к Древности очевиден уже в XIV веке, особенно в Италии. В период Кваттроченто он приобретает новые черты.

Освоение Античности шло в это время не только путем накопления новых фактов, открытия новых произведений и имен: вновь обращались к уже, казалось бы, хорошо известному Аристотелю или не менее знакомому Овидию. Тем не менее поиски новых рукописей явились одним из существеннейших показателей нарастания гуманистического движения. Оно началось раньше, чем это обычно принято считать, и, главное, началось не в одной Северной Италии. К тому же античные рукописи находили не только в итальянских монастырских библиотеках, но и в библиотеках других стран, прежде всего во Франции. Изучение античных писателей, во главе которого находилась Италия, шло несколькими путями: Античность, в том числе греческая (особенно после падения Константинополя), изучалась итальянцами на их родине и итальянцами же — в других странах Европы, изучалась иностранцами, приезжавшими в итальянские университеты, и ими же — у себя. Среди иностранцев, активно приобщавшихся к итальянскому гуманизму, следует назвать прежде всего испанцев и немцев, имевших устойчивые и разветвленные связи с Италией. Но и представители других стран в той или иной мере соприкасались с античной культурой — через итальянское посредничество или самостоятельно. Еще посетивший Париж Петрарка с радостью познакомился там с Пьером Берсюиrom, знатоком и переводчиком Тита Ливия. В следующем столетии Жан де Монтрей обращается к подлинным Цицерону и Вергилию, а Ален Шартье увлекается древнеримской классической литературой (недаром в его «Четырехголозой инвективе» обнаруживают следы цицероновского воздействия). Лоран де Премьефе переводит Цицерона и Боккаччо (не только «Декамерон», но и латинские сочинения). Среди английских богословов, юристов и политических деятелей мы находим корреспондентов первых итальянских гуманистов. Томас

Фиц-Аллен, архиепископ Кентерберийский, переписывается с Колуччо Салутати, хотя и не принимает деятельного участия в гуманистическом движении.

Однако, если в период Кваттроченто освоение Античности было уделом не одной Италии, первенство ее в этой области несомненно. Но развитие гуманистических штудий, то есть старательное изучение Античности, вскоре перерастающее в пылкое ей подражание, происходит в это время узко, неравномерно и, главное, — довольно часто в типично средневековых формах. Этот предгуманизм нигде, кроме Италии, не сменяет еще старую средневековую идеологию, а соседствует и даже переплетается с ней. Он развивается не столько вширь, сколько вглубь: он еще не становится достоянием широких слоев европейской интеллигенции, отдельные светлые умы — опять-таки за пределами Италии — тонут в море средневековых схоластов, а после периодов усиленного изучения Античности, распространения гуманистических идей могут наступать годы культурного спада, возврата к прошлому (так случалось даже в Италии, где первые гуманисты были все-таки выдающимися одиночками; лишь в конце XV века Марсилио Фичино мог с гордостью сказать, что гуманитарные науки восстановлены наконец в прежнем своем достоинстве).

Таким образом, в период Кваттроченто гуманизм не становится еще господствующей идеологией — господствующей безраздельно и повсеместно, — он проявляет крайнюю неравномерность и прерывность в своем развитии. Лишь во второй половине XV века он получает достаточно большое распространение в большинстве стран Западной Европы, а не только в Италии.

Неравномерность развития, быстрые смены его ритмов характерны для Кваттроченто более, чем для других культурно-исторических эпох. В период зрелого Средневековья уровень культурного развития разных стран Западной Европы был приблизительно одинаков. XIII век дал в этом смысле подойти отстающим культурам. Темпы и типы развития также были сходными. Так, если в XII веке немецкая, английская, испанская куртуазная и городская литературы несколько отставали от французской и провансальской, то к началу XIV века они относительно выравниваются. Затем эта относительная синхронность культурного развития резко нарушается. Отметим, что

одни национальные культуры снова начинают отставать, другие резко вырываются вперед. XIV столетие — это время серьезно-го кризиса средневековой культуры, Кваттроченто — это эпоха преодоления такого кризиса, эпоха нового выравнивания утра-тивших синхронность развития отдельных национальных куль-тур. Такое новое выравнивание — это, если угодно, не просто итог кваттрочентистского культурного движения, это его смысл и основное достижение в общеевропейском плане.

Как уже говорилось, в XIV столетии нарушаются темпы разви-тия и внутри одной национальной культуры. Мы уже говори-ли о более ускоренном развитии молодых жанров, молодых ис-кусств (это же можно сказать и о «молодых» культурах, не обремененных уходящими в далекое прошлое мощнейшими традициями). В этом веке неравномерность развития проявляется и в рамках одного жанра, пусть даже «молодого». Если мы обратимся к итальянской литературе Треченто, то «Декамерон» покажется чудом на фоне даже не остальной литературы Ита-лии, в которой рядом с Петраркой и Боккаччо доживали свой век типично средневековые литературные жанры, а на фоне од-ного из молодых жанров — новеллистики. Не только Сер Джо-ванни с его «Пекороне» или Серкамби, но и Франко Саккетти очень далеки от Боккаччо и художественно, и идеологически. Все они — типичные городские повествователи, и лишь с большой натяжкой их можно отнести к Раннему Ренессансу. Вообще итальянская культура рубежа XIV и XV веков, при всем ее превосходстве над культурами других стран Европы, обна-руживает разительные черты неравномерности развития. Если литература типологически является раннеренессансной, то изо-бразительное искусство делает шаг назад, возвращаясь к готике.

Сходную неравномерность, но в обратном смысле, обнару-живает культура Нидерландов конца XIV — первой половины XV века. Здесь литература — почти до Эразма — не выдвигает ничего значительного, в то же время нельзя не видеть стреми-тельного прогресса в живописи. Сначала в традиционную рели-гиозную тематику проникают жанровые элементы. Интерес к реальному миру становится стимулом творчества. В живописи и скульптуре воцаряется подлинный культ вещи (венце этого раз-вития — живописное творчество Робера Кампена, называемого также «Мастером из Флемаля»). Готический интерес к детали перерастает у Дирка Боутса в жанровость, интерес к индивидуа-лизированному изображению человека (также свойственный го-

тике) — в портрет у Фуке, ван Эйка, Рогира ван дер Вейдена, Ганса Мемлинга, типично готические демонология, сказочность — в трагический гротеск Босха. Поэтому рассмотрение нидерландского искусства XV века как «позднего цветения Средневековья»¹³ несправедливо и антиисторично: в XV столетии нидерландская живопись претерпевает значительный качественный скачок, переживая свой «золотой век»¹⁴.

Асинхронность в развитии как отдельных национальных культур, входивших в западно-европейскую культурную зону, так и отдельных жанров, направлений, школ, контрастность, противоречивость эволюции — с этим приходит культура Европы к началу Кваттроченто. На протяжении этого столетия, сначала очень медленно и непоследовательно, затем с все нарастающим ускорением и изоморфностью отдельных компонентов, темпы и уровни развития постепенно выравниваются и на смену ярко выраженной асинхронности приходит известная синхронность.

Созидательная работа Кваттроченто не исключала, а даже предполагала дальнейшее разложение старой идеологии, ее культуры и ее литературы. На протяжении XV века, впрочем, как и позже, по этой идеологии продолжали наноситься сокрушительные удары. Вместе с тем, как представляется, основной была культуростроительная деятельность. В самом деле, это было время растущего интереса к Античности, когда гуманистические штудии становятся достоянием не одной Италии, но постепенно проникают и в другие страны. В литературу и искусство, в мирозерцание эпохи проникает все нарастающий интерес к человеку и его земным делам, тем самым термин «гуманизм» приобретает двоякий смысл. На смену мифологическому восприятию действительности постепенно приходит непосредственное, создающее предпосылки формирования реалистического творческого метода. Возникают элементы исторического мышления, хотя они пока приносят лишь предварительные результаты (красноречивая тому иллюстрация — сопоставление исторического метода Филиппа де Коммина и Макьявелли).

Средневековый миропорядок утрачивал равновесие. Это отразилось в целом ряде специфических религиозных движений и нашло отражение в литературе. В ней нарастают трагические мотивы. Никогда еще не создавалось так много произведений, посвященных теме смерти, никогда еще картины умирания не

изображались в таком количестве, с таким разнообразием и с таким изобретательным воображением. «Дама Смерть» становится популярным персонажем, она фигурирует в таких произведениях, как «Шаги Смерти» Пьера Мишо или «Зерцало Смерти» Жоржа Шатлена, где натуралистические подробности соседствуют с изысканным аллегоризмом. Тема смерти воодушевляет творческую фантазию Франсуа Вийона, Жана Ренье, Хорхе Манрике, автора знаменитых «Куплетов о смерти отца».

И массовое мировоззрение эпохи, и мирозерцание первых гуманистов были крайне противоречивыми, непоследовательными и пестрыми. Твердая опора в религиозном взгляде на мир утрачивалась. Отсюда не только новые порывы к аскетизму, но и эгалитаристские устремления многих мыслителей и поэтов, и психологизация самой религии и религиозного искусства. Кризис религиозного мировоззрения, предвещающий наступление нового исторического периода, наиболее яркое выражение нашел в творчестве Франсуа Вийона. Этот поэт парижского дна, саркастически и цинично осмеявший, казалось бы, незыблемые ценности средневековой культуры, смело противопоставил отживавшим свой век куртуазии и религиозному мышлению — человека как основное мерило ценностей, и в этом Вийон был последним великим поэтом Позднего Средневековья, стоящим на пороге новой эпохи. Одной из основополагающих особенностей Кваттроченто было, например, то, что современником Вийона были выдающиеся итальянские гуманисты Лоренцо Валла и Леонардо Бруни, для которых стереотипы религиозного мышления были преодолены, и религиозной сосредоточенности и аскетизму они смело противопоставили идеалы эпикурейства и оптимистического жизнелюбия.

Итак, в эпоху Кваттроченто происходит новое выравнивание уровней разных национальных культур, окончательно побеждает светское мировоззрение, складываются новые принципы общественного общежития, возникает совершенно новая «куртуазность», складываются и выходят на первый план новые литературные жанры, которые во многом будут определять пути дальнейшего развития словесности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См: Хейзинга Й. Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. М.,

1988. Научная литература, посвященная различным аспектам западно-европейской культуры XV столетия, воистину необъятна; попытка дать некоторый обобщающий синтез сделана в книге: *L'Epoque de la Renaissance 1400–1600. Premier volume: L'Avènement de l'esprit nouveau (1400–1480)*. Publié sous la direction de T.Klaniczay, E.Kushner, A.Stegmann. Budapest, 1988.

² См.: *Monnier Ph.* Le Quattrocento. Paris, 1901; см. русск. пер.: *Монье Ф.* Опыт литературной истории Италии XV века: Кваттроценти. М., 1904.

³ См.: *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese*, a cura di F.Simone. Torino, 1967.

⁴ *Лухачев Д.С.* Предвозрождение на Руси в конце XIV — первой половине XV века // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. М., 1967. С. 137.

⁵ О «южном» Ренессансе см.: *Lafont R.* Renaissance du Sud. Paris, 1970.

⁶ См., например: *Panofsky E.* Renaissance and renaissances in Western Art. Stockholm, 1960.

⁷ См.: *Entretiens sur la Renaissance du XII siècle*. Paris; La Haye, 1968.

⁸ См.: *Барз М.А.* О так называемом «кризисе феодализма» в XIV–XV веках // Вопросы истории. 1960. № 8. С. 94–113; см. также: *Косминский Е.А.* Были ли XIV и XV века временем упадка европейской экономики? // Средние века, вып. X. М., 1957. С. 257–271.

⁹ См.: *Doutrepoint G.* La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne. Paris, 1909.

¹⁰ *Хейзинга Й.* Указ. соч. С. 101.

¹¹ См.: *Dufournet J.* La destruction des mythes dans les Mémoires de Ph. de Commynes. Genève, 1966.

¹² См.: *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 75–135.

¹³ См., например: *Van der Elst J.* The last flowering of the Middle ages. New York, 1946.

¹⁴ См.: *Никулин Н.Н.* Золотой век нидерландской живописи: XV век. М., 1981.

КОММИН И МАКЬЯВЕЛЛИ. К ПРОБЛЕМЕ СЕМАНТИЧЕСКИХ ГРАНИЦ ВОЗРОЖДЕНИЯ

У Макьявелли не было прямых предшественников; чем более настойчиво их ищут, тем более это очевидно¹. Вернее, так: ему предшествует вся европейская политическая и историческая мысль, начиная с Платона и Аристотеля и кончая итальянскими гуманистами, но лишь в том, что составляет некие общие параметры и предпосылки всякого размышления, направленного на исследование государства, его природы и его деятельности. В то же время система взглядов Макьявелли никакой сопоставимой системой не предваряется: то, что иногда выдается за источник или аналогию, есть, как правило, не более чем общее место или некий обрыв в цепи абстрактных рассуждений, эпизодическое вторжение иной реальности — реальности здравого смысла и не опосредованного теорией опыта, — немедленно и решительно блокируемое и не имеющее далеко идущих концептуальных последствий. И разумеется, Филипп де Коммин, выдающийся французский историк, также никоим образом не предшественник Макьявелли (хотя искушению представить его таковым поддаться довольно легко) и к генезису его идей ни в плане непосредственного влияния, ни в плане самой общей типологии отношения не имеет². В настоящей работе Коммин и Макьявелли поставлены рядом не с целью их сблизить, а, напротив, — как можно дальше развести. Нас интересует не сходство, а различие (разумеется, и сходство, если оно есть, но на основе и при условии принципиального различия) — задача, которая, на первый взгляд, вообще не имеет смысла, поскольку только различие сходного приводит к тому, что принято считать научным результатом. Различение различного — что, казалось бы, может быть беспредметнее? На таких условиях рядом с именем Макьявелли можно поставить любое другое имя.

Все дело, однако, в том, что ни Макьявелли, ни Коммин, ни вместе, ни по отдельности героями настоящей статьи не являются, и ее автор не имеет претензий дополнить или углубить или вообще как-то изменить их сложившиеся в культурной традиции и в научной литературе характеристики. Они поставлены рядом как представители двух различных культур: не они сами, а то, как в них высказывается культура, которую они, конечно, создают, но которой и сами создаются, будет нас интересовать. Культура Возрождения, а точнее, некоторые ее традиционные и вместе с тем постоянно оспариваемые или, по крайней мере, обсуждаемые определения, и является предметом данной работы: надо полагать, что при таком подходе выбор, сделанный автором, совершенно произвольным уже не покажется. Известную необязательность можно усмотреть, пожалуй, лишь в том, что выбран материал исторической и политической мысли, вполне, но не более репрезентативный, чем, скажем, литература или живопись или зодчество. Но оставляя в стороне невербальные искусства, заметим, что в области собственно художественной литературы мы сталкиваемся, имея в виду избранную в статье методику сопоставительного анализа, с некоторой трудностью не полностью практического характера — с отсутствием сопоставимых величин. Показать, какие из традиционно придаваемых культуре Возрождения определений принадлежат ей и только ей и чем она, быть может, обладает не как таковая, а на равных правах с другими культурами, располагающимися в общем историческом времени, выяснить, иными словами, каковы ее истинные семантические границы, можно только посредством сравнения и это сравнение, чтобы быть минимально убедительным, должно отвечать некоторым условиям. Условия эти таковы: тождественность или, по крайней мере, сопоставимость культурного статуса, тождественность или сопоставимость жанра, темы, проблематики, отсутствие взаимовлияний, репрезентативность для своей культуры и непроницаемость по отношению к культуре, представленной другим членом сравнения. Спрашивается, кого на этих условиях можно поставить рядом с Петраркой или Боккаччо или Ариосто?³

Сопоставление Макьявелли и Коммина представляется примером почти полной экспериментальной чистоты; более того, оказывается, что Коммин не только может, и по праву, стоять рядом с Макьявелли — никому другому, имея в виду цели и условия сопоставления, это место отдать нельзя. Конечно, он

Макьявелли не равен — глубиной, силой и оригинальностью мысли, но в этом плане с Макьявелли вообще трудно равняться. Но ни в глубине, ни в силе Коммину отказать нельзя: он не просто рассказывал о том, чему был очевидцем, он осмыслил исторические события и мысли его были заняты теми же предметами, что и у Макьявелли — государством и, главным образом, государем. Коммин и Макьявелли почти современники, Коммин старше на двадцать лет (родился ок. 1447 года, Макьявелли — в 1469 году); их непосредственный исторический опыт отчасти один и тот же, отчасти нет — разница в возрасте все-таки сказывается. С семнадцати лет Коммин на службе — сначала при бургундском дворе, у Карла, тогда еще графа Шароле, но в скором будущем герцога Бургундского; затем, с 1472 года — у злейшего его врага, короля Франции Людовика XI. Служба у короля — вершина политической карьеры Коммина, одно время (в апогее борьбы с Карлом Бургундским) он был самым близким к нему лицом, затем его постигла судьба всех ближайших королевских советчиков — опала. Правда, в форме довольно мягкой: его всего лишь отправили на периферию тогдашней французской внешней политики — в Италию. Во Флоренцию Коммин приехал вскоре после заговора Пацци: первое пересечение его судьбы с судьбой Макьявелли. Пересечение, разумеется, не более чем географическое: юный Никколо еще сидел на школьной скамье и встречи быть не могло, но идеальная встреча все же состоялась: общий исторический материал, общие исторические персонажи (о Лоренцо Медичи будут писать оба). О реальных встречах мы вообще ничего не знаем, знаем только то, что они не совершенно исключены. Вряд ли, однако, такая встреча могла состояться и во время следующего приезда Коммина в Италию, в свите нового французского короля Карла VIII, чей поход в Неаполитанское королевство открыл в 1494 году эпоху «итальянских войн» — Макьявелли в это время еще не занимался государственными делами. Напротив того, когда Макьявелли уже в качестве секретаря второй флорентийской канцелярии (ведавшей внешней политикой) ездил во Францию (в 1500 и в начале 1504 года), Коммин был Людовиком XII от дел отстранен. Король вернул его ко двору в 1505 году и, возможно, взял с собой в свой итальянский поход (1507)⁴, но об этом периоде жизни Коммина сведений нет. «Мемуары» его кончаются смертью Карла VIII.

Начал их писать Коммин в 1489 году и закончил через десять лет; Макьявелли написал «Государя» в 1513 году. И здесь раз-

ница примерно в одно поколение или чуть меньше, сохраняется она и в отборе исторического материала. Общим для обоих является поход Карла VIII, которым Коммин завершает свое сочинение (ему посвящены две последние книги): Карл для Коммина своего рода антигерой, во всем противоположный своему отцу, Людовику XI, главному герою первых шести книг и государю, по оценке Коммина, во всех отношениях образцовому⁵. Макьявелли, в отличие от Коммина, эпохой и царствованием Людовика XI не особенно интересовался (и не случайно), тогда как неаполитанская экспедиция Карла — важный для него рубеж в истории Италии, обозначающий начало системной политической катастрофы. Основные персонажи этого первого акта итальянской трагедии в равной мере интересуют обоих: и Фердинанд Католик, король Испании, и Лудовико Моро, герцог Миланский, и папа Александр VI Борджа, и Джироламо Савонарола (с которым Коммин был лично знаком и к которому, в отличие от Макьявелли, питал большое почтение). Многие из них остаются на исторической авансцене и с началом следующего века и следующего этапа в истории итальянских войн, напрямую столкнувшего на земле Италии интересы и войска Франции, Испании и Империи. К ним прибавляются новые — среди прочих Чезаре Борджа, главный герой «Государя». Но об этом времени, которое Коммин успел увидеть, он не сказал ничего.

Коммин не был человеком книжной культуры, образование, им полученное, было образованием рыцаря, а не клирика и уж тем более не гуманиста. Каких-либо неудобств в связи с этим он не испытывал: для того, чем он занимался всю жизнь, важнее был практический опыт, а не книжные знания. Латинского языка он не знал совсем, по-итальянски говорил, но довольно дурно; античных историков читал во французском переводе и, если судить по «Мемуарам», историческая литература была единственным видом литературы, к которой он испытывал интерес и с которой, может быть, вообще был знаком. В этом плане Коммин не составляет исключения: в XV веке во Франции литература перестала быть достоянием ученого сословия и появилось немало людей, бравших перо в руки, привычные более к мечу. В большинстве своем это литература рыцарских жизнеописаний; XV век вообще стал временем своеобразного рыцарского возрождения (на фоне и отчасти под влиянием упадка рыцарства как социального института), принимавшего формы игровые и квазитеатральные: в ходе его модели поведения, существовав-

шие до тех пор только в мире литературной фантазии, активно внедрялись в жизнь и со своей стороны формировали новые виды литературного описания⁶. Центром этого рыцарского возрождения был как раз бургундский двор, в том числе и во время правления Карла Смелого, и Коммин был всему этому рыцарскому карнавалу непосредственный свидетель и отчасти даже принимал в нем участие. Однако, если судить по «Мемуарам», он испытывал к рыцарской культуре, по меньшей мере, безразличие, если не прямую неприязнь, да и сам его переход от Карла к Людовику (переход, который Карл Коммину никогда не простил, исключив его из всех амнистий, и в основе которого лежали, несомненно, причины практического характера) был также и формой идеологического выбора: в его время не было ничего более антирыцарского, чем двор Людовика XI. И здесь, при этом государе, который образом жизни походил, скорее, на лавочника, чем на рыцаря, Коммин чувствовал себя как рыба в воде.

Столь же надежно, ввиду своего стойкого равнодушия к книжному слову, он был огражден и от каких-либо влияний со стороны ренессансной культуры — много более надежно, чем такие его предшественники на ниве франко-бургундской историографии, как, скажем, Жорж Шатлен с его несравненно более разносторонней литературной осведомленностью. Следует, по крайней мере, отметить этот иммунитет Коммина к культурным влияниям, исходящим как раз из того политического пространства, с которым он в своей дипломатической деятельности ближе всего соприкасался и в понимании которого никто при французском дворе с ним равняться не мог — из Бургундии и из Италии. При Людовике XI он ведал всеми отношениями с Бургундией и именно в этом качестве был нужен королю, приложившему немало усилий, чтобы переманить его к себе на службу. При Карле VIII и Людовике XII он занимался Италией: в преддверии своих итальянских походов оба короля снимали с него опалу. Между тем в «Мемуарах» нельзя заметить ни малейшего указания на то, что во Флоренции Лоренцо Великолепного идет другое культурное время, чем, скажем, в Париже или в Брюгге.

Коммин не находит и не ищет соприкосновения с наиболее яркими и заметными культурными манифестациями своего времени, однако это обстоятельство не выводит его за пределы культуры; напротив того, сообщает его деятельности весьма

значительную репрезентативность — в отношении позднесредневековой историографии или, более конкретно, в отношении франко-бургундской историографической школы, чьим законным наследником он является и чьи существенные характеристики ему удастся выразить полнее, нежели кому-либо другому (во многом благодаря его относительной независимости и перед лицом самой традиции, и перед лицом инокультурных воздействий). Уникальная позиция: и в самом центре культуры, и как бы несколько в стороне. Она не может повториться; пройдет еще несколько лет и какая-либо продуктивная культурная деятельности вне учета итальянского опыта станет попросту немыслимой. Карл VIII вывозит из Италии строителей и каменотесов для своего Амбуазского замка — очень скоро здесь, в Амбуазе, найдет свой последний приют Леонардо да Винчи.

Если в случае Коммина мы встречаемся с логическим и историческим пределом культурной традиции, дальше которого она, оставаясь собой, развиваться не может, то в случае Макьявелли культура, представителем которой он является, достигает высшей полноты самосознания и, собственно, впервые осознает свои истинные возможности. То, что это культура ренессансная, сомнений никогда и ни у кого не вызывало; более того, многие, начиная с Буркхардта, исходили именно из Макьявелли в своих попытках выстроить общую типологию Возрождения. Но при этом Макьявелли никак нельзя назвать типичным ренессансным писателем: да, он разделял общее для своей эпохи восхищение Античностью и сам, своим литературным творчеством принял заметное участие в возрождении комедии — одного из похороненных временем античных литературных жанров. Вместе с тем он с нескрываемым пренебрежением относился к важнейшему инструменту этого возрождения — к риторике, к риторическому слову, о чем откровенно заявил на первых страницах «Государя» («я не заботился здесь ни о красоте слога, ни о пышности и звучности слов, ни о каких внешних украшениях и затеях, которыми многие любят расцвечивать и уснащать свои сочинения, ибо желал, чтобы мой труд либо остался в неизвестности, либо получил признание единственно за необычность и важность предмета») ⁷. Да и вообще сам риторический подход к действительности, предполагающий безусловное главенство дедукции над индукцией, общего положения над эмпирическим фактом, ставится Макьявелли с его ориентацией на «действительную, а не воображаемую правду вещей» под весьма серьезное сомне-

ние. Это не значит, что Макьявелли от него отказывается полностью; скорее, он стремится к некоему равновесию дедукции и индукции; «опыт в делах настоящих» и «изучение дел минувших»⁸ чуть ли не впервые помыслены им не как идентичные, а как дополняющие друг друга источники исторического познания. Его позиция по отношению к предшествующей историографии если не по содержанию, то по интенции аналогична позиции Коммина, который, сообщая о своем намерении писать только правду, противопоставлял себя хронистам, пишущим обычно лишь то, что «служит в похвалу тем лицам, о которых они говорят» (Мемуары, V, 13)⁹. Разумеется, решение Коммина говорить «*sans avoir regard aux louanges*» и отказ Макьявелли от «*ornamento estrinseco*» — не одно и то же, но налицо их общая полемическая установка по отношению к традиции, парадоксальным образом помогающая выявить некоторые глубинные ее элементы. Макьявелли так же, как Коммин, стоит несколько в стороне и поэтому видит больше, чем другие.

Макьявелли не сказал, кого он укоряет за приверженность к риторике, но можно не сомневаться, что он не имел в виду ни Тита Ливия, ни Тацита, ни Плутарха, которых не уставал читать и перечитывать. Мы вряд ли ошибемся, предположив, что пример, которому он отказывается следовать, дан гуманистической историографией, т.е. ближайшими предшественниками Макьявелли в той сфере интеллектуальной и литературной деятельности, которая была для него главной. Одной из самых главных она была и для ренессансного гуманизма, начиная с первых его шагов. Уже Петрарка пишет историю Рима в лицах — «О преславных мужах», и Боккаччо дополняет ее жизнеописаниями знаменитых женщин. Леонардо Бруни, гуманист второго поколения, пишет «Историю флорентийского народа», ее продолжает Поджо Браччолини, потом ее продолжают другие, в том числе сам Макьявелли. Нефлорентийские гуманисты пишут истории своих городов. Трудно назвать такого гуманиста, который не был бы историком, и вклад ренессансной историографии в становление новоевропейской исторической мысли неоспорим и общепризнан.

Наиболее распространенный взгляд на роль и значение этого этапа в оформлении истории как собственно научной дисциплины сводится к следующему¹⁰. Во-первых, возникает иное отношение к источникам: о критике источников как последовательном методе пока говорить еще рано, но появился критический подход, ушло в прошлое то слепое доверие к тексту, то прекло-

нение перед авторитетом, которые так характерны для средневековой историографии. Во-вторых, история под пером гуманистов решительным образом секуляризуется: причины исторических событий ищут теперь не вне истории, а в ней самой. Наконец, история риторизируется: т.е. она не только пишется (как один из литературных жанров) с учетом риторических норм стиля, но и осмысливается в соответствии с набором риторических парадигм, отражающих определенные нормы и антинормы поведения. Иными словами, она вновь берется исполнять ту роль, которая была ей доверена Античностью — роль «наставницы жизни», своего рода иллюстрации к максимам моральной философии. Нельзя сказать, что в Средние века история понималась иначе; другое дело, что примеры, которые преподносили читателю средневековые историки, были примерами справедливого и неотвратимого суда, примерами кары и воздаяния. Ренессансные историки видели в том, что они описывали, примеры иного толка: примеры того, как воспитывается, возвращается и сохраняет себя добродетель, примеры стойкости в борьбе с изменчивой фортуной, примеры гражданской доблести и свято исполненного долга — это существенно модифицированная этика, более светская и более социальная, но в любом случае этика и только этика.

Примерно в таких терминах обычно описывается первый этап ренессансной историографии, связанный с деятельностью итальянских гуманистов XV века. Этап следующий и наивысший опять же по традиции соотносится с именами итальянцев Макьявелли и Гвиччардини, француза Бодена; главной его особенностью по сравнению с предыдущим считается перенос интересов с этики на политику. Макьявелли выразил этот поворот исторической мысли совершенно определенно, заявив в начале своих «Рассуждений о первой декаде Тита Ливия», что до сих пор из-за «недостатка подлинного понимания истории» в ней не видели главного, а именно: «учреждения республик, сохранения государств, управления королевствами, создания армии, ведения войны, осуществления правосудия, укрепления власти». История может научить доблести, но главный ее урок — это как управлять государством, как уберечь его от ударов судьбы, как сохранить и усилить власть.

Спорить здесь, повторяю, не приходится, картина в целом действительности соответствует, но один вопрос все же остается без ответа: как во всех этих особенностях ренессансной историографии проявляется культурная специфика Возрождения?

Или, если поставить его несколько иначе: на чем основывается уверенность, что именно от Возрождения исходит тот общекультурный импульс, который направил европейскую историческую мысль по этому, ведущему к науке Нового времени пути? Вопрос далеко не праздный, поскольку, стоит нам выйти за пределы Италии, тут же обнаруживается, что ренессансные историки отнюдь не одиноки на этом пути. Рядом с ними, может быть, чуть отставая, но двигаясь во всяком случае в том же направлении, идут франко-бургундские историки XV века. Да, они в отличие от итальянцев к критике источников не стремились и достоверность понимали в традиционно средневековом духе — как воспроизведение наиболее авторитетной точки зрения, но ведь и ренессансная критика началась со смены авторитета. Секуляризация затронула бургундцев, безусловно, не столь ощутимо, как итальянцев, но провиденциализм в понимании Жоржа Шателена также уже совсем не тот, что в понимании Оттона Фрейзингенского. Надо заметить, что процесс секуляризации начался в историографии задолго до XV века (достаточно, к примеру, сопоставить две хроники XIV века, принадлежащие перу двух братьев, Джованни и Маттео Виллани, чтобы убедиться в том, как заметно проявляется эта тенденция даже в пределах одного поколения)¹¹ и являлся одним из показателей того нарастания натуралистических тенденций, того повышенного интереса к опыту, без которых нельзя себе представить эпоху Позднего Средневековья. Что касается содержания и смысла истории, то и для франко-бургундской школы основное, что она дает — это уроки благородства и доблести (Жан д'Отон, к примеру, пишет свою хронику царствования Людовика XII с тем, чтобы «благие деяния достойных почести людей послужили им самим во славу и стали бы примером, указующим путь чести для тех, кто пожелает им следовать»)¹². Разумеется, это другие благородство и доблесть, чем у итальянских гуманистов, рыцарские, а не гражданские, как и риторика, скажем, того же Шатлена — другая, не восходящая прямо к античной, опосредованная средневековой традицией, но все это не отменяет того факта, что в принципах подхода к историческому материалу, в приемах его осмысления и обработки у итальянцев и бургундцев наблюдается некоторое сходство — нечто, подобное общей матрице. Это становится особенно очевидным, если принять во внимание, что и эволюция исторической мысли в обоих случаях идет в одном и том же направлении: франко-бургундская школа в лице Коммина одно-

временно с итальянской или даже чуть раньше приходит к пониманию истории как своего рода учебника политической мудрости.

Осмысляя истоки исторических событий, Коммин — и здесь мы также излагаем некую уже известную точку зрения; можно сослаться, к примеру, на статью, сопровождающую русский перевод «Мемуаров», — не использует традиционные для средневековой историографии категории справедливости, порядка, согласия, общего блага как категории отвлеченные и не поддающиеся проверке. Побудительную причину всех человеческих действий он ищет в стремлении к личной выгоде, к удовлетворению вполне эгоистических страстей и желаний. Без учета этого фактора невозможна успешная политическая деятельность: не случайно, поэтому, идеальный государь для Коммина — государь не справедливый, а мудрый, не тот, кто руководствуется абстрактными нормами добра и зла, а тот, кто исходит из реально присущих людям свойств и склонностей. Для такого реально мыслящего правителя мораль не является универсальным критерием не только в оценке положения дел, но и в планировании собственной деятельности. Результаты этой деятельности, конечно, подлежат моральной оценке, но полностью ею не исчерпываются; наряду с этическим имеется и прагматический критерий. Трижды в «Мемуарах» Коммин повторяет на разные лады свой излюбленный афоризм: честь достается тому, кто выигрывает (Мемуары, III, 8; IV, 4; V, 9).

Сходства с некоторыми наиболее известными идеями и установками Макьявелли нельзя не заметить. Среди них — ориентация на «действительную, а не воображаемую правду вещей», т.е. возведенный в программу отказ подходить к истории с разного рода умозрительными конструкциями. Понимание социальной и исторической действительности как борьбы воли и интересов, оценка политического действия по его результатам, наконец, отделение политики от морали, превращение политики в самодовлеющую сферу значений с совершенно автономным механизмом критериев. Разумеется, у Макьявелли мы имеем дело с системой, тогда как у Коммина всего лишь с тенденцией, но для того, чтобы тенденцию превратить в систему, не требуется революция в культуре — нужен лишь более сильный и смелый ум. При таком подходе различие между Макьявелли и Коммином (как и между итальянской и бургундской историографией XV века) есть различие в количестве, а не в качестве. И

как тогда быть с пресловутым ренессансным индивидуализмом, который почти единодушно признается за общекультурный императив, лежащий в основе исторической философии Макьявелли и, соответственно, определяющий ее ренессансную специфичность? Ведь и в основе политического прагматизма Коммина, пусть робкого, пусть не до конца оформленного, но все же вполне ощутимого, также в этом случае должна иметься некоторая индивидуалистическая установка — неужели и здесь различие не более чем количественное? И если это так, то по какому праву индивидуализм считается одной из главных, если не главной, характеристик Возрождения?

Переход от Средних веков к Возрождению, в согласии с давней, устойчивой, получившей в ходе времени силу и неоспоримость аксиомы научной традицией, описывается как переход от теоцентрической к антропоцентрической картине мира: сравнение Макьявелли и Коммина в очередной раз эту концепцию подтверждает. В мире Макьявелли Богу места не остается, в мире Коммина мы встречаемся с ним на каждом шагу. Бог предопределяет судьбы в соответствии с заслугами людей (Мемуары, II, 2), одаряет великими благодеяниями и карает великими казнями (V, 9), посылает врагов (I, 7), решает исход сражений (I, 3), наделяет умом (III, 3). Главный и почти исключительный предмет его промысла — великие мира сего. И это не случайное следствие того факта, что «Мемуары» посвящены в первую очередь истории политической, это момент принципиальный, который автор специально и довольно подробно обсуждает. «Могут спросить, почему могущество Бога проявляется чаще против больших людей, нежели против малых» (V, 19)? Потому, отвечает Коммин, что никто, кроме Бога, их наказать не может, тогда как «на малых и бедных людей всегда найдется достаточно таких, кто их накажет». Провинности и прегрешения государей, навлекающие на них возмездие свыше, велики и многочисленны, и их перечень у Коммина ничем необычным не отличается; интересно другое: Бог не только следит за ними с особенным вниманием, но и карает их с некоторым весьма существенным послаблением. Предсмертная болезнь Людовика XI настолько обострила его подозрительность, что он, страшась всех и каждого, сделал свой замок своей темницей — для Коммина это очевидный пример возмездия за те муки, на которые король обрекал своих узников. Впоследствии Коммин испытал на собственном опыте, что представляет собой железная клетка — лю-

бимое изобретение Людовика XI, и поэтому, имея возможность сравнивать, поневоле вынужден признать, что кара не покрывает вину и грехи короля искупает лишь «частично». А вывод из этого следует такой: «если его страдания были не столь велики и продолжительны, как причиненные им другим людям, то, значит, у него было иное и более высокое предназначение в этом мире, чем у них» (*autre et plus grant office en ce monde*, — VI, 11). Тому, кто выигрывает — а Людовик XI всегда или почти всегда оказывался в конце концов победителем, — честь воздают не только люди, но и Бог, как бы соглашающийся кое на что закрыть глаза. И вообще возникает впечатление, что сверхъестественная бдительность провидения иногда странным образом ослабевает: «никто или почти никто (*nul ou peu*) из злых государей и прочих, имеющих власть в этом мире и пользующихся ею жестоко и тиранически, не остается безнаказанным» (III, 4). Кого-то, значит, наказание все же минует.

Все это очевидные признаки того процесса секуляризации, о котором мы говорили выше применительно к франко-бургундской школе. Но обратим внимание также и на то, как, каким образом проявляется в истории божий суд. В виде неожиданной и необъяснимой катастрофы он не обрушивается на грешника никогда. Провидение предпочитает действовать иначе, более тонкими путями. В нынешние времена Бог уже не вмешивается в дела людей прямо, не говорит с ними и не поражает их воображение чудесами — об этом Коммин заявляет не раз и не два. Желая примерным образом покарать преступного государя, Бог, прежде всего, помрачает его разум, затем вносит смуту в его дом и, наконец, отвращает от добрых и мудрых советчиков (V, 19) — теперь преступник сам пойдет навстречу возмездию и своими руками его подготовит. Именно такое возмездие постигло Карла Смелого, вечная вражда которого с Людовиком XI составляет как бы магистральный сюжет первых пяти книг «Мемуаров». Первые признаки приближающейся развязки Коммин видит в событиях 1475 года, когда Карлу удалось заручиться поддержкой такого могущественного союзника, как король Англии Эдуард IV. Но господь «помутил разум герцога Бургундского и пожелал спасти наше королевство» (IV, 5): поэтому Карл вместо того, чтобы соединить свои силы с английским корпусом, высадившимся во Франции, упрямо осаждал Нейс, теряя людей и время. Людовик же времени не терял: Бог «вразумил его принять мудрое решение» (IV, 7) и он, не жалея

денег и не отступая даже перед унижениями, добился сепаратного договора с англичанами и удалил их из Франции — благоприятный момент был Карлом упущен и судьба этого самого могущественного государя Европы круто переломилась. Он ввязался в тяжелую войну со швейцарцами и германской лигой, потерпел несколько поражений и погиб в бою. На этом пути к финальной катастрофе (постигшей не только герцога, но и герцогство, которое больше никогда не вернулось к прежней силе и славе) господь еще несколько раз «помрачает» рассудок Карла: он не видит измены в своем лагере, отказывается прислушаться к предостережениям Людовика и губит свое войско в бессмысленной осаде Нанси. «Такое немислимое своеволие (*telz vouloirs extraordinaires*) приуготовляет господь Бог, когда ему угодно переменить судьбу государей» (V, 6).

«Своеволие», гордыня, нежелание считаться ни с чем, ни с советами, ни даже с очевидностью, слепая вера в свою удачу, безрассудная опора на одну лишь силу — все это видимые знаки проклятия, форма исполнения приговора. Но наказание удивительным образом в точности соответствует вине. Основная причина гибели Карла, и об этом Коммин говорит неоднократно, в том, что он полагался только на себя и считал, что всеми своими удачами обязан лишь собственному уму и доблести (IV, 13, ср.: V, 9). Карл с «помраченным» рассудком тот же, что и с рассудком здравым; он ни в чем не изменился; чтобы направить его к катастрофе, чудо, даже в столь редуцированной форме как «помрачение разума», не требуется. Достаточно дать ему такого противника, как Людовик XI, во всем ему противоположного — не любившего войну ради войны, предпочитавшего действовать окольными и обходными путями, умевшего прислушиваться к советам и выбирать советчиков, подозрительного, но не чрезмерно (за исключением последних лет жизни), хорошо знавшего, «когда следует бояться, а когда нет» (III, 2; нет большего безумия, чем не бояться своего врага — это одна из максим политической философии Коммина), готового претерпеть любое унижение, лишь бы добиться цели. И видевшего своих врагов насквозь: герцог Бургундский, в частности, был перед ним как на ладони (*a bien congnoistre la condicion dudit duc*), и он воевал с ним всего успешнее, когда давал ему полную свободу действий, сам в борьбу не ввязывался, но тайно подстрекал его врагов (V, 4). У Карла было, казалось, все для успеха: отчаянная храбрость, умение стойко переносить любые трудности, лучшее

войско в Европе, богатейшая казна, не было лишь ума и хитрости (*il n'avait point assez de sens ne de malice*), а без них, заключает Коммин, успеха не видать (III, 3).

Поход Карла VIII в Италию — главная тема двух последних книг — представляет собой, на первый взгляд, пример прямо противоположного свойства. Король ни в чем не походил на отца: ни ума, ни хитрости Людовика у него не было. Он думал только о развлечениях, ничем не распоряжался, во всем доверился своим советчикам и их тоже не мог выбрать с толком. Но и качеств герцога Бургундского у него тоже не было, не было даже денег, в которых Карл Смелый недостатка не испытывал. И если при этом поход завершился все же благополучно, то ясно, что им руководил сам господь (мысль, которую Коммин не устает повторять — ср.: VII, 1; VII, 5; VII, 11; VII, 13 и т.д.). Он кажется настоящим чудом господним, этот марш через всю Италию на Неаполь, начатый без ума и без денег и прошедший почти без единого выстрела¹³: герцог Миланский принял короля с распростертыми объятиями, венецианцы не вмешивались, Флоренция раскошелилась, Альфонс II в панике бежал из Рима, Романья сдала свои замки, города Неаполитанского королевства открывали ворота один за другим. И все же и здесь, в этой части своего труда, Коммин верен себе, и здесь он выстраивает последовательный ряд вполне рациональных мотивировок. Да, французы с такими предводителями и с такой подготовкой не могли рассчитывать на победу, но еще меньше на нее могли рассчитывать итальянцы: у них не было артиллерии, не было пехоты, умение воевать жестоко и решительно было растрачено в игрушечных битвах кондотьеров и, главное, у них не было единства. «Так вот и живут в Италии сеньоры и капитаны: беспрестанно вступая в сделки со своими противниками из страха, что окажутся внакладе» (VII, 11). Итальянские государства так ненавидят и так боятся друг друга, что иностранное войско на их земле кажется им меньшим злом, чем малейшее усиление соседа. В этих условиях поход Карла VIII и не мог быть иным; но победоносно начавшись, он также и не мог не завершиться крахом. Стоило итальянцам наконец договориться, как вступил в силу иной ряд причин: отсутствие «ума и денег» у французов — они лишились всех своих завоеваний и чудом избежали полного разгрома.

Как можно видеть, картина мира остается у Коммина теоцентрической, однако это существенно иной теоцентризм, чем в

эпоху классического Средневековья. Всем, что происходит в мире, по-прежнему правит Бог, но правит исключительно через людей, через их характеры, наклонности, страсти, через их разум. Главное, что изменилось — исчезла пропасть между разумом божественным и человеческим. Неисповедимы пути господни — эта максима, которой в той или иной степени всегда руководствовалась средневековая историческая мысль, неприложима к тому образу истории, который создает Коммин. И от него можно время от времени услышать, что «человеческие суждения и разум бесполезны, когда Богу угодно поступить по-своему» (VII, 5). Но если человеку случается обманываться, как обманулись при всей их мудрости венецианцы (полагавшие, что французы и правящий в Неаполе арагонский дом истощат свои силы в затяжной войне, и поэтому не препятствовавшие вступлению Карла VIII в Италию), отсюда не следует, что ему суждено обманываться всегда: причину ошибки видит историк. В «Мемуарах» нет ни одного исторического события, которое не имело бы рационального объяснения. Конфликт веры и разума здесь немыслим, поскольку провиденциальные и рациональные мотивировки не противоречат друг другу, они изначально гармонизированы. Ни от одной из них Коммин отказаться пока не готов: его исторический мир — мир в равной степени этической и логической причинности. Но равновесие этого мира — хрупкое, равновесие компромисса (что дает о себе знать, среди прочего, в несколько преувеличенном моральном либерализме провидения). Рационализм, единожды получив равные права с провиденциализмом, следующим шагом объявит факультативным всякое историческое объяснение, кроме представленного им самим. «Мемуары» Коммина, достигнутая в них степень рационализации истории, вне всякого сомнения, подводят историческую мысль к этому пределу.

С Макьявелли мы уже перешагнули через этот рубеж, его мир — мир без Бога, в гипотезе божественного присутствия и божественного руководства Макьявелли попросту не нуждается. Человек в его мире остался без руководителя и без судьбы, но один он не остался, у него появился противник, имя которому — судьба (Коммин, в отличие от Макьявелли, решительно отрицал существование судьбы: Фортуна, по его словам, есть не что иное, как поэтическая выдумка — Мемуары, IV, 2, ср.: V, 20. Характерно, что о таком враге рода человеческого, как сатана, он вообще не обмолвился ни словом). Что судьба собой

представляет, Макьявелли ни разу напрямую не сказал. Это странно; странно не только потому, что недомолвки и недоговоренности не в его стиле, но прежде всего ввиду явного противоречия с главной целью, которую Макьявелли ставит перед собой в «Государе»: дать исчерпывающий анализ политического успеха — того, как завоевывается, удерживается и как утрачивается власть. Поначалу кажется, что судьба — это лишь удобный случай или, напротив, роковое и непредвиденное стечение обстоятельств. Такой удобный случай получили и им воспользовались Моисей, Кир, Ромул и Тезей (Государь, VI), такое роковое стечение обстоятельств погубило планы и предначертания Чезаре Борджа, предусмотревшего все, кроме своей болезни в самый решительный момент (VII; но интеллектуальный оптимизм Макьявелли здесь, в первой части трактата, еще настолько велик, что, возложив поначалу вину за неудачу Чезаре Борджа на «необычайное коварство Фортуны», он все же в конце концов перекладывает ее на самого герцога: причина постигшей его катастрофы — таков конечный вывод автора — в том, что он, имея к тому все возможности, не воспрепятствовал выборам Юлия II). Сомнения и трудности, однако, продолжают нарастать, и вот Макьявелли уже должен признать, что безошибочных решений не бывает, что «всякое решение сомнительно, ибо это в порядке вещей, что, избегнув одной неприятности, попадаешь в другую» (XXI). Он не хочет смириться с этим выводом — пусть итальянские государи, утратившие власть, винят не судьбу, а самих себя, свою «нерадивость» (*ignavia*, — XXIV), — но вынужден все больше и больше сокращать пространство, отпущенное человеческой воле и разуму. Вот судьба уже сравнялась с человеком: «ради того, чтобы не утратить свободу воли, я предположу, что, может быть, судьба распоряжается лишь половиной всех наших дел, другую же половину, или около того, она предоставляет самим людям» (XXV). Вот, наконец, утрачивается последнее преимущество человека, преимущество разума над слепотой стихии (и судьба перестает быть внешним противником, с которым можно сражаться, которому можно бросать вызов, и отождествляется с самим субъектом исторического действия, с его неизменной психологической природой — разум бессилен, поскольку противник теперь ты сам). «И нет людей, которые умели бы к этому [к перемене времени и обстоятельств] приспособиться, как бы они ни были благоразумны. Во-первых, берут верх природные склонности, во-

вторых, человек не может заставить себя свернуть с пути, на котором он до того времени неизменно преуспевал» (XXV). И уже не кажется странным, что последняя, двадцать шестая, глава трактата полностью опрокидывает его исходную установку: нужно не бороться с Фортуной, а плыть по течению времени. Да, Италии нужен вождь, но обстоятельства сейчас таковы, что им может оказаться кто угодно и не обязательно во всеоружии политической мудрости. Макьявелли начал «Государя» в убеждении, что требуется исключительная доблесть, чтобы из такого насквозь прогнившего материала, каким является современная Италия, создать нечто жизнеспособное — и кончил, перенеся свойства исключительности с государя на время. «Нам явлены необычайные, беспримерные знамения Божии: море расступилось, скала источала воду, манна небесная выпала на землю: все совпало, пророча величие вашему дому. Остальное надлежит сделать вам. Бог не все исполняет сам, дабы не лишить нас свободной воли и причитающейся нам части славы». Анализ перешел в воззвание, если не в заклинание.

Государю Коммина, чтобы добиться успеха, достаточно ума и хитрости; Макьявелли знает, что бывает такое стечение обстоятельств, когда самый пронизательный ум, самая изощренная хитрость не стоят ничего. В своих поисках рациональных оснований исторической деятельности он идет много дальше Коммина и обнаруживает, что дальше определенной границы идти нельзя: за ней лежит область, рациональному познанию не подвластная. Будь на месте Макьявелли средневековый историк, он бы знал, как ее назвать — промыслом божьим. На всем протяжении Позднего Средневековья ее границы постепенно сужались, пока, у Коммина, не исчезли почти совсем; у Макьявелли она возникает вновь, но под другим именем. И как человеку, вставшему лицом к лицу с необходимостью, перед которой он бессилен, распорядиться своей свободой: смириться, сдаться, отступить? Нет, отвечает Макьявелли, «натиск лучше, чем осторожность, ибо Фортуна — женщина, и кто хочет с ней сладить, должен колотить ее и пинать — таким она поддается скорее, чем тем, кто холодно берется за дело» (XXV). Что за странность, откуда взялась эта метафора в холодном мире политических формул? Странного здесь, однако, ничего нет: политика у Макьявелли в какой-то момент, действительно, перерастает в поэзию или, скажем осторожнее, в искусство. Фортуна — женщина, не только потому что, как женщина, изменчива и ка-

призна, но и потому что способна как бы замереть в восхищении перед героическим жестом: женщин восхищают герои, ибо в героическом действии есть красота. Государь Макьявелли — своего рода художник, он подходит к истории, как скульптор к глыбе мрамора. Политика, как и всякое искусство, есть подражание, подражать следует великим¹⁴, а самые великие, основатели государств и империй, видели в истории послушное и пластичное вещество, которому они придавали форму по воле своей и желанию¹⁵. Такой материей, ждущей лишь резца художника, является современная Италия¹⁶. И когда, закончив свою очень часто кровавую работу, художник откладывает в сторону резец, мастерская преобразуется в сцену, и зрители (те самые, для которых резец скульптора только что был топором палача), восхищенные, как и Фортуна, красотой исторического спектакля, встречают аплодисментами его главного постановщика и актера¹⁷.

Почти все, что разделяет Коммина и Макьявелли, можно отнести на счет индивидуального склада мышления или, скажем, особенностей региональной историографической традиции. Все, кроме одного: кроме подхода к истории как к эстетическому объекту. Это не индивидуальный, а именно культурообразующий принцип, ибо он лежит в некой глубинной основе всех интеллектуальных построений Макьявелли и, будучи изначальным, не продуман им, не осознан и не сформулирован. В этом и состоит ренессансность исторической мысли Макьявелли: в понимании истории как эстетики. Дело, разумеется, не в том, что историю следует писать красиво (против риторической красоты Макьявелли, как мы уже упоминали, решительно протестовал, притом что и его предельно лаконичному стилю нельзя отказать в своеобразной красоте); дело в том, что смысл истории составляет формообразующая деятельность индивида. Нечего и говорить, что процесс, посредством которого Чезаре Борджа, в общем довольно заурядный политический интриган (каким он предстает в дипломатических донесениях того же Макьявелли), превратился в идеального государя, есть процесс всецело эстетический. Таким идеальным государем для Макьявелли никогда не мог бы стать Людовик XI, любимый герой Коммина. Конечно, Макьявелли знал и признавал, что умение быть лисой не менее важно для государя, чем умение быть львом, но это в теории, а на деле лисицы ему не нравились и никак не мог понравиться Людовик: в нем не было красоты и Фортуна он покорял не как мужчина покоряет женщину. Можно

сказать, что историческая концепция Макьявелли представляет собой некий вариант неоплатонизма, перенесенный на почву истории. Историческая материя у Макьявелли бесконечно изменчива и непостоянна, человек противопоставляет ей собственную изменчивость, собственную протеистичность. Одно лишь в нем должно быть неколебимо, как гранит, — воля. И если воля торжествует, то безграничный исторический динамизм отливается в эстетически (а, следовательно, и политически) совершенные формы. Пример тому — Древний Рим. Это как бы космос истории, вознесенный над ее бушующим хаосом.

Разумеется, Макьявелли, как всякий гениальный мыслитель, уникален, но отчасти и благодаря его гениальности в нем выявились те черты ренессансного отношения к истории, которые трудно различить у историков, менее оригинальных, более скованных традиционными схемами. Однако они есть, и после Макьявелли заявят о себе более уверенно: и у Франческо Гвиччардини в его «Истории Италии», и у Томаса Мора в его «Истории Ричарда III», и даже у теоретиков «государственного интереса». Ни секуляризация истории, ни понимание ее как «наставницы жизни» (в том числе и в плане жесткой политической прагматики), ни нежелание слепо следовать авторитету, ни повышение иерархического статуса истории среди других наук, ни, наконец, торжество рационального метода специфическими свойствами ренессансной исторической мысли не являются. Критерий здесь один: пока история воспринимается как искусство, перед нами Возрождение. Если такой подход или элементы такого подхода или хотя бы его возможность еще или уже отсутствуют, Возрождение здесь еще не началось или уже закончилось¹⁸.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См., например: *Gilbert A.H. Machiavelli's Prince and Its Forerunners: the Prince as a typical Book de Regimine Principum*. Durham, 1938.

² Из исследований на эту тему, естественно, привлекавшую к себе внимание, можно указать: *Weise G. Machiavelli und Philippe de Commynes // Universitas. Zeitschrift für Wissenschaft, Kunst und Literatur*. 1946. T. I; *Stegmann A. Commynes et Machiavel // Studies on Machiavelli*. Firenze, 1972.

³ Впрочем, опыт подобного рода в области литературы автор пытался проделать (см.: *Андреев М.И.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения. Начальный период // *Культура Возрождения и Средние века*. М., 1993) и выводы оказались в общем аналогичными. Что касается исследований культурной специфики взглядов Макьявелли, можно указать на работу М.А.Юсима (Макиавелли и особенности ренессансных представлений о власти // *Культура Возрождения и власть*. М., 1999).

⁴ Хотя Жан д'Отон, перечисляя лиц, составлявших в этом походе королевскую свиту, имени Коммина не называет (*Dufournet J. La vie de Philippe de Commines*. Р., 1969. Р. 326).

⁵ Для наших целей не имеют значения те элементы скрытой критики, которые содержатся в нарисованном Коммином портрете Людовика (см.: *Dufournet J. La destruction des Mythes dans les mémoires de Ph. de Commines*. Genève, 1966. Р. 217–379).

⁶ См.: Андреев М.Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. С. 13–15.

⁷ «Государь» здесь и далее цитируется в пер. Г.Муравьевой (*Макиавелли Н. Избранные сочинения*. М., 1982), в оригинале по изд.: *Machiavelli N. Il principe e Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*. Milano, 1971.

⁸ В оригинале — а мы по-прежнему цитируем посвящение «Государя» — еще определеннее, «книжнее», «риторичнее»: «чтение древних» (*lezione delle antiche [cose]*).

⁹ Коммин зд. и далее цитируется в переводе Ю.П.Малинина (*Коммин Филипп де*. Мемуары. М., 1986), оригинал — по изд.: *Commines Ph. de. Mémoires* / Ed. par J.Calmette. Р., 1924–1925. Т. I–III.

¹⁰ См., например: Барз М.А. Эпохи и идеи. Становление историзма. М., 1987. С. 272–275.

¹¹ Ср.: *Green L. Chronicle into History. An Essay on the Interpretation of History in Florentine Fourteenth-Century Chronicles*. Cambridge, 1972.

¹² Цит. по: Малинин Ю.П. Филипп де Коммин и его «Мемуары» // *Коммин Филипп де*. Мемуары. С. 400.

¹³ «Мемуары» Коммина сохранили характерное высказывание папы Александра VI, о котором вспомнит потом и Макьявелли: французы завоевали Италию с куском мела в руке (чтобы отмечать квартиры для постоя).

¹⁴ «Люди обычно идут путями, проложенными другими, и действуют, подражая какому-либо образцу... человеку разумному (*uomo prudente*) надлежит избирать пути, проложенные величайшими людьми, и подражать наидостойнейшим» (Государь, VI).

¹⁵ «Обдумывая жизнь и подвиги этих мужей, мы убеждаемся в том, что судьба послала им только случай, то есть снабдила материалом, которому можно было придать любую форму» (Государь, VI).

¹⁶ «В Италии достаточно материала, которому можно придать любую форму» (Государь, XXVI).

¹⁷ «Ибо новый государь вызывает большее любопытство, чем наследный правитель, и если действия его исполнены доблести, они куда больше захватывают и привлекают людей, чем древность рода» (Государь, XXIV).

¹⁸ Разумеется, эстетическая доминанта не исчерпывает культурной специфики Возрождения, но является одним из его главных интегративных факторов, одинаково действенных как в сфере собственно искусства, так и в областях, далеких от художественной деятельности — в философии в той же мере, что и в историографии. Более подробно обоснование этой точки зрения см.: Андреев М.Л. Культура Возрождения // История мировой культуры. Наследие Запада. Античность — Средневековье — Возрождение. Курс лекций. М., 1998.

ЛОРЕНЦО МЕДИЧИ
МЕЖДУ ДЖОВАННИ БОККАЧЧО
И НИККОЛО МАКЪЯВЕЛЛИ

Трансформации одного новеллистического сюжета

1

Культурно-исторические границы XV столетия с границами хронологическими, разумеется, не совпадают. Тем не менее они существуют. Самосознание культуры фиксирует их достаточно точно. Кваттроченто — явление реальное, обладающее своими, только ему присущими историческими смыслами и собственным художественным содержанием.

Нижняя граница Кваттроченто, или, если угодно, верхний рубеж Треченто, обозначена во Флоренции смертью Джованни Боккаччо. Так зафиксировало его сознание поэта. «Последний тречентист», Франко Саккетти, оплакивая кончину создателя «Декамерона», писал:

Or è mancata ogni poesia
e vòte son le case di Parnaso,
po' che morte n'ha tolto ogni valore.
S'io piango o grido, che miracol fia,
pensando che un sol c'era rimasto,
Giovan Boccacci, or è di vita fore?
Casgion del mio dolore
non è perché sia morto,
ch'io mi dorrei a torto,
perché chi nasce a questo passo giungne,
ma quel duol che mi pugne
è che niun rimane né alcun vène,
che dia segno di spene,
a confortare chi salute aspetti,
perché 'n virtù non è chi si diletta.

<.....>

Sonati sono i corni
d'ogni parte a ricolta;
la stagion è rivolta;
se tornerà non so, ma, credo, tardi.
E s'egli è alcun che guardi,
gli studii in forni vede già conversi,
e gli dipinti spersi,
ch'eran sovra le porte, in quella seggia
là dove Ceres ora signoregia¹.

Традиция великой городской литературы на рубеже XIV и XV века во Флоренции надломилась, и Франко Саккетти не считал возможным связывать надежды на будущее со своими эпигонами, рядящимися в одежды продолжателей Боккаччо. Народный язык на какое-то время стал во Флоренции языком пополанской олигархии, враждебной той новой культуре, которая группировалась подле Козимо Медичи и им активно поддерживалась². «Декамерон» был окружен во Флоренции меркнущим ореолом славы в среде сходящего со сцены могучего купечества, но гуманисты XV века его не приняли и не поняли. Они переводили новеллы Боккаччо на свой язык, и полемизировали с его, как им казалось, программными, но недостаточно «ренессансными» фабулами³.

Еще более четко выделяется верхняя граница Кваттроченто. Она эффектно высвечена костром Джироламо Савонаролы. Противопоставление Савонаролы, этой «мрачной, мстительной тени Средневековья»⁴, «человеку Нового времени», Никколò Макьявелли, надолго сделалось одним из общих мест итальянской историографии конца XIX — начала XX века⁵.

Противопоставление это более чем не корректно. Тем не менее высокомерно игнорировать эстетические интуиции несколько наивного гегельянца Франческо Де Санктиса вряд ли стоит. XV столетие от следующего за ним века во Флоренции отделяет если не пропасть, то во всяком случае резко выраженная цезура. Трудно представить художников более не похожих на Беноццо Гоццолли или Сандро Боттичелли, чем Рафаэль и Корреджо. Микеланджело тоже мало чем напоминает не только Донателло, но и Вероккьо. Для того, чтобы читатели XVI века смогли воспринять роман Маттео Боярдо, Франческо Берни пришлось переписать его заново, принаравливая к языку и стилю «Неистового Орланда». В самом начале XVI столетия Никколò Макья-

велли написал «Мандрагору», которую разительно отличал от гуманистических комедий XV века не столько ее народный язык, сколько основные принципы построения драматического действия. Ориентированная не на хорошо опробованные модели Плавта и Теренция, а на комические структуры ренессансной новеллистики, «Мандрагора» стала великим художественным открытием, сопоставимым с географическим открытием нового материка. Стендаль, поставив комедию Макьявелли прямо подле «Декамерона», в котором «нравы его времени нашли правдивого художника», не без основания заметил, что свет «Мандрагоры» «далеко светит»⁶. Комедия Макьявелли, как то отметил еще Карло Гольдони⁷, положила начало итальянской национальной комедии и встала у истоков нового европейского театра. Она была написана как раз тогда, когда язык и стиль «Декамерона» были осознаны в Италии как национальная классика.

Подобного рода примеры можно было бы без труда умножать. Но делать это вряд ли надо. Нарращивание их способно лишь замутить реальную картину исторического развития.

Джироламо Савонарола, конечно же, не был рецидивом Средневековья. На его принадлежности к культуре Возрождения задолго до Гарена настаивал Антонио Грамши⁸. Проповедническая и политическая деятельность «Феррарского Сократа» стала одним из последних по времени и несколько истерическим проявлением первого великого кризиса ренессансного гуманизма.

Последним, но не самым значительным. Макьявелли относился к Джироламо Савонароле с почтением, но в своем итоговом труде «История Флоренции» не упомянул о нем ни разу. Главный герой его «Истории» — Лоренцо де'Медичи. Начав социально-политическую историю своего города со времен Римской Империи, Макьявелли, вопреки неоднократно делаемым им обещаниям Клименту VII и, казалось бы, в ущерб собственным интересам и симпатиям, закончил «Историю Флоренции» 1492 годом, годом смерти Лоренцо. «История Флоренции» завершается словами: «Никогда еще не только Флоренция, но и вся Италия не теряла гражданина, столь прославленного своей мудростью и столь горестно оплакиваемого своим отечеством. И небо дало весьма явные знаменья бедствий, которые должна была породить его кончина: между прочим, молния с такой силой ударила в купол церкви Санта Репарата, что значительная часть его рухнула, вызвав всеобщее изумление и ужас»⁹.

Макьявелли не был суеверным человеком, но сгущающаяся над Флоренцией тревога затронула и его.

Небезынтересно отметить, что на православной Руси как раз в 1492 году ожидался конец света. «Ожидание конца света, — пишет Б.А.Успенский, — отразилось, в частности, на исчислении Пасхи: предполагалось, что “времени уже не будет” (Откр. X, 6), и, соответственно, как греческие, так и русские пасхалии были составлены до 1492 г. (Карамзин, VI, с. 229 и примеч. 618, 619; Древние русские пасхалии... с. 331–335; Иконников, 1915, с. 296–297, 299–300, Зелинский, 1978, с. 96). Далее пасхалии не составлялись — время не предвиделось и, следовательно, жизнь не планировалась»¹⁰.

Как говаривал Пушкин: «Бывают странные сближения». В самом конце XV века мрачные предрекания «конца времен» неслись во Флоренции со всех церковных кафедр.

Трудно не почувствовать исторического пессимизма в карнавальной «Канцоне Вакха», каждая строфа которой заканчивалась словами: «*di doman non c'è certezza*»¹¹.

В эту пору Боттичелли писал «Мистическое Рождество», в котором возвращал флорентийскую живопись к обратной перспективе византийских мастеров и окружал картину апокалиптической надписью.

Не редкость безрадостные «предсказания» Леонардо да Винчи:

«Увы! Я вижу Спасителя снова распятым».

«Я вижу Христа снова проданным и распятым и святых его замученными»¹².

«Можно будет видеть на земле животных, которые всегда будут сражаться друг с другом, и с величайшим уроном и часто смертью для той и другой стороны. Они не будут знать предела в своей злобе; для жестоких членов их тела падет на землю большая часть деревьев великих лесов вселенной; и когда они насытятся, тогда пищей для их желаний будет причинение смерти, и страданий, и мучений, и войны, и безумия всякому живому существу. И в своей непомерной гордыне они пожелают подняться до небес, но излишняя тяжесть их членов потянет их вниз. Ничего не останется на земле или под водой и землей, что бы не преследовалось, не перемещалось или не портилось <...> О, земля, почему ты не разверзнешься, чтобы сбросить их в глубокие трещины твоих великих пропастей и недр и не будешь

больше являть небу чудовище столь жестокое и бесчувственное?»¹³.

Так о человеке, представлявшемся Марсилио Фичино зримым воплощением космической гармонии мира, не будет говорить даже во всем разочаровавшийся принц датский. Апокалиптические предчувствия связывались в кваттроцентиристской Флоренции не столько с ожиданием социальных и политических катастроф, сколько с радикальными изменениями в гуманистических представлениях о смысле и значении человеческого существования.

Примечательно, что для Макьявелли, автора «Истории Флоренции», демонстративно занятого одной лишь политикой и обошедшего в «Истории» молчанием даже Петрарку и Боккаччо, «золотой век» Флоренции — это время пышного, но, как ему представлялось, только что закончившегося цветения ее новой, как мы сказали бы теперь, ренессансной культуры. В последней, подводящей итоги главе «Истории Флоренции» Макьявелли скажет о Лоренцо Медичи такое, чего он не говорил ни об одном из европейских политиков и государственных деятелей: «Что же касается флорентийцев, то после прекращения сарцанской войны и до самой кончины Лоренцо Медичи в 1492 году они жили в величайшем благополучии. Когда благодаря мудрости и авторитету Лоренцо вся Италия замирилась, он все помыслы свои устремил к возвеличению своего отечества и своего дома. <...> Его заботой в эти мирные годы в родном его городе одни празднества сменялись другими, и на них то происходили воинские соревнования, то давались представления, в которых изображались какие-либо героические дела древности или триумфы древних полководцев. Целью же Лоренцо Медичи было изобилие в городе, единство народа и почет нобилитету.

Величайшую склонность имел он ко всем, кто отличался в каком-либо искусстве, крайне благоволил к ученым, что может засвидетельствовать пример мессера Аньоло да Монтепульчано, мессера Кристофоро Ландино и грека, мессера Деметрио. Так что граф Джованни Мирандола, человек почти богоподобный, всем другим странам Европы, где побывал, предпочел Флоренцию и обосновался в ней, привлеченный великолепием Лоренцо, который самозабвенно увлекался архитектурой, музыкой и поэзией. В свет выпущено было немало поэтических произведений, сочиненных Лоренцо, даже снабженных его комментарием. Чтобы облегчить флорентийской молодежи изучение изящной

словесности, он открыл в Пизе высшую школу, куда привлекал искуснейших людей со всей Италии. Брату Мариано да Кинаццано, августинскому монаху и одареннейшему проповеднику, он построил недалеко от Флоренции целый монастырь»¹⁴.

Однако и тут речь шла все-таки о политике или, точнее, о власти. Похоже, Никколò Макьявелли был первым, кто высказал интересную, но пока еще мало разработанную мысль о том, что основой власти (или, как выражался Макьявелли, авторитета) Лоренцо было не военное насилие и не его сильно пошатнувшееся финансовое могущество, а формировавшаяся подле него гуманистическая культура¹⁵. Во второй половине XV века власть во Флоренции принадлежала не тирану и не магистратам из Синьории, а культуре. На какое-то мгновение утопия «Декамерона» и шекспировской «Бури» обрела не только нравственно-эстетическую, но также социально-политическую реальность, и, видимо, потому на едва ли не самом знаменитом современном портрете Лоренцо он был изображен юным и прекрасным магом.

Мгновение длилось, однако, не дольше, чем положено длиться мгновению. На некоторое время власть культуры сменилась во Флоренции властью культа, а затем в ней, так же, как и всюду, восстановилась извечная, чуть ли не онтологическая несовместимость поэта и царя. Видимо, поэтому маниакально занятый проблемой власти Макьявелли описывал начало XVI века в беспросветно мрачных тонах, хотя, как известно, это была пора, когда новая, ренессансная культура достигла в Италии, казалось бы, недостижимых высот и начала стремительно распространяться по Западной Европе. Автор «Государя» и «Рассуждений о первой декаде Тита Ливия» игнорировал великие художественные завоевания Высокого Возрождения, кажется, именно потому, что гуманистическая культура переставала быть даже в Италии высшим авторитетом и властью, которой сам он служил не менее рьяно, чем республике.

Однако достаточно четкие границы Кваттроченто все-таки не абсолютны. Они проницаемы. Трудно сказать, к какому веку принадлежит Леонардо да Винчи, это едва ли не самое наглядное художественное преодоление кризиса кваттрочентистского гуманизма. Рафаэль, так же как и Боттичелли, вдохновлялся «Стансами» Анджело Полициано. Возвращая к жизни великую поэтическую культуру Треченто, Полициано и Лоренцо расчищали пути для реформы Пьетро Бембо. Свое первое, самое

классически-ренессансное «Оплакивание Христа» («Пьетà») Микеланджело создал в память о Савонароле. Культура Возрождения развивалась импульсивно, но без революционных потрясений, способных разрушить ее внутреннюю художественную ценность. Об этом писал еще гегельянец Франческо Де Санктис. Художественный потенциал Петрарки, Боккаччо, Лео-на Баттисты Альберти и флорентийского неоплатонизма оказался огромным. Раскрытие его «породило столь мощное движение культуры, что его не смогли ни остановить, ни задержать самые великие катастрофы. Вокруг Боярдо, Пульчи, Лоренцо, Полициано уже подрастало новое поколение. Этих молодых людей звали Никколò Макьявелли, Франческо Гвиччардини, Лодовико Ариосто, Леонардо да Винчи, Микеланджело, Рафаэль, Бембо, Берни — целая фаланга, предназначенная завершить дело отцов. Один век так тесно переплетается с другим, что нельзя сказать, где кончается один и где начинается другой. Один служит продолжением другого, их объединяет непрерывное стремление к единому идеалу»¹⁶.

Не удивительно, что существуют идеи, мотивы и сюжеты, проходящие через все три столетия итальянского Возрождения, но по-разному оформляемые на его различных этапах. Задача этой статьи — проследить эволюцию одного из таких сюжетов. Условно его можно озаглавить так: история о монахе-своднике.

2

О том, что драматургия «Мандрагоры» восходит к структурам флорентийской новеллистики, прежде всего «Декамерона», говорить вряд ли надо. «Боккаччизмы» комедии Макьявелли выявлены давно и с едва ли не исчерпывающей полнотой. Тут, вроде бы, все ясно.

Принято также утверждать, что Никколò Макьявелли сочинял «Мандрагору», оглядываясь на «Новеллу о Джакопо», написанную Лоренцо Медичи.

Предположение более чем естественное, но пока что мало обоснованное. Несмотря на то, что «Новелла о Джакопо» принадлежит к числу лучших новелл XV века, она пока что не стала объектом сколько-нибудь пристального критического анализа. До недавнего времени не существовало полной ясности даже в таком вопросе, когда она была написана и действительно ли Лоренцо был ее автором¹⁷.

В самых обстоятельных историях итальянской литературы о «Новелле о Джакопо» либо не говорится вообще, либо упоминается вскользь и зачастую вне связи с творчеством Лоренцо Медичи¹⁸. В пространной «Заметке о прозе Лоренцо Великолепного» Марио Фубини высказал интересные, но, кажется, не всегда справедливые суждения о прозе «Комментария», однако о «Новелле о Джакопо» он даже не обмолвился¹⁹.

Такое отношение итальянской историографии к одному из самых примечательных произведений новеллистики Кваттроченто объясняется, видимо, его литературной судьбой. Лоренцо был по преимуществу лириком. Некоторые из его стихотворных произведений пользовались у современников огромной популярностью и дошли до нас в многочисленных списках и редакциях. «Новелла о Джакопо» осталась современникам не известной. Едва дописав ее, Лоренцо засунул рукопись в ящик письменного стола. По мнению Марио Мартелли, он ее даже не перечитал²⁰. Причины для этого, кажется, были. Но о них позже.

«Новелла о Джакопо» выплыла на свет лишь в середине XIX века. Работая над биографией Анджело Полициано, крупный историк Флоренции и превосходный знаток ее архивов Исидоро дель Лунго обнаружил в 1864 году среди «Медицейских бумаг, предшествующих Герцогству» (filza LXXXVIII) две анонимные и никак не озаглавленные новеллы. Вторая из них была не дописана. На следующий год Исидоро дель Лунго опубликовал их в 61 выпуске «Scelta di curiosità», издаваемой Романьоли, а в 1923 году он поместил обе новеллы в свою книгу «Gli amori del Magnifico Lorenzo» (Болонья), дал им заглавия: «Новелла о Джакопо» и «Джиневра», — и уверенно назвал их автором Лоренцо Медичи.

Атрибуция была подкреплена авторитетом Р.Пальмарокки²¹, и, хотя Фатини в ней усомнился, в наиболее авторитетных собраниях сочинений Лоренцо Медичи (Э.Биджи, 1955; М.Мартелли, 1965) «Новелла о Джакопо» публиковалась как неоспоримое произведение Лоренцо. В обобщающих трудах В.Росси и Ди Франча «Новелла о Джакопо» тоже упоминалась под его именем. Точно так же поступают ныне почти все авторы историй итальянской литературы.

В 1986 году Тициано Дзанато опубликовал в «Studi di filologia italiana» обстоятельное исследование: «Рукописи Лоренцо Великолепного. Лингвистический анализ и критический текст»²².

«Новелла о Джакопо» была откорректирована в нем самым тщательным образом. Филологи получили, так сказать, эталонный текст. Правда, Т.Дзанато утверждал, что поначалу новелла Лоренцо Медичи заканчивалась словами: «Вот какое завершение получила их великая любовь, и дай нам Бог так же завершить нашу»²³. Последующий абзац концовки он посчитал позднейшей интерполяцией, впрочем, сделанной самим Лоренцо, но, — и это вроде бы подтверждало гипотезу М.Мартелли, — лишь в самую последнюю минуту.

Такое несколько экстравагантное предположение понадобилось Дзанато для определения точной даты написания «Новеллы о Джакопо». Он решительно заявлял, что новелла была написана в первые месяцы 1469 года.

В принципе такое утверждение не выглядело чем-то уж очень необычным. Почти все историки литературы, упоминавшие о «Новелле», относили время ее создания к бурной юности Лоренцо, к той поре, когда его окружала хулиганская «кампашика» (*brigatella*), главным заправилкой в которой был Луиджи Пульчи. Почему-то считалось, что Лоренцо сочинил «Новеллу о Джакопо», идя по стопам своего старшего приятеля, написавшего «Новеллу о сиенце» с пышным посвящением Ипполите, дочери Миланского герцога и супруге герцога Калабрии, и содержащую комплименты Мазуччо, видимо, послужившему для Пульчи литературным примером. «Новелла о сиенце» начиналась словами:

«Досточтимая мадонна Ипполита, недавно прочитал я множество прекрасных историй из “Новеллино”, книги ученика нашего мессера Джованни Боккаччо, Мазуччо, который являет собой гордость города Салерно, и поскольку я слышал, что вы их тоже читали и милостиво одобрили, по этой причине я, уподобляясь тем мореходам, которые обыкновенно направляют свои корабли туда, где их товары найдут спрос, осмеливаюсь писать вашей милости»²⁴.

На спрос в современной ему Флоренции автор «Новеллы о сиенце», кажется, не рассчитывал.

То, что Луиджи Пульчи оказывал на юного Лоренцо сильное влияние, сомнению не подлежит. Однако слишком преувеличивать его все-таки не следует. Случалось, что и учитель подражал ученику. «Новелла о сиенце» мало похожа на «Новеллу о Джакопо». Начать хотя бы с того, что новелла Луиджи Пульчи по сути лишена той антисиенской тенденциозности, которая была

столь характерна для флорентийской новеллистики и которой густо пропитана новелла Лоренцо. Луиджи Пульчи написал свою новеллу не столько ради того, чтобы посмеяться над одним из жителей Сиены, «который по простоте душевной, а отнюдь не по злобе совершил ряд глупых поступков», сколько во славу самого знаменитого сиенца XV века, папы Пия II, бывшего до этого примечательным гуманистом Энеем Сильвием Пикколомини, автором эротической повести на латинском языке «История двух влюбленных». Лоренцо же начал «Новеллу о Джакопо» словами:

«Сиена, как то, должно быть, многим ведомо, испокон веку изобиловала растяпами и никогда не испытывала недостатка в болванах и оболдуях. В чем причина сего, не знаю. То ли на тамошнем воздухе произрастают они вольготнее, то ли древо изначала поднялось из дурного семени, а какова яблоня, таковы и яблочки». И т.д.²⁵

«Новеллино» Мазуччо тоже особых восторгов у Лоренцо Медичи не вызывал. Однако в полной мере его отношение к неаполитанской новеллистике выявилось только в «Комментарии», т.е. к концу жизни Лоренцо. Поэтому предложенная Т.Дзанато датировка «Новеллы о Джакопо» выглядела, казалось бы, вполне приемлемой и чуть ли не рутинно традиционной. Как уже говорилось, так ее датировали многие историки литературы²⁶. Издавая в 1965 году сочинения Лоренцо де'Медичи, Марио Мартелли тоже утверждал, что Лоренцо сочинил «Новеллу о Джакопо» в 1469 году.

Все перевернул, вроде бы, пустяк: то, что Тициано Дзанато привязал создание «Новеллы о Джакопо» к самому началу 1469 года. Доводы, которые были приведены им в пользу такой датировки, выглядели не просто малоубедительными — они спровоцировали Марио Мартелли на принципиально новую интерпретацию исторического смысла новеллы и вынудили его, отказавшись от своего прежнего мнения, отнести время создания «Новеллы о Джакопо» к последнему периоду творчества Лоренцо Медичи. Марио Мартелли сделал это в обширной статье-рецензии ««Джакопо» Лоренцо», опубликованной в 1987 году в журнале «Interpres»²⁷.

В этой статье я буду пользоваться материалами рецензии М.Мартелли. И не только потому, что она едва ли не единственная серьезная работа, посвященная «Новелле о Джакопо». Критика Мартелли позиций Т.Дзанато представляется мне не про-

сто весьма убедительной — она хорошо вписывается в предлагаемую ныне итальянской историографией картину двух последних десятилетий флорентийского Кваттроченто, не оставляющей, кстати сказать, места для той мелодраматической легенды о Савонароле, которую некогда укрепил своим авторитетом Паскуале Виллари, которой отдал дань молодой Томас Манн и которая, к сожалению, до сих пор не изжита в работах некоторых наших отечественных историков и литературоведов.

3

Датируя «Новеллу о Джакопо» началом 1469 года, Тициано Дзанато исходил из твердой уверенности в том, что в этой новелле Лоренцо Медичи рассказал о самом себе. Он утверждал:

«На недвусмысленно автобиографическое прочтение “Джакопо” наталкивает сам Лоренцо, который поначалу закончил новеллу следующим образом: “Вот какое завершение получила их великая любовь, и дай Бог нам так же завершить нашу”. Таким само по себе ошарашивающим утверждением автор явно сопоставляет собственную любовную связь с любовной связью Франческо, главного героя новеллы, которому после долгих усилий удалось довести до счастливого конца (“завершить”) свою разделенную любовь к Кассандре, юной даме, муж которой был намного старше ее. Таким образом нам предлагается сблизить Франческо, Кассандру и Джакопо с Лоренцо, Лукрецией Донати и Никколò Ардингелли, пожилым и нерадивым супругом прелестной Лукреции, сверстницы Великолепного, с которой у него была давняя любовная связь. Если такого рода эротический треугольник лежит в основе “Джакопо”, нам предоставляется возможность сделать выводы хронологического порядка: мы находимся, несомненно, после апреля 1465 года, месяца свадьбы Лукреции Донати, но вряд ли позднее 4 июня 1469 года, дня бракосочетания Великолепного, ибо полагаем по меньшей мере неуместным подозрение, будто после заключения брачного союза с Клариче Орсини Лоренцо мог поздравлять себя (пусть даже в новелле, предназначенной для обращения лишь в узком кругу друзей) со скорым завершением своей адюльтерной любви к Донати»²⁸.

Выводы по меньшей мере странные. Автобиографизм, как известно, противопоставлен поэтике ренессансной новеллы. Даже в ту пору, когда биография Джованни Боккаччо создавалась пу-

тем расшифровки якобы автобиографических аллегорий, щедро рассыпанных по «Филострато», «Филоколо», «Амето», «Элегии мадонны Фьямметты», «Корбаччо», ни один из серьезных исследователей, в том числе и наш А.Н.Веселовский, не пытался найти в «Декамероне» рассказы из жизни их автора. Та якобы ошарашивающая фраза Лоренцо, которая, как утверждал Дзанато, натолкнула его на автобиографическое прочтение «Новеллы о Джакопо», не более чем традиционная формула, которой заканчивались многие возрожденческие новеллы о любви. Только в Третьем Дне «Декамерона», — а его автор «Новеллы о Джакопо» читал особенно внимательно, — она встречается трижды. «Уладив свои дела, они устроили так, чтобы не возвращаться более к господину монаху, и провели вместе в таком же веселии много других ночей, каковых я молю сподобить и меня и всех, того желающих» (III, 3). «...Действуя с осторожностью, они часто наслаждались своей любовью. Да пошлет Господь и нам насладиться нашей» (III, 6). «...Они, осторожно ведя дело, долгое время наслаждались своей любовью. Господь да сподобит нас насладиться нашей» (III, 7).

Формула появляется и в некоторых других новеллах «Декамерона»: «Так бедный обманутый муж вернулся с ней и с ее любовником в палаццо, где впоследствии Пирр часто и с большими удобствами наслаждался и тешился с Лидией, а она с ним. Господь да пошлет нам такое же» (VII, 9).

Несколько видоизменяет клишированную концовку Дионео, этот присяжный балагур благочинного общества «Декамерона»: «Под конец, признав Руджьери невинным и присудив ростовщиков, укравших сундук, к уплате десяти унций, он освободил Руджьери. Как он тому обрадовался, нечего и спрашивать, а его дама обрадовалась чрезвычайно. Впоследствии она не раз смеялась и веселилась с ним и дорогою служанкой, посоветовавшей ударить его ножом, и они продолжали жить в любви и удовольствии день ото дня лучше. И я желал бы, чтобы и мне так было, только бы не угодить в сундук» (IV, 10).

Однако и в этом случае формула остается всего лишь нарративным клише, не имеющим прямого отношения ни к жизненным ситуациям шутника Дионео, ни уж тем более самого Джованни Боккаччо.

Тициано Дзанато принять во внимание поэтику ренессансной новеллы почему-то не пожелал. Более того, он счел, что клишированная формула настолько выдавала Лоренцо, что тому в по-

следний момент пришлось совершить «почти что кульбит и сочинить второй финал, настроившись совершенно на другую волну, так сказать *ad usum Delphini*, вводящую моралистическую тираду, изобличающую коррумпированность “многих духовных лиц” и стирающую всякие автобиографические намеки. В таком оскопленном виде “Джакопо” мог бы иметь хождение и за пределами узкого круга, лансируя как прозаика того, кто до этого времени был известен исключительно как поэт»²⁹.

«Новелла о Джакопо» заканчивается не совсем обычно. Она действительно имеет два финала. Второй из них резюмирует фабулу (что, казалось бы, не вызвано здесь художественной необходимостью), стилистически не связан с первым финалом и несет на себе следы очевидной поспешности³⁰. Не будь он написан почерком Лоренцо и не завершаясь впритык поставленным словом: *Finis*, — его, вероятно, можно было бы принять за инородный текст.

Второй финал звучит так: «*A questo et geloso Giacoppo con le ginocchia ignudo...*» «К этому можно добавить, что ревнивый Джакопо, дабы искупить, как он считал, великий грех, на коленях ради Бога молил Франческо совершить то, чего тот желал более всего на свете. А причиной этого всего был брат Антонио, который поступил так, как обычно поступают многие духовные лица; ибо подобно тому как священники и монахи нередко приносят бесчисленные блага, точно так же они порою оказываются виновниками многих величайших зол из-за слишком большой веры, которую напрасно питают люди к священнослужителям»³¹.

Второй финал не только стилистически плохо согласуется с первым, но и, казалось бы, явно противоречит ему. Дзанато даже предлагал будущим издателям новеллы ограничиться каким-нибудь одним из двух финалов, зачеркнув другой. Художественная «экономия» повествования от этого, по его мнению, только выиграет³². Возможно, в какой-то мере он и прав. Однако некоторый выигрыш от вмешательства в не вполне отделанный текст новеллы неизбежно обернулся бы серьезными проигрышами. Такая операция не позволила бы проникнуть во внелитературные замыслы Лоренцо Медичи, связанные с «Новеллой о Джакопо», а также сильно затруднила бы выявление ее чисто литературного генезиса — ее укорененности в литературной, повествовательной традиции.

Противоречие между двумя финалами, — если уж непременно настаивать на этом противоречии, — не зряшнее, а поэтически существенное. Оно указывает на различие точек зрения на излагаемые в новелле события. Первая концовка принадлежит традиционному новеллистическому рассказчику, симпатизирующему любви Франческо к Кассандре и потому не слишком склонному осуждать брата Антонио за ту роль посредника, которую он сыграл в счастливом завершении этой любви. Вторая — внезапно возникшему в новелле автору, отличному от рассказчика, появившемуся за его спиной только для того, чтобы сурово осудить сводничество монаха и бросить черную тень на всех его собратьев по францисканскому ордену. Автор этот, конечно же, Лоренцо Медичи, и потому вопрос о том, для чего ему понадобился второй финал, нарушивший стилевое единство новеллы, несомненно, заслуживает рассмотрения.

Однако неожиданное появление в самом конце «Новеллы о Джакопо» реально исторического Лоренцо Медичи никак не свидетельствует о правомерности того объяснения необходимости второго финала, которое предложил Дзанато. Даваемое во втором финале резюме отнюдь не выхолащивает эротическое содержание рассказа и вряд ли смогло бы замаскировать автобиографизм «Новеллы о Джакопо», если бы в новелле на самом деле рассказывалось о том невероятном, комически-гротескном приеме, с помощью которого Лоренцо Медичи якобы удалось провести придурковатого мужа и должным образом завершить свою любовь к Лукреции Донати.

О чувствах Лоренцо Медичи к Лукреции Донати во Флоренции было известно. В письме Браччо Мартелли, написанном в 1465 году, о любви Лоренцо к Лукреции говорилось как о факте, имеющем некоторую давность³³. В 1465 году Лоренцо было шестнадцать лет, Лукреции всего лишь четырнадцать. По мнению Исидоро дель Лунго, Лукреция Донати была первой любовью Лоренцо. Возможно, это не совсем точно, но та чувственность, которая пропитывает «Новеллу о Джакопо», в юношеской любви Лоренцо к Лукреции отсутствовала, хотя Лоренцо довольно рано приобрел репутацию неутомимого, скажем поделикатнее, бабника и, по свидетельству Макьявелли, «был весьма склонен к любовным наслаждениям»³⁴. Главная героиня «Новеллы о Джакопо» совершенно не похожа на юную Лукрецию. В новелле о Кассандре сказано, что ей «исполнилось около

двадцати пяти лет», а затем добавлено: «Кассандра находилась как раз в той поре, когда женщина умеет уже различить хорошее от дурного и знает все, что надобно знать женщине. Поистине, то та пора, в которую женщину любить лучше всего, ибо когда женщина моложе, ее нередко удерживают стыд и страх, а когда она переваливает за указанный возраст, то либо становится много благоразумнее, чем то требуется для подобного рода дел, либо же утрачивает часть природной пылкости и оказывается несколько холоднее, чем хотелось бы ее любовнику»³⁵.

Можно предположить, что в 1469 году двадцатилетний Лоренцо Медичи обладал уже достаточным эротическим опытом, чтобы делать подобного рода заключения, но мысль о том, что он хоть как-то связывал их с Лукрецией Донати, более чем невероятна. Лукреция была для него не идеальной любовницей, а Прекрасной дамой. В тех стихотворениях «Канцоньере» Лоренцо Медичи, в которых угадывается Лукреция Донати (ее *senhal* — Диана), она напоминает даже не столько Лауру Петрарки, сколько Беатриче из дантовой «Новой жизни». Одна из важных особенностей культурной политики Лоренцо (и его несомненных заслуг перед европейской литературой) состояла в том, что он сознательно и планомерно возвращал в ренессансную культуру Флоренции не только образную систему лирики Петрарки, но и куртуазный, рыцарский идеал, преломившийся в поэзии сладостного нового стиля. Он даже пробовал следовать ему в своем публичном поведении. В 1469 году на устроенном специально для него турнире-джостре Лоренцо Медичи, будучи уже объявленным женихом Клариче Орсини, сражался в цветах Лукреции Донати и посвятил ей свою победу. И это никого не шокировало. Любовь Лоренцо к Лукреции Донати не выходила за рамки куртуазного этикета, и именно поэтому могла не только воспеваться его друзьями, но и выставляться на всеобщее обозрение во все еще по-купечески благонравной Флоренции»³⁶. Примечательно, что когда у Лукреции родился первый ребенок, крестной матерью его стала жена Лоренцо Медичи, — поступок совершенно немыслимый, если бы Клариче Орсини подозревала, что ее муж и Лукреция находились когда-то в любовной связи. «Мы знаем, — писал Р.Пальмарокки, — сколь сурово непоклонной бывала она в вопросах морали»³⁷.

Вряд ли надо говорить о том, что супруг Лукреции Никколò Ардингелли, хотя он действительно был старше жены и по свидетельствам современников не отличался сексуальной добле-

стью³⁸, не был настолько глуп, чтобы стать жертвой того гротескного розыгрыша, который осуществили Франческо и францисканец Антонио. Один из существенных недостатков того автобиографического прочтения новеллы Лоренцо, которое предложил Дзанато, состоит в том, что оно полностью игнорирует роль в новеллистической интриге монаха Антонио, что, впрочем, более чем понятно. В интерпретации Т.Дзанато Антонио — персонаж лишний. Но вместе с ним из новеллы исчезает и ее забавная интрига и ее типично флорентийская соль.

4

Выводы Т.Дзанато, как мне кажется, приняты быть не могут. Тем не менее нельзя сказать, что проделанная им работа оказалась вовсе бесплодной. Она привлекла внимание к смыслу второго финала «Новеллы о Джакопо» и, как уже говорилось, побудила Марио Мартелли, пересмотрев принятую им же датировку, отнести время создания «Новеллы о Джакопо», как то и предлагали когда-то Исидоро Дель Лунго и Роберто Пальмарокки, на конец 1480-х годов.

По-новому датируя «Новеллу о Джакопо», Марио Мартелли тоже исходил из обстоятельств жизни Лоренцо Медичи, но только не эротических, а, так сказать, культурно-политических. Мартелли, подобно Дзанато, также обратил внимание на несколько выпадающую из стилистики новеллы моралистическую тираду, направленную на дискредитацию лиц духовного звания, но, в отличие от Дзанато, нашел возможность увязать ее с текстом, и прежде всего с оказавшимся ненужным для Дзанато монахом.

Связь эта действительно существует, и для интерпретации смысла новеллы она важна. После того как Франческо договорился с братом Антонио о том, как им разыграть дурака Джакопо, автор новеллы так характеризует францисканского монаха: «Названный Антонио хоть и был духовным лицом, однако почитал, что долг милосердия повелевает ему помогать страждущим, и, желая подтвердить справедливость молвы о том, что нет такого предательства и таких козней, в которых не участвовал бы францисканец, с радостью обещал Франческо исполнить все, о чем тот его просил»³⁹.

Не придав значения тому, что в данном случае Лоренцо Медичи саркастически обыгрывает авторское введение к «Декаме-

рону», Марио Мартелли попробовал выяснить, чем были вызваны едкие сарказмы Лоренцо Медичи и почему их предметом оказался не просто брат Антонио, а весь францисканский орден. Установить это оказалось не так уж сложно, тем более, что Марио Мартелли много занимался последним периодом в творчестве Лоренцо Медичи и пришел тут к ряду интересных выводов⁴⁰.

Отношения Лоренцо Медичи с папским Римом всегда были крайне натянутыми. После подавления заговора Пацци они приняли форму самой настоящей войны, повлекшей за собой отлучение Лоренцо от церкви. Однако и после прекращения военных действий доброго мира у Лоренцо с римской церковью не получилось. Всегда враждебной дому Медичи купеческой олигархии это было весьма на руку. Стремясь заручиться поддержкой городских низов, она пользовалась любым предлогом, дабы представить Лоренцо и его гуманистическое окружение врагами веры и интересов богопослушного «простого народа». В 1480-е годы, и, надо думать, не без участия антимедицейской оппозиции, во Флоренции развернули шумную деятельность два проповедника-демагога (или, как их именует Дональд Вайнштейн, «due agitapopoli»)⁴¹ из францисканского ордена — Бернардино да Фельтре и Доменико да Понцо. Их проповеди были направлены на подрыв власти, или, точнее, авторитета Лоренцо Медичи, державшегося, как уже говорилось, на культуре и на, к этому времени уже сильно пошатнувшемся, экономическом могуществе. Францисканские проповедники грозили Флоренции всяческими бедствиями, если только она не обратится к истинно христианской жизни, требовали изгнания из города евреев и учреждения общедоступного ломбарда (Monte di pietà), ссужающего деньги под залог на условиях значительно более мягких, чем то делали еврейские ростовщики.

Особенно усердствовал Бернардино да Фельтре. На той самой площади, где Лоренцо Медичи одержал когда-то свою воспетую Луиджи Пульчи победу на турнире, Бернардино то и дело разжигал костры, в которые бросались «суетные» предметы, с помощью которых, как утверждал францисканский проповедник, близкие к Лоренцо художники и гуманисты развращали народ, отвращая его от нравственных принципов и аскетической простоты истинного христианства. Бернардино да Фельтре был очень красноречив. Во Флоренции он приобрел колоссальную популярность. Многие почитали его за святого. Это делало его

особенно опасным. По свидетельству Луки Ландуччи, 12 марта 1488 года, проповедуя в Санта Мариа дель Фьоре, Бернардино своими антисемитскими диатрибами так разогрел чернь, что та прямо из собора кинулась громить и жечь еврейские дома. После этого Синьории пришлось пойти на крутые и непопулярные меры. Специальным постановлением Комиссии Восьми Бернардино да Фельтре с позором изгнали из Флоренции, да так, что память об этом изгнании надолго сохранилась в народе⁴².

Однако с изгнанием Бернардино да Фельтре опасность, которую представляли францисканские проповедники для режима Медичи, если и уменьшилась, то не намного. У Бернардино да Фельтре остались во Флоренции ученики и ревностные последователи. Об одном из них, некоем брате Пиччуоло, рассказывается в «представлении об Аньоло Эбрео». Небезынтересно отметить, что в нем инициатива изгнания Бернардино из Флоренции приписывается не Лоренцо Медичи, а евреям. О брате Пиччуоло, призывающем флорентийцев избавиться от иудеев и учредить Monte di Pietade, Исак говорит:

De' aver poco cervello, o egli è matto!

A predicur di ciò dico ch'egli erra:

Non si rammenta ancor el babbuino

che facemo cacciar fra Bernardino

.....

Sa' chi può più? Colui ch'a assai danari⁴³.

Видимо, таково было тогда народное мнение.

Разжигание во Флоренции антисемитизма в планы Лоренцо не входило. Устраниться от борьбы с францисканскими проповедниками он не мог. Однако главной заботой его все-таки была не безопасность финансирующих его ростовщиков, а состояние формирующегося после него гуманизма. Воспринимая нападки францисканцев на новую светскую культуру как покушение на свой авторитет, Лоренцо Медичи противопоставлял проповедям Бернардино, Доменико да Понцо, брата Пиччуоло и др. не столько силу власти, сколько власть культуры, обвиняя противников гуманизма в дремучем невежестве, сочетаемом с ханжеством и лицемерием. 12 мая 1488 года ученики Паоло Компарини да Прато, каноника церкви Сан Лоренцо, поставили, как тогда было принято, на латинском языке «Менехмов» Плавта. В спектакле участвовал сам Лоренцо Медичи, и по его просьбе Полициано написал к спектаклю обширный латинский пролог.

Заканчивая его, актеры, обращаясь в зрительный зал, прямо обвиняли своих хулителей в запугивании «робкой черни» с целью установления во Флоренции духовной цензуры и тирании:

Sed qui nos damnant histriones sunt maxumi:
Nam Curios simulant, vivunt Bacchanalia.
Hi sunt precipue quidam clavosi, leves,
Cucullati, lignipedes, cuncti funibus,
Superciliosum, incurvicervecum pecus.
Qui, quod ab aliis habitu et cultu dissentiant
Tristes vultu vendunt sanctimonias
Censuram sibi quandam et tyrannidam occupant,
Pavidamque plebem territant minaciis.
Sed iam valete, spectatores, et gregi
Favete nostro, vobis quod vortat bene.

На часто раздававшиеся из рядов олигархической оппозиции обвинения в стремлении Медичи к установлению во Флоренции такого же жесткого режима единоличной власти, какой существовал в ту пору в большей части государств Италии, Лоренцо сумел найти, как сказали бы теперь, адекватные возражения.

В 1489 году Анджело Полициано, опять-таки по просьбе и на средства Лоренцо, издал первую центурию «Смеси», содержащую сто его лекций по самым специальным вопросам классической филологии. «Смесь» предназначалась профессиональным гуманистам и вызывала в их среде оживленные дискуссии, имеющие сугубо научный характер⁴⁴. Однако «Смеси» было предпослано полемическое предисловие, адресованное уже не гуманистам, а их злобным противникам. В нем Полициано в выражениях элегантных, но достаточно крепких обрушивался на тех «цензоров, которые с церковных амвонов, скажем попристойнее, орут во всю глотку и, сильно побуждаемые к тому своим беспросветным невежеством (et crassa rusticitate feroculi), кое-что они только одно, как говорит Иероним, почитают за святость, порочат в глазах непросвещенной черни (insciam plebeculam) гуманистическую литературу (litteras humaniores)»⁴⁵.

Но именно на «непросвещенную чернь», которую стремились восстановить против Лоренцо Медичи Бернардино да Фельтре и его последователи из ордена францисканских монахов, элегантная латынь Анджело Полициано никакого впечатления произвести не могла. Вот почему, как считает Марио Мартелли, Лоренцо в конце концов пришлось обратиться к народному языку и самому сочинить на тосканском наречии но-

веллу, в которой изобличалась бы злонамеренность францисканцев («нет такого предательства и таких козней, в которых не участвовал бы францисканец») и которая заканчивалась бы предостережением читателя против затеваемых ими провокаций: францисканские монахи, — заявлял Лоренцо, — «порой оказываются виновниками многих величайших зол из-за слишком большой веры, которую напрасно питают люди к священнослужителям»⁴⁶.

Марио Мартелли считает, что первоначально «Новелла о Джакопо» заканчивалась именно так; что тот финал, который Тициано Дзанато называет первым, на самом деле был вторым, и что Лоренцо вписал его потом (благо страница рукописи это позволяла), не удовлетворенный резко полемической концовкой, завершающей эротическую, гротесковую, ехидную, но все-таки очень забавную историю о том, как Франческо с помощью брата Антонио одурачил самонадеянного и чрезмерно доверчивого простака Джакопо.

Неудовлетворенность Лоренцо первым (по М.Мартелли) финалом понять можно. Моралистическое осуждение брата Антонио и той роли, которую он сыграл в счастливом завершении любви Франческо и Кассандры, диссонировало с текстом новеллы и даже как бы обесмысливало всю ее художественную природу. Тем не менее Лоренцо полемический финал не вычеркнул. Почему — можно только догадываться. Как мне кажется, произошло это прежде всего по причинам внелитературным. Лоренцо вдруг утратил интерес к своему повествовательному опыту и не стал его отделять. Для нейтрализации францисканской пропаганды отыскиалось средство значительно более эффективное, чем новеллистика. В 1489 году, по совету жестоко преследуемого папским Римом графа Джованни Пико делла Мирандола, Лоренцо Медичи пригласил во Флоренцию доминиканского монаха Джироламо Савонаролу, предоставив в его распоряжение монастырь Сан Марко, которому семья Медичи всегда оказывала поддержку и покровительство. Вот после приезда Савонаролы Лоренцо, как мне кажется, и засунул «Новеллу о Джакопо» в ящик письменного стола и больше к ней не возвращался.

Савонарола поначалу проповедовал во Флоренции не как заклятый враг Лоренцо Медичи, а как его невольный союзник. «Я убежден, — пишет Марио Мартелли, — что должно говорить об общих действиях Лоренцо и Савонаролы, пусть и направленных

на разные цели, но в первое время основанных на молчаливой договоренности»⁴⁷.

Без поддержки Лоренцо Савонароле вряд ли удалось бы завоевать Флоренцию, ибо в первое время он не пользовался в ней даже мало-мальским успехом у паствы, подвергаясь ожесточенным нападкам со стороны антимищеской партии, обвинявшей его в чрезмерно терпимом отношении к поэзии и гуманистической литературе⁴⁸.

Однако взаимоотношения между Лоренцо последнего периода, променявшим Фичино на Пико делла Мирандолу, Лоренцо Медичи, автором религиозных лауд и «Священного представления о святом Иоанне и Павле», и Савонаролой, автором адресованного Уголино Верино сочинения «*Apologeticus seu de ratione poetice artis*», — тема особая. В задачи этой статьи рассмотрение ее не входит.

5

Политические мотивы, побудившие Лоренцо Медичи написать «Новеллу о Джакопо», объяснены Марио Мартелли, по-видимому, верно. Игнорировать их было бы вряд ли правильно. Это обеднило бы наши представления о той культурной ситуации, которая сложилась во Флоренции к концу XV столетия. Но дело не только в этом. Нельзя забывать и о том, что Лоренцо был не просто политиком, а поэтом, или, вернее, поэтом-государем. «Новелла о Джакопо», при всей ее антифранцисканской тенденциозности, отнюдь не сиюминутная агитка. Она возникла не только как ответ на политический вызов, но и как имманентное развитие художественных тенденций и императивов, заложенных в ренессансной новеллистике. Тем не менее вряд ли надо отрицать, что интересы сиюминутной политики пришли в ней в едва ли не экзистенциальное противоречие с природой поэзии, породив бросающуюся в глаза дисгармонию между вторым финалом и новеллистическим текстом. Устранить эту дисгармонию Лоренцо, как уже говорилось, либо не сумел, либо не успел, либо не счел нужным. И это, как ни странно, хорошо. Правда, не для Лоренцо-новеллиста, а для изучающего его историка литературы. Наличие двух противоречащих друг другу финалов «Новеллы о Джакопо» позволяет выявить художественные истоки этой новеллы, указать на тот литературный прецедент, к которому она восходит, и более или

менее объективно проследить эволюцию одной, вполне конкретной новеллистической темы от XIV до XVI века, от Боккаччо до Макьявелли.

Лоренцо Медичи хорошо знал и очень ценил творческое наследие Джованни Боккаччо. Полициано не случайно уделил ему такое большое внимание в составленном им — вместе с Лоренцо — «Арагонском сборнике». В поэзии Лоренцо постоянно попадаются реминисценции из поэтических произведений Боккаччо, больше всего из «Фьезоланских нимф». Однако в ней встречаются также и переклички с «Декамероном». Исследователи давно обнаружили следы второй новеллы Восьмого дня в «Ненче из Барберино»⁴⁹. Можно отметить также, что шутовское начало этой знаменитой новеллы «Декамерона» как бы уже предвосхищает комический финал «Новеллы о Джакопо». Памфило говорит, обращаясь к обществу «Декамерона»: «Я хочу рассказать вам об одной деревенской страстишке, более смехотворной по заключению, чем богатой словами, из которой вы можете извлечь и тот урок, что не следует всегда и во всем верить священникам»⁵⁰.

Не новелла о приходском священнике из Варлунго послужила источником для «Новеллы о Джакопо», но только что процитированные слова Памфило, видимо, запали в художественное сознание Лоренцо Медичи. «Декамерон» Лоренцо читал внимательно и судил о нем гораздо тоньше, нежели большинство его современников, что, впрочем, не столь уж поразительно.

В XV веке славу Боккаччо поддерживали по преимуществу его стихотворные произведения, в том числе и такие как «Охота Дианы». «Декамерон» в эту пору терял свою популярность даже в среде зажиточного флорентийского купечества, для которого он так и остался аморфным сборником «Сто новелл», якобы способствующим осуществлению эротических попользований его читателей⁵¹.

Стареющий Боккаччо печально посмеивался над удручающей его репутацией литературного сводника⁵² и безуспешно пытался оправдать прозвище «князь Галеотто» связями своей главной книги с куртуазными традициями рыцарского романа⁵³.

Преодолевать инерцию литературных предрассудков — всегда трудно. Однако Лоренцо Медичи сумел взглянуть на новеллистическую книгу Боккаччо по-новому и увидел в «Декамероне» не «Сто новелл» фривольного содержания, а именно «Декамерон», великую книгу с великим будущим. Повторяя в харак-

теристике брата Антонио, который «stimando delle sette opere delle misericordia soccorrere gli afflitti», беспримерный, обозначивший начало новой литературной эпохи, зачин: «Umana cosa è aver compassione degli afflitti», — Лоренцо иронизировал не только над враждебными ему проповедниками из францисканского ордена, но также и над вульгарным прочтением «Декамерона», приравнявшего его создателя к циничному брату Антонио, которого Франческо попросил помочь довести до благополучного завершения его страстную любовь к жене Джакопо и который «с радостью обещал Франческо исполнить все, о чем тот его просил»⁵⁴. Позиция, занятая Лоренцо Медичи по отношению к «Декамерону», была для XV века уникальна и полемична. В «Комментарии к некоторым своим сонетам» Лоренцо писал:

«Кто читал Боккаччо, человека учнейшего и велеречивого, без колебания сочтет чем-то из ряда вон выходящим и единственным в нашем мире не только его художественное воображение, но также его языковое богатство и красноречие. И рассмотрев творение онго “Декамерон” в разнообразии его повествовательного материала, то высокого, то среднего, то низкого, заключающего в себе всевозможные движения души, которые испытывают люди, любя и ненавидя, страшась и надеясь, а также их необычные хитрости и проделки, творение, сумевшее выразить все существующие в жизни человеческие страсти и характеры, читатель “Декамерона”, несомненно, признает, что нет языка, который был бы способен выразить их лучше, нежели наше наречие»⁵⁵.

Опыт неаполитанца Мазуччо Лоренцо замалчивает. Он им как бы игнорируется, а тем самым и отвергается, и это несмотря на то, что для антиклерикальной полемики «Новеллино» мог бы, кажется, дать несравненно больше выразительного материала, нежели «Декамерон». Однако все дело в том, что Лоренцо Медичи никогда не сводил смысл художественного произведения к морали или к одной лишь полемической тенденциозности. Как уже говорилось, его литературная программа имела в виду прежде всего поэзию в том самом широком значении этого слова, которое придавал ему Бенедетто Кроче. Она, — и это тоже уже отмечалось, — расчищала пути для радикальной реформы Пьетро Бембо, который несколько лет спустя объявит язык «Декамерона» классическим языком уже не только тосканской, а всей будущей итальянской, то есть в условиях в ту пору непре-

одолимо расчлененной Италии, национальной прозы. Тем не менее было бы вряд ли правильно усматривать в только что приведенной цитате из «Комментария» всего лишь признание великих, в известном смысле абсолютно уникальных литературных возможностей народного языка Петрарки и Боккаччо. В оценке, данной Лоренцо «Декамерону», основной акцент сделан не на означающем, а на означаемом. Главное и беспрецедентное художественное завоевание «Декамерона» Лоренцо увидел не столько в умении Боккаччо красноречиво рассказать какую-нибудь смешную или печальную историю, сколько в искусном, а главное, жизненно убедительном воспроизведении человека во всей сложности его внутреннего мира, с его бурными страстями, но также и с его, казалось бы, незначительными, внешне мало примечательными, но тем не менее столь же характеризующими человечность человека движениями души. Небезынтересно отметить, что несколько столетий спустя именно так оценит ренессансное новаторство «Декамерона» знаменитый русский культуролог П.М.Бицилли. «Ново у него, — писал об авторе «Декамерона» Бицилли, — искусство индивидуализирования персонажей. Достигается это введением деталей, которые с точки зрения “содержания”, фабулы рассказа, может быть, и случайны, но которые придают повествованию убедительность, какой не знало средневековье. Так, в новелле III, 3 выведен честный, но глупый монах, которого хитрая женщина заставляет играть роль сводника, причем он не догадывается об этом. Вместо того, чтобы охарактеризовать личность монаха при помощи общих определений, Боккаччо просто показывает его читателю...»⁵⁶

Перекличка между Лоренцо Медичи и русским ученым XX века понятна и в данном случае более чем закономерна. Третья новелла Третьего Дня «Декамерона» — это как раз та самая новелла, из фабульного материала которой исходил Лоренцо, сочиняя свою «Новеллу о Джакопо», и оглядываясь на которую, он, подобно Бицилли, судил о новаторстве повествовательного искусства Боккаччо.

Третья новелла Третьего Дня «Декамерона» — новелла замечательная, но не принадлежит сейчас к числу самых популярных рассказов Боккаччо. В сравнительно недавнем коллективном труде «Перспективы “Декамерона”», в котором новеллам

каждого Дня посвящено специальное исследование, она, к примеру, полностью обойдена молчанием⁵⁷. Однако в прошлом новелла эта имела большую и счастливую судьбу. Какими-то путями она добрела даже до Японии. Нетрудно убедиться, что одна из новелл Ихара Сайкаку — «Хитроумный замысел вдовы, или Кутила, которому улыбнулось счастье»⁵⁸ — поразительно точно повторяет фабульную схему третьей новеллы Третьего Дня «Декамерона», в которой — процитирую предваряющее новеллу резюме — рассказывается о том, как «под видом исповеди и чистосердечного признания одна дама, влюбленная в молодого человека, побуждает некоего почтенного монаха, не догадывающегося о том, устроить так, что ее желание возымело полное удовлетворение» (II, 199). Ихара Сайкаку только изменил некоторые акценты в характеристике главных персонажей, отказался от драматургической организации фабулы и не стал воспроизводить те тонкие психологические нюансы, которые выделяют третью новеллу Третьего Дня даже в «Декамероне».

Литературные или фольклорные источники интересующей меня сейчас новеллы Боккаччо неизвестны, а утверждения Доменико Мария Манни, будто в ней воспроизведены подлинные события, вряд ли могут быть приняты во внимание⁵⁹, хотя в данном случае Манни, по всей видимости, опирался на текст «Декамерона». Одно время считалось, что фабула третьей новеллы Третьего Дня была навеяна Боккаччо плясовой песней (*canzona a ballo*) «Una donna d'amor fino». Однако потом было доказано, что песня эта возникла после «Декамерона» и, видимо, под его влиянием⁶⁰. Примечательно, что в XV веке общественное мнение приписывало ее Лоренцо. Трудно сказать, была ли известна «Новелла о Джакопо» современникам Лоренцо Медичи, но то, что он мог написать такую новеллу, отталкиваясь от «Декамерона», художественное сознание флорентийского Кваттроченто считало вполне возможным.

На зависимость «Новеллы о Джакопо» от третьей новеллы Третьего Дня, как уже отмечалось, недвусмысленно указывает столь смущающий нынешних исследователей двухчастный, внутренне противоречивый финал новеллы Лоренцо. Деталь, вроде бы, чисто формальная, но как раз поэтому особенно убедительная. Третья новелла Третьего Дня «Декамерона» заканчивается словами: «Уладив свои дела, они устроились так, чтобы не возвращаться более к господину монаху, и провели вместе в таком же веселии много других ночей, каковых я молю

сподобить и меня и всех того желающих» (I, 207). Переключка с первым финалом «Новеллы о Джакопо» в данном случае разительно очевидна.

Но не менее очевидна переключка ее второго финала с полемическим вступлением в третью новеллу Третьего Дня. Приступая к своему рассказу, Филомена заявляет: «Я намерена сказать вам о проделке, действительно устроенной одной красивой дамой почтенному монаху, проделке, долженствующей тем более понравиться мирянам, что монахи, очень глупые в большинстве случаев, — люди странных нравов и привычек, воображающие себя и выше других и более сведущими во всяком деле, тогда как они много их ниже и, не умея по низменности духа пробиваться, как другие люди, стремятся, подобно свиньям, туда, где могут чем-нибудь прокормиться. Об этой проделке я и расскажу, милые дамы, не для того только, чтобы исполнить данный приказ, а чтобы показать вам, что даже и духовные лица, которым мы, чересчур легковверные, слишком доверяем, и могут быть и часто бывают хитро поддеты не только мужчинами, но и некоторыми из нас» (I, 199).

Как уже говорилось, первый финал «Новеллы о Джакопо» переключается не только с финалом третьей новеллы Третьего Дня «Декамерона», но также — в том же Третьем Дне — с финалами новелл шестой, седьмой, десятой. Второй финал новеллы Лоренцо — и это тоже было отмечено — имеет свой прецедент в зачине второй новеллы Восьмого Дня. Однако — и вот на это мне хотелось бы обратить особое внимание — ни в одной из новелл «Декамерона» не существовало такой переключки сразу с обоими финалами «Новеллы о Джакопо», как в третьей новелле Третьего Дня. Примечательно также, что полемическое, антиклерикальное вступление в третью новеллу Третьего Дня не только противоречит смыслу ее клишированной концовки (точно так же, как второй финал «Новеллы о Джакопо» противоречит первому), но и как-то плохо вяжется с ее содержанием. Вступление это, если не выходить за пределы Третьего Дня, гораздо больше подошло бы к фабуле новеллы седьмой, в которой пылкая диатриба Тедадьдо предвосхищает антимонашеские инвективы гуманистов XV века, а также к фабулам новеллы четвертой и восьмой. Можно предположить, что именно это бросающееся в глаза противоречие между вступлением и следующей за ним фабулой и побудило Лоренцо обратить особое внимание на третью новеллу Третьего Дня «Декамерона» и по-

пробовать по-новому очертить характер изображенного в ней монаха, перекомпоновав декамероновский сюжет.

Третья новелла Третьего Дня «Декамерона» построена на розыгрыше. Филомена говорит: «*Io intendo di raccontarvi una beffa...*» Розыгрыш — это всегда своего рода импровизированный спектакль, и во Флоренции, как о том свидетельствует новеллистика XIV–XVI веков, такого рода спектакли пользовались большой популярностью. В «Декамероне» они встречаются на каждом шагу. «Декамерон» даже открывается гениальным розыгрышем «святого, хорошего монаха», и театральность этой новеллы усиливается тем, что розыгрыш в ней разворачивается на глазах не участвующих в нем зрителей — двух подглядывающих за лжеисповедью сера Чаппеллетто ломбардских ростовщиков. Едва ли не лучшая новелла XV века, анонимная «Новелла о Грассо», — виртуозно построенный розыгрыш, автором которого якобы был знаменитый архитектор Филиппо Брунеллески. Считается, что в основе «Новеллы о Грассо» лежали какие-то реальные факты и что именно жестокая пиранделлическая шутка Брунеллески вынудила резчика по дереву Грассо покинуть Флоренцию, навсегда обосновавшись в Венгрии. У Боккаччо тоже сказано: «*Io intendo di raccontarvi una beffa che fu da dovero fatta una donna...*»⁶¹. Имя дамы не называется как раз по этой причине. «Ее имя, — говорит Филомена, — как и другие, упомянутые в настоящем рассказе, хотя я их и знаю, я не намерена открыть, потому что еще живы многие из тех, кого это исполнило бы негодованием, тогда как это следует обойти смехом» (I, 199)⁶².

Вряд ли это надо понимать буквально. Ориентация на якобы реальную жизнь в ее хроникальной достоверности характерна как для проторенессансной (самый яркий пример тут — Франко Саккетти), так и для ренессансной новеллистики. Вместе с тем отсутствие имен в анализируемой новелле «Декамерона», как на то указал еще Марио Баратто, оказывается одной из примет ее комедийной структуры⁶³. Герои новеллы не просто реальные персонажи — они действующие лица драматического произведения, *dramatis personae*. Как во всякой хорошо построенной комедии, число их сведено до минимума. В новелле действующих лиц всего трое: знатная дама, почтенный монах (*uno solenne religioso*) и весьма достойный мужчина средних лет (*uno assai valoroso uomo e di mezza età*)⁶⁴. Интригу ведет дама. Она

влюблена в незнакомого ей мужчину, но хотела бы дать ему знать о своем чувстве, не повредив своей репутации.

Адюльтер в новелле мотивирован или, вернее, оправдан — и это характерно — не в глазах рассказывающей новеллу Филомены, а только самой дамы. На измену мужу даму толкает ее чрезмерно обостренное сословное, или, как считает М.Баратто, классовое самосознание⁶⁵. «Женщина эта, зная, что она высокого рода и выдана замуж за ремесленника ткача, не могла побороть своего негодования, что муж ее ремесленник, ибо полагала, что ни один человек низкого происхождения, как бы богат он ни был, не достоин знатной жены» (I, 199–200).

Социальная подоплека комического действия в новелле намечена, однако мотив сословного неравенства в ней не акцентируется и социологически мыслящими исследователями может в расчет не приниматься. В глазах окружающего даму общества, — а также общества рассказчиков «Декамерона», — сословное неравенство не могло служить достаточным основанием для семейного разлада, и дама это понимает. Другое дело — и тут общество «Декамерона» даме бы посочувствовало — неравенство интеллектуальное. «Видя также, что, несмотря на свое богатство, он (т.е. муж дамы. — *Р.Х.*) не на иное что годился, как только разматывать тальки, ставить холст или спорить с прядильщицей о пряже, <...> она решила <...> для своего собственного утешения поискать кого-нибудь, кто покажется ей более достойным, чем ткач» (I, 200).

Дама не только знатна — она умна и изобретательна. Дама находит остроумный выход из создавшейся ситуации. «Приметив, что он (т.е. приглянувшийся ей мужчина. — *Р.Х.*) часто общался с одним монахом (который хотя был глуп и неотесан, тем не менее, ведя святую жизнь, пользовался почти у всех славой достойного монаха), она решила, что именно он был бы прекрасным посредником между ней и ее любовником. Обдумав, какой ей избрать способ действий, она отправилась в подходящий час в церковь, при которой он жил и, вызвав его, сказала, что если он на то согласен, она желала бы исповедоваться у него» (I, 200).

Если бы анализируемая новелла Боккаччо строилась по принципам анекдота, то для достижения дамой ее эротической цели, а заодно и для не столь же необходимого в такого рода анекдоте осмеяния простоватого монаха, пользующегося у некоторых прихожан репутацией святого, вполне хватило бы од-

ной исповеди. Именно так обстоит дело в новелле Ихара Сайкаку. Однако все дело в том, что новелла Боккаччо не анекдот, а «una beffa» — розыгрыш, артистически разыгранный дамой по законам трехактной комедии. Дама трижды исповедуется, и каждая ее исповедь не только приближает ее к заветной эротической цели, но и служит весьма тонко осуществляемому рассказчиком раскрытию характеров действующих лиц. Имен у действующих лиц разыгрываемой в новелле Боккаччо комедии нет, но характерами они обладают. Внешне действие в новелле почти отсутствует. Характеры раскрываются в диалогах, которые у Боккаччо — впервые в истории европейской литературы — становятся мощным художественным средством изображения внутреннего мира человека. Третья новелла Третьего Дня в «Декамероне» одна из самых новаторских.

Во время первой исповеди дама, желая сообщить понравившемуся ей мужчине о своем чувстве, жалуется монаху: «В настоящее время некто, чье имя, сказать по правде, мне не известно, но, как кажется, человек состоятельный и, коли не ошибаюсь, посещающий вас часто, красивый, высокий ростом, обыкновенно очень прилично одетый в темное платье <...> чуть не ведет против меня осаду: я не могу показаться ни у дверей, ни у окна, ни выйти из дома, чтобы он тотчас же не явился передо мной, удивляюсь, как он еще не здесь» (I, 200–201).

Последние слова передают искренность и степень мнимого негодования дамы. Боккаччо на такого рода психологические нюансы мастер.

Дама понимает, что для нее очень важно выглядеть совершенно незаинтересованной в любовном приключении, и начинает свою исповедь с того, что заверяет монаха в своем полнейшем семейном счастье, надежно обеспеченном материальным состоянием ее супруга. О социальных различиях в данном случае речь не заходит, да и не может зайти. «Мне известно, — говорит дама, — да я и сама вам о том сказала, что вы знаете и моих родных и моего мужа, которым я любима более жизни, и нет той вещи, которую я ни пожелала бы, которую он, как человек богатейший и могущий то сделать, не доставил бы мне немедленно; почему я люблю его больше себя, и если бы я не то, что совершила, но даже подумала о чем-либо противном его чести и жизни, то ни одна дурная женщина не была бы так достойна сожаления, как я» (I, 200).

Дама представляет, что именно такого рода материальные доводы должны лучше всего убедить монаха, далекого от понимания ее сословно-интеллектуальной неудовлетворенности, в ее горячей любви к мужу и легче, чем что-либо другое, превратить его в орудие замышленного ею адюльтера.

Чтобы полностью усыпить бдительность исповедника и отвести от себя все могущие возникнуть у него подозрения, дама демонстрирует перед монахом не только свои семейные добродетели, но и присущее ей общественное благоразумие: «Порой мне приходило в голову передать ему (т.е. якобы досаждающему ей мужчине. — *Р.Х.*) это через моих братьев, но потом я одумывалась, зная, что мужчины передают иногда поручения таким образом, что ответы последуют дурные, отчего происходит спор, а от слов доходит и до дела; потому, дабы из этого не вышло зла и шума, я молчала, решив передать это скорее всего вам, чем кому-либо другому, как потому, что, кажется, вы ему друг, так и потому, что вам подобает выговаривать за такие дела не только друзьям, но и посторонним» (I, 201). «Проговорив это, готовая, казалось, заплакать, она опустила голову» (I, 201).

Деталь, вроде бы, незначительная, но тонкая и искусство повествования в «Декамероне» характеризующая достаточно выразительно. Если что и связывает книгу Боккаччо с готикой, то это прежде всего роль, отведенная в ней мелким, но четко описанным подробностям.

Дама актриса превосходная. Завершающий ее исповедь жест окончательно завоевывает расположение монаха. «Святой отец <...>, твердо уверенный в том, что сказанное ею справедливо, пообещал подействовать таким образом, что со стороны того человека ей не будет более неприятностей. Зная, что она богата, он стал восхвалять дела милосердия и милости, сообщив ей о своих нуждах. На это та сказала: “Прошу вас о том Бога ради, и если бы он стал это отрицать, скажите ему прямо, что я сама все рассказала и пожаловалась вам”» (I, 202).

Последняя реплика предназначена приглянувшемуся даме мужчине. Дама рассчитывает на его сообразительность. Вместе с тем дама достаточно умна, чтобы сразу прореагировать на простодушное попрошайничество монаха. Тем не менее более чем прозрачный намек «святого отца» не пропущен ею мимо ушей. «Отбыв исповедь и получив отпущение, она вспомнила наставление, данное ей монахом о делах благотворения, незаметно положила ему в руку денег, попросила отслужить заупо-

койные обедни по усопшим и, встав с колен, вернулась домой» (I, 202).

Повторяя Виктора Шкловского, скажу, что прибегаю к странным цитатам только потому, что плохо верю в легкость и точность чтения такой великой книги как «Декамерон»⁶⁶.

Первый акт заложенной в новелле комедии завершается сценой беседы между монахом и будущим любовником знатной дамы. Это как бы вторая сцена первого действия. Монах дружески упрекает приятеля — добродушно и как бы между делом. «Поговорив с ним сначала о том и о другом, монах отвел его в сторону и в очень мягких формах стал журить его за то ухаживание и влюбленные взгляды, которыми тот, по его мнению, преследовал даму <...>. Достойный человек изумился <...> и начал было оправдываться. Но монах, не дав ему сказать ни слова, возразил: “Не притворяйся удивленным и не теряй слов на отрицание, потому что ты этого не можешь. Я узнал все это не от соседей: она сама, сильно жалуясь на тебя, рассказала мне все, и хотя вообще эти глупости тебе более не к лицу, скажу тебе о ней, что если я когда-либо видел женщину, которой были бы противны эти дурачества, то это именно она; поэтому ради твоей чести и для ее успокоения прошу тебя прекратить это, оставив ее в покое”» (I, 202).

Актерское мастерство дамы принесло блестящие плоды. Монах не слишком умен и, как почти все не слишком умные люди, самоуверен и самодоволен. Доверие богатой и знатной дамы польстило его самолюбию, возвысив его в собственных глазах. Поэтому он не обращает ни малейшего внимания на растерянное изумление своего друга и даже не дает ему раскрыть рта. Однако тот, «догадливый более монаха, понял тотчас же остроумие дамы» и, желая окончательно убедиться в том, правильно ли он уяснил переданные ему монахом слова, «пошел прямо к дому дамы, всегда стоявшей настороже у маленького окошечка, чтобы поглядеть на него, когда он пройдет. Увидев, что он идет, она показала ему себя такой веселой и приветливой, что он достаточно хорошо мог уразуметь, как верно он понял слова монаха, и начиная с того дня, с большой осмотрительностью, к своему удовольствию и вящему восторгу и утешению дамы, притворяясь, будто причиной тому иные дела, продолжал ходить по той же улице» (I, 202).

Только тут диалоги в новелле Боккаччо прерываются внешним действием. На него следует обратить внимание. Это та де-

таль, которая переключается из «Декамерона» в новеллу Лоренцо Медичи.

Второй акт разыгрываемой дамой комедии начинается с того, чем кончился первый. «Выбрав время и место, она снова пошла к святому отцу и, сев в церкви у его ног, принялась плакать» (I, 203).

Истинный адресат второй исповеди дамы — ее будущий любовник. Она приходит в церковь, «желая еще больше увлечь его и уверить в любви, которую к нему питала» (I, 203). Но игра по-прежнему ведется с монахом. Дама не устает льстить его самолюбию. На вопрос монаха, какие печальные новости привели ее к нему, дама отвечает: «Отец мой, те новости, с которыми я пришла, не иные, как о том же проклятом Богом вашем друге, на которого я жаловалась вам позавчера; я думаю, он родился на мое великое мучение и для того, чтобы учинить мне нечто, от чего я никогда не буду радостна и никогда более не осмелюсь припасть к вашим стопам» (I, 203 — подчеркнуто и здесь и далее мной — Р.Х.).

Измученный монах спрашивает даму, неужели его приятель не перестал досаждать ей. «Конечно, нет, ответила она: напротив, с тех пор, как я пожаловалась вам на то, как бы назло, может быть, рассердившись, что я вам на него пожаловалась, он на каждый раз, который приходил прежде, приходит теперь по крайней мере семь. И слава бы Богу, если бы он удовольствовался только прогулками и взглядами, но он стал так смел и дерзок, что не далее, чем вчера подослал мне в дом женщину с посылками и глупостями и, точно у меня нет кошельков и поясов, прислал мне и кошелек и пояс, что я нашла и нахожу столь оскорбительным, что думаю, если бы не боязнь греха, а затем и любовь к вам, я была бы способна взбеситься; но я воздержалась и не захотела ни делать, ни сказывать ничего, не сообщив вам о том наперед» (I, 203).

Дама все глубже и глубже втягивает простодушного монаха в свою интригу и, кажется, не без некоторого артистического лукавства заставляет его сыграть роль той самой мнимой сводни, которая якобы пыталась купить ее любовь деньгами и дорогими подарками. Дама рассказывает монаху, что поначалу она, сильно рассердившись, вернула мнимой сводне и кошелек, и пояс, но потом, — говорит она, — «боясь, чтобы она не оставила всего при себе, а ему не сказала, что я все приняла, — как, слышно, они иногда делают, — я вернула ее и, полная негодо-

вания, взяла у нее из рук и принесла вам, чтобы вы их ему возвратили, а ему сказали, что я не нуждаюсь в его подарках, потому что, благодаря Богу и моему мужу, у меня столько кошельков и поясов, что я могла бы утопить его в них» (I, 203).

Последние слова дамы опять-таки адресованы мужчине, в которого она влюблена. В представлении современников Боккаччо, а также элитарного общества «Декамерона», они не ставили под сомнение ни благородства знатной дамы, ни человеческого достоинства мужчины, которому она обещает материально обеспеченный адюльтер. Великий гуманизм книги Боккаччо проявился, в частности, и в том, что человеческая любовь изображалась в ней во всех ее проявлениях, от рыцарственно высокого чувства до секса, который в книге Боккаччо, как правило, весело поэтизировался.

Теперь монах дамой окончательно завоеван. Он, кажется, сам того не замечая, повторяет ей ее же слова и, в сознании своего, внушенного ему доверием дамы, величия, самодовольно гарантирует ей свою защиту и покровительство. Монах обещает даме «взмылить голову» докучающему ей нахалу и просит ее: «ты же, да благословит тебя Бог, не поддавайся так гневу, чтобы рассказать о том кому-нибудь из твоих <...> Не сомневайся, чтобы когда-либо могла выйти из того хула на тебя, ибо я буду всегда, как перед Богом, так и перед людьми, твердым свидетелем твоей честности» (I, 204).

«Дама притворилась несколько утешенной и, оставив этот разговор, будучи знакома с жадностью как его, так и других монахов, сказала ему: “Отец мой, в последние ночи мне являлись мои родные, и, кажется мне, они в страшных мучениях и ни о чем так не просят, как о милостыне, в особенности моя мать, которая представилась мне такой опечаленной и несчастной, что жаль было глядеть на нее. Думается мне, она страшно огорчена, видя мои напасти с этим врагом Господа, посему я хотела бы, чтобы вы отслужили за упокой их душ сорок обеден св. Григория, с вашими молитвами, дабы Господь избавил их от огня карающего”. Сказав это, она положила ему в руку флорин» (I, 204).

В разыгрываемую дамой комедию втягиваются ад и чистилище. Потешаясь над монахом, дама преувеличивает масштабы обрушившегося на нее бедствия. Но монах этого не замечает. Флорин делает свое дело. Второй акт комедии развивается по схеме первого. За сценой между дамой и монахом следует сцена

между монахом и якобы преследующим даму мужчиной. Но монах в этой сцене меняется или, вернее, его характер еще больше раскрывается. Монах окончательно входит в навязанную ему дамой роль. Теперь он уже не журит приятеля — он предстает перед ним «взбешенным». «Обратившись к нему с оскорбительными и гневными речами», монах «стал порицать его за то, что, по рассказам дамы, он проделал. Молодой человек, еще не понимавший, куда клонит дело монах, довольно слабо отрицал посылку кошелька и пояса, дабы не отнять у монаха уверенности, на случай, если б она внушена была ему дамой. Но монах, страшно рассерженный, сказал: “Как можешь ты отрицать это, дрянной человек? Вот она, она сама, плача, принесла их мне; посмотри, не узнаешь ли их?”» (I, 204).

В третьей исповеди дама через монаха сообщает достойному человеку, когда и как он сможет проникнуть в ее спальню. Делает она это так хитро и пускаясь в такие интимные подробности, что монах сразу попадает в расставленную ему ловушку. Он становится как бы соучастником ночного приключения и, естественно, принимает его особенно близко к сердцу, тем более что нарисованная дамой картина не могла не вызвать в нем сексуальных эмоций. Дама заявляет монаху, что терпению ее пришел конец. «Дабы вы поверили, что я имею причины и плакать и жаловаться, я хочу рассказать вам, что ваш друг, чистый дьявол из ада, сделал со мною незадолго до заутрени. Не знаю, какая надежда подсказала ему, что муж мой уехал вчера утром в Геную, и вот сегодня, в указанную мною пору, он вошел в мой сад, взобрался по дереву до моей комнаты, которая выходит в сад, и уже открыл окно и хотел войти в комнату, когда я, проснувшись, быстро вскочила и начала кричать, и кричала бы еще более, если бы он, не успевший еще войти, не умолил меня о пощаде именем Бога и вашим, сказав мне, кто он; вследствие чего я, выслушав его из любви к вам, умолкла и, голая, как родилась, побежала и захлопнула окно перед его носом <...> Теперь, хорошо ли это и выносимо ли, — судите сами: что до меня, я не хочу более спускать ему того; уж я и без того из любви к вам спускала ему слишком много» (I, 205–206).

Дама уходит, «как бы рассердившись». На этот раз дело обходится без флорина, и это, по мнению Марио Баратто, сильно влияет на настроение монаха⁶⁷, который и без того «рассвирепел донельзя» (I, 206). Встретив своего приятеля, он «наговорил ему величайших грубостей, которые когда-либо говорили человеку,

называя его и подлым, и клятвопреступником, и предателем» (I, 206). «Вот так молодчик, вот так честный человек! Стал ночным бродягой, отворяет сады, лазает по деревьям! Не думаешь ты своими приставаниями победить святость этой женщины, что лазаешь по деревьям? Ничто на свете ей так не противно, как ты, а ты все пытаешь наново? Не говорю о том, что она во многих случаях тебе это показывала, но хорош же ты в самом деле после моих выговоров! Ну так вот что я тебе скажу: до сих пор не из любви, которую она к тебе питает, а по моим настоятельным просьбам она молчала о том, что ты творил, но более молчать она не станет, я дал ей позволение, если ты снова чем-либо огорчишь ее, поступить, как ей заблагорассудится. Что станешь делать ты, если она все расскажет братьям?» (I, 207).

Монах говорит так, словно он чувствует себя главным действующим лицом в рассказанной ему дамой истории. И в известном смысле он прав. Дама все время играет с ним, и ее мастерски осуществляемый розыгрыш, превращая того, кто, «ведя святую жизнь, пользовался почти у всех славой достойного монаха» (I, 200), в сводника поневоле, не только делает чересчур доверчивого монаха самым забавным персонажем новеллы, но и выставляет его в ней на позорище, то есть выводит на первый план. После этого действие новеллы входит в накатанную колею и завершается традиционным для любовной комедии эпилогом:

«Молодой человек <...> на рассвете следующего дня вошел в сад, влез на дерево, найдя окно отпертым, проник в комнату и насколько возможно быстро очутился в объятиях своей дамы, которая с большим вожелением его поджидала и радостно встретила, сказав: “Великое спасибо господину монаху, что так хорошо указал тебе сюда путь”. Затем, наслаждаясь взаимно, беседуя и много смеясь над простотой монаха-простофили, издеваясь над замычками, гребнями и чесалками, они наслаждались в большом удовольствии. Уладив свои дела, они устроились так, чтобы не возвращаться более к господину монаху, и провели вместе в таком же веселии много других ночей, каковых я молю сподобить и меня и всех того желающих» (I, 207).

Упоминание в таком контексте «замычек», «гребней» и «чесалок» имеет, видимо, эротический смысл. Однако Марио Баратто усматривал и тут сословную полемику: «Работа мужа,— писал он, — упомянута, когда дама заполучает достойного ее мужчину: любовное наслаждение предполагает классовое со-

гласие, презрительно низводящее мужа до уровня орудий его ремесла. Розыгрыш до самого конца сохраняет аристократическую издевку, к которой рассказчица присоединяется с удовольствием»⁶⁸.

Возможно, что это действительно так, и эротические образы окрашиваются социологией. «Декамерон» — книга многоплановая, а Марио Баратто — исследователь тонкий и серьезный.

Марио Баратто считает, что жадный монах из третьей новеллы Третьего Дня «Декамерона» предвосхищает брата Тимотео из «Мандрагоры»⁶⁹. С этим, видимо, можно и нужно согласиться. Макьявелли оглядывался на «Декамерон» постоянно. Тот же Баратто указал на сходство Риччьярдо Минутоло с Каллимако⁷⁰ и отметил, что доводы, которыми Риччьярдо убеждает Кателлу молчать о случившемся («...вы знаете, что люди более склонны верить дурному, чем хорошему» — I, 226), легко представить на страницах «Государя» и «Рассуждений о первой декаде Тита Ливия»⁷¹.

Тем не менее не третья новелла Третьего Дня дала фабульный материал для «Мандрагоры». Между Боккаччо и Макьявелли встал Лоренцо де'Медичи.

7

В третьей новелле Третьего Дня «Декамерона» Лоренцо Медичи, естественно, прежде всего заинтересовал вынесенный на первый план монах-сводник, действия которого якобы подтверждали слова Филомены о том, что благочестивым гражданам не следует слишком доверять даже тем священнослужителям, которые, «ведя святую жизнь, пользуются почти у всех» не достойной их славой. Однако для преследуемой Лоренцо внешнеэстетической, пропагандистской цели роль сводника поневоле оказалась недостаточно действенной и маловыразительной. Кроме того, благополучный финал, к которому, сам того не ведая, в третьей новелле Третьего Дня приводит любовников простоватый монах, несколько противоречил моралистическому, антиклерикальному зачину этой новеллы. В новелле Боккаччо в роли обманщика выступает не монах, а дама. Впрочем, противоречие между благополучно эротическим финалом новеллы и ее моралистическим зачином было заложено в «Декамероне» в самом моралистическом зачине. Филомена, как мы видели, советует своим товаркам не слишком доверять монахам вовсе не

по причине их извечной злокозненности, а только потому, что «монахи, очень глупые в большинстве, — люди странных нравов и привычек, воображающие себя и выше других и более сведущими во всяком деле, тогда как они много их ниже <...> и могут быть и часто бывают хитро поддеты не только мужчинами, но и некоторыми из нас» (I, 199). В обществе рассказчиков «Декамерона» женщина интеллектуально уравнена с мужчиной и вместе со всем этим по-ренессансному интеллигентным обществом высоко приподнята над «предрассудками» Средневековья. Лоренцо преследовал несколько иные цели. Вот почему он решил заменить сводника поневоле сводником добровольным, сознательным и злонамеренным. Он не только дал монаху имя, но и приписал его к враждебному дому Медичи монашескому ордену. Монах в новелле Медичи не просто утрачивает наивность и простоватость монаха Боккаччо — он конкретизируется и в известной мере историзируется, не приобретая, впрочем, той психологической достоверности, которой обладал простодушный монах Боккаччо.

Изменения в созданном Боккаччо характере неизбежно повлекли за собой необходимость серьезной перестройки всей новеллистической фабулы. Комедийное действие в новелле Лоренцо Медичи тоже построено на розыгрыше, но розыгрыш в «Новелле о Джакопо» усложняется и форсированно драматизируется за счет усиления в нем внешнего действия. Меняется и объект розыгрыша. В «Новелле о Джакопо» им оказывается Джакопо, обманутый муж, существующий в «Декамероне» где-то далеко за сценой и в действии новеллы никак не участвующий. Но роль монаха-сводника от такой перемены, естественно, усиливается. Монах становится активным участником обмана мужа счастливым любовником, и все его действия окрашиваются красками если не антиклерикальной, то во всяком случае антифранцисканской сатиры.

По сравнению с третьей новеллой Третьего Дня «Декамерона» «Новелла о Джакопо» более традиционна и точнее соответствует тому канону ренессансной новеллы, который устанавливается в повествовательной европейской прозе после «Декамерона» и в значительной мере под его мощным формообразующим воздействием. В новелле Лоренцо утрачивается та благородная, гениальная простота, которая придавала необычайную прелесть исходной новелле Боккаччо, а ее тонкий психологизм оказывается вытесненным морализаторством рассказ-

чика, вмешивающегося в повествовательную структуру «Новеллы о Джакопо» несравненно назойливее, чем Филомена. В отличие от Филомены, рассказчик «Новеллы о Джакопо» считает нужным подробно объяснить, почему юная жена Джакопо, Кассандра, не могла не ответить на чувства влюбленного в нее молодого флорентийца Франческо: «Кассандра к нему весьма благоволила, хотя ее любовь несколько сдерживали страх потерять доброе имя, а также ревность Джакопо, каковой вел себя с ней точно так же, как обычно ведет себя большая часть мужей, у которых красивые жены. Однако чем больше расцветали прелести Кассандры, тем меньше удовольствия доставляла ей эта ревность: ведь она превосходно понимала, что ее выдали замуж за человека довольно пожилого, не слишком красивого и отнюдь не доблестного в любовных сражениях. Кроме того, она знала, что он лопух. Все это могло бы разжечь огонь даже там, где не оказалось бы углей. Не говоря уж о том, что, когда имеешь возможность выбирать между плохим и хорошим, вполне естественно предпочтешь хорошее. Поступи она иначе, ее сочли бы полоумной или дурехой. Сказать по правде, я считаю, что участь женщин гораздо хуже, нежели участь мужчин, ибо у последних есть перед женщинами одно великое преимущество: мужчина, как бы убог и жалок он ни был, имеет возможность либо взять жену по своему вкусу, либо не жениться, женщине же, — а ведь она себе не принадлежит, — приходится, не раздумывая, довольствоваться тем муженьком, коего ей подыщут, чтобы не остаться в старых девах, а потом еще и радоваться тому, что тысячу раз на дню он будет есть ее поедом. Поэтому не удивительно, что каждодневно мы узнаем о чьих-то грешках, и, право же, к ним надобно относиться с меньшей строгостью, чем это ныне делается. Исходя из вышесказанного, их следовало бы прощать заглазно»⁷².

Вряд ли надо отождествлять морализирующего рассказчика с реально историческим Лоренцо Медичи. Его феминистическая тирада имела прецедент в «Декамероне» (см. VI, 7). Супружеские измены, как известно, были почти непременным источником комизма как средневековых, так и ренессансных повествований, и, казалось бы, специальной мотивировки для них не требовалось. Лоренцо счел нужным особо подчеркнуть в «Новелле о Джакопо» если не законность, то, во всяком случае, закономерность адюльтера, только потому, что в его повествовании любовникам для счастливого завершения их любви надо

было преодолеть препятствие, не существовавшее в новелле Боккаччо. Между Франческо и Кассандрой стоит ревнивый муж, вокруг которого и разворачивается несколько чрезмерно усложненный, гротескный, но как раз поэтому тщательно верифицированный розыгрыш.

Иногда Джакопо сравнивают с Каландрино. Некоторые черты Джакопо с этим знаменитым персонажем «Декамерона» его действительно роднят. Но Джакопо не идиот и не патологически глуп. Его глуповатость, как и у монаха из третьей новеллы Третьего Дня «Декамерона», проявляется прежде всего в его чрезмерном самомнении, в его кичливости угасающими в нем мужскими достоинствами, а также в его наивной доверчивости. О том, что Франческо положил глаз на его жену, Джакопо известно. Поэтому, дабы притупить его ревнивую бдительность, Франческо пускается на изощренную хитрость. «Прежде всего он измыслил доказательство того, что вроде бы совсем отказался от любви к Кассандре, причем так, что Джакопо ему почти поверил. Он сделал вид, будто получил от своих родственников из Флоренции письмо, в котором обсуждалось его намерение жениться. Весть об этом, распространившаяся сперва среди друзей и приятелей Франческо, дошла вскоре до некоторых жителей Сиены, ибо там его многие знали и любили. Узнал о том и Джакопо, и сие его чрезмерно порадовало, ибо он решил, что теперь ему можно быть совершенно спокойным за свою жену. Он подумал, что Франческо покинет Сиену или, во всяком случае, выбросит из головы все, о чем до сих пор помышлял, как то обычно бывает с женатыми молодыми людьми» (101).

Однако Франческо заявил, что не намерен прерывать свои занятия в сиенском университете, «ибо проучившись так долго и затратив столько трудов на усвоение науки, не желает бросать университета в тот самый момент, когда он уже без пяти минут доктор» (101). Он съездил во Флоренцию и там вошел в сговор с одной блудницей, которая была «не простая уличная девка, а сортом повыше». «Франческо столкнувался с ней, отвалил ей порядочную сумму за то, что она уедет с ним на некоторое время, — та с радостью согласилась, и Франческо привез ее с большой свитой в Сиену, выдав ее там за свою супругу. И он так в этом всех уверил, что многие благородные сиенские дамы с почетом принимали оную блудницу и часто приглашали ее в гости» (101).

Франческо снял в Сиене дом «не очень близко от дома Джакопо, но на улице, по которой Джакопо часто проходил», и научил блудницу, как той следует себя вести. В новелле Лоренцо создается ситуация, сходная с ситуацией в новелле Боккаччо. Мнимая жена Франческо «стала появляться у окна, выходявшего, как было сказано, на улицу, по которой часто хаживал наш Джакопо, ибо так ему было удобнее поспевать по своим делам. Он нередко замечал ее на балконе и однажды, на свое несчастье, посмотрел в ее сторону. Та приветливо улыбнулась и бросила ему ласковый взгляд, от которого у Джакопо ум зашел за разум. Забыв, что всякому овощу свое время, он сказал себе: “Вот так здорово! Франческо долго вздыхал по моей жене и не добился от нее ничего, даже улыбки, хотя он молод и хорош собой, а мне, старику, его жена сразу же делает глазки. Видно, Франческо суждена участь собаки Майнардо — та только лаяла на всех, а покусали-то ее самое”» (101).

Подстрекаемый своим дурацким самомнением не менее, чем любовью, Джакопо стал еще чаще прохаживаться по этой улице и с каждым днем обнаруживал почву все более и более разрыхленной. Теперь, оказавшись в компании молодежи, он нередко принимался хвастать:

«Выходит-то, дело разумеют одни старики. Вы вот вечно строите куры и всегда остаетесь с носом, а мне, как вы знаете, человеку немолодому, выпало такое счастье, за которое каждый из вас отдал бы все на свете. У меня ведь как? Раз, два — и готово» (101–102).

Роман с блудницей Бартоломеей, мнимой женой Франческо, больших радостей Джакопо не доставляет. Чаще всего он оказывается в положении Фальстафа из «Виндзорских проказниц». («Бартоломее <...> провела Джакопо в комнату и затолкала его под кровать, сказав, что ему надо побыть там до тех пор, пока она не отошлет спать служанку <...> Джакопо подчинился и пролежал под кроватью часа два с половиной».) Однако и в роли любовника особой прыти Джакопо не проявляет, выставляя себя на потеху продажной флорентийке, включившейся в жестокий розыгрыш. «Когда же они остались вдвоем, она, уверяя, будто делает сие под влиянием страсти, принялась царапать ему лицо и кусать его так, что на теле его оставались следы ее зубов. Джакопо, полагая, что подобным образом поступают истинно влюбленные, не только безропотно сносил все это, но даже чувствовал себя на седьмом небе» (102). Дальше дело у Джакопо с

Бартоломеей заходит редко и «хоть он бывал у нее часто, возвращался домой он всегда только сильно исцарапанным и покусанным». Тем не менее, «побуждаемый к тому тщеславием, Джакопо не мог не похвастаться своим счастьем, как перед старыми, так и перед молодыми друзьями, не подозревая, что он собственными руками расставляет сети, в которых ему самому суждено запутаться» (103).

Незадачливый роман прерывает великий пост. Блудница «попросила Джакопо дать ей роздых, по крайней мере на святую неделю, когда надо думать о спасении души, хотя, как сказала она, ей будет очень тяжело не видаться с ним столь долгий срок. Такие ее слова побудили Джакопо сходить на исповедь и покаяться в содеянных грехах» (103).

Вот тут-то новеллистическая наррация сменяется драматическим действием с его типично комедийными сценами и диалогами. Драматургия, латентно заложенная в третьей новелле Третьего Дня «Декамерона», вырывается на поверхность и эффективно реализуется.

Комедийное действие ведет монах, на исповедь к которому отправляется Джакопо. «Его духовником был некий монах из ордена святого Франциска, коего звали брат Антонио делла Марка. Зная, что тот исповедует Джакопо, Франческо заранее договорился с ним о том, что ему надлежит делать. Названный Антонио хоть и был духовным лицом, однако почитал, что долг милосердия повелевает ему помогать страждущим, и, желая подтвердить справедливость молвы о том, что нет такого предательства и таких козней, в которых бы не участвовал францисканец, недолго думая, обещал Франческо исполнить все, о чем тот его просил» (103).

Почему брат Антонио соглашается способствовать прелюбодеянию, никак не объясняется. И это примечательно. Для Лоренцо францисканский монах безбожный злодей, так сказать, по определению. Это как бы аксиома. Из всего дальнейшего действия явствует, что главная роль в этом розыгрыше Джакопо сразу переходит от Франческо к брату Антонио, который исполняет ее не просто бескорыстно, а с удовольствием, артистично и прямо-таки вдохновенно.

План развития розыгрыша принадлежит ему. Роли банального сводника брату Антонио мало. Он вовлекает в сводничество самого ревнивого мужа и делает его своим орудием, беззастенчиво пользуясь благочестивым невежеством Джакопо, не оста-

навливаясь при этом даже перед профанированием Священного Писания. Сцена исповеди построена, как в самой настоящей забавной комедии...

«Речь дошла до греха сладострастия, и Джакопо в простоте душевной принялся рассказывать обо всем, что у него было с женой Франческо. Тут монах его прервал и сказал:

— Ох, Джакопо! Как это ты мог поддаться дьявольскому соблазну, ввергнувшему тебя в грех, коему нет прощения? Отпустить его тебе не властны ни я, ни папа, ни сам святой Петр, покинь он ради тебя врата рая.

На что Джакопо возразил:

— О, а я слышал, что не существует столь великого греха, которого нельзя было бы отпустить.

— Верно, — сказал брат Антонио. — Но для этого надо совершить то, на что ты, по моему разумению, не способен.

— Нет ничего такого, чего бы я не сделал ради спасения души, — заявил Джакопо. — Ради такого дела я продам и себя, и свою жену.

— Ну, коли так, — молвил брат Антонио, — я тебе скажу... Да нет, я уверен, что ты не исполнишь того, что мне обещаешь.

— Вы меня просто удивляете! — возмутился Джакопо. — Свою душу я почитаю превыше всего мирского.

— Коли так, будь по-твоему» (103).

Брат Антонио, явно наслаждаясь своей злокозненной ролью, пускается в смехотворно вздорные казуистические разъяснения, которые именно в силу своей вздорной казуистики должны убедить (и действительно убеждают) растерянного и несколько напуганного Джакопо:

«Ты, верно, слышал, что за неумышленную обиду, нанесенную доброму имени или имуществу другого человека, нельзя получить прощение, не вернув сему человеку его доброго имени и его имущества? Вот тут-то собака и зарыта. Ты отнял честь у юной дамы и ее супруга, и грех твой останется непрошенным, пока ты ему эту самую честь не вернешь. А сделать можно только одним образом: пусть ее муж, если таковой у нее имеется, а коли его у нее нет, то пусть ее ближайший родственник столько же раз побывает у твоей жены, если таковая у тебя имеется, а если ее у тебя нет, то у твоей ближайшей родственницы, сколько раз ты бывал у его жены. И в Писании мы читаем, что, когда Давид совершил грех прелюбодеяния, то отослал жену

свою тому человеку, у которого он отнял супругу, и был прощен. Теперь ты видишь, что тебе надобно сделать» (103–104).

Джакопо верит злонамеренным врагам Антонио не только потому, что он не блещет умом, — Джакопо верит им главным образом оттого, что привык безоговорочно доверять лицам духовного звания и весьма озабочен спасением собственной души. Вот почему, скрепя сердце, Джакопо принимает ту роль, которую уготавливает ему францисканец. Он говорит: «Духовный отец, каким бы трудным ни представлялось мне это дело, но душу нужно любить превыше всего, и не пристало мне стыдиться того, что совершил этот самый Давид, — ведь он был царь, а я всего-навсего сиенец. Как бы там ни было, а я прежде всего желаю спасти свою душу» (104).

После этого новелла могла бы, казалось, закончиться: для благополучного увенчания любви Франческо и Кассандры все препятствия устранены. Однако Лоренцо не останавливается там, где остановился Боккаччо. Ему важно доказать не интеллектуальное превосходство благородной дамы над много возомнившим о себе самодовольным монахом, а злокозненность францисканца. Поэтому срежиссированная братом Антонио комедия раскрывает все заложенные в ней драматические возможности, и каждый из участников розыгрыша получает в ней достойную его роль.

Сцена исповеди Джакопо у Антонио сменяется сценой между Джакопо и Франческо. Джакопо приходит к Франческо, кается в своем грехе, но прежде чем сказать, в чем он перед ним виноват, берет с Франческо клятвенное обещание, что тот простит его:

«Тут Джакопо бросился ему в ноги:

— Я буду умолять тебя на коленях.

Франческо с трудом поднял его и стал слушать о том, что было известно ему гораздо лучше, чем Джакопо.

Когда Джакопо, плача, ему во всем признался, Франческо, сделав вид, будто он крайне рассержен, сказал:

— Вы проявили большую предусмотрительность, связав меня клятвой. Не будь этого, вы не ушли бы отсюда, прежде чем я не сделал бы чего-нибудь такого, что пришлось бы весьма не по вкусу и вам, и моей распутнице жене и в чем бы я потом горько раскаивался. Но я люблю свою душу больше, нежели вы любите меня. Словом, я вас нынче прощаю. А теперь убирайтесь!» (105).

О душе Франческо вспоминает, конечно же, не случайно. Его выставленное напоказ благонравие доказывает, что о беседе Джакопо с его исповедником ему известно. Тайна исповеди для брата Антонио — дело пустое. Разыгрывая Джакопо, он и Франческо беззастенчиво эксплуатируют его простецкую богобоязненность, из-за которой тот, по его собственному признанию, ради спасения бессмертной души готов продать и себя самого, и свою жену.

Не надо, однако, усматривать здесь насмешку над христианством. Искренности веры Лоренцо все это не компрометирует. Ренессансное свободомыслие свойственно ему меньше, нежели Луиджи Пульчи. Он смеется над наивной верой Джакопо только ради дискредитации францисканца, пользующегося наивной религиозностью простых граждан Флоренции для достижения целей, как то важно показать Лоренцо-политику, греховных и богомерзких. Брат Антонио с помощью Франческо не просто разыгрывают Джакопо — они морально уничтожают его, втапывая в грязь. На униженную просьбу Джакопо переспать с его женой Франческо отвечает, изображая крайнее нравственное негодование:

«— Ну, этого я вам не обещал! — возмутился Франческо. — Я не желаю стать, подобно вам, предателем и негодяем. Достаточно, что я простил вам столь великую обиду. И не уговаривайте меня — я не желаю вас слушать. Еще раз повторяю: убирайтесь-ка отсюда подобру-поздорову» (105).

Нравственно раздавленный Джакопо возвращается к брату Антонио ни с чем и просит того выступить за него ходатаем. Францисканец делает вид, будто не знаком с Франческо, и вызывает его через служку запиской.

«Франческо, ни слова не говоря, явился в церковь, нашел монаха в комнате, расположенной перед его кельей, и, сделав вид, будто ругается, весело посмеялся с монахом над их проделкой.

Потом, кликнув Джакопо, монах сказал, обращаясь к Франческо:

— Тебе все-таки надо утешить беднягу Джакопо, не из любви к нему, ибо он ее не заслуживает, а из любви к мессеру Иисусу, каковой к тебе будет милостив и не вменит тебе во грех то, что ты совершишь во имя его. А мы с Джакопо будем почитать себя твоими должниками.

Тут Джакопо упал на колени и стал умолять Франческо как о милости, чтобы тот переспал с его женой» (106).

Брат Антонио, не задумываясь, втягивает самого Иисуса Христа в разыгрываемую им греховную комедию. Это придает ей в его глазах особую пикантность, а главное, служит характеристике персонажа. Розыгрыш, на котором построена фабула «Новеллы о Джакопо», хитроумен, но в рамки декамероновских «Каландриад» в общем-то укладывается. Однако декамероновский монах, сводник поневоле, претерпевает в новелле Лоренцо серьезные изменения, обусловленные ее не столько антиклерикальной, сколько политической тенденциозностью. Антимонашеские и чаще всего добродушные шутки Боккаччо оборачиваются у Лоренцо Медичи злой антифранцисканской сатирой, роднящей его с эстетически далеким от него Мазуччо. Макьявеллическая отстраненность, с которой Лоренцо изображает Антонио, эту сатиру только усиливает.

Последний акт комедии разыгрывается между Джакопо и его женой, Кассандрой, которая в планы брата Антонио посвящена. Но Джакопо об этом, разумеется, не подозревает.

«Теперь его заботить стало другое — как уговорить жену. Однако, рассудив, что с женой он как-нибудь управится, Джакопо пошел домой. Ему показалось, что он отыскал весьма хитрый способ, как сделаться рогоносцем, и, придя к себе домой, принялся горько плакать с тем, чтобы вынудить жену спросить его о причине слез. План его удался, жена принялась его настойчиво расспрашивать, из-за чего он так плачет, и Джакопо ответил:

— Я плачу, потому что у меня есть причина для слез. А причина эта вот такая: я осужден на вечные муки, и душе моей нет спасения.

Жена Джакопо, превосходно зная, в чем дело, принялась плакать еще сильнее, чем он, говоря:

— Ой, ой! Как же это так? Что ты натворил? Неужели этого никак нельзя исправить?

— Можно, — сказал муж. — Только очень трудно.

— Так почему же ты ничего не скажешь? — удивилась Кассандра. — Если что-то можно сделать, мы это сделаем.

— Ладно, — ответил Джакопо, — я тебе скажу: от тебя зависит, буду ли я спасен или отправлен в ад.

Он рассказал жене, как обстоит дело. Когда речь дошла до роли, которую ей придется сыграть, Кассандра насупилась и за-

артачилась. Коротко говоря, Джакопо пришлось на коленях упрасивать ее оказать ему такую милость. Когда же она согласилась, он тут же отправился к Франческо, дабы как можно скорее очиститься от греха.

— Нынче вечером самое время, — сказал Джакопо, входя к Франческо, — приходи ко мне ужинать, а потом начинай, Бога ради, помогать мне избавляться от сего великого греха» (106).

Джакопо все время валяется в ногах — то у исповедника, то у Франческо, то у собственной жены. Этот мотив проходит рефреном через основную часть новеллы. Он существенен. Унижение глуповатого и по старинке верующего Джакопо — обратная сторона злонамеренного цинизма францисканского монаха и неперемное условие для его осуществления. Лоренцо не более ренессансен, чем Боккаччо, но тот переход от мысли трансцендентной к мысли имманентной, который в середине XIV века был характерен главным образом лишь для вышедшего за пределы средневековой зачумленной Флоренции общества рассказчиков «Декамерона», во второй половине XV столетия стал основополагающим для всей новой культуры и ее нового религиозного сознания. Именно это предопределило те изменения, которые претерпел у Лоренцо монах-сводник, который так же, как и у Боккаччо, находится в центре всего повествования, хотя его центральность прописана не столь очевидно. Обе концовки в «Новелле о Джакопо» (вопреки мнению Т.Дзанато) необходимы — если не художественно, то, во всяком случае, идеологически. Прочитую их еще раз, чтобы предельно ясно обосновать свою мысль.

«Вот какое завершение получила их великая любовь, и дай Бог нам так же завершить нашу».

Это традиционная новеллистическая концовка. Она связывает «Новеллу о Джакопо» не только с третьей новеллой Третьего Дня, но со всей новеллистической традицией, восходящей к «Декамерону». Однако истинного содержания новеллы Лоренцо она не выражает. Не надеясь, что его читатель легко преодолеет инерцию повествовательной традиции и поймет, кто был главным героем «Новеллы о Джакопо», Лоренцо добавляет вторую концовку:

«К этому можно добавить, что ревнивый Джакопо, дабы искупить, как он считал, великий грех, на коленях ради Бога молил Франческо совершить то, что тот желал более всего на свете. А причиной всего этого был брат Антонио, который

поступил так, как обычно поступают многие духовные лица: ибо, подобно тому, как священнослужители нередко приносят многие блага, точно так же они порою оказываются виновниками многих величайших зол из-за слишком большой веры, которую незаслуженно питают к ним люди» (107).

Счастливое завершение адюльтерной любви в разряд «величайших зол» («grandissimi mali») занести вряд ли возможно, особенно следуя нравственно-эстетическим канонам ренессансной новеллистики. Нарушить эти каноны Лоренцо не считал возможным. И именно поэтому ему понадобился второй форсированно-моралистический финал. Вероятно, автор «Декамерона» нашел бы более выразительные художественные средства для выявления важной для него общественно-политической тенденции. Но талантливый писатель Лоренцо Медичи все-таки не Боккаччо. Кроме того, не надо забывать и о том, что окончательной отделки «Новеллы о Джакопо», как уже отмечалось, все-таки не получила.

8

Зависимость фабулы «Мандрагоры» от «Новеллы о Джакопо» очевидна. В каких бы то ни было специальных обоснованиях она не нуждается. То, что новелла осталась современникам неизвестной, — не довод. Макьявелли, конечно, не принадлежал к тем близким Лоренцо людям, на распространение среди которых, по мнению Тициано Дзанато⁷³, был рассчитан «Джакопо», но он еще в бытность свою секретарем второй канцелярии Синьории, то есть задолго до того как принялся за написание «Истории Флоренции», был по должности вхож в медийские архивы и читал хранящиеся в них бумаги. Не обратить внимания на «Новеллу о Джакопо» Макьявелли просто не мог. Во-первых, потому, что автором новеллы был сильно занимавший его Лоренцо Медичи, а во-вторых, потому, что составлявший новеллистическую фабулу розыгрыш разыгрывался у Лоренцо как-то уж очень по-макьявеллистически.

Как известно, вся фабула «Мандрагоры» построена на характерном для тосканской новеллистики розыгрыше. Разыгрывается в комедии глуповатый муж, который пускается во все тяжкие, чтобы только уложить в постель к жене влюбленного в нее молодого человека. Роль сводника в «Мандрагоре» играет монах-исповедник. На сходство его с безымянным монахом из

третьей новеллы Третьего Дня «Декамерона» и с братом Антонио из «Новеллы о Джакопо» исследователи неоднократно указывали⁷⁴. Вроде бы, все, как у Лоренцо. Тем не менее действительно разительное фабульное сходство между «Мандрагорой» и «Новеллой о Джакопо» не должно создавать аберрацию, искажая ту общую культурно-историческую перспективу, в которой предстает перед нами рассказ о монахе-своднике на разных этапах итальянского Возрождения. Начавшееся XVI столетие внесло в него, пожалуй, еще более разительные изменения, чем флорентийское Кваттроченто в счастливо найденный Боккаччо сюжет.

«Мандрагора» — комедия хорошо изученная. В скольконбудь подробном анализе она не нуждается. Это предмет особый. Я остановлюсь лишь на некоторых моментах трансформации рассказа о монахе-своднике, обусловленных миропониманием Никколò Макьявелли и, в конечном счете, теми глубокими сдвигами в культурно-исторической ситуации, которые сформировали его миропонимание, миропонимание писателя Высокого, классического и вместе с тем уже трагически противоречивого Возрождения. В чем-то мне, видимо, придется повториться. О Макьявелли и о «Мандрагоре» я тоже писал⁷⁵. Отрекаться от написанного мне не хотелось бы. Особенно теперь.

Прежде всего — и это первое, что бросается в глаза, — меняется жанр. Новелла о монахе-своднике превращается в комедию. Это самое существенное и для новой европейской драматургии, как сказали бы ныне, судьбоносное изменение. Вместе с тем это как раз то изменение, в котором влияние Лоренцо Медичи на Никколò Макьявелли проявилось наиболее очевидно. В «Новелле о Джакопо» Макьявелли нашел рассказ с четко разработанной драматургической структурой, который прямо-таки просился на сцену. Однако это надо было увидеть. Более того, для осуществления такого перенесения потребовалась огромная, чуть ли не святотатственная творческая смелость. Надо было сломить традицию подражания древним — дело, на которое не отважился даже гениальный Ариосто. Да и Макьявелли решился на него далеко не сразу. Его прозаическая переработка «Девушки с Андроса» доказывает, что поначалу и его манили проторенные пути. Однако Лоренцо Медичи натолкнул его на мысль, что Боккаччо и порожденная им новеллистика с ее повседневыми бытовыми подробностями содержит гораздо более благодарный фабульный материал для новой, ренессансной ко-

медии, нежели Плавт и Теренций с их гетерами, параситами и ловкими рабами. Ориентация на новеллу содержала возможность создания иллюзии реальности происходящих на сцене событий, что, как известно, всегда обостряет интерес к ним театрального зрителя. Макьявелли эту возможность использовал чуть ли не до предела. Вместо достаточно условной Сиены, в которой развиваются события «Новеллы о Джакопо», перед зрителями «Мандрагоры» предстала хорошо им знакомая Флоренция, специфическую атмосферу которой усиливал язык персонажей с его типично флорентийскими идиомами, некоторые из которых Макьявелли пришлось растолковывать даже такому своему соотечественнику, как Франческо Гвиччардини⁷⁶. Зрители как бы вовлекались в происходившие на их глазах события. «Мандрагора» заканчивалась словами Тимотео: «Пойдемте в церковь и там вознесем господу должные моления, а после службы вы все отправляйтесь обедать. Вы же, зрители, не дожидаетесь нас, мы не вернемся: служба длинная, и я останусь в храме; они же через боковую дверь поспешат домой. Прощайте» (V, 6)⁷⁷.

Время действия «Мандрагоры» определено тоже предельно точно и даже, так сказать, исторически точно. Точкой отсчета тут — и это очень характерно для вечно размышляющего о политике автора «Государя» — становится роковой 1494 год, когда, как говорит Каллимако, «королю Карлу угодно было вторгнуться в нашу землю и тем положить начало нескончаемым итальянским войнам, разорившим нашу Флоренцию» (I, 1). Действие «Мандрагоры» протекает в то самое время, когда созданная Лоренцо Медичи система политического равновесия оказалась вдруг разрушенной, и новая общественно-политическая реальность поставила перед писателями и художниками начинающегося XVI столетия такие проблемы, над которыми еще не задумывались идиллически гармонизирующие жизнь неоплатоники флорентийского Кваттроченто. Внешне сходная с фабульной схемой «Новеллы о Джакопо» фабула «Мандрагоры» воплощает в себе принципиально иное содержание. Вроде бы тот же розыгрыш разыгрывается у Макьявелли с несвойственным ни Лоренцо, ни Боккаччо зловещим драматизмом.

В прологе к «Мандрагоре» автор оправдывается:

И если легкомысленный сюжет
украшит вряд ли имя
того, кто мудрым бы считаться рад, —

корить за легкость автора не след:
затеями пустыми
он скрасить хочет дней унылый ряд.
Он обратил бы взгляд
к серьезнейшим предметам,
однако под запретом
другие начинанья для него...⁷⁸

Но переделать себя Макьявелли не мог. Вернувшиеся во Флоренцию Медичи, отстранив его от дел, отправили Макьявелли в ссылку, однако парализовать его острый политически ориентированный ум было не в их власти. О «Мандрагоре» было кем-то не без остроумия сказано, что это комедия той жизни, трагедия которой «Государь»⁷⁹. Некогда распространенное в нашей критике мнение, будто в якобы по-ренессансному оптимистической «Мандрагоре» прославляется «естественное чувство, которое должно быть удовлетворено»⁸⁰, было порождено отчасти инерцией расхожих представлений об итальянском Возрождении как о некоем нерасчленном нравственно-эстетическом единстве, отчасти же всегда трудно преодолимым соблазном выводить «основную идею» комедии из «морали» ее заключительных реплик. Любовь Каллимако в «Мандрагоре» вовсе не прославляется — она высмеивается, и притом достаточно зло. Каллимако совсем не похож ни на умного и сдержанного мужчину из третьей новеллы Третьего Дня «Декамерона», ни на виртуозно добивающегося своей цели Франческо из новеллы Лоренцо Медичи, ни вообще на ренессансного героя, который мог бы вызвать у Макьявелли симпатию. Каллимако обладает внутренней уравновешенностью только до начала драматического действия. Однако это всего лишь самоуспокоенность богатого, праздного и трусливого обывателя. Она куплена ценой эмиграции из той самой Флоренции, которой в это самое время героически служил Макьявелли, делая все от него зависящее, чтобы сохранить ее демократические институты и ее политическую независимость. Рассказывая своему слуге Сиро о том, как повлиял на его жизнь поход Карла VIII в Италию, Каллимако говорит: «так вот я и рассудил за благо домой не возвращаться, а остаться в Париже, где я чувствовал себя привольнее и безопаснее <...>, деля время между учеными занятиями, развлечениями и торговыми делами; во всем этом я успевал, да так, что ни одно из сказанных дел не страдало. И потому, как ты знаешь, я жил счастливо, доставляя радость своим ближним,

никого не обижая, сохраняя приятственные отношения с дворянами и мещанами, чужестранцами и людьми местными, бедняками и богатыми. <...> Но судьбе, видно, показалось, что уж слишком безмятежно я там живу...» (I, 1).

«Мандрагора» начинается с того, что Каллимако утрачивает состояние блаженной гармонии, которая, по его мнению, существовала у него с окружающим его миром. Возникает, казалось бы, типичный для литературы итальянского Возрождения конфликт между доблестью, человеческим достоинством героя, его, говоря словами Макьявелли, «вирту» (*virtù*) и враждебной герою Фортуной. Судьба предстает перед Каллимако в образе жены богатого, самодовольного и глупого флорентийца мессера Ничи, мадонны Лукреции, в которую Каллимако безумно влюбляется. «Я так распалился желанием обладать ею, — говорит он, — что не нахожу себе места» (I, 1).

В «Декамероне» любовь была силой всемогущей. Она уравнивала человека чуть ли не с Богом. Автор «Государя» тоже не считал Фортуны чем-то абсолютно непреодолимым. Однако Каллимако не Чимоне и даже не мужественный мужчина, хотя Макьявелли и подарил ему некоторые из своих чувств и мыслей. В изображаемой им влюбленности Каллимако главные акценты сделаны на ее безумии. Чувство, которое испытывает Каллимако к Лукреции, не возвышающая и облагораживающая человека любовь, а обезображивающая его похоть. Изображена она почти что с физиологическим реализмом (IV, 1). Каллимако не просто смешон, он в чем-то даже отвратителен. Та маска, в которой он предстает перед разыгрываемым им Ничей, оказывается ему под стать: «Морда у него гнуснейшая: нос крючком и на сторону, рот кривой...» и т.д. (V, 2). Горькие афоризмы Макьявелли оборачиваются в устах Каллимако пошлостями и цинизмом.

Однако самое главное отличие «Мандрагоры» от «Джакопо» и третьей новеллы Третьего Дня состояло в ее центральном конфликте — в том препятствии, которое надо было преодолевать любовникам для благополучного завершения своей любви. В «Декамероне» оно возникло из-за неведения «достойного человека» о тех чувствах, которые питала к нему знатная дама, и препятствие это преодолевалось благодаря розыгрышу простодушного монаха-исповедника, превращаемого дамой в сводника поневоле. В «Новелле о Джакопо» на пути к счастливому соединению любовников стояла бдительная ревность мужа. Пре-

пятствие это устраняла злокозненность брата Антонио, использовавшего исповедь не только для сводничества, но и дабы вовлечь в него обманываемого мужа. В «Мандрагоре» перед Каллимако встали препоны значительно более трудные — целомудрие и природная человечность мадонны Лукреции. «Первейшим препятствием, — говорит он, — является честнейшая ее натура, чуждая любовным помыслам...» — «mi fa la guerra la natura di lei, che è onestissima» (I, 1). Против Каллимако, таким образом, — судьба, природа и добродетель, женская доблесть, «вирту» единственного персонажа комедии, пытающегося сохранить собственную человечность. Сам Каллимако «вирту» лишен. Он не способен быть даже «достопочтенным мерзавцем». Если в шестой новелле Третьего Дня «Декамерона» Риччярдо Минутоло, с которым Каллимако иногда сравнивают, действуя умно и энергично, добивался любви Кателлы «благодаря своей умелости» («con industria»), то в комедии Макьявелли умом, волей и изобретательностью наделен не Каллимако, а его прихлебатель Лигурио, который из условной плавтовско-теренциевской маски превращается у Макьявелли в новый характер, ренессансный, но очень зловещий, воплощающий в себе, как сказал бы А.Ф.Лосев, «обратную сторону возрожденческого титанизма». Каллимако же Судьбе, Природе и женской «вирту» Лукреции способен противопоставить только свою зверскую ярость, только *furore*. «Я должен что-то предпринять, — говорит он, — пусть что-то неслыханное, пусть опасное, пусть опрометчивое, пусть даже бесчестное <...> Я готов решиться на поступок самый дикий (*qualche partito bestiale*), жестокий и бесчестный» (I, 3).

Конфликт «Мандрагоры» не столь уж традиционен. Еще менее традиционно его разрешение. Если созданный почти одновременно с «Мандрагорой» «Государь» заканчивался цитатой из Петрарки, выражающей уверенность Макьявелли в торжестве исконной итальянской Доблести, когда «*virtù contro furore prenderà l'arma*» (Доблесть ополчится на неистовство, // и краток будет бой, // ибо не умерла еще доблесть // в итальянском сердце), то «Мандрагора» завершается победой жестокой, зверской и нечестивой ярости над доблестной добродетелью и человечностью Лукреции. Победа эта весьма символична для тех изменений, которые произошли в миропонимании итальянского гуманизма на закате XV столетия. Вместе с тем в пределах драматического действия «Мандрагоры» она закономерна и по-

тому неотвратима. Добродетель Лукреции терпит поражение, потому что похотливая ярость Каллимако находит поддержку в силе необоримого зла, воцарившегося в этом мире. Зло это олицетворяет автор дьявольского плана Лигурио, кажущийся предвосхищением шекспировского Яго. Интрига, которую он ведет против Лукреции, обнаруживает гениальное понимание людей и исключительное умение играть на их слабостях. Лигурио может показаться даже учеником Макьявелли, хотя на самом деле он только макьявеллист. В отличие от Макьявелли, Лигурио абсолютно не верит ни в добро, ни в человека. На вопрос Каллимако, кто уговорит монаха-духовника убедить Лукрецию отдаться первому встречному, Лигурио отвечает:

«Ты, я, деньги, общая наша испорченность» (II, 6). Лигурио — персонаж по-своему «титанический». Макьявелли не боялся вооружить его собственной теорией человеческих поступков. Сделал он это, однако, не для того, чтобы «проиллюстрировать правильность своего учения на бытовом материале»⁸¹, как некогда полагали некоторые наши исследователи, а потому, что хотел показать, что грозит миру, если он откажется от больших общественно-нравственных идеалов итальянского гуманизма. В «Мандрагоре» доказывается, что не всякая цель оправдывает любое средство. В комедии Макьявелли уже напропачены Контрреформация, Тридентский собор и орден иезуитов. Толкая брата Тимотео на преступление как против церкви и религии, так и против человечности, Лигурио убеждает его следующим доводом: «За благо я полагаю то, что принесит пользу и удовлетворение наибольшему числу людей» (III, 4). Те, кто видят в этом философию Макьявелли и считают, будто Макьявелли в самом деле считал, что благо человечества возможно купить ценой попрания человечности, не учитывают принципиального различия контекстов «Государя» и «Мандрагоры». В «Мандрагоре» Макьявелли демонстративно отмежевывается от макьявеллизма Лигурио, противопоставляя ему естественную гуманность Лукреции. Проект Лигурио—Каллимако, поддержанный ее мужем и одобренный духовником, вызывает у нее негодование (III, 10). Лукреция не уверена именно в том, что даже спасение всего человечества может быть куплено ценою хотя бы одной человеческой жизни. Не Макьявелли, а монах-духовник Тимотео доказывает Лукреции, что в определенных условиях «все дозволено»: «Что касается вашей совести, — поучает он ее, — то вы должны руководствоваться тем бесспор-

ным правилом, которое гласит, что нельзя жертвовать верным благом ради сомнительного зла. В нашем случае благо верное: вы забрюхатеете и, стало быть, доставите Господу нашему еще одну овцу. Сомнительное же зло в том, что тот, кто возляжет с вами после принятия зелья, умрет. Но ведь случается, что от этого и не умирают. Ну, а коль скоро ручаться за это нельзя, то уж лучше, чтобы мессер Нича риску себя не подвергал. Что же до самого действия, которое якобы греховно, то это пустые рос-сказни, ибо грешит воля, а не тело. А вот не угодить мужу — грех истинный. Вы же, напротив, ему угождаете. Грешно извлекать из того, что вам предстоит, наслаждение, вы же получите одно отвращение. Главное при оценке любых проступков — конечная цель. Ваша цель — попасть в рай и ублаготворить мужа. В Библии сказано, что дочери Лота, полагая, будто остались одни на свете, сошлись с собственным отцом, а поскольку намерение их было добрым, то они не согрешили» (III, 11).

Библию Тимотео, в отличие от брата Антонио из новеллы Лоренцо Медичи, цитирует точно.

Но мадонна Лукреция не сдается. Она упорно борется за свою человечность: «В чем вы хотите меня убедить? <...> К чему вы меня склоняете, святой отец?

Тимотео. Склоняю к тому, за что вы по гроб жизни будете мне благодарны. А уж как вы будете радоваться через девять месяцев».

На помощь монаху-своднику тут же приходит мать Лукреции, которую Лигурио без труда вовлек в заговор против добродетели ее же дочери:

«Сострата. Она сделает так, как вы говорите. Сегодня вечером я сама уложу ее в постель. Да чего ты боишься, дурочка? Да в нашем городе мигом сыщутся по крайней мере полсотни женщин, которые с радостью бы оказались на твоём месте, да еще со всем усердием благодарили бы за то небеса.

Лукреция. Будь по-вашему, хотя и не думаю, что доживу до утра!

Тимотео. Не бойся, дочка, не бойся. Я буду молить за тебя создателя, да еще вознесу молитву ангелу Рафаилу, дабы он укрепил тебя в праведном твоём желании. Идите с миром и готовьтесь к таинству, ибо уже смеркается» (III, 11).

В «Мандрагоре» монах-сводник не просто благословляет прелюбодеяние, он именует его «таинством». Кошунства, однако, в этом он не усматривает. Брат Тимотео, конечно, не атеист,

но к вопросам веры он глубоко безразличен. Тимотео, пожалуй, наиболее интересный и самый значительный характер «Мандрагоры». Имя его по праву стало нарицательным. Макьявелли выписал монаха без того добродушного юмора, который проступает в новелле Боккаччо, но и без антифранцисканской тенденциозности Лоренцо Медичи, превратившей фигуру брата Антонио в своего рода гротеск. В сребролюбии Тимотео, побудившем его взять на себя роль сводника, так же, как и в тех лицемерных доводах, которыми он убеждает Лукрецию переспать с первым встречным и тем самым обречь его на смерть, нет ничего экстраординарного. В комедии Макьявелли он изображен, вроде бы, беззлобно и как бы объективно. К своим обязанностям священника Тимотео относится если не ревностно, то, во всяком случае, по возможности добросовестно: «...чего я только не переделал: совершил утреннюю молитву, прочел житие, зашел в церковь и засветил потухшую лампаду, переменял покров на чудотворной Мадонне. Сколько раз просил я братию держать ее в чистоте! А еще удивляются, что благочестия все меньше и меньше» (V, 1). Церковь для Тимотео — доходное место. Он такой же священнослужитель, как все, — не хуже, но и не лучше. Когда Каллимако видит переодетого Тимотео, согласившегося принять участие в поимке «жертвы» для якобы смертоносного прелюбодеяния, он восклицает: «O frati! Conoscine uno, e conoscigli tutti» («Ну и монахи! Узнай одного, узнаешь всех» — IV, 5⁸²). Объективное и внешне беззлобное изображение Тимотео служит в «Мандрагоре» его беспощадному осуждению. В отличие от Лоренцо, для Макьявелли совершенно неважно, к какому из монашеских орденов принадлежит брат Тимотео. Важно только его ужасающее равнодушие к человечности, нравственности и вере. Подобно Лигурио, он — воплощение общественного зла и, с точки зрения Макьявелли, для общества еще более губительного. В «Рассуждениях о первой декаде Тита Ливия» Макьявелли скажет: «Так вот, мы, итальянцы, обязаны Церкви и священнослужителям прежде всего тем, что остались без религии и погрязли во зле» (I, 12)⁸³. История о монахе-своднике наполняется в «Мандрагоре» реальным и для XVI столетия весьма актуальным историческим содержанием. Таким же содержанием обладает и разрешение драматического конфликта комедии. «Мандрагора» — не аллегорична, но желание некоторых историков театра истолковать «Мандрагору» как чисто политическую аллегорию понять можно⁸⁴. Добродетельная жена

глупого и самодовольного мессера Ничи, видимо, не случайно названа Лукрецией. Трагизм комического финала «Мандрагоры» состоит в том, что падение Лукреции не влечет за собой никакой революции. Все остается по-прежнему. Более того — Лукреция тоже теряет свою женскую «вирту» и примиряется с силами окружающего ее зла, с той позорной действительностью, которая вынудила ее капитулировать. В финале Каллимако цитирует ее слова: «Раз твоя хитрость и глупость моего мужа, простота моей матери и низость моего духовника побудили меня сделать то, что бы я по доброй воле никогда не совершила, то я желаю думать, что все это было предначертано нам свыше, и потому я не вправе отвергнуть веление небес» (V, 4).

Изобразив в «Мандрагоре» торжество глупости, пошлости, лицемерия, подлости и зла, Макьявелли не только еще раз продемонстрировал, насколько ясно он понимал, сколь велико «расстояние между тем, как люди живут и как должно бы жить» («Государь». XV), но и доказал, что в XVI веке различного рода Каллимако и Ничи перестали быть опорой гражданственности гуманизма итальянского Возрождения. Весело начатая Боккаччо история о монахе-своднике закончилась у Макьявелли печально.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Sacchetti Franco*. Il libro delle rime / Edited by Franca Brambilla Ageno. Leo S. Olschki editore, MCMXC. P. 255–256, 260.

Тем же неверием в будущее — и прежде всего в будущее начавшей «возрождаться» новой культуры — проникнуто печальное письмо состарившегося Дж.Боккаччо к Майнардо Кавальканти: «Satis, imo multum vixi, et vidi que proavi non vedere mei, nec quid novi, etiam si duplicentur anni, videre queam iure exspectare debeo, ni forte volitare montes et flumina in fontes redire speravero, quod ridiculum est». — *Boccaccio G.* Opere in versi. Corvaccio. Trattatello in laude di Dante. Prose latine. Epistole. A cura di P.G.Ricci. Milano; Napoli, 1965. P. 1234.

² Cfr.: *Letteratura italiana*. Storia e geografia. Vol. Secondo. L'età moderna. I. Einaudi, Torino, 1988. P. 27.

³ Cfr.: *Chiari A.* La fortuna del Boccaccio // *Questioni e correnti di storia letteraria*. Marzorati, Milano, 1973; *Андреев М.Л., Хлодовский Р.И.* Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М., 1988. С. 146.

⁴ *De Sanctis Фр.* История итальянской литературы. М., 1963. Т. 1. С. 486.

⁵ *De Sanctis Fr.* Sopra Niccolò Machiavelli. Conferenze // *Scritti varii inediti o rari*, 1. P.15; *Carducci G.* Dello svolgimento della letteratura nazionale // *Carducci G.* Opere, 1. P. 152–153.

⁶ *Стендаль*. Собрание сочинений: В 15 т. М., 1959. Т. 6. С. 14.

⁷ Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. 1. Academia, 1930. С. 102–103.

⁸ Грамши А. Избранные произведения: В 3 т. М., 1959. Т. 3. С. 301.

⁹ Макьявелли Н. История Флоренции. Л., 1973. С. 340.

¹⁰ Успенский Б.А. Избранные труды. Т. I: Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996. С. 87.

¹¹ De'Medici Lorenzo. Canti carnascialeschi. Roma, 1991. P. 80–82.

¹² Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Academia, 1935. Т. 2. С. 392.

¹³ Леонардо да Винчи. Указ. соч. С. 397–398. О внутреннем драматизме творчества Леонардо писал Н.Я.Берковский в своей превосходной статье «Леонардо да Винчи и вопросы Возрождения» (1954 г.). «Красота у Леонардо, — отмечал он, — воинствующая сила, его искусство драматично по своей природе. Внутри идеала антагонизмов нет, но мир идеала находится у Леонардо в антагонизме с современностью в ее неприглядных и неприемлемых чертах. Надлом, кризис итальянского Ренессанса, совпадающий с его высочайшим подъемом и связанный с ним, составляет суть той драмы, которую Леонардо писал в своих картинах. Точно так же кризис Ренессанса в Англии породил сценические трагедии Шекспира». — Берковский Н.Я. Статьи о литературе. М.; Л., 1962. С. 15.

¹⁴ Макьявелли Н. Указ. соч. С. 338–339.

¹⁵ Мысль эта была подхвачена Якобом Буркхардтом, но, к сожалению, не получила в его знаменитом труде должного развития (см.: Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Опыт. М., 1966. С. 292). В настоящее время ее интересно развивает Ринальдо Ринальди. См. его работу: Il progetto laurenziano ovvero la poesia come potere // Storia della civiltà letteraria italiana diretta da G.Barberi Squarotti. V. 2. P. 894–910; L'arte al potere. Universali simboli e reali nelle terre di Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. A cura di Domenico A.Conci, Vittoria Dini, Francesco Magnelli. Bologna, 1992.

¹⁶ Де Санктис Фр. Указ. соч. С. 488.

¹⁷ Сомнения несколько странные, ибо сохранилась рукопись «Новеллы о Джакопо», написанная рукой Лоренцо Медичи: Firenze. Archivio di Stato (Mediceo avanti il Principato, filza LXXXVIII, doc.317). Впрочем, надо иметь в виду, что до 30-х годов XX века почерк Лоренцо Медичи не был как следует изучен.

¹⁸ О новелле не говорится ни слова ни в трехтомной истории итальянской литературы Н.Сапеньо (1946), ни в пятитомной истории итальянской литературы Фр. Флоры (1947), ни в четырехтомной истории итальянской литературы Дж. Джакалоне (1974). В восьмитомной истории итальянской литературы, изданной под редакцией Э.Чекки и Н.Сапеньо, Доменико Де Робертис «Новеллу о Джакопо» только упоминает, но никак не характеризует (см. Т. 3. С. 610).

¹⁹ Fubini M. Studi sulla letteratura del Rinascimento. Firenze, 1971.

²⁰ Letteratura italiana. Direzione: A.Asor Rosa. Storia e geografia. Vol. Secondo. L'età moderna, 1. Einaudi, Torino, 1988. P. 49.

²¹ Palmarocchi R. Studi e ricerche sulla vita di Lorenzo Medici. Il problema dell'autografia // Archivio storico italiano. 1930–1931. S. VII. Vol. XIV.

²² Zanato T. Gli autografi di Lorenzo il Magnifico. Analisi linguistica e testo critico // Studi di filologia italiana. 1986. XLIV.

²³ Итальянская новелла Возрождения. М., 1984. С. 107. Перевод Р.Хлодовского.

²⁴ Указ. соч. С. 95. Перевод Т.Блантер.

²⁵ Указ. соч. С. 99.

²⁶ *Tateo Fr. Lorenzo de' Medici e Angelo Poliziano. Laterza, Bari, 1971. P. 16; De' Medici Lorenzo. Canzoniere. A cura di Paolo Orvieto. Milano. P. XLIII.*

²⁷ *Martelli M. Il «Giacoppo» di Lorenzo // Interpres. 1987. VII.*

²⁸ *Zanato T. Op. cit. P. 169–170.*

²⁹ *Ibid. P. 170–171.*

³⁰ *Cfr.: Martelli M. Il «Giacoppo» di Lorenzo... P. 110–111. В русском переводе, предназначенном для широкого читателя, смысловые и грамматические несуразности второго финала либо опущены, либо сглажены.*

³¹ Итальянская новелла Возрождения. М., 1984. С. 107.

³² *Zanato T. Op. cit. P. 171.*

³³ *Cfr.: Rochon A. La jeunesse de Laurent de Médicis (1449–1478). Paris, 1963. P. 132.*

³⁴ *Макьявелли Н. История Флоренции. Л., 1973. С. 339.*

³⁵ Итальянская новелла Возрождения... С. 100.

³⁶ Именно поэтому Макьявелли, которого зачастую попрекают недоброжелательностью по отношению к Лоренцо Медичи, изображал его не только человеком высоконравственным, но чуть ли даже не образцовым «отцом семейства»: «Нельзя назвать ни единого порока, который запятнал бы блеск стольких добродетелей. А между тем он был весьма склонен к любовным наслаждениям, любил беседу с балагурами и остряками и детские забавы более, чем это, казалось бы, подобало такому человеку; его не раз видели участником игр его сыновей и дочерей» (Указ. соч. С. 339).

³⁷ *Palmarocchi R. Lorenzo de' Medici. Orsa Maggiore editrice, 1990. P. 27.*

³⁸ *Cfr.: Rochon A. Op. cit. P. 129.*

³⁹ Итальянская новелла Возрождения. М., 1984. С. 103.

⁴⁰ *Martelli M. Il «Libro delle epistole» di Angelo Poliziano // Interpres. 1978. I; id. La politica culturale dell'ultimo Lorenzo // Il Ponte. 1980. XXXVI; id. Narrazione e ideologia nella «Historia Florentinorum» di Bartolomeo Scala // Interpres. 1981–1982. IV.*

⁴¹ *Weinstein D. Savonarola a Firenze. Profezia e patriottismo del Rinascimento. Bologna, 1976.*

⁴² См.: *Виллари П. Джироламо Савонарола и его время. М., 1913. Т. 1. С. 100.*

⁴³ *Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, XVI raccolte e illustrate per cura di A.D'Ancona. Firenze, 1872. III. P. 486–487.*

⁴⁴ *Branca V. Poliziano e l'umanesimo della parola. Torino, 1983.*

⁴⁵ *Angeli Politiani Opera... Basileae, 1553. P. 216–217. Цит. по статье: Martelli M. Il «Giacoppo» di Lorenzo... P. 119.*

⁴⁶ Итальянская новелла Возрождения. С. 107.

⁴⁷ *Martelli M. La politica culturale dell'ultimo Lorenzo // Il Ponte. 1980. XXXI. P. 933.*

⁴⁸ *Ibid. P. 934.*

⁴⁹ *Ср.: La Nencia da Barberino, 17 (Lorenzo il Magnifico. Poesie. A cura di Federico Sanguineti. Milano, 1992. P. 62) и «Decameron». VIII. 2, 27–29.*

⁵⁰ Боккаччо Дж. Декамерон: В 2 т. М., 1896. Т. 2. С. 108 (Существует репринтное воспроизведение: М., 1992). В дальнейшем сноски даются в тексте: римская цифра указывает том, арабская — страницу. Выбор для цитирования этого издания продиктован тем, что в нем особенности перевода А.Н.Веселовского сохранены более точно, чем во всех советских изданиях.

⁵¹ *Bec Chr. I mercanti scrittori // Letteratura italiana. V. 2. Produzione e consumo.* G.Einaudi, Torino, 1983. P. 278–279. Считая, вслед за В.Бранкой, «Декамерон» «эпопеей купцов», К.Бэк утверждает: «С идеологической точки зрения “Декамерон” явно не отвечает вкусам медийской Флоренции <...> Не понятый подданными Медичи, жертва культурного развития и изменившегося менталитета, он будет жить во Флоренции и в Италии только как образец “volgare illustre” и некоторых романтических ситуаций. Когда не останется больше настоящих купцов, не останется также “подлинного” “Декамерона” и даже “подлинного” Боккаччо» (р. 279). Вывод несколько парадоксальный, но логически вытекающий из представления о «средневековости» «Декамерона».

⁵² Некогда принято было считать, что в конце жизни Боккаччо отрекся от «Декамерона», и ссылаться при этом на его письмо к Майнардо от 13 сентября 1372 года (См.: *Веселовский А.Н. Собр. соч. Пгр., 1919. Т. 6. С. 544–546*). В нем Боккаччо уговаривает приятеля не читать «Декамерон» домашним и особенно дамам, ибо тогда те сочтут его «грязным сводником, блудливым стариком, безнравственным, злословящим, с любовью рассказывающим о чужих грешках». Однако, как довольно убедительно доказывает Витторе Бранка, в данном случае Боккаччо не отрекается от своей главной книги, над которой он продолжал работать до конца своих дней, а не без горечи иронизирует по поводу той репутации, которую она ему создала в определенных кругах флорентийского общества (см.: *Branca V. Giovanni Boccaccio. Profilo biografico. Firenze, 1977. P. 177*).

⁵³ *Boccaccio G. Esposizioni sopra la Comedia di Dante — V, litt, 184.*

⁵⁴ Итальянская новелла Возрождения. М., 1982. С. 103. Далее перевод «Новеллы о Джакопо» цитируется по этому изданию. Страница указывается прямо в тексте.

⁵⁵ *De' Medici Lorenzo. Opere. Torino. 1965. V. 1. P. 20–21.*

⁵⁶ *Биццли П.М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996. С. 12.*

⁵⁷ *Prospettive sul «Decameron».* A cura di G.Barberi Squarotti. Torino, 1991.

⁵⁸ См.: *Сайкаку И. Новеллы. М., 1984. С. 164–171.*

⁵⁹ *Manni M. Istoria del Decameron. Firenze, 1742. P. 222.*

⁶⁰ *Cfr.: Branca V. Per la canzona a ballo di Lorenzo il Magnifico // Miscellanea in onore di Roberto Cessi. Roma, 1958.*

⁶¹ Текст «Декамерона» цитируется по изданию: *Boccaccio G. Decameron. A cura di Vittore Branca. Giulio Einaudi editore, Torino, 1980.* Он полностью соответствует критическому изданию «Декамерона», осуществленному в 1976 г. Академией делла Круска.

⁶² Впрочем, Витторе Бранка, кажется, склонен в какой-то мере верить Филомене. Комментируя ее слова, он пишет: «Такого рода заверения встречаются часто, когда рассказчик, видимо, из-за отсутствия у него нарративного прецедента, вынужден обращаться непосредственно к скандальной хронике и сплетням своего города» (*Boccaccio G. Ed. cit. P. 347*).

⁶³ *Baratto M. Realtà e stile nel «Decameron».* Neri Pozza editore, Venezia, 1970. P. 281. Существует более новое издание этой своего рода классической

работы: Editori riuniti, Roma, 1996. Пагинация в ней соответствует первому изданию.

⁶⁴ А.Н.Веселовский допустил здесь не столько досадный, сколько подсказанный Боккаччо и примечательный ляпсус: «...она влюбилась в одного очень достойного молодого человека средних лет» (I, 200). Юноша, молодой человек — это любовник классической комедии. В «Декамероне» идеальным любовником считается не юноша, а зрелый мужчина средних лет, т.е. лет тридцати пяти (см. речь школяра в VIII, 7). Во второй новелле Второго Дня о Ринальдо сказано, что он был красивый мужчина («е giovane di mezza età» (II, 2, 35), «средней молодости», как переводит здесь А.Н.Веселовский.

⁶⁵ Baratto M. Op. cit. P. 282.

⁶⁶ Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1959. С. 211.

⁶⁷ Baratto M. Op. cit. P. 288.

⁶⁸ Baratto M. Op. cit. P. 282–283.

⁶⁹ Baratto M. Op. cit. P. 284.

⁷⁰ Baratto M. Op. cit. P. 276.

⁷¹ Baratto M. Op. cit. P. 278.

⁷² Итальянская новелла Возрождения. М., 1984. С. 100. Перевод Р.Хлодовского. Далее страницы перевода «Новеллы о Джакопо» указываются в тексте статьи. В перевод внесены некоторые редакционные изменения.

⁷³ Zanate T. Gli autografi di Lorenzo il Magnifico. Analisi linguistica e testo critico // Studi di filologia italiana. 1986. XLIV. P. 171.

⁷⁴ Baratto M. Op. cit. P. 284.

⁷⁵ Хлодовский Р.И. Кризис в ренессансной Италии и гуманизм Макьявелли: трагедия «Государя» // Из истории социальных движений и общественной мысли. М., 1981; он же. Трагический смех «Мандрагоры» // Античная культура и современная наука. М., 1985; он же. О Никколо Макьявелли, секретаре флорентийской республики, гуманисте, авторе комедий и поэте трагическом // Макьявелли Н. Сочинения. М., 1997.

⁷⁶ Machiavelli Niccolò. Lettere, a cura di F.Gaeta. Milano, 1961. P. 438–439.

⁷⁷ Интересные наблюдения о роли Тимотео в вовлечении зрителей в драматическое действие были сделаны М.Л.Андреевым в его комментарии к «Мандрагоре». См.: Макьявелли Н. Избр. соч. М., 1982. С. 455.

⁷⁸ «Мандрагора» цитируется в переводе Н.Б.Томашевского. Римская цифра указывает действие, арабская — сцену.

⁷⁹ Афоризм этот привел некогда А.К.Дживелегов, умолчав о том, кому он принадлежит. Судя по стилю, автором его, видимо, был юный в ту пору Л.Е.Пинский.

⁸⁰ Володина Н. Никколо Макьявелли и его комедия «Мандрагора» // Макьявелли Н. Мандрагора. М.; Л., 1958. С. 64.

⁸¹ Там же.

⁸² В этом месте перевод Н.Б.Томашевского не совсем точен.

⁸³ Перевод Р.Хлодовского.

⁸⁴ Ridolfi R. Composizione, rappresentazione e prima edizione della «Mandragora» // Bibliofilia. 1964. Т. 64.

ВОПРОСЫ ТИПОЛОГИИ ЕВРОПЕЙСКОЙ НОВЕЛЛЫ XV ВЕКА

В новеллистике западно-европейского Возрождения пятнадцатое столетие — подготовительный этап. Но не нулевой цикл. Не нулевой не только потому, что накануне, в предшествующем веке, состоялся гигантский художественный прорыв «Декамерона», а из-за того, что собственно повествовательный фундамент новеллы закладывался раньше, закладывался постепенно и совсем не там, откуда ренессансная новелла берет свое начало, то есть не в Италии. Это во-первых, а во-вторых, «первый век гуманизма» дал и в области новеллы достаточно значительные, весомые образцы.

Поэтому в следующем столетии было на что опереться и на что в известной мере ориентироваться, что и обеспечило небывалый расцвет жанра, бесспорно, продвинувшегося на одно из первых мест в литературе. Как справедливо отмечал Р.И. Хлодовский, «именно в XVI веке новелла в Италии получила широчайшее распространение, завоевала огромную популярность во всех частях читающего общества и накопила что-то вроде арсенала новой литературной мифологии, которым успешно пользовались Лопе де Вега, Сервантес, Шекспир, Уэбстер, а также некоторые другие елизаветинцы, создавая человеческие характеры и жизненные ситуации, необходимые для художественно адекватного воспроизведения трагических коллизий того переломного периода¹. Это сказано об Италии и ее литературе. Сейчас становится очевидным, что такое же распространение и такую же роль получила новелла во Франции и Испании, но совсем не затронула словесность нероманских стран (причины последнего было бы интересно обдумать, но это не входит сейчас в нашу задачу).

В XV веке все было совсем не так, и к нему совсем неприменима крылатая фраза Де Санктиса: «почти в каждом центре Италии свой декамерон»². В самом деле, из в общем-то немно-

гочисленных итальянских новеллистов Кваттроченто один работал в Неаполе (Мазуччо Гвардато), другой — в Лукке (Джованни Серкамби), третий — в Болонье (Сабацино дельи Ариенти), четвертый — в Сиене (Джентиле Сермини), пятый — в Прато (Джованни Герарди). Флоренция, которая дала в эпоху Треченто три достаточно значительных, если не всегда замечательных, новеллистических книги («Декамерон», «Пекороне» некоего Сера Джованни и «Триста новелл» Франко Саккетти), не создала в XV веке ни одного сборника новелл. Правда, как раз во Флоренции были написаны такие примечательные произведения, как «Новелла о сиенце» Луиджи Пульчи и «Новелла о Джакопо» Лоренцо де'Медичи. Но это были пробы пера больших поэтов в набиравшем силу и совершенно новом и даже чуждом им жанре. Недаром новелла Лоренцо пролежала в медийских архивах вплоть до второй половины XIX века. Новеллы Пульчи и Лоренцо — свидетельства бесспорной популярности жанра, входящего в моду, но также — показатель того, что основные художественные задачи эпохи решались не им и не так.

Во Франции, где боккаччиев «Декамерон» был переведен Лораном де Премьефе уже в 1414 году (сохранилось несколько списков, в том числе богато иллюминированных; первое издание — 1485 года³), собственно оригинальных новеллистических сборников было создано всего три; это «Пятнадцать радостей брака» (датировка этой книги спорна: возможно, и конец XIV века, к тому же принадлежность этих «радостей» к жанру новеллы достаточно условна), «Сто новых новелл» (произведение весьма значительное, и нам предстоит им основательно заняться) и так называемые «Санские новеллы»⁴, книга откровенно слабая, ничего не давшая для становления интересующего нас жанра.

Наконец, в Испании, где новеллика принесла столь замечательные плоды в пору «Золотого века», в XV столетии не было создано ничего вообще в жанре новеллы (заметим в скобках, что «Декамерон» был издан в испанском переводе в 1496 году⁵). Вместе с тем, эти переводы Боккаччо, как распространявшиеся в рукописях, так и в первопечатных изданиях, нельзя совсем сбрасывать со счетов. С одной стороны, они свидетельствуют о несомненном пристальном интересе к «Декамерону» соответственно во Франции и Испании (было бы интересно выяснить наличие переводов книги и в германоязычных странах), с другой, — неприятная проза того же Лорана де Премьефе все-

таки была французской прозой, а его обработка великой книги так или иначе, но участвовала в литературном процессе своего времени и, бесспорно, продвигала вперед повествовательную технику новеллы на французской почве. Вот только специальных работ, посвященных этому переводу «Декамерона» (кроме очень старой уже латинской диссертации Анри Оветта⁶), написано не было.

В XV столетии в области повествовательной прозы (по крайней мере итальянской и французской) мы сталкиваемся с тремя очень отчетливо себя обнаруживающими процессами.

Во-первых, это мельчание, хирение, схождение на нет традиционного рыцарского романа. Это затухание когда-то влиятельнейшего жанра приобретает разные формы, обнаруживает себя по-разному. Романов становится меньше (и новых произведений, и новых списков произведений старых) и сам роман делается небольшим по объему⁷. Это можно истолковать как отказ от былой цикличности, от непрременной включенности произведения в иное большое множество, воспринимаемое как единство, постоянно сюжетно развертывающееся. Таков, например, анонимный роман «Эрек» — прозаическое переложение одноименного стихотворного романа Кретьена де Труа (причем, переложение очень далекое от оригинала). Эта книга датируется 1454 годом. Типичен также роман некоего Пьера Сала «Тристан», написанный в первом десятилетии XVI века: в нем знаменитая легенда получает совершенно новое фабульное истолкование. Вместе с тем нельзя не отметить, что старая «бретонская материя» получает под пером писателей если и не выдающихся, то весьма примечательных, обобщенное завершение. Мы имеем в виду прежде всего творение Андреа да Барберино, в предшествующем столетии, и сэра Томаса Мэлори. Их книги, особенно книга последнего, при всех попытках авторов создать единое целое, ощутимо членились на достаточно самостоятельные части, самозамкнутые и самодостаточные.

Во-вторых, нельзя не обратить внимания на бурное развитие историографии, в том числе «областнической» (прежде всего бургундской). В историографию вносится очень сильный личностный элемент; этому не приходится удивляться: авторами многих хроник бывали нередко значительнейшие поэты эпохи (например, Жан Молине, Оливье де ла Марш, Жорж Шатлен и др.), почин чему положил, как известно, в предыдущем столе-

тии Жан Фруассар. Хронография получила в XV веке развитие и в Италии, причем, и там она носила во многом областнический характер.

Наконец, в интересующее нас столетие огромное развитие получила гуманистическая литература на латинском языке. Она испробовала многие жанры и литературные формы, самую разношерстную тематику. Полезно отметить, что и латинская проза в этом столетии охотно опускалась до самых низких сюжетов, как в «Фацециях» Поджо Браччолини и его многочисленных последователей, либо касалась тем возвышенных и трогательных, как в пространной новелле Энея Сильвия Пикколомини (будущий папа Пий II) «*Historia de duobus amantibus*».

Итак, XV век был поворотным моментом в развитии европейской прозы, и новелле принадлежала здесь заметная, а нередко и решающая роль.

Итальянская новелла и новелла французская развивались в этом столетии в условиях (политических и культурных), отличающихся друг от друга. Дело, конечно, не только в политике, но и она могла играть не последнюю роль. В самом деле, с одной стороны, происходит бурное самоопределение итальянских городов-коммун, которые все в большей мере приобретали характер достаточно автономных государств с четко выраженной феодальной ориентацией (не только Неаполь, но и Милан, Болонья и т.д.), с другой стороны, во Франции, по крайней мере начиная с правления Людовика XI, все с большей очевидностью и целенаправленностью протекает процесс «собираания земель», который будет продолжен и в следующем веке и приведет к созданию сильного абсолютистского государства. Правда, во Франции же продолжали существовать весьма мощные феодальные группировки, концентрировавшиеся вокруг тех или иных политических деятелей (прежде всего, герцогов Бургундских), которые ожесточенно противостояли постепенно крепнувшей королевской власти. Впрочем, мы судим обо всем этом, зная конечные результаты протекавших тогда процессов, деятели же эпохи могли судить совершенно иначе. Так, Арагонская династия, казалось бы, надолго закрепилась в Неаполе, и точно так же могущественное в XV веке герцогство Бургундское вполне могло претендовать на заметную роль в политической жизни своего времени; недаром при Бургундском дворе начинала формироваться «своя» литература⁸, что, однако, не получило дальнейшего развития.

И вот тут перед нами вдруг обнаруживаются некоторые сходные черты. Возможно, они отражают кое в чем общую культурную ситуацию столетия. Мы имеем в виду достаточно четко выраженный «областнический» этап бытования новеллы. Можно возразить, что так будет и в следующем веке. Верно, но только в Италии, где региональная разобщенность еще долго будет определять пути развития культуры. Вместе с тем, такая разобщенность не мешала самому широкому и напряженному культурному обмену.

Подобное «областничество» нашло в новелле XV века двойное отражение. С одной стороны, это отбор сюжетов и их территориальная привязка (на этом мы постараемся еще остановиться). С другой, — это характер обрамления. «Раму» пытались выстроить большинство новеллистов столетия, но делалось это самым разным образом.

Прежде всего следует отметить, что почти в каждом случае тот или иной вариант «рамы» носит вспомогательный, несущественный характер. Мы не найдем у новеллистов XV века такого спаянного внутренними сложными отношениями общества рассказчиков, как это было в «Декамероне» и будет повторено и усилено в «Гептамероне» Маргариты Наваррской. Общество рассказчиков в сборниках новелл этого столетия, как правило, фиктивно, оно не живет своей самостоятельной жизнью, оно лишь является оправданием рассказывания всяческих историй, из которых и складывается книга.

В самом деле, у одного из самых ранних новеллистов столетия, у Джованни Серкамби, обитателя Лукки, изображена достаточно аморфная, вне личностных характеристик, группа горожан, которые в чумной 1374-й год покидают родной город и в пути, чтобы хоть как-то скрасить путешествие, рассказывают по очереди всевозможные истории. Истории эти, как правило, очень коротки (а их в книге 155), в этом они предвосхищают фацетии Поджо, но лишены его остроумия и наблюдательности. Здесь мы можем говорить о сборнике не очень притязательных анекдотов, объединенных довольно искусственной «рамой». Мотив путешествий и разговоров во время него заставляет вспомнить, конечно, Чосера, но никакой зависимости Серкамби от английского поэта, естественно, нет. Отметим попутно несомненную, но очень беспомощную ориентацию на книгу Боккаччо, что можно, скорее, поставить автору в упрек, чем в заслугу, — это мотив эпидемии чумы, от которой спасаются

рассказчики, — но свою веселость они не противопоставляют мрачной действительности, — и прямой пересказ, достаточно корявый, двадцати четырех новелл «Декамерона».

Серкамби писал в первой четверти столетия. Сборник его сохранился в двух списках и был напечатан только в 1816 году. Небезынтересно отметить, что перу новеллиста принадлежит также «Хроника Лукки».

Почти современником Серкамби был сиенец Джентиле Сермини. В своем новеллистическом сборнике он вообще обходится без обрамления. Его книга, сохранившаяся в двух рукописях (из Венеции и из Модены), но явно неполная, открывается посвящением, очень коротким, одному из его друзей. Но авторское присутствие, в чем-то подменяющее «раму», реализуется также тем, что сборник прослоен морализаторскими рассуждениями (в одном случае это своеобразное письмо, в котором автор сообщает своему другу, коего он не называет, все то, что сказала ему, явившись внезапно, богиня Венера) и стихотворениями (всего в книге 21 сонет, 8 канцон и 2 баллады). Кроме того, в одном из рассказов (новелла XII) выступает в качестве персонажа сам автор.

Несколько иным был замысел Сабадино дельи Ариенти, уроженца Болоньи. В его «Порретанских новеллах» описано высшее общество его родного города; здесь мелькают имена Эрkode ди Бентивольо и многих членов этого семейства, Гвидантонио Ламбертино, Якопо ди Фоскари, Гаспаро Сансеверино и множества других. Одни из них — лица, оставившие заметный след в истории своего города, по крайней мере исторически достоверные, другие — совершенно нам неизвестные, но, бесспорно, существовавшие и поэтому хорошо знакомые современникам автора, возможным читателям «Порретанских новелл».

Если книги Серкамби и Сермини в XV веке, конечно же, затерялись (всего по две сохранившихся рукописи и издания несколько столетий спустя), то «Порретанские новеллы»⁹ были изданы в Болонье в 1483 году и поэтому вошли в литературный обиход своего времени.

От Болоньи до Лукки и даже до Сиены по теперешним меркам не очень далеко, но приходится переваливать через небольшой горный хребет (в наши дни там длинный тоннель). И совсем иной ландшафт. Во времена Сабадино — иной диалект, иное государство, иная культура.

Однако первоначальная творческая установка у Ариенти была та же — создать книгу, обладающую неким объединяющим началом. Таким началом стало здесь привычное уже обрамление (или «рама»). «Рам» в «Порретанских новеллах» две, и они своеобразно между собой взаимодействуют. Начнем с внешней, по времени, видимо, более поздней. Вся книга построена как отчет, как послание. У него один адресат, для своего времени весьма влиятельный и известный. Это герцог Феррарский (с 1471 года) Эрколе I д'Эсте (1451–1505). С обращения к нему открывается как сама книга, так и обсуждение каждой рассказанной новеллы. Тут автор очень изобретателен и не скупится на эпитеты — «досточтимый», «превосходнейший», «мудрейший» («*illustrissimo mio signore*», «*splendidissimo duca*», «*principe eminentissimo*», «*excelso duca e unico signor mio*», «*magnanimo duca*», «*circumspecto principe*», «*signor mio care*» и т.д. все в том же духе и никогда почти не повторяясь).

Так в чем же отчитывается Сабадино своему «единственному государю» и «досточтимому синьору»? Он рассказывает о времяпрепровождении высшего болонского общества, некоторых членов которого мы уже упоминали, на местном «водном» курорте Поррета («*nostro bagno de la Porreta*»). Все начинается в ясный солнечный день 1475 года, когда здесь собрались для отдыха и лечения всякие именитые люди из Болоньи и соседних мест («*compagna de alcune gentil persone, omini e donne della nostra citade e de altre aliene parte*») и после игр, пения и т.д. решили развлечься рассказыванием всяких занимательных историй, удобно расположившись на уютной лесной поляне, поросшей густой травой и всевозможными цветами. Тут сразу же отметим, что рассказывание новелл и историй возникает спонтанно и не продиктовано никакими внешними обстоятельствами. Благородная компания («*nobile brigata*», «*nobilissima compagna*», «*generosa compagna*») не спасается от страшных эпидемий (как у Серкамби), от разлива рек (как в «Гептамероне» Маргариты Наваррской) и т.д. Отметим также, что круг рассказчиков в «Прологе» никак не определен, а между ними нет никаких «личных» отношений, то есть никто ни в кого не влюблен, никто никого не ревнует и т.д. Тут попадают родственники — мужья и жены, отцы и дочери и т.п., но это никак не влияет на характер рассказываемых историй. Во главе этой «благородной бригады» — граф Андреа Бентивольо (ум. в 1491 году), к которому нередко обращаются повествователи. Их

много — 61, по числу новелл в книге (заметим, что число совсем не «круглое», к чему будут стремиться, но не всегда этого достигать, другие авторы новеллистических сборников). Один и тот же рассказчик никогда не рассказывает по несколько новелл. Последовательность рассказчиков также никак не установлена; просто, прослушав очередную новеллу, один из членов «благородной бригады» поднимается, берет слово и начинает свое повествование. Тема его, как правило, никем не определяется заранее.

Все рассказанные истории обычно обсуждаются. Но подобное обсуждение в большинстве случаев чисто формально. Его попросту нет. Ариенти, обращаясь к своему адресату Эрколе д'Эсте, сообщает, что новелла была выслушана со вниманием, вызвала смех, если она была смешная, сожаление и сочувствие, если была трогательна или трагична, и затем переходит к новому рассказчику, непременно его представляя, как правило, — в самых восторженных и лестных для него словах. Так, рассказчицы (а их всего десять) обычно непременно красивы, благородны, добродетельны и т.д. (о Лукреции ди Малавольти, например, сказано: «*donna di bellezza, di virtù, de costumi e di sangue e liberalità insignita quanto altra de la sue città*»), кавалеры храбры, высокочтимы, добропорядочны, нередко (если они принадлежат к тому, что тогда было чиновничеством и интеллигенцией) хорошо образованны, умны и т.д. Так, об известном болонском гуманисте и писателе Филиппо Бироальдо (1453—1505), который тоже оказался среди окружения графа Андреа, говорится, что слава его повсеместна, ученость и память замечательны и т.п. (Между прочим, он, как известно, пересказал по-латински две новеллы «Декамерона» — V, 1 и X, 8.) Интересно отметить, что все эти сведения и оценки сообщаются не для того, чтобы удовлетворить любопытство читателей, и не для окружения графа, а для одного лишь герцога Эрколе. Для него же говорится, как была встречена рассказанная новелла ее слушателями, для него же сообщается, что прослушав историю, встает новый рассказчик, который для Эрколе и характеризуется.

От первой «рамы» мы уже перешли ко второй. Это закономерно: обе они тесно между собою связаны, причем, первая подчиняет себе вторую. Вторая «рама» (обсуждение рассказанных новелл и сообщение о том, кто теперь берет слово) как бы отчасти входит в повествовательное пространство книги, в то время, как первая из него тщательно вычленена. В то же время

нельзя не заметить, что обсуждения не несут большой семантической нагрузки, в них не отражаются эстетические и какие угодно другие предпочтения автора; они, бесспорно, связаны с уже рассказанной и еще предстоящей новеллой, ее объявляя, но в то же время ориентированы на основного адресата книги — герцога Эрколе (здесь нельзя не заметить отдаленной переклички с Мазуччо). Поэтому обсуждения достаточно коротки, длинных обсуждений у Ариенти не бывает. Правда, после 49-й новеллы передан живой обмен репликами членов придворного кружка Бентивольо, но это не ее обсуждение, а забавная перепалка слушателей, ибо слово берет Улисс Бентивольо, совсем еще мальчик, и предлагает рассказать какую-то басню (но все не хотят ее слушать, оставляя ее любителям Эзопа), потом о приключениях Ринальдо Бонтальбано (и тут получает отказ), наконец, он удовлетворяется тем, что пересказывает одну из историй, услышанных от кормилицы.

Книга не членится на «дни», «декады», «части» и тому подобное. Создается впечатление, что беседы текут бесконечно, без ощутимых и отмеченных перерывов. Правда, один раз внезапно набежавшая гроза прогоняет компанию с их живописной поляны (после 46-й новеллы) и рассказывание откладывается до следующего дня; до этого (после новеллы 14-й) тоже обозначен перерыв: все решают отдохнуть и на какое-то время разойтись.

Раз нет «дней», то нет и распределения рассказов по темам, что в некоторых новеллистических книгах тоже бывало элементом обрамления. Поэтому в данном случае к «раме» мы должны отнести не отбор сюжетов, а подбор участников. Как уже говорилось, их 61, и все они, тоже как уже говорилось, относятся к окружению графа Андреа. Здесь прежде всего, конечно, многочисленные представители семейства Бентивольо — Эрколе, Беатриче, Маддалена (и ее муж Гвидантонио Ламбертино), Джакомо, Пенелопа, Маттео, Андалао, Улисс, сам граф Андреа. Затем — их окружение. Например, личный врач графа Пьетро Андреа Морсиано (он преподавал в университете Болоньи в 1471–1501 годы). Или два подеста города (естественно, в разные годы) Пьеро Веспуччи и Габриэле Каподилиста, подеста соседнего городка Нарни Бонавентура ди Палиотти, местные нотариусы Чезаре Наппи, Грегорио Ровербелла и Паоло Скьяппа, болонский юрист Винченцо ди Палиотти, состоятельный купец Филиппо де Витиле, гонфалоньер Алессио Орси, просто знатный болонец Джакомо Барджелини и т.д. Если есть среди рас-

сказчиков и лица, о которых мы ничего не знаем, это не значит, что Ариенти их выдумал. Они, наравне с остальными, соответствующим образом охарактеризованы, оценены и представлены. При этом отметим, что о качествах их как рассказчиков речь не идет, сюжеты новелл было бы трудно как-то соотнести с образами повествователей. Дело в том, что стиль, тема, их разработка — это дело Сабадино, а не персонажей обрамления; стиль в книге един, сюжеты же новелл определяют выбор лексики, построение фабулы. Таким образом, в «Порретанских новеллах» мы должны отметить два единства: повествовательное, так как книга написана одним автором, хорошо сознающим свою авторскую позицию, и, если угодно, социальное, так как круг персонажей обрамления един, гомогенен и однороден. Сделано это, бесспорно, сознательно.

Обратимся теперь к анонимному французскому сборнику «Сто новых новелл»¹⁰. Заметим попутно, что книга Ариенти и этот сборник почти одногодки — первая датируется, как мы уже говорили, 1475-м годом, второй — приблизительно 1462-м. Изданы они были совсем одновременно — соответственно в 1483 и 1486 годах.

Во французской книге формальной «рамы» нет. Она только предполагается и вычисляется по кругу ее фиктивных рассказчиков. Все они — из окружения выдающегося политического деятеля своего времени герцога Бургундского Филиппа Доброго (1396–1467). Здесь его ближайшие сподвижники Филипп Винье, Кастрега, Мишо де Шожи, Фокессоль, Креки, Филипп де Лан и др. Всего — 38 человек. Показательно, что здесь нет ни одной женщины. Перед нами чисто мужская компания, члены которой нередко повествуют о вещах не только пикантных, но и попросту непристойных (причем, все называется своими словами, без каких бы то ни было иносказаний). Думается, это отражает реальную ситуацию: к мужским развлечениям и мужским разговорам знатные дамы в герцогском окружении не допускались.

В чем же состоит обрамленность «Ста новых новелл»? Как уже говорилось, в отборе рассказчиков и в посвящении всей книги Бургундскому герцогу. Но нельзя не обратить внимания, что среди повествователей присутствует и сам «Автор». Он и сам рассказывает пять историй (новеллы 51, 91, 92, 98, 99), и выступает, исходя из Посвящения, обработчиком, собирателем, редактором, если и не прямым пересказчиком услышанных историй. Кто этот «Автор» — остается неизвестным (предпола-

гавшиеся кандидатуры Филиппа Пота или Антуана де Ла Салья ныне взяты под сомнение), но его роль в составлении книги, бесспорно, достаточно основательна. Книга обладает единым стилем (впрочем, как и книга Ариенти), поэтому было бы ошибкой искать в рассказываемых новеллах какие-то индивидуальные черты повествователей (опять-таки как и в «Портретанских новеллах»). Более того, нельзя с полной уверенностью утверждать, что вот эти самые, реально существовавшие придворные и сам Бургундский герцог рассказывали именно эти истории и анекдоты. Думается, в «Ста новых новеллах», как и в книге Сабадино дельи Ариенти, отразился весьма распространенный обычай рассказывать — за столом ли, просто ли вечером у горящего камина или даже на живописной лужайке — всякие занимательные вещи. В эпоху Средних веков о таких рассказах (а затем о чтениях) сохранилось много свидетельств. Собственно, вся средневековая литература на определенном этапе своего существования бытовала именно в форме подобных рассказываний-чтений. Перешел такой обычай и в XV век. После Боккаччо и, безусловно, с оглядкой на его книгу своеобразный отчет о рассказывании (как у Ариенти) и сам его результат («Сто новых новелл») облакаются в достаточно произвольную и даже фиктивную картину многолюдного сборища так или иначе составленной «благородной бригады». Фиктивную в том смысле, что таких сборищ могло и не быть вовсе или что они были совершенно иными, и упоминаемые рассказчики могли либо рассказывать что-то совсем другое, либо не рассказывать ничего. Общество рассказчиков прочно становилось элементом литературного этикета, и находчивость авторов состояла теперь в том, как они этот литературный (уже) мотив разрабатывали.

И тут вот что произошло. Боккаччо придумал общество «Декамерона» (три юноши и семь девушек), придал ему — и обстановке его существования — явно утопические черты (о чем уже много писалось), едва наметил их индивидуальные характеристики и особенности взаимоотношений между собой этой десятки (по крайней мере в значительно меньшей степени, чем это сделала потом Маргарита Наваррская в «Гептамероне» или, скажем, Страпарола в «Приятных ночах»), предпринял слабую попытку привязать сюжеты новелл к характерам рассказчиков. У продолжателей Боккаччо — у Ариенти и анонимного французского новеллиста — все несколько иначе. У Ариенти общество рассказчиков, безусловно, идеализировано, но это реаль-

ное, действительно существовавшее окружение болонских Бендивольо. И водный курорт Порретана тоже реально существовал, туда действительно ездили знатные и вообще состоятельные дамы и кавалеры и совершенно не исключено, что там собралась избранная публика как раз в 1475 году. Добавим, что Сабадино дельи Ариенти не делал попытки избранным сюжетом охарактеризовать рассказчика (при таком обилии участников и при том условии, что каждый рассказывает только одну новеллу, это было просто невозможно, да и не нужно). Несколько по-другому в «Ста новых новеллах». Там, с одной стороны, новелл больше, с другой, — рассказчиков меньше. Некоторые из них ограничиваются одной историей (таких большинство — 22), другие двумя-тремя (9), на оставшихся семерых приходится 58 историй. Но и тут нет «равноправия»: один (Понселе) рассказывает четыре новеллы, еще трое по пяти. Но есть в книге явные «говоруны»; это Филипп де Лан (10 новелл), сам монсеньор герцог (14 новелл), наконец, монсеньор де Ла Рош (15). Вот тут автор мог бы, как говорится, разыграться. Однако этого не происходит. Известно, что герцог Бургундский был любителем всяких скабрёзных историй. Он и рассказывает, как правило, таковые (но все-таки не только их, в его репертуаре есть, например, новелла, хотя и любовная, но не непристойная и даже с трагическим концом). Однако другие с ним в этом соревнуются, и самая неприличная (и самая короткая — 66-ая) рассказана Филиппом де Ланом.

Во французском сборнике нет ни очередности в рассказывании забавных историй, ни чередования их сюжетов или, напротив, их группировки. Нередко один и тот же рассказчик берет слово несколько раз подряд. Так, Ла Рош, кроме прочих, рассказывает новеллы 36 и 37, 44 и 45, 47 и 48, монсеньор де Виллье — 55, 56 и 57, Понселе — 59, 60 и 61, сам «Автор» — 91 и 92, 98 и 99 и т.д. Трудно предположить, что те исторические персонажи, которые фигурируют в заголовках большинства новелл, рассказывали именно эти, вот эти самые истории и рассказывали их именно так, как они записаны в книге. Иначе перед нами был бы какой-то проторенессансный Эккерман или Душан Маковицкий. Как и в случае Ариенти, истории эти по рассказчикам распределены произвольно, бессистемно (почти), вне какого бы то ни было плана. Почему сделано именно так, мы ответить не можем, точно так же, как не можем объяснить порядок заполнения знаменитой французской средневековой рукописи № 837 из парижской Национальной библиотеки.

Итак, мы можем сказать, что в отличие от упоминавшихся нами итальянских новеллистических книг, во французском сборнике «Сто новых новелл» обрамление, «рама» почти отсутствует (впрочем, как и у Джентиле Сермини). В данном случае под «рамой» мы понимаем не только изображение квазиреального общества рассказчиков (как у Серкамби, у Ариенти, наконец, у Чосера), но и присутствие некоего авторского начала, отраженного в распределении сюжетов по «авторам», их последовательности и т.д., авторского начала, которое выведено за пределы собственно повествовательного пространства. У «Ста новых новелл» автор, бесспорно, был, но это был еще типично средневековый автор, который мог сделать только одно — обеспечить книге известное единство стиля, единообразие в понимании используемого им жанра, географическую локализацию рассказываемых историй и их социальную привязанность.

Самый талантливый и самобытный последователь Боккаччо в XV столетии, Мазуччо Гвардато из Салерно, распорядился «рамой» своего «Новеллино» совершенно иначе, явно по-своему.

В самом деле, книга Мазуччо¹¹ очень тщательно организована. В ней пять частей, «дней» или «декад», в каждой — по десять новелл; новеллы открываются посвящением, завершаются своеобразным заключением, которое называется недвусмысленно «мазуччо». Каждая часть открывается «прологом», в котором, среди прочего, сформулирована тематика очередных десяти новелл. Завершается все «Речью автора к своей книге» («Parlamento de lo Autore al libro suo»). Однако в боккаччиевом смысле обрамления в «Новеллино» нет, так как нет общества рассказчиков и обстоятельств рассказывания новелл. Здесь все наоборот. Рассказчик здесь один (как у Сермини, но, строго говоря, как и у Ариенти или в «Ста новых новеллах»). Но он не пересказывает и не редактирует чужие истории, он сам сочиняет их и затем посвящает друзьям и венценосным покровителям. В своем посвящении всей книги Ипполите-Марии Арагонской, герцогине Калабрийской (1446–1484), он писал: «с самых ранних лет я усердно упражнял мои грубые и неразвитые способности (*mio grosso e rudissimo ingegno*) и написал ленивой и загрубелой рукой (*della pigra e gozza mano*) несколько новелл, относящихся к происшествиям старым и новым, за достоверность которых можно поручиться. Я разослал их разным дос-

тойнейшим лицам, как это видно из заглавий; и вот по этой причине захотелось мне собрать эти рассыпанные новеллы и, соединив воедино, построить из них книжицу, которую назову, так как лучшего она не стоит, Новеллино». Насколько все было именно так, нам только остается гадать. Впрочем, одна из таких новелл-посланий, адресованная знаменитому неаполитанскому поэту Джованни Понтано (новелла третья сборника), сохранилась. Она действительно была послана. Так что Мазуччо, видимо, не создавал красивой легенды или создавал ее лишь отчасти: можно предположить, что какие-то новеллы он в самом деле сочинил в качестве подарка, другие же были написаны тогда, когда замысел книги окончательно созрел, и для таких новых рассказов просто следовало подобрать подходящих адресатов. Книга не производит впечатления случайного соединения автономных новелл, к тому же созданных на протяжении достаточно большого временного промежутка. Напротив, в «Новеллино» нельзя не заметить стройности, продуманности композиции, сознательного распределения новелл по пяти частям книги. Правда, тематическое единство каждого «дня» Мазуччо выдерживает не до конца, и от части к части сюжетный беспорядок все нарастает. Автор и сам это сознает. В самом деле, сюжетная установка первой «декады» сформулирована достаточно четко: «в первых десяти из них <...> будет речь о возмутительных поступках некоторых монахов; среди них будут рассказы, способные не только вызвать удивление слушателей, но и возбудить глубокую их скорбь, другие можно будет прочесть не без приятного смеха и веселья». И это творческое задание выдержано автором на протяжении всей первой части книги. Тематическая установка второй более расплывчата: «в них будет рассказано несколько забавных случаев, никому не обидных. Мешая старое с новым, я буду соединять их в должном порядке». Новеллы второй части оказываются посвящены всевозможным хитростям и проделкам — в одних случаях для удовлетворения любовных стремлений (новеллы 11–15), в других — обогащения (новеллы 16–20). Это деление части на две половины продолжается и дальше. Третья часть, как заявлено в прологе к ней, будет посвящена повествованию «о неверном и непостоянном женском племени, путь которого <...> на каждом шагу полон похоти» («*de l'infido e variabile femineo ceto <...>, ché la loro strata di passo in passo d'ogne lascivia <...> ripiena*»). Однако «об этом гнилом, подлом, несовершенном женском поле» (*di questo*

putrido, villano e imperfettissimo muliebre sesso») говорится не во всех новеллах третьей части (новеллы 21–25, 28), в ряде из них речь идет о пылкой, но одновременно возвышенной любви, и героини этих новелл оказываются достойными именно такого чувства. В двух оставшихся частях «Новеллино» Мазуччо раздвигает тематические, концептуальные и стилистические рамки входящих туда новелл. Вот насколько широко и неопределенно формулирует он нарративную установку четвертой части: «В дальнейшем ходе моего повествования десять следующих новелл будут распределены таким образом, что одна будет повергать общество в слезы и печаль, а в следующей эта печаль будет умеряться весельем и шутками». А вот соответствующая установка пятой части: читатель найдет здесь «десять новых достойных рассказов об исключительных доблестях, а также о великих щедротах, проявленных великими государями, и о других, то забавных, то грустных происшествиях, имеющих веселый конец».

Итак, сгруппировать все новеллы по темам писателю не удалось (как не будет в основном удаваться и новеллистам следующего столетия, столь богатого на авторов этого рода). Была сделана лишь попытка, и очень хорошо, что не вполне удавшаяся: это счастливо избавило книгу от монотонности, да и неизбежного дидактизма. Последний, правда, появляется в заключениях («мазуччо»), но он ненавязчив и снисходителен. Мазуччо делал не просто сборник забавных и поучительных историй, а прежде всего книгу. Как легко догадаться, для этого были придуманы деление на части, заключающие каждую новеллу рассуждения, прологи и т.д. Важнейшим элементом создания именно книги стали и посвящения — всего сборника герцогине Калабрийской, каждой новеллы — какому-то члену неаполитанского придворного общества (правда, понимаемого широко и гибко). Было бы невыполнимой задачей попытаться выяснить, как влиял характер адресата на выбор сюжета посвященной ему новеллы: мы все-таки слишком плохо знаем те пятьдесят человек, которым Мазуччо адресовал свои рассказы (а о некоторых не знаем фактически ничего). Но дело здесь, думается, не в нашей плохой осведомленности, а в том, что адресаты достаточно часто произвольны, даже фиктивны: очень может быть, что сюжет новеллы возникал — и в мыслях автора, и на бумаге — раньше, чем подбирался ее адресат.

Таким образом, адресаты эти как элемент обрамления в книге Мазуччо пассивны, так сказать, уже по определению. Это выдвигает в «Новеллино» на первый план самого автора. Он становится активным не только как повествователь, но также идейно, концептуально. Если здесь новеллы и обсуждаются, то только одним человеком — самим автором в послесловиях («мазуччо»). Аудитория у Мазуччо, конечно же, есть, причем, подчас самая аристократическая, однако она вынесена за скобки, из основной структуры книги удалена и в общем-то на первый взгляд совершенно необязательна. Ее действительно в книге нет, но между тем на ее вкусы и политические пристрастия писатель вынужден ориентироваться. Поэтому обрамление в «Новеллино» не фабульное, а литературно-мировоззренческое.

Строго говоря, Мазуччо был в том же положении, что и большинство новеллистов эпохи, в частности, и Сабадино дельи Ариенти, и автор «Ста новых новелл». У них у всех весьма очевидна если и не прямая ангажированность, то неременная ориентация на достаточно определенный круг читателей и слушателей. Этого не было в «Декамероне», как правило, не будет у рассказчиков следующего столетия (по крайней мере у самых замечательных из них — у Фиренцуолы, Маргариты Наваррской, Фортини, Банделло, Тимонеды и т.д.). Но такая ориентация, отразившаяся прежде всего как раз в обрамлении, отразившаяся в виде его формализации, упрощения, свертывания, сделала сборник новелл Мазуччо именно «книгой», «сборником», а не обрамленной повестью, элементы которой есть уже у Боккаччо, а в еще большей мере — в «Гептамероне». Но собранные в книгу и одновременно лишенные (как у Мазуччо или в «Ста новых новеллах») или почти лишенные фабульной поддержки обрамления, когда сюжеты новелл сложно взаимодействуют и переплетаются с характерами и судьбами рассказчиков, новеллы таких сборников начинают тяготеть к известной автономизации, т.е. выделению из книги; это стало предпосылкой и появления отдельных (вне каких бы то ни было сборников или собраний) новелл, которыми, как мы уже говорили, позволяли себе позабавиться некоторые крупные писатели — вплоть до Макьявелли. Вместе с тем, нам представляется слишком категоричным следующее утверждение Р.И.Хлодовского: «Наибольшие художественные достижения новеллистики Кваттроченто на том ее этапе, который непосредственно предшествует зрелому Возрождению, были связаны не с обрамленной книгой, а с

обособленным, не предполагавшим декамероновские рамы рассказом. Именно эта повествовательная форма оказалась наиболее продуктивной»¹². Тут не совсем ясно, что значит термин «продуктивный». Все дальнейшее развитие новеллистики итальянского Возрождения говорит об обратном; наиболее продуктивной формой (по крайней мере количественно) оказалась новелла, включенная в книгу, в сборник, как правило, снабженный тем или иным обрамлением. Вряд ли тут нужно приводить примеры, достаточно сослаться на книги Фиренцуолы, Мольцы, Граццини, Фортини, Страпаролы, Чинтио, Джироламо Парабоско, Себастьяно Эриццо и очень многих других.

Таким образом, одна из тенденций в развитии новеллистики XV века — это переход от обрамленной повести к сборнику, от известной связанности в художественном плане к большей творческой свободе.

Есть, однако, и совсем иные примеры. Тут следует прежде всего сослаться на известную книгу Джованни Герарди да Прато «Вилла Альберти»¹³, произведение трудно определимого жанра. Это произведение разбито на пять частей, в каждой из которых, среди диалогов, вставлены многочисленные новеллы, по своей форме ориентированные на опыт Боккаччо. Диалоги эти касаются самых разных вопросов, таких, как любовь и археология, человеческие характеры и политика, география и история, и т.п. В таких разговорах рассказываемые новеллы становятся красочными и красноречивыми примерами, тесно связанными с основными темами споров. Следует заметить, что вхождение новеллы в книги иных жанров именно в таком качестве мы встретим в достаточном числе в следующем веке. Тут достаточно сослаться на сборник Шипионе Баргалли¹⁴ или, скажем, книги французов Бероальда де Вервиля и Жана Догано, сеньора де Шольера.

Многообразие тех книг, в которые оказались включенными, собранными в XV веке новеллы, отразилось, в частности, и на понимании их авторами специфики разрабатываемого ими жанра. Даже в самом назывании этих произведений, ибо употребляемый писателями термин не мог не влиять на содержание и структуру того литературного феномена, который этим термином определялся.

Тут, казалось бы, все просто: в Италии термин существовал давно, был понятен, удобен, общепринят. Здесь не надо было ничего объяснять. И в самом деле, большинство итальянских

новеллистов называет свои рассказы «новеллами». Ариенти, если он не поднимается над уровнем занимательного анекдота, называет такие короткие повествования «новеллеттами», т.е. «новелками» (так, новелла четвертая его книги представлена следующим образом: «una novelletta la quale in uno acto è simile a la narrata»). Мазуччо рассказывание новелл недвусмысленно называет глаголом *novellare* (заметим в скобках, что в XVI веке появляются и другие жанровые определения; так, например, Страпарола называет избранный им жанр «сказкой» — «fiaba», а Эриццо «происшествием» — «avenimento»).

Для французского уха термин был явно новым, необычным, хотя этимологически вполне понятным. Однако такая этимологическая прозрачность путала карты, явно сужая сферу применимости термина. «Новелла» («nouvelle») воспринималась как рассказ о чем-то неожиданном, непременно новом, даже если действие бывало отнесено к прошлому. Поэтому авторы, хорошо зная «Декамерон», где это слово было употребляемо постоянно, его старательно избегали, «Сто новых новелл» (отметим сознательную игру словами, кстати говоря, повторенную в самом начале XVI века Филиппом де Виньелем) называет «новеллой» все входящие туда рассказы — в заголовках, в самом же их тексте использует обычно три другие слова-термина. Это «история» («histoire»), «короткий рассказ» («conte abrégé»), «охапка» («ratelée»). Последний термин поясним: он означает результат сгребания граблями.

Что касается разрабатываемого новеллистами XV столетия сюжетного фонда, то тут трудно выявить какие бы то ни было четкие закономерности и даже попросту тенденции. Сюжетика новелл необъятна и широка — от обработок ряда мотивов житийного характера (вплоть до заимствованных в отдельных книгах Библии — во французских «Санских новеллах»), пересказа явно имевших место мелких и локальных городских происшествий и скандалов, транскрипций ряда фабул, отысканных в памятниках античной литературы и историографии, либо у того же Боккаччо и хронистов его времени (Джованни или Маттео Виллани и др.), до явно сочиненных, придуманных историй, по своему характеру тяготеющих к пространному рассказу, повести, встречающихся уже у Боккаччо (вроде истории Гризельды). Очень много у новеллистов XV столетия обработок бродячих сюжетов, знакомых нам по европейскому сказочному фольклору, но не всегда к нему восходящих непосредственно (это, скорее, использование повествовательных мотивов и схем).

Вполне очевидно, что способы обработки, организации, композиционного построения всего этого сюжетного богатства очень различны. Они зависят от самого сюжета (анекдот требует иных повествовательных средств, чем трогательная повесть, нередко с трагическим концом). Зависят они и от творческого темперамента автора, его мирозерцания, политической ангажированности, зависят от адресата новеллы и т.д. (Например, удачную классификацию новелл Мазуччо мы находим у Е.М.Мелетинского¹⁵.)

Вместе с тем, учитывая сюжетную и повествовательную пестроту новеллистики эпохи, мы можем, однако, отметить некоторые тенденции, характерные для новеллы XV столетия, тенденции, которые не непременно получают однозначное продолжение в следующем веке, периоде наибольшего распространения и художественного расцвета нашего жанра.

В период Кваттроченто новелла еще не становится доминирующим повествовательным жанром, она к выполнению этой роли — позже — лишь готовится. Не становится она и жанром «высокой литературы», она к самоосознанию в таком качестве только приближается (о чем свидетельствует обращение к ней Пульчи, Лоренцо де'Медичи, Энея Сильвия Пикколомини).

Новелла XV века, вслед за Саккетти, обнаруживает растущий интерес к городскому анекдоту, подчас достаточно короткому, описывающему даже не одну ситуацию и даже не просто немногих персонажей, а ситуацию минимизированную, сводимую к стремительному обмену остроумными либо напротив совершенно бессмысленными репликами. Как уже говорилось, рядом с короткой новеллой-анекдотом небольшое распространение начинает получать (или продолжает получать) более протяженное повествование; с этим бывает связан рассказ не об одном событии, а о цепи событий, тесно спаянных между собой, и тем самым о развивающемся характере протагонистов, об их непростой, полной преодоления трудностей жизни. Тенденция к подобному, т.е. к более широкому, чем в анекдоте, охвату изображаемого вполне органична и убедительна у такого глубокого и умелого рассказчика, каким, бесспорно, был Мазуччо, она менее оправдана у Серкамби (новелла 140) или в «Ста новых новеллах» (новелла 99).

Обрамление, столь блестяще разработанное в «Декамероне», в XV веке проявляет тенденцию к сжиманию, формализации, либо просто отсутствует. Заметно снижается дидактическое на-

КНИГОПЕЧАТАНИЕ И НАРОДНАЯ ЛИТЕРАТУРА ВО ФРАНЦИИ XV ВЕКА

Постановка проблемы, обозначенной в заглавии нашей работы, требует некоторых оговорок. Во-первых, понятие «народная литература» употреблено нами чисто формально, вне каких-либо оценочных либо теоретико-квалифицирующих коннотаций: имеется в виду «литература на народном языке». Такой смысл термина обусловлен культурными параметрами, в которых осознали свою деятельность первые французские печатники и издатели; бурный расцвет дешевой «ярмарочной» литературы (*littérature de colportage*) наступит позже — в середине XVI столетия. Во-вторых, в наши задачи не входит рассмотрение всего корпуса национальных текстов, отпечатанных во Франции за последние тридцать лет XV века — не входит, помимо прочего, потому, что для подобного анализа потребовалось бы априори принять не только естественную нижнюю границу изучаемого периода (1470 год, когда в Париже вышла в свет первая печатная книга), но и его верхнюю границу, то есть отождествить XV век как эпоху в развитии культуры с эпохой инкунабулов. Наша же цель скорее прямо противоположна: мы попытаемся, выделив основные тенденции, характерные для начального периода книгопечатания, установить, какую роль оно сыграло в становлении национальной литературы, как отразилась практика печатен на ее ценностной иерархии и жанровой системе, и в конечном счете — когда взаимодействие французской литературы и типографии подошло к той пограничной черте, за которой мы можем с полным правом говорить о рождении ренессансной книги и, шире, ренессансного литературного сознания. Иными словами, мы не можем не вернуться к вопросу о рубеже между XV веком как эпохой «осени Средневековья» и XVI веком как эпохой Возрождения во Франции.

Изучение книгопечатания *sub specie* литературы — задача новая не только для отечественной, но и для западной научной традиции. Конечно, за последние полтора десятилетия, благодаря прежде всего школе Роже Шартье, традиционное книговедение во Франции вплотную соприкоснулось с историей культуры — в рамках исследования такой фундаментальной категории, как чтение во всей совокупности своих исторических модификаций¹. Книга (как печатная, так и рукописная), перестав восприниматься как особый материальный объект, нейтральный по отношению к содержащемуся в нем произведению, была осмыслена как тонкая и сложная система факторов, определяющих способ прочтения этого произведения в различных социальных и культурных группах. Такой подход оказался чрезвычайно плодотворным, в частности, для изучения функционирования литературы как социального института: достаточно сослаться на исторический анализ понятия авторства, проделанный Шартье в полемике с М.Фуко². Однако, несмотря на этот принципиальный сдвиг исторической перспективы, — а во многом именно в силу этого сдвига, — начальный период книгопечатания лишился того ореола «революционности», которым он был окружен в чисто книговедческих работах. «Ясно,.. что основные книжные структуры не были модифицированы изобретением Гутенберга. С одной стороны, печатная книга по крайней мере до начала XVI века по-прежнему многим обязана манускрипту: она повторяет его в способах расположения текста, в типах письма, во внешнем облике, а главное, в ней видят предмет, который необходимо завершить вручную: рукой иллюминатора, рисующего инициалы и миниатюры; рукой корректора (*emendator*), расставляющего знаки препинания, рубрики и заголовки; рукой читателя, делающего пометы и замечания на полях. С другой стороны, что особенно важно, как догутенберговская, так и постгутенберговская книга представляет собой предмет, который состоит из сложенных бумажных листов, соединенных в тетради и сшитых вместе»³. Вполне естественно, что по способу чтения печатный кодекс мало чем отличался от кодекса рукописного, а потому в данном аспекте не представляет специального интереса для ученого. Печатная книга не только в начале, но еще и в середине XVI века воспроизводила ряд особенностей манускрипта, изготовление которого в XIV–XV веках было поставлено на промышленную основу, и тем не менее «революция Гутенберга» во Франции произошла — хотя ее материальные последствия, то есть новый облик книги-кодекса, в

полной мере сказались едва ли не столетие спустя. В XV веке это была «революция в сознании»: современники стремились осмыслить роль, задачи и функции нового способа делать книги — способа, в культурном значении которого в ту эпоху не сомневался, кажется, никто.

В 1470 году ректор Сорбонны, доктор богословия и преподаватель риторики Гийом Фише открывает при университете первую французскую печатню. К тому времени немецкие печатные книги были уже известны в Париже, Йохан Фуст имел даже своего представителя при Сорбонне. По приглашению приора Сорбонны Иоганна Хейнлина трое соотечественников Гутенберга⁴ — Ульрих Геринг из Констанца, Михаэль Фрибургер из Кольмара, магистр искусств Базельского университета, и рабочий Мартин Крантц из Штайна, — прибыли в Париж. Рождение французской типографии было ознаменовано выходом в свет «Писем» Гаспарино Барцицца из Бергамо.

Странно — и вместе с тем характерно, — что ни в одной из известных нам работ по книговедению и по истории культуры не содержится даже попытки объяснить этот выбор Фише. Между тем он представляется далеко не случайным и даже символичным. Гаспарино Барцицца (1359–1431), гуманист и педагог, преподававший философию в Падуанском университете, как известно, создал частную школу, призванную воплотить на практике принципы гуманистической педагогики — его учениками были, среди прочих, Франческо Барбаро и Франческо Филельфо. Гийом Фише, много раз совершавший поездки в Италию (он и скончался в Риме около 1480 года), в 1470-е годы был главой группы — правда, весьма немногочисленной — парижских гуманистов, ставивших своей целью изучение античных (то есть, в то время, латинских) классиков. Преподаватель риторики — одной из основ *studia humanitatis*, согласно Гаспарино из Бергамо, — он выбрал для печати книгу, которая, с одной стороны, должна была предоставить его ученикам образцы совершенного эпистолярного стиля, то есть имела чисто прикладное значение как учебное пособие, но, с другой, самой фигурой своего создателя обозначала программу новой педагогики и, шире, новой культуры, на службу которой Фише стремился поставить гутенбергово изобретение. Французский гуманист явно хочет представить себя и свое окружение продолжателями дела Гаспарино Барцицца в новых условиях. В новых — потому что Гаспарино

еще были неведомы возможности, открывающиеся перед гуманизмом благодаря книгопечатанию, именно печатня призвана предоставить в распоряжение гуманистов необходимое количество выверенных текстов Цицерона (особо почитавшегося Гаспарино Барцицца), Вергилия, Саллюстия и других античных классиков, манускрипты сочинений которых были во Франции редки и к тому же изобиловали ошибками и неточностями. Первой своей книгой университетская типография заявляет о себе как о гуманистическом центре, прямо обозначив образец, которому группа Фише собиралась следовать — и который собиралась превзойти. Частное, в буквальном смысле слова домашнее детище Гаспарино (его школа функционировала на дому), будучи перенесено на университетскую почву и подкреплено возможностями типографии, получало невиданный доселе размах и статус социального и культурного института. Идея превосходства над великим итальянским предшественником, — отметим сразу, более чем актуальная для зарождающегося французского гуманизма во всех его проявлениях⁵ — пронизывает и вступительное слово, которое Фише предпослал изданию «Писем». Первое в истории развернутое похвальное слово Гутенбергу накрепко связало книгопечатание с гуманизмом и с тем духом соревнования, которым он оказался проникнут во Франции. Тот же пафос присутствует и в послании Фише Роберу Гагену, датированном 1 января 1472 года; послание должно было предварять издание другого труда Гаспарино Барцицца, трактата «Об орфографии», который был выпущен Сорбоннской печатней в том же году, однако по неизвестным причинам оказалось опущено⁶. Фише описывает грядущий расцвет подлинной образованности в Лютеции, набрасывает перечень античных авторов, изучение которых приближает этот расцвет (Тибулл, Лукреций, Гораций, Овидий, Стаций, Лукан, Марциал, Ювенал), и одновременно сравнивает Гагена с «князем» поэтов Вергилием. Гутенбергово же изобретение он именует «немецким Троянским конем», вторгающимся во тьму средневекового невежества и разгоняющим ее «великим светом» *studia humanitatis*.

За первые неполных три года своего существования Сорбоннская печатня выпустила около 20 книг (точное число назвать невозможно, ибо колофон этих изданий не датировался⁷). Фише и Хейнлин не отступали от провозглашенных принципов: вышли в свет Саллюстий, Валерий Максим, Ювенал, «Об обязанностях» Цицерона, наконец, было издано программное для гу-

манистической филологии сочинение — «Элеганции» Лоренцо Валлы, а также «Риторика» самого Фише, который тем самым как бы закрепил свою роль родоначальника французского гуманизма, «национального Гаспарино Барцицца».

Исследователи, так или иначе обращавшиеся к деятельности печатни, отмечали, что внешне книга «Писем» Гаспарино ничем не отличалась от манускрипта⁸ — за исключением, правда, одной особенности. Шрифт, которым она была отпечатана, был для Франции новшеством: вместо обычных для рукописной книги готических литер здесь использована *антиква* (*lettres antiques* или *romaines*). Каким бы формальным ни представлялось на первый взгляд это обстоятельство, для дальнейшего развития книгопечатания оно оказалось весьма значимым. Как мы увидим, тип шрифта довольно точно отражал и культурную ориентацию каждого конкретного типографа, и его представление о статусе выпускаемых им текстов.

В 1472 году Гийом Фише уезжает в Италию — на сей раз навсегда. С его отъездом деятельность основанной им печатни постепенно изменяет свое направление. Круг парижских гуманистов был слишком тесен для того, чтобы печатня в своей практике могла долгое время ориентироваться лишь на те возвышенные цели, которые были провозглашены ее основателем. Идеал гуманизма, достигшего с помощью печатни статуса «официальной», институционализированной культурной доктрины, столкнулся с потребностями типографии как коммерческого предприятия. Геринг и его компаньоны переселяются на улицу Сен-Жак и, обосновавшись под вывеской «Золотое Солнце», открывают собственное, независимое дело. Отныне основной массив их продукции будет адресован гораздо более широкой публике: они печатают богословские сочинения, дидактические трактаты, пособия для исповедников, классические средневековые житийные своды типа «Золотой легенды» Иакова Ворагинского. И эта смена ориентации немедленно отражается на шрифте: антиква снова сменяется традиционной готикой. Если, будучи еще в Сорбонне, немецкие типографы выпустили в свет по заказу Хейнлина «Комментарии» Дунса Скота к четвертой книге «Сентенций» Петра Ломбардского, используя для этой цели те же доски, что и для «Тускуланских бесед» Цицерона и «Писем» Платона, то теперь они вновь переиздают «Комментарии», но уже готикой⁹.

Таким образом, уже в деятельности первой французской печати оказались сфокусированы основные тенденции издательского дела во Франции — и его основные противоречия. Изначальная, как бы наперед заданная связь с гуманизмом — и неизбежная ориентация на сравнительно массового читателя; служение новой, гуманистической филологии — и подчинение законам предложения и спроса.

* * *

Одним из наиболее «чистых» печатников-гуманистов, продолживших дело Гийома Фише, был знаменитый Иодок Бадий (Jodocus Badius Ascensius), или, во французской транскрипции, Жосс Бад (1461? — 1535). После учебы в Лувенском университете и поездки в Италию — в Ферраре он слушал лекции Баттисты Гварино да Верона, развивавшего идеи, близкие к Гаспарино Барцицца, — Бадий в 1492 году обосновался в Лионе и начал читать курс риторики в одном из коллежей. В том же году он выпускает у печатника Жана Трекселя комментированное издание «Молений» Филиппо Бероальдо¹⁰ и комедий Теренция. Трексель поручает ему отбор текстов для своей печати и подготовку их к изданию. В 1497 году, во время поездки в Париж, Бадий знакомится с Гагеном и между ними завязывается тесная дружба. Впоследствии, судя по переписке, он сближается с Эразмом, Гийомом Бюде и превращается в одну из центральных фигур французского гуманизма. После смерти Трекселя (1498) он перебирается в Париж и при поддержке крупнейшего парижского издателя Жана Пети¹¹ открывает собственное дело.

Мы не будем подробно останавливаться на чрезвычайно плодотворной (и успешной в финансовом отношении) деятельности Бадия-печатника: всего за период с 1503 по 1535 годы им было выпущено более 750 изданий¹². Для нас он интересен прежде всего редкой последовательностью своих пристрастий: все без исключения изданные им книги так или иначе принадлежат к *studia humanitatis* в самом строгом смысле. В подавляющем большинстве это античные авторы, латинские и греческие (греческому он учился у Баттисты Гварино), сочинения гуманистов — Лоренцо Валлы, Франческо Филельфо, Гийома Бюде, Эразма, — и отцов церкви. Бадий печатал только латинские и греческие книги; лишь 5 его изданий (в том числе два переиздания!) — это сочинения на французском языке: «О войне между Пелопоннесянами и Афинянами» Фукидида (перевод «Истории

Пелопоннесской войны», выполненный Клодом де Сейселем), «История наследников Александра Великого» Диодора Сицилийского (в переводе того же Сейселя) и «Житие монсеньора святого Иеронима» Лоиса Лассере. Все они вышли после 1527 года, когда французский язык уже обрел права гражданства во многих сферах официальной и частной жизни, когда благодаря деятельности «великих риториков» (к этому мы еще вернемся) он стал полноправным языком культуры.

Любопытен и показателен еще один факт. Среди «Молений» Филиппо Бероальдо присутствуют два латинских перевода из «Декамерона» Боккаччо (новелла о Чимоне, V, 1, и новелла о Тите и Джизиппо, X, 8 — излюбленный сюжет итальянских гуманистов, переводивших его множество раз) и один перевод из Петрарки — «Канцона к Пречистой Деве»¹³. Каждый из текстов сопровождается комментарием Бадия, который высоко оценивает морально-дидактический смысл боккаччиевского повествования и пылкое религиозное чувство, одушевлявшее Петрарку. Перед нами характерный подход гуманиста: ни проза, ни поэзия на народном языке недостойны входить в сферу риторики (до «реабилитации» Боккаччо — создателя «Декамерона» усилиями Бембо оставалось еще больше тридцати лет); фактом высокой культуры они могут стать лишь в переводе, который, впрочем, все равно не придает им самостоятельного эстетического значения (которым обладают только классики античности), и потому ценность их заключается в нравственном уроке.

Среди шрифтов, которые использовал Бадий, преобладает антиква, а также, естественно, греческие литеры; к готике он обращается неохотно (к 1530-м годам она исчезает полностью) и, как правило, сочетает ее с «римскими буквами». Но один тип шрифта печатник-гуманист за всю свою долгую карьеру не применил ни разу; это так называемая «бастарда»¹⁴.

* * *

Прямым антиподом Бадия и его грандиозной гуманистической программе предстает в своей деятельности еще один знаменитый парижский издатель — Антуан Верар. Собственно печатником он, в отличие от Бадия, не был: несмотря на то, что в некоторых колофонах его изданий значится «*imprimé par — а не pour — Anthoine Verard*», он не имел своей типографии, предпочитая поручать исполнение нужной книги печатнику со сложившейся репутацией и передавая ему комплекты шрифтов и

гравированных досок для иллюстраций с сохранением права собственности на них. Такая практика была в Париже широко распространена; к примеру, Жан Пети, покровитель Бадиа, передавал свои заказы нескольким десяткам (!) печатников, притом достаточно крупных — Ги Маршану, Ульриху Герингу, Николя Деспре. Верар отличается от Пети только тем, что в его лице книготорговец-либrarian впервые совпал с издателем в близком к современному смысле этого понятия. Он осуществлял отбор и подготовку текстов, а также шрифтов, инициалов, миниатюр, а затем реализовывал готовый тираж: ему принадлежали две книготорговые лавки в Париже, склад в Туре (там его влияние на торговлю книгами было чрезвычайно велико), он вел дела даже в Англии. Со строго книговедческой точки зрения, Верар — это прежде всего основоположник французской иллюстрированной книги. В 1480-х годах (возможно, и раньше) он владел мастерской по изготовлению иллюстрированных рукописных книг — сначала, по-видимому, в Турени, затем в Париже. Известны четыре манускрипта, вышедшие из его мастерской; среди них — роскошный часослов, принадлежавший Карлу VIII и Людовику XII, и Псалтирь, также изготовленная для Карла VIII. Таким образом, вераровская рукописная книга поставлялась ко двору. В начале 1480-х годов в Париже появились первые иллюстрированные книги, выпущенные печатником Жаном Дюпре. Каллиграф и миниатюрист, Верар сразу оценил открывающуюся перед ним перспективу; 27 ноября 1485 года вышла его первая книга (отпечатанная тем же Дюпре) — перевод «Декамерона» Боккаччо, выполненный в начале столетия Лораном де Премьефе. Она открывалась большой гравюрой с клишированным изображением писателя за работой.

* * *

История французского книгопечатания отводит Верару достаточно почетное место, высоко оценивая его деятельность издателя и мастера иллюстрированной книги¹⁵. Однако, как нам представляется, в истории литературы и культуры Франции он сыграл не менее значительную роль, только описание ее требует несколько иной системы исторических координат.

Рубеж XV–XVI веков — время напряженного национального самосознания. Школа «великих риториков», поставив перед собой задачу «защитить и прославить» французский язык, подготавливала своей поэтической практикой программные в этом

смысле тексты («Храм доброго имени» Жана Буше, знаменитый панегирик Кристофа де Лонгёй Людовику Святому, наконец, «Согласие двух языков» и, конечно же, «Прославление Галлии и Примечательности Трои» Жана Лемера де Бельж). В первое десятилетие XVI века Кристоф де Лонгёй назовет Октавьена де Сен-Желе «северным Цицероном»; чуть позже общепринятым поэтическим топосом станет отождествление Клемана Маро с Вергилием. Симфорьен Шанпье пишет «Поединок в посланиях Галлии и Италии», дабы в споре с Джироламо да Павиа выяснить, какая из двух наций достигла наибольшей славы на почве словесности. В «поединок» вступают две ренессансные культуры: на защиту литературной чести Италии встают три «флорентийских светоча», Данте, Петрарка и Боккаччо; со стороны Франции выступают Жан де Мен, Фруассар, Ален Шартье, Молине, Шатлен, Сен-Желе. Заметим, что все французские поэты, за исключением Жана де Мена, представляют именно литературу XV века, тогда как итальянцы — литературу Треченто.

Но этот пафос, в сущности, совпадает с гуманистической топикой, служившей, от Фише до Гийома Бюде¹⁶, прославлению современности как золотого века наук и искусств: меняется лишь почва, на которой произрастает это восторженное словословие — место антикизирующей философии и филологии занимает литература на народном языке. Поэтому в качестве точки отсчета в итальянской словесности берутся не гуманисты Кваттроченто, но родоначальники и образцы того «тосканского наречия», которое вскоре будет канонизировано Бембо. Напомним, что издания Данте и Петрарки на вольгаре осуществил в Лионе Бальдассаре да Габiano (в 1501 и 1502 годах, соответственно), как бы противопоставив их гуманистическому восприятию сквозь призму латыни. С Боккаччо дело обстояло сложнее.

Общеизвестно, что знакомство французов с творчеством великого новеллиста началось с его латинских трактатов (прежде всего «О злосчастной судьбе знаменитых мужей» и «Генеалогии языческих богов»). Первый из них оказал влияние на французскую историографию XV века, второй служил незаменимым источником для сложившейся в начале столетия и развитой «великими риториками» поэтики как части «второй риторики»¹⁷. «Декамерон» же был издан полностью (хотя и с искажениями) сразу во французском переводе. Это и было первое издание, подготовленное и осуществленное благодаря Жану Дюпре Антуаном Вераром.

Публикация «Бокаса ста новелл» интересна не только гравюрой с изображением пишущего автора. Колофон книги гласит: «Здесь кончается книга камерона, иначе именуемая принцем Галиотом..., каковую книгу в давние времена составил и написал Жеан Бокас из Чертальд' на латыни, и недавно была она переведена с латыни на французский язык мэтром Лораном дю Премьефе»¹⁸. Курьезный с нашей точки зрения¹⁹, колофон этот встраивает вераровский «Декамерон» в не менее последовательную, чем у Бадия, но принципиально отличающуюся от бадиевской по направлению издательскую программу. Верар представляет творение Боккаччо как текст, написанный по-латыни в стародавние времена; по всей видимости, речь здесь идет не о добросовестном заблуждении: переводчик сборника, Лоран де Премьефе, вовсе не скрывал, что следовал не итальянскому оригиналу, но латинскому переложению Антонио д'Ареццо, и трудно предположить, что Верар не имел представления о времени, когда был выполнен перевод (1414 год; таким образом, хронологически перевод ближе к дате написания «Декамерона», чем к дате издания). Не исключено, конечно, что парижский издатель ориентировался на дату публикации «Ста новелл» Боккаччо в Италии (1470), однако дело, в конечном счете, не в этом. Цель вераровского колофона — вовсе не снабдить читателя точными фактами: издатель стремится соответствующим образом подать свою книгу и одновременно обозначить собственную роль. Боккаччо, написавший «книгу Камерона» по-латыни, — это если не античный классик, то по крайней мере один из классических гуманистов, а его «новый» переводчик становится тем самым своего рода деятелем «великой риторики», одним из тех, кто, подобно Клоду де Сейселю, трудится над обогащением и обновлением национального языка с помощью переводов. Таким образом, Верар предстает пропагандистом французского языка, ставящим ему на службу гуманистическую латынь; предприятие это — своеобразная параллель изданию переводов Теренция, которое он осуществил около 1500 года и которое противостоит латинскому комментированному изданию Бадия.

«Декамерон», выпущенный Вераром, открывает целую серию вераровских публикаций Боккаччо. 28 апреля 1493 года он издает «Книгу Жеана Боккасса (Boccasse) о похвале и добродетели благородных и знаменитых дам», 4 ноября 1494 года — «О несчастных благородных мужах» в переводе того же Лорана де

Премьефе, в январе 1499 года — «О Генеалогии Богов». О том, что речь идет о программе последовательного перевода принципов гуманистической филологии в регистр национальной литературы, свидетельствует хотя бы отдельное издание новеллы о Гвискардо и Гисмонде («Декамерон», IV, 1), принадлежащей к числу тех, которые итальянские гуманисты Кваттроченко любили переводить на латынь: «Весьма приятный и увеселительный трактат о совершенной любви Гвискардуса и Сигизмунды» (6 мая 1493 года).

Однако идея служения национальному языку и литературе неотделима в это время от идеи равенства, если не превосходства, французской словесности над итальянской. Издав перевод «Декамерона», Верар уже в следующем году выпускает в свет французский аналог и «противовес» итальянским «Ста новеллам» — «Сто новых новелл».

Книга эта заслуживает отдельного разговора. Написанный при дворе герцога Бургундского Филиппа III Доброго в 1462 году, сборник на протяжении 20 лет, вплоть до Аррасского мира, будет французским только по языку: Бургундия, как известно, находилась с Францией в состоянии перманентной войны. Именно поэтому дофин, будущий Людовик XI, мог укрываться при дворе герцога от гнева своего отца. Факт пребывания дофина при дворе Филиппа Доброго, видимо, и навел Верара на мысль о том, что «Сто новых новелл» могут быть поданы читателю как «французское национальное» достояние.

24 декабря 1486 года (скорее всего, из печатни Пьера Леве²⁰) вышли в свет «Сто новых новелл, сочиненных и рассказанных в недавнее время новыми людьми» (то есть «нашими современниками», в отличие от «стародавнего» Боккаччо). Текст самих новелл предваряло «Посвящение», в котором анонимный автор декларировал свою ориентацию на Боккаччо, подчеркивая при этом существенные отличия своего произведения от образца. Заключалось же «Посвящение» словами: «И примечайте, что во всех новеллах, где говорится *рассказана Монсеньером*, имеется в виду *Монсеньор Дофин*, каковой впоследствии унаследовал престол и сделался королем Людовиком Одиннадцатым, ибо в ту пору пребывал он во владениях герцога Бургундского»²¹. Эта атрибуция, не снимая вопроса об авторстве текста, оказалась весьма устойчивой: вплоть до 1858 года, когда Т.Райт опубликовал единственную сохранившуюся рукопись сборника, обнаруженную им в университетской библиотеке Глазго, первое пе-

чатное издание считалось единственно авторитетным. Однако в глазговской рукописи, как оказалось, заключительный пассаж «Посвящения» отсутствовал.

Сам Т.Райт считал, что Верар, возможно, имел дело с «неисправной рукописью» и обнаружил «большую небрежность» как издатель²². Нам, однако, представляется, что причина различий между манускриптом и печатным изданием «Ста новых новелл» гораздо глубже. Верар, бесспорно, замышлял свою книгу как выдающееся типографское произведение: изящный шрифт, гравюры, предпосланные каждой отдельной новелле (в его «Декамероне», напомним, гравюра с изображением автора была единственной), текст, расположенный в два столбца, наконец, солидный формат ин-фолио ставят издание в один ряд скорее с утраченным манускриптом «Ста новых новелл» из библиотеки герцогов Бургундских, чем с теми иллюстрированными рукописями «скромного формата», которые циркулировали во Франции в это время и предполагали отношение к сборнику как к тексту полузапретному и «развратному»²³ (к числу последних принадлежит и глазговская рукопись). Верар с его близостью к королевскому двору ориентируется на роскошный «подносной» манускрипт. Но описание рукописи 1261 из библиотеки герцогов Бургундских, сделанное в конце XV века, не оставляет сомнений в том, что пресловутый «Монсеньор» отождествлялся отнюдь не с дофином Людовиком, но с самим Филиппом Добрым: «Книга совсем новая, писанная на пергамене в две колонки, покрытая белою замшей, украшенная во многих местах богатыми миниатюрами, содержащая Сто новелл как самого Монсеньора (да простит его Бог!), так и многих иных из его приближенных (*de son hostel*)»²⁴. Речь идет о Бургундском дворе и его государе, и глазговская рукопись свидетельствует, что неизвестный автор неукоснительно выдерживал придворную иерархию в структуре сборника. Адресат книги и глава кружка рассказчиков — сам герцог Филипп: к нему обращено «Посвящение», ему отдано право рассказать первую новеллу. В тексте он именуется «Монсеньор» и тем самым выделяется из числа прочих «монсеньоров»-рассказчиков, названных по именам («монсеньор де Ларош», «монсеньор де Лоан» и т.д.). У Верара же «Монсеньор»-дофин и «монсеньор герцог» противопоставлены как рассказчики на протяжении всей книги: дофин рассказывает 10 новелл, Филипп — всего три (в рукописи — 14); по числу новелл, т.е. по своему красноречию, герцог Бургундский

у парижского издателя приравнен к безвестному клирику Понселе или оруженосцу Алардену, превращаясь в подданного Людовика.

Тем самым «экспроприация» бургундских «Ста новых новелл» становилась отражением и косвенным прославлением присоединения герцогства к Французскому королевству — заслуги Людовика XI. Естественно, изменился и адресат «Посвящения»; поскольку, обращаясь к Филиппу Доброму или Людовику XI, странно было бы пояснять, кто из них, собственно, «Монсеньор»²⁵, то посвящение, с одной стороны, имплицитно может подразумевать Карла VIII (вступившего на престол в 1483 году и, как мы видели, благосклонно принимавшего от Верара его книжную продукцию), а с другой — из текста неведомого бургундца превращается в текст самого издателя, адресованный читателям книги. Благодаря Верару «Сто новых новелл» превратились во французский образец жанра, в эквивалент «Декамерона», — но одновременно и сам Верар косвенным образом выступил как бы в функции их автора.

Вераровское вмешательство в рукопись не ограничивается интерполяцией в «Посвящении» и распределением новелл между рассказчиками. Издатель насыщает текст синонимическими конструкциями, характерными для высокого стиля, отчасти сокращает его, руководствуясь представлением о краткости как о преимуществе прозы перед поэзией, наконец, приводит текст в соответствие с парижской языковой нормой, «очищая» его от устаревших слов и диалектизмов²⁶. И с его легкой руки «Сто новых новелл» становятся одним из популярнейших и наиболее часто издаваемых текстов XVI века, присутствующим во многих частных библиотеках парижан²⁷.

Таким образом, в издании «Ста новых новелл» Верар берет на себя роль, отчасти приближающуюся к роли автора. Случай этот не был единичным; более того, в ряде выпущенных им книг квазиавторская функция заявлена еще более открыто. Мери Бет Уинн, проанализировав практику вераровской подачи текста, обратила особое внимание на предваряющие основной текст прологи-посвящения, послания и стихотворения: по ее подсчетам, в 13 сочинениях, выпущенных в свет парижским издателем, посвящения подписаны собственно автором либо переводчиком, а в 16-ти — самим Вераром, который обращается к Карлу VIII посредством формулы «смирнейший и покорнейший слуга»²⁸. Подносные экземпляры, как правило, открывают

ся миниатюрой, изображающей момент вручения книги государю, причем зачастую на ней фигурирует портрет самого Верара²⁹. Иногда издатель пишет оригинальный текст посвящения, но случается, присваивает, подписывая своим именем, пролог, адресованный подлинным автором совсем другому государю. Так, 8 июня 1493 года Верар выпускает «Древо битв» Оноре Боннора; авторское посвящение, обращенное к Карлу VI, он переадресует от собственного имени Карлу VIII. «Рассматривая себя как “авторов” книг, текст которых, однако, написан не ими, — заключает свои рассуждения на тему фигуры издателя-псевдоавтора Р.Шартье, — издатели-либрании подносят государю для его библиотеки экземпляры своих изданий, дабы заручиться его покровительством»³⁰.

К сожалению, трудно сказать, насколько распространенной была подобная практика среди других издателей и печатников во Франции XV — начала XVI века: исследования на эту тему отсутствуют. Однако, как представляется а priori, случай Верара — особый. Дело не только в том, что он предпочитает не выпускать сочинений только что написанных, останавливая свой выбор на текстах, уже имеющих определенную рукописную историю: по-видимому, это было характеристикой раннего этапа книгопечатания вообще (за исключением гуманистической линии)³¹. Важна сама культурная ориентация Верара, поставившего — сознательно или бессознательно — перед собой задачу прославить французский язык и литературу.

За исключением роскошных часословов, исполнявшихся по его заказу, и двух-трех богослужебных книг, парижский издатель никогда не обращался к латыни. С другой стороны, он был свободен и от той «узкой специализации», которой уже в эту эпоху отличались многие печатники: так, Мишель Лемуар был известен как издатель рыцарских романов, а Жан Трепперель — как основоположник «ярмарочной» литературы, которая получила мощнейшее развитие в первой половине XVI века. Корпус книг, подготовленных Вераром, свидетельствует, что по-своему он стремился вписаться в ту теоретико-литературную и культурную проблематику, которая разрабатывалась современным ему поколением «великих риториков». Он выпускает по крайней мере два издания «Романа о Розе» — текста, который в глазах «риториков» служил достойным национальным эквивалентом «Божественной комедии» и создателей которого, Гийома де Лорриса и Жана де Мена, именовали в ту эпоху французскими

Эннием и Данте³². При этом он печатает роман в обработке Жана Молине (1511), который, использовав анонимное прозаическое переложение текста, сопроводил его морально-аллегорическим толкованием — и тем самым поставил в один ряд с «Метаморфозами» Овидия, этой «Библией поэтов», превратившейся в XIV веке в огромный латинский компендиум «Морализованный Овидий», в XV веке переведенный на французский язык и изданный Коларом Мансьоном³³, а вслед за ним — тем же Вераром³⁴. Тем самым Верар включался в процесс осознания сущности и функций *поэзии*, который был стержнем творческой деятельности «риториков», понимавших поэзию прежде всего как «баснословие»³⁵.

Парижский издатель выпускает не только «Библии поэтов», служившие источником мифологических — т.е. поэтических *par excellence* — персонажей и сюжетов, с ними связанных. 10 мая 1493 года выходит в свет подготовленное им «Искусство и наука Риторики для писания рифм и баллад». В прологе значится имя автора трактата — Анри де Круа, подносящего книгу Карлу VIII. Однако Э.Ланглуа первым заметил, что текст, содержащийся в великолепном подносном экземпляре на велени из библиотеки Карла, идентичен тексту «Маленького трактата, составленного мэтром Жаном Молине для поучения тех, кто желает познать искусство Риторики»³⁶. Собственно, и пролог-посвящение представляет собой лишь измененный (не в лучшую сторону) пролог Молине; иногда они совпадают дословно:

«Искусство...»

Certes, sire, ce tant peu que je vous presente ne vous peut gueres aider, vous en avez plus en la bouche que n'en sçauroye mettre par escript, ne la chalemelle de Pan, qui abusa le roy Midas, ne la flute de Dieu Mercure, qui endormit le cler Argus, ne la vielle de Amphion qui repara les murs de Thebes, ne aussi la harpe d'Orpheus, qui ouvrit les portes d'enfer n'eurent ensemble tel resonance ne si joyeuse armonie que vous, sire, avez au sens de vostre entendement sans toucher par art...

«Маленький трактат...»

Certes, très honnouré seigneur, ce tant pou que j'en ay en teste ne vous y puet gaire ou pou aidier; vous en avez plus en la bouche que n'en sçay mettre par escript; en la chalumele de Pan, qui abusa le roy Midas; ne la fleute du dieu Mercure, qui endormi le cler Argus; ne la viele d'Amphion qui repara les murs de Thebes; ne aussi la harpe d'Orpheus, qui ouvri les portes d'enfer, n'eurent ensemble tele armonie ne si joyeuse resonance que vous, très honnouré seigneur, avez en bouche et en facon-de...³⁷

Любопытно, что автор пролога к вераровскому изданию явно чувствует себя несколько скованно как раз в части мифологических персонажей: коротенькая парадигма Молине переписана слово в слово, как если бы мнимый создатель трактата боялся ошибиться — но и не хотел упустить ни единой «поэтической» фигуры. В начале пролога нежелание расстаться с еще одним божеством, Купидоном, приводит автора к логической неувязке: «знамена Купидона», под которыми якобы оказывается король, весьма плохо соотносятся с необходимостью возносить хвалу Богу и «нашей святой матери-Церкви» по всем правилам риторики. У Молине все просто: его сеньор, «встав под знамена Купидона», просит просвещенного историографа Бургундского двора доставить ему образцы и примеры различных стихотворных форм, чтобы он мог «завоевать противника своего и одержать над ним славную победу». Автору же пролога в парижском издании приходится объявить, что Венера и Купидон «правят ходом времен согласно искусству риторики»...

Э.Ланглуа убедительно доказывает, что Анри де Круа как раз и мог быть тем сеньором, которому посвящает свою риторику Молине; потомок одного из самых древних и мощных бургундских родов, он, по предположению Ланглуа, попросту присвоил сочинение «великого риторика» и поднес его Карлу VIII как свое собственное³⁸. Такую возможность нельзя исключать — представления об авторском праве в эту эпоху допускали подобное присвоение государем творения придворного поэта как нечто вполне естественное. Однако, как нам кажется, в данном случае дело обстоит несколько сложнее.

Любопытен сам тон пролога, обращенного к государю. Автор убежден, что Карлу VIII неведомо искусство, которому он намерен его обучить: если король и способен затмить своей «радостной гармонией» Пана, Меркурия, Амфиона и Орфея вместе взятых, то только в силу своего природного «понимания», но отнюдь не познаний в риторике. Из этого следует, что Карлу предлагается трактат, посвященный науке совершенно новой, вообще неизвестной при дворе — в противном случае эти слова звучали бы обвинением государя в невежестве, вряд ли уместным в посвящении подносного экземпляра. Дополнительным тому подтверждением служит дважды упомянутая латинская риторика — ее значение неоспоримо, однако «потребно государям и князьям постигать разумом своим» риторику французскую, «дабы научиться излагать, диктовать и правильно за-

писывать всевозможные поэтические творения (*oeuvres de poetrie*), сходным образом как на латинском языке, так и, на подобный же манер, на языке французском...». «Великая риторика» — наука действительно новая при дворе французского короля, принимая во внимание, что все ее предшествующие деятели состояли в окружении герцогов Бургундских (Молине отнюдь не исключение; больше того, он вводит в свой трактат в качестве примеров антифранцузские стихи). Однако в 1493 году Анри де Круа, старший сын Филиппа, графа Шиме, сеньора де Сампи и де Кьеврен, преподносит один из плодов этой расцветшей в Бургундии науки Карлу, дважды повторив в посвящении формулу «ваш смиреннейший и покорнейший подданный и слуга». Действительно ли это делает он сам?

Вспомним, что Верар неоднократно предварял чужие сочинения своими собственными посвящениями королю; вспомним, что он стремился своей деятельностью прославить Францию и ее язык; вспомним, наконец, что ему уже случалось, изменяя «авторство», представлять литературное достояние Бургундии («Сто новых новелл») как исконно французское. Вполне возможно, что посвящение трактата свидетельствует не столько о простом плагиате (воспринимавшемся, подчеркнем еще раз, как вполне допустимая вещь для сеньора), сколько об очередной попытке Верара приумножить славу французской культуры, задомна напомнив о том, что могущественная прежде Бургундия ныне принадлежит короне. Если новеллы, призванные встать в один ряд с «Декамероном», парижский издатель украшает именем Людовика XI, придавая им «королевский» статус³⁹, то первое в истории французской литературы издание трактата по «второй риторике» представлено как подношение *подданного* (и не просто безвестного поэта, но знатнейшего из бургундских сеньоров) Карлу VIII⁴⁰. Можно сказать, что даже если заказ на изготовление книги в самом деле исходил от Анри де Круа, то решающая роль в переносе на парижскую почву литературных плодов «Бургундского древа» (так назвал одно из своих прозиметрических сочинений Молине) принадлежит, безусловно, Верару.

Судя по всему, эта первая прививка «*poetrie*» к книгоиздательской практике оказалась удачной. Во всяком случае, около 1500 года (колофон книги не датирован) Верар выпускает нечто вроде поэтической антологии под красноречивым названием «Сад Удовольствия и цвет Риторики»⁴¹ — собрание лучших

стихотворных произведений, созданных французскими поэтами XIV–XV веков. «Цветом» выступает «Наставление во второй риторике», трактат, автор которого скрылся за псевдонимом «Горемыка» (Infortuné); «садом» — стихи Карла Орлеанского, Алена Шартье⁴², его довольно популярного подражателя Боде Геренка⁴³, Кокийяра, Вийона. Последнее имя в данном контексте особенно знаменательно. Известно, что сочинения Вийона — в отличие от подавляющего большинства поэтов эпохи, — не были обойдены печатниками. В 1489 году Пьер Леве, тот самый, чей вариант шрифта использовал Верар для издания «Становых новелл» и которому он поручал исполнение целого ряда своих книг, выпустил издание сочинений Вийона, и сразу вслед за ним — перепечатку, к которой были добавлены фарсы об адвокате Патлене. Леве «материализовал» в этой книге — и особенно в перепечатке — легенду о Вийоне, пройдохе, персонаже столь же нарицательном, как и мэтр Патлен, и представил его поэтом сугубо «ярмарочным», «фарсёром», чрезвычайно далеким от исканий «риториков» (последнее во многом справедливо). Тем самым включение Вийона — пусть даже отдельных его баллад — в контекст риторического «Сада» выглядело безусловным новшеством. Поскольку среди поэтов, представленных в антологии, бургундские «риторики» демонстративно отсутствуют, можно предположить, что «Сад Удовольствия» задумывался как образцовое собрание «чисто» французских поэтов — предприятие совершенно в духе Верара. Так или иначе, антология сыграла в литературной судьбе Вийона существенную роль. Когда в 1533 году Клеман Маро подготовил к печати полное собрание его творений, призванное наконец представить публике и Франциску I (которому и принадлежала мысль выпустить новое издание поэта) Вийона, очищенного от искажений невежественных издателей, он, в сущности, шел по стопам Верара. Маро оттого и мог пенять автору «Завещаний» за излишне низменную и частную материю его стихов, что к 30-м годам XVI века репутация Вийона как одного из первейших парижских стихотворцев уже сложилась. Как сложилось и утвердилось при дворе убеждение, что только придворный стихотворец может быть настоящим поэтом — идея, восходящая к «великим риторикам» и внедренная в структуру сознания и обычаев французского двора при активном содействии Антуана Верара.

Наконец, еще одним показательным примером значения вераровских изданий для подготовки того расцвета национальной

поэзии, который наступит в царствование Франциска I, может служить поднесенный Карлу экземпляр книги, озаглавленной «Сад чести» («Le Vergier d'honneur»). Датировать ее следует, по-видимому, 1496–1498 годами, последними годами правления короля. «Сад чести» — случай уникальный в вераровской практике: впервые он удостоивает издания поэта не только не «классического», но и относительно молодого — Андре де Ла Виня (ок. 1470 — после 1515). Безусловно, подобный выбор был обусловлен тем, что де Ла Винь состоял на службе у Карла; именно ему было поручено вести дневник первого итальянского похода (1495)⁴⁴. Среди произведений, составляющих «Сад чести», выделяется «Упование Христианского мира» («La Ressource de Chrestiente») — прозиметрическая аллегория, персонажи которой провозглашают необходимость нового крестового похода, а также «Путешествие в Неаполь» — та самая «хроника», а вернее, записки очевидца вторжения французов в Италию, которые создавались по заказу Карла. Андре де Ла Винь, таким образом, выступает во всех ипостасях образцового бургундского «риторика»: функция хрониста совмещается у него с владением стилистикой риторической школы. Фигура молодого поэта, безусловно, идеально отвечала культурным устремлениям Верара — тем более, что «Путешествие в Неаполь» всецело проникнуто пафосом возвеличения французской нации и культуры, ни в чем не уступающей культуре итальянской, а именно этот пафос одушевлял издательскую практику Верара.

Отбирая, обрабатывая и поднося государю (и одновременно читающей публике) «цвет» французской риторики, Верар оказывает значительное влияние на формирование среды, в которой получит развитие национальная поэзия на протяжении последующих десятилетий. Но то же самое можно сказать и о способе подачи, «презентации» его книг. Все исследователи справедливо отмечают, что вераровские подносные экземпляры почти не отличаются от великолепно иллюстрированных манускриптов; это относится и к материалу, на котором печатаются подобные книги, — велени, и к исполненным вручную миниатюрам и инициалам, и к шрифту, изысканной бастарде, которой переписывались литературные произведения на народном языке в мастерских XV века. Однако толковать эти особенности только с точки зрения «средневековости» первых французских печатных книг было бы, по нашему мнению, упрощением. Можно взглянуть на сходство вераровских изданий с рукописями с дру-

гой стороны, учитывая установку издателя на придание нового статуса французской словесности.

Поэзия, и в особенности поэзия живая, современная, в деятельности парижских⁴⁵ печатников и издателей не занимала почти никакого места. Отчасти, конечно, это объясняется тем, что «в силу своего частного характера она не была предназначена для широкого тиражирования: это литература элиты, не выходявшая за пределы аристократической среды. Вот почему она оставалась рукописной»⁴⁶. Замечание, быть может, и справедливое, однако вряд ли достаточное: французский гуманизм на раннем этапе своего развития был явлением не менее, а быть может, и более элитарным, и тем не менее он первым поставил достижения книгопечатания себе на службу; кроме того, уже в самом начале XVI века новое поколение «риториков», главой которого можно считать племянника Молине Жана Лемера де Бельж, стало все более активно использовать возможности печатен. Более глубокой причиной рукописного по преимуществу бытования поэзии был сам статус поэта-«риторика» — творца прежде всего *придворного*, адресующего свои сочинения в первую голову именно государю, а нередко и пишущего их по его заказу. Поэт, поднося своему покровителю вновь созданное произведение, в обмен получает, в том или ином виде, награду за свои труды — деньги, должность и т.п. Ритуал подношения рукописи сохранялся в основных чертах на протяжении по крайней мере полутора столетий — с конца XIV по первые десятилетия XVI века, — и, скорее всего, не слишком видоизменился и в дальнейшем, если учесть, что еще в середине XVII века «собрания королевской библиотеки состояли преимущественно из рукописных книг»⁴⁷. Показательно, что по мере распространения книгопечатания в среде «риториков» возрастал престиж фигуры переписчика⁴⁸: печатное издание воспринималось как объект утилитарный, лишенный той индивидуальности, какой обладает единственный, сделанный вручную на заказ богатый манускрипт. Именно в этот сложившийся ритуал, оформлявший отношения государя и придворного стихотворца, и вторгается Верар со своими *печатными* книгами, призванными соперничать с книгами *рукописными*⁴⁹. Издатель, оформляя их в полном соответствии с канонам подносного манускрипта (несмотря на связанные с этим значительные технические трудности), выделяет их из общего тиража, в том числе и с помощью своих, оригинальных либо заимствованных, посвящений, которые вклю-

чаются лишь в экземпляры, предназначенные для государя. Верар вполне сознательно и последовательно *вытесняет* манускрипт из исконной — и последней устойчивой в области словесности — сферы его полновластного господства.

Однако, парадоксальным образом, оформление подобных «квази-рукописей» заставляет сделать вывод, что Верар фиксирует и развивает представление о поэте, *независимом* в своем творчестве. Как показала Ц.Дж.Браун⁵⁰ на примере того же «Сада чести» Андре де Ла Виня, изображение автора в манускрипте «Упования Христианского мира», также присутствующем в библиотеке Карла VIII, и в печатном издании «Сада...» принципиально различно. В первом случае на миниатюре, открывающей рукопись, автор фигурирует в канонической позе «дарителя», преклонившего колена перед королем и протягивающего ему свою книгу (в этой позе в ряде своих книг Верар изображает сам себя); имя де Ла Виня возникает лишь в последнем стихе «Упования...», и то замаскированное, по обычаю «риториков», с помощью игры слов. В печатной же книге имя автора обозначено на титульном листе, а миниатюра на фронтисписе изображает не сцену подношения, но писателя (абстрактного), восседающего перед своим завершенным, то есть имеющим вид готовой книги, произведением⁵¹. Печатная книга, проникая в рукописную *par excellence* сферу бытования придворной поэзии, как бы освобождает стихотворца от всецело зависимого положения, автономизирует его сочинения, наделяет их самостоятельной ценностью, не связанной прямо с придворным статусом автора. Не отсюда ли проистекают и вераровские попытки заполнить собой пустующее место автора-придворного? Судя по всему, пример этот остался едва ли не уникальным для практики книгопечатания, с одной стороны, и для истории того, что М.Фуко именовал «авторской функцией», с другой. Но и сама вераровская идея «придворного печатного манускрипта» была уникальна, и эта фиксация *книжными* средствами рождающегося нового самосознания французской поэзии выглядит ее прямым логическим следствием.

* * *

Мощная фигура Верара, этого «великого риторика» от книгопечатания, знаменует собой новый этап в осмыслении роли и функции печатной книги: парижский издатель целенаправленно стремится с ее помощью придать высокий статус национальной

литературе, утвердить ее достоинство и самоценность. Его деятельность завершается как раз тогда, когда сначала в Лионе (1509), а затем в Париже (11 изданий между 1510 и 1530 годами!) начинают выходить три книги «Прославлений Галлии и Примечательностей Трои» Жана Лемера де Бельж — колоссальный свод культурной мифологии, одушевлявшей национальное самосознание французов на рубеже XV–XVI столетий и облаченной в поэтические (т.е. вымышленно-антикизирующие) формы. В древности французской нации, чьи корни восходят ко временам разрушения Трои, Лемер видит убедительное свидетельство ее культурного превосходства над Италией, а тем самым — и над всей латинской традицией. Патриотическая идеология объединяет в это время и гуманистов, которые, подобно Кристофу де Лонгёй или Клоду де Сейселю, отстаивают права французского языка, и поэтов. Вместе с тем в области книгопечатания по-прежнему сохраняется возникшая еще на его заре «диглоссия»: латинские гуманистические издания используют антикву, книги на французском языке печатаются готикой; бастарда продолжает служить опознавательным знаком поэзии в широком смысле слова и историографии. Но существу, традиция книгоиздательской практики, сложившаяся в XV веке, приходит в противоречие с новыми потребностями культуры. Разрешением этого затянувшегося противоречия стала книга, значение которой невозможно переоценить; предмет ее потребовал сведения воедино античной древности и современной поэзии, философии и живописи, математики и лингвистики, средневековой аллегории и позитивного знания. «В среду, XXVIII дня месяца Апреля, Года Тысяча пятьсот двадцать девятого» вышел в свет трактат Жоффруа Тори «Цветущий луг, в коем заключено Искусство и Наука должной и истинной пропорции Букв Аттических, иначе именуемых Античными, а на народном наречии Буквами Римскими, в соразмерении с Телом и Лицом человеческим»⁵².

Автор его родился в 1480 году в Бурже — одном из центров французского гуманизма. Около 1505–1506 годов он совершает путешествие в Италию, дабы завершить образование, начатое на факультете искусств у себя на родине. В университете Болоньи его наставником становится Филиппо Бероальдо. Вернувшись в конце 1506 года в Париж, Жоффруа Тори преподает в нескольких коллежах и параллельно предается сугубо гуманистическим трудам: готовит для ведущих парижских издателей-гуманистов

(Бадия, Анри Этьенна, родоначальника знаменитой династии типографов, Жофруа де Марнефа) тексты «Космографии» Помпония Мелы (1508), «Космографии» Энея Сильвия Пикколомини, папы Пия II (1509), «Воспитания оратора» Квинтилиана (1510), «О зодчестве» Леона-Баттисты Альберти (1512) и др. Однако в 1515 году Тори внезапно оставляет университетское поприще и снова отправляется в Италию; по возвращении он открывает свою мастерскую по изготовлению гравюр на дереве, а затем — книжную лавку возле Пон-Нёф. Хотя никаких точных данных об этом периоде его жизни не сохранилось, можно с уверенностью предполагать, что второе итальянское путешествие было предпринято для более внимательного изучения практики заальпийской типографии. Любопытно, что первым результатом этого опыта стало изготовление миниатюр, инициалов и виньеток «наподобие античных, и равно других, в новом духе»⁵³, которые Тори использовал для часослова, отпечатанного у Симона де Колина: подобно Верару, он стремится видоизменить один из наиболее традиционных (и при этом наиболее популярных) типов издания, наследующих средневековому манускрипту. Одновременно он работает над главной своей книгой — трактатом о начертании «аттических» букв. Слава, достигнутая им благодаря этому произведению, заставила Франциска I, возможно, по совету своего библиотекаря Рене Массе (неоднократно упомянутого в «Цветущем луге») назначить его в 1530 году королевским печатником; 18 февраля 1533 года, незадолго до смерти⁵⁴, Тори становится одним из 25 «присягнувших либрариев» Сорбонны.

Переворот, совершенный Тори в книгопечатании, заслуживал этих высоких почестей. Будущему королевскому печатнику удалось не только найти синтез гуманистической и «вульгарной» издательской практики, но и вписать эту, казалось бы, прикладную проблему в контекст едва ли не всех культурных тенденций раннего французского Ренессанса. Произошло это благодаря тому, что предметом его изысканий выступает не столько начертание букв как таковых (математически точному их построению посвящена третья, заключительная книга трактата), сколько французский алфавит в целом — основа национального языка и культуры. В этом его принципиальное отличие от предшественников — итальянцев Сиджисмондо де' Фанти и Луки Пачоли (которого, впрочем, он открыто объявляет плагиатором, присвоившим идеи и разработки Леонардо да Винчи⁵⁵),

немца Альбрехта Дюрера с его «Четырьмя книгами о пропорциях человека» и даже от самого боготворимого им Леонардо. Алфавит и каждая отдельная его буква исполнены для Тори глубочайшего смысла, причем смысла не «природного», как у Леонардо, познающего космические, универсальные законы мироздания в каждом их конкретном проявлении, а сугубо «культурного», связанного со всей историей французского языка и французской нации. Трактат Тори с этой точки зрения — логическое продолжение и своеобразный итог более чем полувековой деятельности «великих риториков».

* * *

К традиции «риториков» отсылает уже само заглавие книги — «Цветущий луг». Гюстав Коэн в предисловии к фототипическому изданию трактата (1931 г.) прямо соотносит его с «Садом Удовольствия и цветом Риторики», изданным Вераром. Правда, текстуальных подтверждений этой гипотезы нет; к 20-м годам XVI века, когда Тори работал над своей книгой⁵⁶, тексты «риториков» были известны уже достаточно хорошо, а главное — созданная ими топка, в рамках которой идея красноречия неразрывно связывалась с идеей цветения природы, превратилась в общепозитический канон, который активно разрабатывался и Лемером, и отцом и сыном Маро. Как нам представляется, для Тори важнее отсылка именно к традиции, а не к конкретному изданию — пусть даже сыгравшему важную роль в утверждении этой традиции. Косвенное доказательство этой ориентации на придворную «риторическую» практику, на фигуру автора, подносящего свой труд государю, содержится уже в первых строках пролога; но всего интереснее то, что апелляция к ритуалу придворного бытования книги нужна Тори лишь для того, чтобы немедленно этот ритуал нарушить.

«Когда поэты и ораторы и иные сведущие в словесности и науках люди, — пишет автор, — старательной и усердной рукой своей создали и составили некое Сочинение, то в обычае у них поднести его в дар кому-либо из знатных сеньоров Двора или Церкви,.. каковой, как почитается, должен и обязан вознаградить их каким-либо богатым даром, либо бенефицием, либо должностью за те труды и бдения, какие употребили они на создание сказанных своих Произведений и Подношений. С легкостью мог бы и я поступить так же с этой маленькой Книгой, но, рассуждая, что если я поднесу ее кому-нибудь одному, а не дру-

гому, то может из того проистечь какая доука и угрызение совести, почел я, что поступлю честно, если поднесу ее в дар всем вам, о Благочестивые Любители добрых Литер и Литературы⁵⁷, не отдавая предпочтения великому перед малым — разве что постольку, поскольку более любит он Словесность и ближе сердцу его добродетели»⁵⁸. Тори сознательно отказывается от роли придворного-просителя⁵⁹, адресуясь всему кругу просвещенных людей — то есть заменяет риторику традиционного посвящения на риторику гуманистическую. Вместе с тем текст его наследует у традиции, проповедовавшей Вераром, отнюдь не только название, — и не только фразу из обращения к читателю, на которой Г.Козн основывает свое сопоставление трактата с «Садом Удовольствия...»: «И так, понемногу, мы пройдем весь путь и в конце его прибудем на обширные Поэтические и Риторические Луга, изобильные прекрасными, добрыми и благоухающими цветами честных и незатрудненных слов и речений...»⁶⁰

Структура «Цветущего луга» — это структура прозиметрического видения, жанра, созданного и активно разрабатывавшегося «риториками». Как правило, видения эти были посвящены политическим проблемам, вернее, вопросам нравственного долга государя перед лицом определенных обстоятельств, — либо же, гораздо реже, различным аспектам любовного служения. Видение посещает поэта во сне, обычно на том самом цветущем лугу красноречия, среди зелени, цветов и листвы, который и упоминает Тори. Отличие лишь в том, что луг у риториков — это «пространство поэтического вымысла», обуславливающее аллегорический характер вещающего сна поэта⁶¹; у Тори же он — метафора грядущего расцвета французского красноречия, который будет подготовлен усилиями многих просвещенных людей: если сам он, описав буквы, положил начало этому пути, то вслед за ним должны прийти другие, те, кто создаст правила для вокабул, затем для предложений, и наконец для целых речей и произведений. И поскольку трактат мыслится Тори лишь как первый шаг к торжеству этого риторического земного рая, которому еще только суждено когда-нибудь осуществиться, то и видение является ему не на природе, а в собственной постели, где перед его мысленным, не до конца пробудившимся взором предстает прекрасная буква (по-видимому, инициал для девиза или монограммы?), созданная им самим для знаменитого Жана Гролье⁶².

Интересная и по-своему очень характерная параллель возникает между «Цветущим лугом» и «Прославлениями Галлии...» Лемера де Бельж, которого Тори неоднократно упоминает. В первых, оба сочинения схожи по тем специфическим (во всяком случае, для нас) целям, которые они преследуют. Если Лемер в конце своей второй книги выражает удовлетворение по поводу того, что отныне, в результате его кропотливых трудов, «все читатели (второй книги. — *И.С.*) и слушатели могут почитать себя удовлетворенными и достаточно сведущими относительно истины всей истории, дабы отныне никто не погрешал против нее ни в изображениях живописных, ни в картинах тканых»⁶³, то Тори предназначает свои «аттические» буквы не только любителям словесности, но и «сеньорам, что получают удовольствие, возводя дворцы и дома, и любят картины и девизы...»⁶⁴. Своеобразным дополнением к «Цветущему лугу» становится сборник надписей и девизов, пригодных для различных целей⁶⁵. И Лемер, и Тори окружены единым, нечленимым на материальный и духовный, миром культуры: ученость первого позволяет мастерам, пишущим картины и изготавливающим шпалеры, правильно выбирать и трактовать сюжеты и персонажей, ученость второго — соблюдать единую пропорцию в надписях, венчающих эту изобразительную мифологию.

Вслед за Лемером Тори подробнейшим образом обосновывает троянское происхождение французов и, как логическое следствие, доказывает, что в основе французского алфавита лежит алфавит не латинский, а греческий. Именно этим объясняется предпочтение, которое он отдает названию «*Lettres Attiques*», «Буквы Аттические», отвергая эпитеты «*Antiques*», «Античные» (антиква) и тем более «римские». Как и у Лемера, доказательства его опираются на античную мифологию. В первой книге трактата миф о Юпитере и Ио истолкован как история возникновения письма: после того как Меркурий освободил прекрасную корову Ио, отданную Юноной из ревности в полную власть Аргуса, возлюбленная громовержца возвращается к отцу, Инаху, ставшему к тому времени богом реки; лишенная дара речи, она может лишь оставить отпечаток своего копыта — и по этому отпечатку, в котором сочетаются буквы «I» и «O», отец узнает ее; страна получает имя Ионии, а жители ее зовутся Ионийцами. Далее у Тори следует его собственное (эксплицитно противопоставленное боккаччиевскому из «Генеалогии богов») аллегорическое толкование этой «басни» — ибо «под оболочкой

Басни скрыта Истина, и познать ее может лишь тот, кто созерцает ее и рассматривает вблизи»⁶⁶. Юпитер, согласно Тори, — это «воздух и изящный образ жизни» Ионии, где цвели искусства, науки и словесность, подобно тому, как ныне процветают они в Париже; Ио — наука, отданная во власть Юноны — богатства; стоглазый Аргус — «те, кто по неотесанности своей и маловежеству преследуют добрые Науки и Словесность»⁶⁷. Однако главное, что призван доказать с помощью своего сокровенного смысла миф об Ио — это первичный, изначальный, «природный» (отпечаток копыта на прибрежном песке) характер двух букв, составляющих ее имя, двух «пра-литер», на основе которых могут быть построены все остальные буквы (сочетающие в себе прямую линию, I, и круг, O; как раз поэтому, полагает Тори, восклицание «IO!» выражало у греков торжество и триумф). Во второй книге, после соотнесения букв «I» и «O», с одной стороны, с пропорциями человеческого тела, а с другой — опять-таки с мифологическим контекстом (на сей раз не генетическим, но графическим: «I» по своим очертаниям отождествляется с флейтой из «Эклог» Вергилия, «O» соотносится с Аполлоном и девятью музами⁶⁸), автор, обнаружив полную гармонию между графикой букв, их глубинной семантикой и строением человеческого тела, специально выговаривает себе право в знак торжества и восторга воскликнуть «IO!».

Приблизительно так же вычерчивает Тори и все остальные буквы алфавита: каждая из них получает аллегорическое толкование, каждая подобающим образом вписывается в квадрат, поделенный по горизонтали на 10 частей (Аполлон + 9 муз), и в круг — фигуру, управляемую Аполлоном и семью свободными искусствами. Гармония обнаруживается и в магии чисел: поскольку совершенным является единство четности и нечетности, то буква A потому и открывает алфавит, что строится из треугольника наверху (нечетное число) и четырехугольника внизу (четное число). Число букв алфавита складывается из суммы 9 муз, 7 свободных искусств, 4 основных добродетелей (Веры, Надежды, Любви и Мудрости) и 3 Граций, прислужниц Венеры⁶⁹. Аллегорическим характером наделяется и «Золотая ветвь» из «Энеиды» Вергилия — ветвь Знания, имеющая три ответвления и 23 листа, по количеству букв алфавита: 9 букв на средней, самой длинной веточке, означают муз, 7 букв на левой веточке — искусства, а 7 букв на правой — 4 добродетели и трех Граций. Рядом с изображением этой ветви Знания Тори

помещает весьма выразительный символ невежества — голую ветвь, на которой черенки листьев выглядят шипами⁷⁰.

Таким образом, тайная гармония букв французского алфавита, которую выявляет Тори — как средствами ренессансных живописно-геометрических построений, так и через средневековые по духу аллегорические толкования, — находит подкрепление в символике алфавита как основы любой культуры; все это, помноженное на греческие истоки французской нации и французских литер, сообщает национальному языку невиданное доселе достоинство. Тори закладывает серьезную научную (в понятиях эпохи) базу под провозглашенную еще в XV веке «риториками» идею превосходства французского языка над итальянским и его безусловного равенства латыни. Та же работа, которую проделал Лемер в своей поэзии и «поэтической историографии», теперь совершается Тори применительно к самой основе и материи языка.

При этом Тори не ограничивается только письменным его аспектом. В трактате воспроизведены как фонетические особенности диалектального произношения (беррийский, бургундский, бретонский, гасконский, лионский, тулузский, нормандский, пикардийский, валлонский диалекты), так и примеры некоторых, как мы бы сказали сейчас, «социолектов». В обращении к читателю Тори выделяет «три особенных вида людей, каковые находят удовольствие в стараниях его (французский язык. — И.С.) испортить и искалечить. Таковы Грабители латыни, Шутники и Жаргонёры (*Escumeurs de Latin, Plaisanteurs & Jargonneurs*)»⁷¹. Образцы их речи, «пастиши», сочиненные Тори, получили широкую популярность и даже обрели литературную судьбу: речь «Грабителей латыни» практически дословно переписана Рабле в знаменитом эпизоде с Лимузенским школяром; образ Шутника, или, иначе, «Кромсателя языка» (*Dechiqueteur de Langage*) отзовется в начальных сценах «Приключений Барона Фенеста» Агриппы д'Обинье; критику же Вийона, представителя «жаргонёров», воспроизведет и разовьет и Маро в своем предисловии к изданию его стихов. Французскому языку, напомним, еще только предстоит достигнуть «Поэтических лугов с их цветами красноречия», его современная жизнь строится на многообразии узусов, а не на единстве нормы, и фиксация этих узусов (при ясном сознании исторической изменчивости и подвижности лингвистических явлений, отраженном в том же об-

ращении к читателю) придает трактату, наряду с научной ценностью, бесспорное литературное измерение.

Но, подобно букве, обладающей одновременно и материальностью графического объекта, и аллегорическим смыслом, и ценностью всего словесного искусства в целом, язык у Тори неожиданно тоже наделяется сугубо телесной материальностью. В самом начале первой книги помещена гравюра, изображающая Геркулеса Галльского: старик в львиной шкуре, с палицей и луком в руках, влечет за собой великое множество людей посредством цепочек, которые тянутся от его языка к ушам влекомых. Как всегда у Тори, изображение это обстоятельно и точно документировано: автор ссылается на «богатую картину» (*riche raincture*), виденную им в Риме, а также на отрывок из Лукиана, переведенный с греческого языка на латынь Эразмом (в издании «*Opuscula*» Лукиана 1506 года), а с латыни на французский — самим Тори⁷². Лукиан, подобно Тори в Риме, описывает свое впечатление от изображения Геракла, которого «французы на родном своем наречии именуют Геркулесом Огмием»⁷³; смысл изображения толкует удивленному греку некий француз-философ. Галлы, по его словам, почитают как бога красноречия именно Геркулеса, а не Меркурия, ибо «он гораздо больший богатырь», и представляют его стариком, ибо именно в этом возрасте речь человека обретает истинную красоту и сладкозвучие. Дырявый же язык бога, к которому прикреплено все бесчисленное множество цепочек, означает высшую степень ораторского искусства, «украшенную речь», «ибо вспоминается мне (говорит француз), что в комедиях ваших есть такие ямбические стихи, в коих говорится, что у всех людей, говорить любящих и умеющих, язык с дырою»⁷⁴. Тем самым, делает Тори логический вывод, французский язык есть в буквальном смысле слова продырявленный язык Геркулеса Галльского: ведь ни латиняне, ни греки не поклонялись столь замечательному божеству⁷⁵.

Фигура Геркулеса Галльского не была открытием Тори. О нем писал еще Лемер, доказывая происхождение французов от троянцев. В лионском издании «Прославлений Галлии...» 1510 года имеется гравюра на дереве с изображением Геркулеса, его супруги Галаты (прародительницы Галатов) и сирены Араксы⁷⁶. Однако у Лемера Геркулес — царь галлов, их первый правитель, и на гравюре, обычно атрибуируемой Жану Перреалю (которого Тори называет своим учителем и чей рисунок, являющийся на самом деле чистым подражанием Леонардо, он приводит на

листе XLVI v° своего трактата), величественная фигура «прагосударя» никак не связана с идеей красноречия. Разница задач, что ставили перед собой Лемер и Тори, обусловила и разницу в трактовке одного и того же мифологического персонажа: труд «великого риторика» — это по-новому написанная хроника, имеющая дело с историческими фигурами; трактат будущего королевского печатника — это неожиданный синтез аллегорического видения и гуманистической науки, и в его контексте персонаж божества с его подчеркнуто двойственным (не историческим, но и не целиком вымышленным) статусом оказывается чрезвычайно уместным. О том же, насколько значимым для французской культуры оказалось это первое развернутое словесное и живописное изображение Геркулеса Галльского, свидетельствует хотя бы тот факт, что Дю Белле заключает этим образом «Защиту и прославление французского языка»: «Пусть вспомнится вам ваш древний Марсель — вторые Афины — и ваш Геркулес Галльский, тянущий за собой с помощью цепи, привязанной к его языку, народы за уши»⁷⁷. Следует отметить, что, несмотря на одушевлявший Дю Белле протоклассицистический пафос и презрительное неприятие им традиции «великих риториков», его знаменитое сочинение во многих местах текстуально (и еще чаще — идейно) восходит к далеко не столь знаменитому, однако сыгравшему действительно революционную роль во французской культуре трактату Тори.

* * *

То, что «Цветущий луг» оказался «разъят на цитаты» такими писателями, как Рабле, Агриппа д'Обинье или Дю Белле, вполне закономерно. До него не было во Франции произведения, где бы настолько последовательно, осознанно — и талантливо — преодолевалась оппозиция гуманистической латыни и народного красноречия. Адресуясь не к государю или вельможе, но к широкому кругу «Любителей Добрых Литер и Литературы», Тори эксплицитно отказывается писать свой труд по-латыни: «Я изложил бы и написал его на латыни, как мог бы я, думается мне, сделать недурно и как все могут судить по тем латинским сочинениям, каковые я напечатал и представил взору всех усердно обучающихся, равно и в стихах, и в прозе. Но, желая несколько украсить наш Французский язык, и еще для того, чтобы вместе с людьми, сведущими в словесности, обычный народ мог извлекать из него для себя пользу, желаю я написать его по-фран-

цузски»⁷⁸. Первоначальная декларация подкрепляется в тексте на каждой странице: даже многочисленные латинские цитаты, безусловно, не требовавшие перевода для мало-мальски образованного читателя, приводятся Тори сначала в оригинале, а затем — обязательно! — в собственном переводе. Все богатство гуманистической образованности парижский печатник делает доступным любому, кто способен читать (или слушать чужое чтение) по-французски — точно так же, как он не желает держать при себе секрет своих гармоничных и пропорциональных литер (мотив, не раз повторяющийся на протяжении трактата). Грань между латынью и народным языком, между *studia humanitatis* и французской словесностью стирается не на уровне заявлений или умозрительных построений, но в самой структуре текста. Некоторые нововведения, которыми Тори обогащает французскую орфографию, он даже успевает применить на практике: в 1533 году он выпускает четвертое издание «Клемановой юности» Маро, где впервые используются апострофы, «эс» с седий, а также «аксан-эгю» («то есть поставленный на *é* мужском, в отличие от женского»). «Защита и прославление» идеального печатного шрифта, французской фонетики и орфографии, национального алфавита и, наконец, языка и красноречия — для Тори единая и достойнейшая задача.

Но тем самым его трактат приобретает безусловно нормативное значение для практики книгопечатания. В начале «Цветущего луга» он пишет, что, возможно, посвятит одно из последующих своих сочинений готическому шрифту — и так называемой «*lettre de forme*», и бастарде. Однако по завершении сочинения это обещание выглядит избыточным — несмотря на то, что в приложении Тори приводит образцы самых разных литер, от той же бастарды или букв с цветочным орнаментом до букв халдейских, арабских, «фантастических» (в форме ремесленных и сельскохозяйственных орудий) и утопийских (позаимствованных у Томаса Мора)⁷⁹. Все эти шрифты в смысловой системе трактата выглядят не более чем упражнениями умелого рисовальщика и гравера, прихотью художника. Весь строй «Цветущего луга» заведомо лишал их права на место в культуре, хотя бы отдаленно сопоставимое с «аттической» антиквой в исполнении Тори. Соотнесение с человеческим телом и отдельными его органами делало ее единственным типом письма, отвечающим самой природе человека; мифологический контекст превращал «аттические литеры» не только в древнейшие пра-

письмена (отпечаток копыта Ио), но и в воплощение глубинных поэтических и мистических смыслов; наконец, культурно-лингвистический пласт сочинения Тори заведомо исключал какие-либо иные, кроме описанных, очертания французского алфавита. Стараниями парижского гравера и печатника антиква сделалась французским национальным шрифтом.

Последствия этой «революции в сознании» не замедлили сказаться. Отвечая на насущнейшие потребности раннеренессансной культуры Франции, Тори — возможно, сам того не сознавая до конца, — поставил жирную точку в «литературном» бытовании бастарды. «Книга эта не только способствовала отказу от готических шрифтов, но привела к тому, что старинные римские шрифты были перелиты заново. Среди прочих, Робер Этьенн тогда же подверг переделке все наборы, которые достались ему от отца, Анри I, или, вернее сказать, от тестя, Симона де Колина, и заменил их литерами новой формы, гравированными, как я полагаю, самим Тори...»⁸⁰. Уже в конце 1529 года Галлио Дюпре выпускает «обновленные» издания «Романа о Розе» и сочинений Алена Шартье (т.е. светочей национальной поэзии), выполненные антиквой. В 1532 году той же чести удостоивается «Большое Завещание» Вийона (ответом на это издание и стало издание, подготовленное Маро). В 1530-е — 1540-е годы бастарда, вместе с другими типами готического шрифта, стремительно сдает свои позиции. Она становится уделом самых бедных печатников, не имеющих денег, чтобы обзавестись новыми наборами шрифтов, и выпускающих большими тиражами альманахи, брошюры и готические «народные книжки». Культурная стратификация шрифтов сохраняется и в это время, однако теперь она, во-первых, не совпадает со стратификацией языковой — тем более что разрыв между изданиями на латыни и на французском языке стремительно сокращается и к середине века число франкоязычных изданий превысит число изданий на латыни; во-вторых, отныне граница между антиквой и бастардой обозначает водораздел между *studia humanitatis* и французской поэзией в широком смысле, с одной стороны, и «ярмарочной литературой», с другой⁸¹. В самой практике печатников антиква утверждается как алфавит высокой французской культуры, обрекая на «вне-культурное» бытие любой текст, отпечатанный устарелой бастардой.

Насколько четкой была эта граница в сознании 1530-х — 1540-х годов, свидетельствует пример хотя бы первых изданий

«Гаргантюа и Пантагрюэля» Рабле. Известно, что первые две книги романа, стилизованные под народную хронику, Рабле во всех подготовленных им самим переизданиях неизменно печатал бастардой, а пиратское издание Этьена Доле 1542 года, выполненное антиквой, вызвало его гневную отповедь. Шрифт в сочетании с форматом ин-фолио служил для шинонского врача зримым знаком принадлежности его произведения к определенной культурной традиции и не в меньшей степени обуславливал неповторимый облик его текста, чем архаизирующие неологизмы и площадной комизм. При этом Рабле специально подчеркивает, что бастарда — шрифт старинный, архаический: в подтверждение этого можно вспомнить хотя бы знаменитую главу об учении Пантагрюэля. Образ *новой* французской книги уже настолько прочно утвердился в сознании писателя и его аудитории (напомним, что первое издание «Пантагрюэля» вышло в 1532 году), что использование бастарды как архаического шрифта может в это время выступать в качестве художественного приема.

Таким образом, в конце 20-х годов XVI века в пространстве французской культуры возникает и постепенно разрастается, вытесняя прежние представления, то понятие книги, которое вместе с разработанными в то время шрифтами просуществовало по крайней мере два столетия («пунсоны, выточенные в эту эпоху, будут постоянно использоваться вплоть до XVIII века») ⁸².

* * *

Рассмотрев в самых общих чертах эволюцию самосознания французского (а, вернее, парижского) книгопечатания на начальном этапе его существования, мы, таким образом, достаточно точно можем ответить на вопрос, поставленный в начале нашей работы, — вопрос о том, какова верхняя граница «осени Средневековья», когда французская литература и французское книгопечатание, объединившись, создадут собственно ренессансное пространство и формы бытования литературного произведения как книги. Если деятельность Антуана Верара на рубеже XV–XVI веков объективно создала предпосылки к постепенному выведению манускрипта за рамки этого бытования (несмотря на то, что в исторической реальности рукописная книга будет существовать и в XX веке, эта ее «жизнь» будет отныне неизменно маркированной, культурно не-нейтральной — в отличие от XV века), то «Цветущий луг» Жоффруа Тори пред-

ставил тот идеал книги и такие возможности книгопечатания, после которых книга, по-старому воспроизводящая канон манускрипта, оказывалась культурно несостоятельной. Ее эпоха завершилась в 1529 году.

Безусловно, мы не стремились охватить весь материал, который могла бы нам предоставить история французских печатен в 1470–1530-е годы. Важнейшее значение, с нашей точки зрения, имеет эволюция презентационных особенностей книги, которую мы затрагивали лишь окказионально и явно недостаточно. Между тем было бы крайне необходимо проследить, например, какие именно тексты и какие именно жанры первыми стали издаваться с титульным листом, который в 1510-е годы все сильнее теснит традиционный колофон. Чрезвычайно актуальной остается и проблема рождения «ярмарочной» литературы, детища в первую очередь лионских печатников, и ее культурных функций, бесспорно, несводимых к чистой эстетике; «*littérature de colportage*» — очевидная производная от практики книгопечатания, и именно в ее рамках способ печати (шрифт, расположение текста, формат, оформление) становился одним из факторов поэтики, а печатник уравнивался с автором, а часто и вытеснял его. Однако вся эта совокупность проблем еще нуждается в основательном изучении. Целью же нашей работы было прежде всего наметить подход к изучению литературы Позднего Средневековья через призму «Гутенберговой революции», чье влияние на жизнь национальной словесности, видимо, никогда не было столь сильным, а главное столь остро осознаваемым, как на рубеже веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: *Chartier R. Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*. Paris, 1987; *Chartier R. De l'histoire du livre à l'histoire de la lecture: les trajectoires // Histoire du livre: nouvelles orientations / Sous la dir. de H.K.Bodeker, P., 1995*; и в особенности: *Storia della lettura nel mondo Occidentale / A cura di G.Cavallo e R.Chartier*. Roma; Bari, 1995, где содержится обширная библиография по данному вопросу.

² *Chartier R. Figures de l'auteur // Chartier R. L'Ordre des livres*. Aix-en-Provence, 1992. P. 35–67; рус. пер.: Новое литературное обозрение. № 13 (1995). С. 189–214.

³ *Chartier R. Lecteurs dans la longue durée: du codex à l'écran // Histoires de la lecture: un bilan des recherches / Sous la dir. de R.Chartier*. Paris, 1995. P. 272.

⁴ И, возможно, его учеников. См.: *Варбанец Н.В. Йоханн Гутенберг и начало книгопечатания в Европе*. М., 1980. С. 225.

⁵ На тот момент она оказывалась и во многом исторически оправданной, ибо гуманистические печатни Италии развернут свою деятельность в полную силу лишь к концу века.

⁶ *Épître adressée à Robert Gaguin le 1 janvier 1472 par Guillaume Fichet // Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, juil.-août 1887. T. XIV. P. 106–110.

⁷ *Histoire de l'édition française. T. I: Le livre conquérant / Sous la dir. de H.-J. Martin et R. Chartier. Paris, 1982. P. 151.*

⁸ См., среди прочего: *Parent A. Les métiers du livre à Paris au XVI siècle. Genève, 1974. P. 27.*

⁹ *Febvre L., Martin H.-J. L'apparition du livre. Paris, 1958. P. 253–254.*

¹⁰ Бадий, по-видимому, слушал лекции Филиппо Бераальдо в Мантуе. В XV–XVI веках «Моления» издавались по всей Европе и имели громадный успех. Как известно, в 1530-х годах их переводил Маро.

¹¹ *Febvre L., Martin H.-J. Op. cit. P. 181.*

¹² См.: *Imprimeurs et libraires parisiens du XVI siècle / Ouvrage publ. d'après les manuscrits de Ph. Renouard... T. 2. 1969. P. 6–297.* К сожалению, это ценнейшее издание оказалось прервано уже на первых томах.

¹³ *Simone F. L'importance historique et littéraire des premières éditions lyonnaises de Dante, Pétrarque et Boccace // Annales de l'Univ. de Lyon. 3 série: Lettres. 1965. Fasc. 39. P. 35–36.*

¹⁴ У средневековых писцов XV века этот термин «использовался для характеристики письма книг исторического и литературного содержания» (*Романова В.Л. Рукописная книга и готическое письмо во Франции в XIII–XIV вв. М., 1975. С. 172–173*).

В доказательство того, что проблема соотношения шрифта и содержания текста в период раннего французского Ренессанса стояла весьма остро и не менее остро осознавалась, можно привести еще один пример. Когда лионский издатель, итальянец Бальдассаре да Габиано, стоявший у истоков того культурного процесса, благодаря которому Лион в начале XVI века превратился в «столицу поэзии», задумал впервые издать во Франции Данте и Петрарку, он не прибег ни к одному из традиционных французских типов шрифта. Подобно Фише, он использует принципиально новые литеры, позаимствовав у Альда Мануция его знаменитый «итальянский» шрифт — «italiques» (*Simone F. Op. cit. P. 34*).

¹⁵ Материалов о Вераре, впрочем, не так много. Основополагающей работой по-прежнему остается монография Дж. Макфарлейна: *Macfarlane J. Antoine Vêrard. London, 1900*; недавно к ней добавилась обширная и весьма обстоятельная монография М.Б. Уинн: *Winn M.B. Anthoine Vêrard, parisian Publisher, 1485–1512. Prologues, poems and presentations. Genève: Droz, 1997 (Travaux d'Humanisme et Renaissance, CCCXIII)*, содержащая, помимо интересных наблюдений, огромный, по большей части неисследованный фактографический материал и полезный справочный аппарат.

¹⁶ См. трактат Бюде «Об изучении словесности» («*De studio literarum recte et commode instituendo*»), изданный в 1532 году Бадием.

¹⁷ См.: *Стаф И.К. Природа, любовь и риторика во французской литературе начала XVI века // Природа в культуре Возрождения. М., 1992. С. 100–102.*

¹⁸ Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale: Auteurs. T. 14. Col. 612.

¹⁹ Чего стоит одна «livre de cameron»: греческое заглавие сборника Верар, не поняв его, трансформировал в предлог и некое имя собственное (по сути, приравняв его к «принцу Галеотто»!); в первой половине XVI в. эта ошибка переходила из издания в издание.

²⁰ Колофон не содержит имени печатника, однако А.Клоден на основании анализа шрифта весьма убедительно доказывает, что книга была изготовлена именно Леве: *Claudin A. Histoire de l'imprimerie en France au XV-e et XVI-e siècle*. T. 2. Paris, 1901. P. 411.

²¹ *Les Cent Nouvelles nouvelles, dites les Cent nouvelles du Roi Louis XI.* / Nouv. éd... par P.L.Jacob, bibliophile. Paris, 1858. P. 2.

²² *Les Cent Nouvelles nouvelles* / Publ. d'après le seul ms connu... par M.Thomas Wright. T. 1–2. Paris, 1858. P. IX–X. Это мнение остается авторитетным до сих пор.

²³ *Saenger P. Leggere nel tardo medioevo* // *Storia della lettura nel mondo Occidentale*. P. 152.

²⁴ *Cent Nouvelles nouvelles* / Ed. par P.L.Jacob, bibliophile. P. XX, note 1.

²⁵ Т.Райт приводит занятный пример абберраций, к которым приводило пояснение Верара; в одном из описаний сборника, сделанном в XVIII веке, сказано, что составлен он «для развлечения короля Людовика XI, когда он был еще Герцогом Бургундским...» (*Cent Nouvelles nouvelles* / Ed. par T.Wright. T. 1. P. V–VI).

²⁶ См.: *Смаф И.К.* Издательский заказ и становление жанра новеллы во Франции // *Книга в системе международных культурных связей*. М., 1990. С. 33–35.

²⁷ *Doucet R. Les bibliothèques parisiennes au XVI-e siècle*. Paris, 1956. P. 49.

²⁸ Списки соответствующих изданий см.: *Winn M.B.* Antoine Vêrard's presentation manuscripts and printed books // *Manuscripts in the fifty Jears after the invention of printing. Some papers read at a colloquium at the Warburg Institute on 12–13 march 1982.* / Ed. by J.B.Trapp. London, 1983. P. 73–74.

²⁹ Весьма выразительную иконографию см.: *Claudin A.* Op. cit.

³⁰ *Chartier R. Le prince, la bibliothèque et la dédicace* // *Le pouvoir des bibliothèques*. Paris, 1996. P. 212–213.

³¹ Любопытно, что произведения, например, Антуана де Ла Саля увидели свет лишь к 20-м годам XVI века: «Маленький Жан из Сантре» — в 1518 году, «La Salade» — в 1522-м (оба текста вышли у Мишеля Ленуара, т.е. включались в систему рыцарских романов).

³² Первое «имя» активно употреблял еще Маро; второе принадлежит Жану Лемеру де Бельж.

³³ *Sy commence Ouide... son liure intitule Métamorphose... moralisé par maistre Thomas waleys docteur en theologie, translâté et compilé par Colard Mansion... Faict et imprime en la noble ville de Bruges par Colard Mansion... 1484.*

³⁴ Без упоминания имени Колара Мансьона (1493).

³⁵ Т.е. в соответствии с толкованием, данным Боккаччо в «Генеалогии языческих богов» (также, как мы видели, изданной Вераром во французском переводе). Традиция эта сохранялась долго: как известно, «Роман о Розе» трактовал как аллгорию Клеман Маро (1526), оказавший в данном случае воздей-

ствие даже на «Изыскания о Франции» Этьена Пакье. К слову, фигура Маро-издателя заслуживает, на наш взгляд, самого пристального внимания.

³⁶ *Langlois E. Recueil d'arts de seconde rhétorique. Paris, 1902. P. LVI-LVII.*

³⁷ *Ibid. P. 214–215.*

³⁸ *Ibid. P. LXII–LXIII.*

³⁹ Любопытно, что именно на «Ста новых новеллах» 1486 года впервые появляется издательская марка Верара.

⁴⁰ Характерно, что трактат, несколько раз выходивший в печатном виде на рубеже веков, всегда издавался как анонимный — без имени Молине, но и без имени Анри де Крюа.

⁴¹ *Le Jardin de Plaisance et fleur de Rhétorique. Nouuellement imprime a Paris pour Ant. Verard (s.l., s.d.).*

⁴² В «Храме Купидона» Клемана Маро «мэтр Ален», наряду с Овидием, Петраркой и создателями «Романа о Розе», упомянут как автор «сакрального» текста — «Безжалостной красавицы». Но для Верара, возможно, большее значение имел тот факт, что Шартье был секретарем Карла VI и Карла VII.

⁴³ Автора «Обвинения против Безжалостной красавицы» (в «Саду» оно названо «Суд любви»).

⁴⁴ В свите короля в Италии побывал и Коммин, решительный противник этой кампании.

⁴⁵ Впрочем, точно так же обстояло дело и в Лионе, признанном центре издания литературы на народном языке.

⁴⁶ *Giraud Y., Jung M.-R. La Renaissance. I: 1480–1548. Paris, 1972. P. 47 (Littérature française, 3).*

⁴⁷ *Chartier R. Le prince, la bibliothèque et la dédicace. P. 207.* В той же работе Шартье, ссылаясь на Ж.Серкильини-Туле (*Cerquiglini-Toulet J. La Couleur de la mélancolie. La fréquentation des livres au XIV siècle, 1300–1415. Paris, 1993. P. 160–161*), цитирует описанную Фруассаром сцену вручения собственных стихов в 1395 году Ричарду II, где особо подчеркнута красота и богатство поднесенной рукописи.

⁴⁸ *Zumthor P. Le masque et la lumière: La Poétique des Grands rhétoriciens. Paris, 1978. P. 31, 98.*

⁴⁹ Косвенным подтверждением наших выводов может служить замечание М.Б.Уинн: «Верар, насколько мне известно, был первым парижским печатником, кто включал французские стихотворные тексты в качестве маргиналий в свои печатные Часословы» (*Winn M.B. Op. cit. P. 66*).

⁵⁰ *Brown C.J. Text, Image, and Authorial Self-Consciousness in Late Medieval Paris // Printing the Written Word. Ithaca-London, 1991. P. 103–142.* Цит. по: *Chartier R. Op. cit. P. 208–209.*

⁵¹ В перепечатке издания де Ла Винь изображен уже в процессе творчества, окруженный своими аллегорическими персонажами.

⁵² *Champ Fleury, Au quel est contenu Lart & Science de la deue & vray Proportio des Lettres Attiques, quō dit autremēt Lettres Antiques, & vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corps & Visage humain.* (Ссылки даются на издание: *Tory G. Champ Fleury, ou l'Art et science de la proportion des lettres. Genève, Slatkine Reprints, 1973*).

⁵³ Так значилось в издательской привилегии, которую получил Тори для своего часослова 23 сентября 1524 года (Цит. по: *Tory G. Champ Fleury. Préface de K.Reichenberger et T.Berchem. P. XI*).

⁵⁴ По-видимому, Тори скончался в октябре 1533 года. Однако О.Бернар (*Bernard Aug. Geoffroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal, réformateur de l'orthographe et de la typographie sous François I. Paris, 1857*; без ссылок на это исследование не обходится ни одна работа о Тори) полагает, что в это время он лишь отошел от дел, а скончался в 1554 году.

⁵⁵ *Champ Fleury*, fol. XIII r°.

⁵⁶ Сам Тори в начале трактата датирует начало работы 1524 годом; привилегия на его издание получена в сентябре 1526 года; вероятно, столь большой по тем временам разрыв между окончанием манускрипта и изданием книги объяснялся техническими трудностями.

⁵⁷ Тори последовательно обыгрывает два значения понятия «*les bonnes Lettres*», которые в его трактате становятся действительно неотделимыми друг от друга.

⁵⁸ *Champ Fleury*, Aij v°.

⁵⁹ На деле, как мы видели, ритуал все же был исполнен — во всяком случае государем, Франциском I.

⁶⁰ *Champ Fleury*, A VIII v°.

⁶¹ *Angeli G. Le type-cadre du songe dans la production des Grands Rhétoriciens // Les Grands Rhétoriciens: Actes du V^e Colloque International sur le Moyen Français .T. 1. Milano, 1985.*

⁶² Вряд ли случайно сразу после упоминания Гролье, прославившегося своей библиотекой и замечательным экслибрисом — «*Grolierii et amicorum*», Тори рассуждает о том, сколь недостойно скрывать от публики свои идеи и изобретения.

⁶³ *Lemaire de Belges J. Oeuvres. T. 2. Genève, 1969. P. 244.*

⁶⁴ *Champ Fleury*, fol. LVII v°.

⁶⁵ *Aediloquium seu disticha, partibus Aedium urbanarum & rusticarum suis quaeque locis adscribenda* (Paris, Simon de Colines, 1531).

⁶⁶ *Champ Fleury*, fol. IX r°.

⁶⁷ *Ibid.*, fol. VIII v°.

⁶⁸ См. во второй книге (fol. XXVIII v°) замечательное изображение Солнца-Аполлона с кифарой — буквы О, от которой в виде лучей расходятся буквы алфавита, а между ними — 9 муз и 7 свободных искусств.

⁶⁹ *Ibid.*, fol. XXII r°; «под каковой Венерой понимаем мы всякую вещь честную и пристойную, а под сказанными прислужницами ее — всякое совершение вещи весьма подобающей и уместной».

⁷⁰ *Ibid.*, fol. XXVIII r°.

⁷¹ *Ibid.*, fol. VIII r°.

⁷² В подкрепление лукиановского текста приведены также цитаты из Помпония Мелы и Ювенала, смысл которых сводится к тому, что французы от природы более красноречивы, чем любая другая нация.

⁷³ *Ibid.*, fol. II v°. Геркулес-Огмий — реальное божество древних галлов.

⁷⁴ *Ibid.*, fol. III r°.

⁷⁵ Отметим в скобках, что в том же пассаже Лукиана присутствует и обоснование метафоры «красноречие-цветы»: «Сходным же образом глас послов Трои весьма был цветист, и речь их названа была *Lirioessa*. *Liria* по-гречески, как мне помнится, означает «цветы»» (*Ibid.*). Таким образом, устойчивый троп «риториков» обретает свой источник и подтверждение в древности, в грече-

ской традиции: Тори снова и снова заставляет античность, предмет гуманистических штудий *par excellence*, служить опорой для национального языка и словесности.

⁷⁶ Причудливое смешение разных мифологий, восходящее, как и все сочинение Лемера, к 17-томным «Комментариям...» Анния из Витербо. По одной из традиций, Геракл был женат на дочери речного бога Аракса, убитого им.

⁷⁷ *Дю Белле Ж.* Защита и прославление французского языка / Пер. М.Толмачева. — Цит. по: Эстетика Ренессанса. М., 1981. Т. 2. С. 263.

⁷⁸ *Champ Fleury*, fol. I r°.

⁷⁹ *Ibid.*, fol. LXXI r° – LXXIX r°.

⁸⁰ *Bernard Aug.* Op. cit. P. 47.

⁸¹ К 1520-м — 1530-м годам поэзия стала доминирующей формой литературы (и литературного быта), тогда как предшествующая мощная прозаическая традиция, развивавшаяся в XV веке под знаком хроники, переместилась в сферу «народной словесности».

⁸² *Febvre L., Martin H.-J.* Op. cit. P. 120.

А. В. Топорова

ФЕНОМЕН САВОНАРОЛЫ (1452–1498)

К 500-летию со дня смерти

Фигура доминиканского монаха Джироламо Савонаролы, настоятеля флорентийского монастыря Сан Марко, знаменитого проповедника, сыгравшего решающую роль в установлении республиканского правления во Флоренции после изгнания Медичи, оказавшего необычайное влияние на своих современников и окончившего свою жизнь на костре, сооруженном теми же самыми современниками, продолжает вызывать интерес и притягивать к себе внимание историков культуры. И это вполне понятно, поскольку личность Савонаролы поражает не только глубиной и яркостью, но и сочетанием, казалось бы, трудно сочетаемых особенностей и характерных черт, своей антиномичностью.

Любая попытка определить феномен Савонаролы и поместить его в строгие рамки традиционных представлений о том, каким должен быть человек, живший в эту эпоху и занимавший такое социальное положение, обречена если не на неудачу, то, по крайней мере, на заведомую неполноту и тенденциозность. Действительно, кем был Савонарола — религиозным деятелем, монахом-проповедником или тонким политиком, сумевшим в короткий срок блистательно провести в жизнь свою программу преобразования общества? Не приходится сомневаться в глубине и искренности религиозного призвания Савонаролы. С детства полюбивший молитву и уединение и предпочитавший изучение трудов Аристотеля, Фомы Аквинского и чтение Священного Писания пышным феррарским празднествам, двадцатитрехлетним юношей он тайне уходит из дома и поступает в доминиканский монастырь в Болонье. Его письмо к отцу, объясняю-

щее причины его выбора, свидетельствует о продуманности и неотвратимости подобного шага: «Уважаемый мой батюшка. Без сомнения, вы очень скорбите о моем уходе и особенно потому, что я сделал это тайком от вас. Но я хочу, чтобы из этого письма вы поняли мое настроение и мои намерения, чтобы вы утешились и убедились, что я решился на этот шаг не совсем так по-детски, как о том некоторые думают. <...> Причиной, заставившей меня принять монашество, было, прежде всего: полное ничтожество мира, криводушие людей, насильничество, прелюбодейство, воровство, гордость, идолопоклонство, жестокое богохульство. <...> Это потому, что я не мог переносить великого развращения слепотствующих народов Италии, особенно когда я видел, что добродетель в корне угасла, а пороки восторжествовали. Это было для меня самым тяжким страданием, какое я когда-либо испытывал в этом мире. Каждый день я молил Господа Иисуса Христа, чтобы Он извел меня из этой грязи...»¹. В этих словах уже слышится голос будущего проповедника и реформатора общественных нравов.

Но начало монашеского пути Савонаролы было вполне традиционным: все дни проводил он в молитве и чтении Священного Писания и Отцов Церкви, подвергал себя строгому посту и другим аскетическим упражнениям. О семи годах, проведенных им в Болонье, нам известно совсем мало, труд его души и ума остается скрытым от внешних взоров и судить о нем мы можем лишь по результатам.

Если говорить о литературном наследии Савонаролы, то корпус дошедших до нас текстов помимо писем и многочисленных проповедей, записанных (не всегда в совершенном виде) вслед за ним его слушателями, включает в себя ряд трактатов, главным образом религиозного содержания: «Книга о вдовьей жизни», «Трактат о смирении», «Трактат о молитве», «Трактат о любви Иисусовой», «Книга о простоте христианской жизни», «Трактат о семи ступенях духовной жизни святого Бонавентуры», «Об упражнении в милосердии», «О том, как следует творить молитву» и др.; а также политический трактат «Об управлении городом Флоренция» и философские сочинения «Краткое изложение философии, нравственности, логики» и «Разделение и свойство всех наук»; толкования на некоторые тексты Священного Писания, из которых наиболее известны толкования на 30-й и 50-й псалмы; записи видений и пророчеств «Сборник откровений» и «Рассуждения об истинности пророчеств»; напи-

санные в тюрьме перед самой смертью «Правила к доброму житию»; и два десятка стихов.

Но главные результаты проявились в той активной деятельности, которую Савонарола развернул во Флоренции. Он был приглашен туда в 1481 году проповедовать Великим Постом в церкви Сан Лоренцо. И хотя его первый опыт проповеди перед столь обширной и требовательной аудиторией не увенчался успехом — флорентийцы оказались более восприимчивыми к грубости и неотесанности его манер, чем к содержанию его проповедей, — многих поразила сила его веры и внутреннее горение, которые нельзя было не заметить. А несколько позже на капитуле доминиканцев в Реджо эти особенности его личности привлекли к нему внимание Пико делла Мирандолы, способствовавшего впоследствии его переводу во Флоренцию.

Став настоятелем монастыря Сан Марко, Савонарола со свойственным ему рвением берется за преобразование монастырской жизни по евангельскому образцу. Он значительно устрожает устав монастырской жизни, настаивает на почти полном отсутствии собственности, усиленно внедряет дух взаимной любви среди насельников Сан Марко. В его планы, так и не осуществившиеся, входило строительство нового здания монастыря, предельно скромного и простого, расположенного где-нибудь в уединении за пределами города. Савонарола мечтал, чтобы Сан Марко стал очагом обращения всех неверующих, где исправляются нравы и люди учатся жить по-христиански. И если Сан Марко и не стал таким местом, то его настоятель немало преуспел на этом поприще. Его проповеди, собиравшие доселе невиданное количество слушателей, вопиют об одном и том же — о состоянии глубочайшего греха, в котором погрязла Церковь, ее иерархи и прихожане, и о путях очищения. «Я подобен граду, который бьет всякого, кто находится на открытом месте», — говорит Савонарола в Рождественской проповеди 1493 года, и именно в обличении нечестивых современников видит он свою задачу.

Самые острые стрелы его инвектив направлены на церковных иерархов, влекущих к гибели свою паству: «Одежда овец Иисуса Христа есть пост, молитва, милостыня, духовные подвиги и тому подобное. Все это проделывают и равнодушные в вере, чтобы лучше обмануть других и чтобы козни их не были раскрыты. Эти-то равнодушные и ложные братья своим равнодушием и разрушили церковь Иисуса Христа, а своим лицемер-

рием все в ней испортили. Ничто не приносит и не принесло церкви Иисуса Христа большего вреда, чем лицемерие. Итак, значит, пришел дьявол. Это и есть тот враг, который своим лукавством нанес столько вреда храму Божию, употребив в качестве своего оружия дурных прелатов: они разрушили его своими злыми делами и дурными примерами. Простой народ шел по их стопам и сделался тем же» (из проповеди на псалом «Сколь благ Господь»)². С течением времени обличительный пафос становится все сильнее и в одной из проповедей на пророка Иезекииля Савонарола буквально бредит, он изнемогает, обвиняя Церковь в развращенности, нечестии, сребролюбии: «Горе! Горе! Чаша твоя полна. Дальше некуда идти в злобе твоей. Горе тебе за духовные твои грехи, горе за плотские, горе первым, горе главам, горе прочим, горе всем, ибо нет у тебя ничего кроме горя. — Дай мне отдохнуть немного, а затем виднее будет»³.

Может показаться, что горькие упреки Савонаролы остались напрасными и ничто не изменилось в жизни Церкви, более того именно папа Александр VI, против которого открыто выступил доминиканский приор, оказался победителем в этой неравной борьбе: ему удалось не только отлучить Савонаролу от Церкви, но и организовать над ним процесс как над еретиком. Но, как часто бывает, семя приносит плод, лишь упав в землю и умерев. Через полвека после смерти Савонаролы в противовес движению Реформации собирается Тридентский собор, объявляющий в качестве одной из своих задач реформу нравов в лоне католической Церкви, т.е. как раз то, за что положил свою жизнь Джироламо Савонарола.

В пределах же собственного города успехи проповедническо-наставнической деятельности Савонаролы были просто ошеломляющими. Изменился сам образ жизни значительной части флорентийцев. Юноши из знатных семей шли в монахи, женщины стали скромнее одеваться (хотя Савонароле не удалось провести в Большом совете закон о женской одежде, налагавший серьезные ограничения на представительниц прекрасного пола), богатые люди отдавали свои бывшие долги и щедро творили милостыню. Молитва и чтение Священного Писания для многих стали привычным занятием. Савонароле удалось прекратить безобразия и распущенность, царившие во время ежегодных карнавалов, которые он заменил религиозными процессиями. Теперь распевались не фривольные карнавальные песни, а религиозные гимны, сочиненные самим Савонаролой.

Причем здесь он еще раз проявляет хорошее знание человеческой природы и пристрастий своих сограждан: карнавал не упраздняется, а преобразуется в празднество совсем иного характера, но отчасти сохраняющее прежние формы. Так гимны Савонаролы написаны по образцу карнавальных песен (ср. карнавальный ритм и метр его «*Ecco il Messia e la madre Maria*» или «*Viva, viva il nostro core*» и многих других); а в качестве кульминационного зрелища Савонарола предложил сожжение «суеты», т.е. карнавальных масок, шутовской одежды, непристойных рисунков и книг и т.п. (Было бы предвзятым обвинять Савонаролу в том, что в этих акциях погибли некоторые произведения искусства, инициатива и конкретный выбор исходили от их создателей, например, Баччо делла Порта или Лоренцо ди Креди, равно как позже Боттичелли по собственному решению уничтожил одно из своих полотен, Савонароле же принадлежала лишь общая идея.)

Таким образом, можно утверждать, что главная цель проводимой Савонаролой реформы нравов — изменение сердец людей, установление внутреннего христианства — была в значительной степени достигнута. А то, что эти сердца оказались столь непостоянными и при первом же изменении обстоятельств обратились против своего учителя и наставника, то это, скорее, общая закономерность, чем неудача дела, предпринятого доминиканским настоятелем. Вся жизнь Савонаролы свидетельствует о том, что он был не только подлинным монахом-аскетом, но и талантливым религиозным деятелем, сумевшим многого добиться.

Но не менее лестных характеристик заслуживает и его политическая деятельность. Савонароле удалось создать — пусть на короткое время — теократическую республику, своеобразный град Божий, правителем в котором был объявлен Христос. Казалось бы, что человек, поставивший перед собой подобную задачу, должен был бы натолкнуться на непреодолимые препятствия при первых же попытках ее осуществления. Но Савонарола не только очень хорошо представлял себе, какие конкретные формы приобретет его идеальное государство, но и сумел в проповедях убедить своих сограждан в необходимости именно такого общественного устройства. С самого начала еще не приобретший популярности доминиканец выступает с церковной кафедры против тиранов, в одной из проповедей 1491 года он бросает вызов Лоренцо Медичи: «Тираны неисправимы, ибо

горды, ибо любят лицемерные похвалы, ибо не хотят возвратить обратно захваченное несправедливо. Они предоставляют общественное управление дурным чиновникам, склоняются на лесть, не выслушивают несчастных, не судят богатых. Претендуют, чтобы бедные и крестьяне работали на них даром, или терпят эти претензии в своих чиновниках, вносят подкупы в выборы, продают право на сборы пошлин, чтобы еще более отяготить народ»⁴.

И позже вновь и вновь он обращается к этой теме, углубляя и конкретизируя ее, а в 13-й проповеди на пророка Аггея он намечает основные линии политической реформы: исполнительная власть в республике должна осуществляться Синьорией (ее состав тщательно продуман), законодательная принадлежит выборному органу Большому Совету, внутри которого выделяется Меньший Совет или Совет восьмидесяти для решения повседневных дел (идея такого политического устройства возникла не без влияния венецианской конституции). Но Савонарола не останавливается на этой общей схеме, он сам подробно разрабатывает и проводит в жизнь, через Большой Совет, многочисленные реформы: он реорганизует систему налогов, осуществляет судебную реформу (в частности, упраздняет несправедливый закон «шести бобов», по которому любой приговор, в том числе смертный, решался шестью голосами членов Совета восьми, теперь подобное решение должно было получить одобрение всего Большого Совета); восстанавливает торговый суд, учреждает Ломбард для помощи бедным и проводит много других преобразований. Он указывает, какие законы должен принять Большой Совет — против содомии, против игры и таверн, против вольных нарядов женщин и т.п. Таким образом, Савонарола являет собой редчайший пример великого утописта, которому удалось осуществить свою утопию.

Интересно, что степень его участия в общественной жизни и влияния на нее противоречит его же собственным представлениям о функционировании республики, высказанным им в «Трактате об управлении городом Флоренцией» («Trattato circa il reggimento e governo della città di Firenze») 1498 года, представляющим собой теоретическое обобщение ранее высказанных взглядов и их практической реализации на протяжении нескольких лет деятельного участия в управлении Флоренцией⁵. В этом трактате от рассуждений о характере власти вообще, подкрепляемых многочисленными историческими примерами

(кстати, это сочинение весьма ценили Макьявелли и Гвиччардини и неоднократно ссылались на него), Савонарола переходит к доказательству, почему прежде всего для Флоренции не приемлема тирания и необходимо республиканское правление, и объясняет, какой должна быть теократическая республика, а именно: она должна жить по христианским законам (смирение, милосердие и простота как основные принципы жизни), но при этом правительство не должно возглавляться клиром, более того Савонарола решительно высказывается против вмешательства клира в дела управления государством. Сам же он постоянно выступает не просто как учитель жизни⁶, но и как мудрый политический деятель.

* * *

Соединение монашеского делания и политической активности в жизни Савонаролы скрывает за собой и другое недоумение: как в одной личности могут уживаться мистический и пророческий дар и сугубый практицизм. Мы можем вспомнить, конечно, Екатерину Сиенскую, но в ней эти противоположности не были столь отчетливо выражены, тем более что по своему положению она и не могла бы так сильно влиять на ход общественной жизни. Что же касается Савонаролы, то в его деятельности поражает продуманность каждого шага, умение воспользоваться ситуацией — он своевременно понял неадекватность режима Медичи требованиям повседневной жизни⁷ и искусно использовал обстоятельства, сложившиеся после смерти Лоренцо Медичи (которого он, кстати, благословил перед смертью, вопреки долго бытовавшему мнению об отказе дать отпущение грехов умирающему тирану; равно как и его отношения с Пьеро Медичи сначала были даже теплыми⁸). А история его переговоров с Карлом VIII («Ты орудие в руках Господа для исправления», — эта абсолютно искренняя фраза, обращенная Савонаролой к Карлу, является одновременно образцом высокой дипломатии) и заключение договора о дружбе между флорентийской республикой и французским королем — это еще одно яркое свидетельство практичности Савонаролы, его укорененности в жизни века сего. Не гнушается он и мелкими проблемами, ежедневно возникающими в жизни города, что также не могло не привлекать к нему сердца его сограждан.

И вместе с тем Савонарола, безусловно, мистик и пророк. Его трактаты о смирении, о молитве, о любви к Иисусу Христу

полностью вписываются в средневековую традицию мистической литературы. Их тема — соединение души с Богом и способы достижения этого союза, главный из которых смирение, добродетель, вызывающая у Савонаролы проникновенные слова. А его рассуждения об умной молитве, в которой человек «забывает мир и мирские желания и имеет как бы тень небесного блаженства», свидетельствуют о том, что это состояние известно доминиканскому монаху не понаслышке (все биографии Савонаролы говорят о долгих часах, проводимых им в молитве). «Трактат о любви к Иисусу Христу» заставляет нас вспомнить Якопоне да Тоди, его экстатический опыт созерцания страстей Христовых. Как и у этого мистика, у Савонаролы спокойные и последовательные размышления вдруг перерастают в пламенную и напряженную молитву, захватывающую все силы души: «Я всегда был неблагодарен к Тебе, а Ты пригвожден за меня на крест. О душа, ответь на это. Ответь же, душа! Что ты думаешь? Что смотришь? Я не могу ответить на это, я могу лишь плакать; думая об этом, я изнемогаю, у меня нет сил говорить. О сладчайший Иисус, какая сила, какое милосердие подвигло Тебя даровать моему нечестию такое лекарство? О благой Иисус, какая любовь убедила Тебя омыть меня в Твоей крови? О любимый Иисус, какое человеколюбие заставило Тебя принять за меня такую смерть? Ты зажег весь мир Твоей сладостной любовью»⁹. В том же духе написаны его «Лауды Распятому», ср.:

«Infiamma el mio cor tanto
Del tuo amor divino,
Sì ch'arda dentro tanto
Che para un serafino.
O gran bontà,
Dolce pietà,
Felice quel che teco unito sta!»¹⁰

(«Так зажги мое сердце / Твоей божественной любовью, / Чтобы оно горело внутри, / Подобно серафиму. / О великая доброта, / Сладостное милосердие, / счастлив соединившийся с Тобой!» — «Iesu, sommo conforto»).

О глубоких мистических переживаниях (ср. Якопоне и других средневековых мистиков) свидетельствуют и такие строки:

«Tutto sei dolce, Iddio Signor eterno,
Lume, conforto e vita del mio cuore:
Quando ben mi t'accosto, allor discerno

Che l'allegrezza è, senza te, dolore.
Se tu non fossi, il ciel sarebbe inferno:
Quel che non vive teco sempre, muore.
Tu se' quel vero e sommo ben perfetto,
Senza qual torna in pianto ogni diletto»

(«Ты весь сладость, пречечный Господь Иисус, / Свет, утешение и жизнь моего сердца: / Когда я приближаюсь к тебе, я вижу, / Что веселье без тебя это страдание. / Без тебя небо было бы адом: / Кто не живет всегда с тобой, умирает. / Ты то истинное, высшее и совершенное благо, / без которого любое наслаждение обращается в плач» — «Tutto sei dolce»).

Но, пожалуй, самым важным и удивительным в личности Савонаролы является его пророческий дар. Сам Савонарола прекрасно сознает величие и ответственность этого дара, бремя которого не может не тяготить его: свою кафедру он называет «ужасным местом», и судя по дошедшим до нас свидетельствам, публичные пророчества бесконечно изнуряли его, нередко после проповедей он бывал на грани нервного истощения, тем более что его хрупкое сложение (о внешности Савонаролы мы можем судить по его портретам, выполненным его младшим современником фра Бартоломео) не соответствовало возложенному на него служению, ср. весьма характерные фразы, прерывающие время от времени лихорадочный ритм его речи (патетические восклицания, риторические вопросы, нагнетающие напряжение повторы): «Дай мне отдохнуть немного, а там виднее будет» (из проповеди на пророка Иезекииля); «Теперь дайте мне отдохнуть от этой бури» (из проповеди на псалом «Хвалите Бога, яко благ») и т.п. Упоминает Савонарола и о своем «безумии» (проповедь об обновлении Церкви), но безумие это функциональное, пророческое. Савонарола ощущает свое родство с ветхозаветными пророками, считает, что природа его дара такая же, и потому вполне оправданна его оценка собственных предсказаний: «И говорю тебе, что и все остальное сбудется и не пройдет ни одна йота: и я уверен в этом более, чем ты в том, что дважды два четыре» (3-я проповедь на Псалмы 1495 года). К текстам ветхозаветных пророков он чаще всего обращается в своих проповедях (ср. проповеди на пророков Аггея, Амоса, Иезекииля, Михея). Не пророчествовать Савонарола не может, это было бы отказом от божественного дара, недопустимым и пагубным малодушием, и даже папский запрет на публичные выступления не способен заставить замолчать того, кто призван

Богом пророчествовать. Нарушая повеление папы Александра VI, выраженное им в одном из Бреве 1497 года, непреклонный доминиканец именно так и объясняет причину своего ослушания: «Я здесь и проповедую, и никто мне этого не запрещает. Ты скажешь, тебе это запрещено. Теперь послушай: здесь самое интересное. Вы увидите, что это совсем неправильно. <...> Если ты способен правильно рассуждать и хорошенько вникнешь в намерение и цель, с какими издано это отлучение, если обратишь внимание на характер Бреве, на то, кто исхлопотал их, чего хотят достичь под их прикрытием, а, с другой стороны, если ты посмотришь на те результаты, какими сопровождается здесь проповедь, на тот вред, какой последует от ее прекращения, и на ту цель, какой хотят добиться этим прекращением, если ты сообразишь все это в совокупности, то ты придешь к заключению, что такие Бреве и такие отлучения не имеют никакой силы и что они исходят от дьявола, а не от Бога. <...> А чтобы тебе еще яснее было, я заявляю, что я послан от Бога. Мы будем проповедовать, будем бороться со всем миром и, во что бы то ни стало, одержим победу»¹¹.

Как и подобает пророку, Савонарола обличает своих слушателей («это ваши грехи говорят против вас языком пророчеств» — из проповеди на Амоса) и грозит им бедами и наказаниями, если они не одумаются, при этом он всегда указывает, как исправить положение. Одна из основных причин успеха проповедей доминиканского настоятеля заключалась, несомненно, в том, что его пророчества сбывались. Так три смерти, произошедшие в 1492 году, — Лоренцо Медичи, папы Римского и Неаполитанского короля, — предсказанные Савонаролой, равно как и обещанное им нашествие иноплеменников (французов) в 1494 году повергли флорентийцев в смятение и ужас и окончательно убедили их в истинности его пророчеств. Сбывались и более мелкие предсказания, касавшиеся отдельных лиц. В частности, Филипп Коммин, бывший французским послом в Венеции и знавший Савонаролу, неоднократно упоминает о нем в своих «Мемуарах» и сообщает, что ряд предсказанных ему доминиканцем вещей впоследствии сбылся¹².

Пророческим характером объясняется и сама нетрадиционность проповедей Савонаролы. В подавляющем большинстве случаев он обращается к книгам Ветхого Завета — ветхозаветный пророческий дух ощущал он и в себе, — но отнюдь не их содержание становится предметом его анализа. Они представ-

ляют для Савонаролы источник вдохновения, но не конкретных исторических сведений и нравственных уроков. Его привлекают возможные параллели между атмосферой ветхозаветных событий и современной ему обстановкой: так, проповеди на пророка Аггея приходятся на 1494 год, год освобождения Флоренции от власти Медичи; Аггей же проповедовал евреям сразу после их освобождения из Вавилонского плена. Книга Исхода притягивает внимание Савонаролы, так как он чувствует свое сходство с Моисеем, ведущим свой народ из страны рабства в землю обетованную; он же ведет флорентийцев от тирании через теократическую республику в Царство Небесное. Но такого рода весьма общими сближениями обычно дело и ограничивается, если не считать появляющихся порой цитат, используемых доминиканским проповедником для иллюстрации своих мыслей.

Подлинным же предметом его толкования, размышлений и комментариев являются чаще всего его собственные видения и сны, которые подаются и воспринимаются как пророческие. Они трактуются в двух планах: мистическом или аллегорическом и конкретно-реальном; и на их основании делаются выводы, имеющие отношение к повседневной жизни. Так, необходимость обновления Церкви Савонарола, не обинуясь, объясняет своими видениями: «Я видел черный крест, воздвигшийся над Вавилоном — Римом, на каковом кресте было написано: Гнев Господень. Дождем падали мечи, ножи, копья и другое оружие, шел град, летели камни с бурей и молнией удивительными и страшными. Стояла тьма и мрак. Затем увидел я другой крест, золотой, от неба достигавший даже до земли над Иерусалимом. На нем было написано: Милосердие Божие. На небе было ясно, светло, чисто. На основании этого видения я говорю тебе, что Церковь Божия должна обновиться и обновиться скоро, ибо Господь разгневан. <...>

Другое видение: я видел меч, который был над Италией и сотрясся. И видел я ангелов, приходивших с красным крестом и со множеством белых одежд в одной руке; в другой — у них были чаши<...> Объясню тебе это видение. Сотрясавшийся меч (я хочу сказать это тебе, Флоренция), это меч короля Франции, который ныне видит вся Италия. Ангелы с красными крестами, белыми одеждами и чашами, это — проповедники, возвещающие тебе это наказание <...>»¹³. Здесь приходит на память другой пророк и ревнитель христианского — и в первую очередь церковного — обновления, Иоахим Флорский, чьи эсхатологи-

ческие предсказания долгие десятилетия держали верующих в напряжении. Свои пророчества о судьбах Италии (как, впрочем, и другие) Савонарола объявляет столь же верными, как и пророчества Амоса, а некоторые свои требования, в частности, политические (установление народного правления, например), считает выражением воли Божией. И каждое видение влечет за собой целый ряд конкретных указаний; о степени их подробности и разработанности можно судить по политической программе флорентийской республики, также изложенной в проповедях.

При том высоком статусе, который придает Савонарола своим пророчествам и видениям, не приходится удивляться, что в его проповедях весьма сильно личное начало (нередко выливающееся в авторитарность, ср. фразу из проповеди на Псалмы: «Я говорю, что когда ты подаешь голос за такого, который не годится на данное место, я не сомневаюсь, что ты творишь смертный грех»). Он включает в проповеди размышления о своей судьбе (ср. проповедь на псалом «Хвалите Бога, яко благ»), сообщения о своем здоровье («Когда я здесь, на кафедре, я всегда чувствую себя здоровым <...> Но когда я сойду отсюда, я думаю, что ко мне вернутся мои недуги, и, по этой причине, мне не придется, кажется, некоторое время видеть вас, ибо надо сделать попытку полечиться»¹⁴), предположения, касающиеся самого себя (ср. начало проповеди на Вознесение 1497 года: «Я думал, что сегодня утром я должен буду вознестись с Христом на небо, но надежда обманула меня»). Нередко проповедь построена как беседа с самим собой или как диалог с противниками. Таким образом, в представлении Савонаролы любое слово, действие, мысль пророка, коим он себя, несомненно, считает, заслуживают самого пристального внимания народа, ради которого пророку и дан его дар.

В связи с этими особенностями характера и поведения Савонаролы не может не возникнуть очередной вопрос: перед нами святой или еретик, впавший в прелесть? Мы знаем, что Савонарола был казнен как еретик и что под пытками он отказался от своих пророчеств, но не от своих религиозных и политических взглядов. Впрочем, также известна и цена этого процесса, организованного одной из самых темных фигур эпохи, Родерико Борджа, папой Александром VI, чье имя стало нарицательным. В Савонароле же он видел личного врага, от которого желал во что бы то ни стало избавиться. Однако эти обстоятельства не

отменяют поставленного вопроса. Крайняя, почти болезненная экзальтированность поведения, безапелляционность суждений и немалая доля авторитарности, готовой перейти в жестокость (ср. слова из проповеди 28.VII.1495 г.: «Если желающим собрать Парламент будет член Синьории, пусть отсекут ему голову. Если кто-нибудь другой, пусть он считается за бунтовщика, и пусть конфискуется у него все имущество» и чуть дальше он говорит, при каких обстоятельствах «всякому дано будет право безнаказанно изрубить в куски» членов Синьории¹⁵), за которыми проглядывает непреодоленная гордыня¹⁶, равно как и слепая вера в свои видения и сны¹⁷ и требование такой же веры от окружающих — все это оставляет открытым вопрос, ставившийся и в ходе процесса: от Бога ли эти видения и пророчества?

Вместе с тем Савонарола всячески подчеркивает свою приверженность учению католической Церкви. Его трактат «Триумф Креста» представляет собой подробное и глубокое изложение истин и догматов веры, обрядов, таинств и законов католической Церкви, а также содержит суровую критику всех прочих учений — астрологии, разного рода сект, еретиков и схизматиков (в эту последнюю категорию попадают и православные), иудаизма и мусульманства. Не случайно, что Лютер, высоко ценивший Савонаролу и издавший на немецком языке его толкование 30-го и 50-го псалмов, решительно не принимал его верность католической Церкви.

* * *

Бросающаяся в глаза необычность фигуры доминиканского проповедника нередко вызывала противоречивые суждения о его жизни, взглядах и деятельности у историков культуры. Эти разнородные мнения сводились, как правило, к ответу на вопрос: был ли Савонарола человеком Возрождения или его следует рассматривать как средневековый анахронизм? Итог размышлениям на эту тему подвел Гарен¹⁸, показавший нецелесообразность и неэффективность для понимания этого сложного культурного феномена вписывания его в определенную эпоху.

Действительно, взгляды Савонаролы на искусство — а именно они стали лакмусовой бумажкой, определяющей его культурно-хронологическую принадлежность — лишь в очень незначительной степени испытывают на себе влияние господствовавших тогда представлений. И то, что Савонарола был дружен с Пико делла Мирандола и другими гуманистами, и то,

что он хотел организовать в Сан Марко центр по изучению древних языков и поддерживал существовавшую там школу живописи, и то, что он спас библиотеку Медичи после бегства Пьеро из Флоренции, купив ее для монастыря, и все прочие факты подобного рода ни в коей мере не противоречат тому высокому, почти мистическому представлению об искусстве, о котором он неоднократно говорил в своих проповедях, письмах, трактатах. В сочинении «О разделении и пользе всех наук» («Della divisione, dell'ordine e dell'utilita di tutte le scienze»), один из разделов которого называется «Апология творчества», Савонарола не отвергает ни одной области знания или искусства, но указывает на их иерархию: созерцательные науки он ставит выше практических, ибо они изучают истину; на вершину пирамиды он помещает богословие, так как оно пытается постичь Бога. Исходя из этого общего построения, подлинная красота для Савонаролы лишь та, что имеет своим источником Бога, божественный свет. И, соответственно, красота тела зависит от красоты души; хороши лишь та поэзия и то искусство, которые приближают нас к Богу, а поэту или художнику отводится роль посредника между землей и небом. В контексте этих представлений вполне понятна любовь Савонаролы к живописи фра Беато Анджелико, чьи фрески он имел возможность созерцать в своем монастыре, или его негодование по поводу языческой по содержанию поэзии его дней, обращающей внимание исключительно на формальные приемы. Такая позиция Савонаролы вовсе не обозначает его незнания и непонимания искусства, напротив, она свидетельствует о его неравнодушии и интересе к искусству, о его желании включить его в христианскую жизнь, найдя ему там подобающее место (ср. характерную фразу в одной из его великопостных проповедей 1498 года: «Я также когда-то впадал в эту ошибку, каюсь в этом: интересные вопросы поэзии и язычества воспитывают людей только в язычестве же»). Поэтому вполне понятно, что многие люди искусства тяготели к Савонароле, не только видя в нем достойного собеседника, но и признавая за ним право давать советы и наставления также и относительно их деятельности. Самый яркий пример тому — Боттичелли, испытавший на себе глубокое влияние доминиканского проповедника (ср. переход от язычески жизнерадостных, типично ренессансных полотен к философско-религиозной тематике и более мрачному колориту в последний период творчества) и трагически переживший его гибель.

Таким образом отношение Савонаролы к гуманистическим идеалам отнюдь не было «средневековым», но он слишком хорошо видел их ограниченность и опасность. Уже в проповеди 1493 года (на псалом «Сколько благ») Савонарола указывает на некоторые последствия укоренившегося в сердцах его современников гуманистического культа красоты: «Поди в Рим, пройди весь христианский мир: в домах самых первых прелатов и самых высших начальников только и разговоров, что о поэзии, да об ораторском искусстве. Поди и посмотри: ты увидишь их с книгами гуманитарного характера в руках, учащимися по Вергилию, Горацию и Цицерону, как управлять душами. Хочешь ты видеть церковь, управляемую астрологами? Нет прелата, нет такого начальника, который не был бы близок с каким-нибудь астрологом, предсказывающим час и место, когда и где он должен садиться на лошадь или делать что бы то ни было. <...>

Есть одна только вещь в нашем храме, которая нас пленяет: это обилие живописи и украшений. Наша церковь обставлена множеством красивых внешних церемоний при совершении служб: стены увешиваются материями, носятся большие хоругви, употребляются золотые и серебряные подсвечники, сосуды: как все это величественно! <...> И люди живут этим вздором <...> Но знаешь, что я хочу тебе сказать? В первоначальной церкви сосуды были деревянные, зато прелаты были золотые. Теперь же церковь имеет сосуды из золота, зато прелатов из дерева»¹⁹.

Савонарола не мог не ценить творческих способностей человека, поскольку и сам он был творчески одаренной личностью: некоторые из его проповедей являются образцами ораторского искусства; сочинял он и стихи. Как раз на примере собственных стихов он хотел показать, какой должна быть настоящая поэзия. Признать его поэтические опыты удачными, конечно, нельзя: поэтом Савонарола не был, точнее, он был прежде всего пророком и именно в пророчествах прорывается его поэтический дар. Что же касается его стихов, то по большей части они предельно просты и однообразны, хотя иногда их оживляют проблески подлинного чувства, ср.:

«Addio padre, addio parenti,
Addio dico a chi rimane,
Addio amici e conoscenti,
Addio tutte, spose umane:
State in pace e siate sane.

Vado a casa del mio Dio.
Or pregate Iesù pio
Che mi dia stabilità»

(«Прощай, отец, прощайте, родные, / Прощайте, — говорю я всем остающимся, / Прощайте, друзья и знакомые, / Прощайте, все человеческие жены: / Мир вам и будьте здоровы. / Я иду в дом моего Бога. / Молите же милостивого Иисуса / Даровать мне твердость» — «Ora mai sono in età»).

* * *

Гибель Савонаролы подводит черту под целой эпохой в религиозном развитии Италии; после него мы уже не встречаем того религиозно-реформаторского пафоса, той жажды внутреннего очищения и обновления всего строя жизни в соответствии с христианскими заповедями, которые в той или иной мере были характерны для Иоахима Флорского, Франциска Ассизского, Екатерины Сиенской, а также для катаров и представителей некоторых других еретических движений. Похоже, что религиозные потенции в Италии на этом этапе оказались исчерпанными (такие же фигуры, как Джордано Бруно и Томмазо Кампанелла, принадлежат уже иному этапу и смысл их жизненного пути иной).

Глубокая и яркая личность Джироламо Савонаролы, противоречивая и целостная одновременно, таящая в себе немало загадок, ответ на которые до сих пор не найден, вызывала к себе интерес в разные эпохи и у разных людей. Не говоря уже о его младших современниках и последователях (брат Бенедетто да Фиренце, Бернардо Джамбуллари, Джироламо Бенивьени, Джованни Нези и др.²⁰), фигура Савонаролы привлекала к себе внимание Лютера и Максима Грека (служившего несколько лет секретарем у Джованни Франческо Пико делла Мирандола, племянника гуманиста, и заставшего последние годы жизни доминиканского приора), Макьявелли и Гвиччардини, Гете и Томаса Манна, немецких романтиков, Мережковского и многих других²¹; и не приходится сомневаться, что последнее слово о Савонароле еще не сказано.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Цит. по: *Виллари П.* Джироламо Савонарола и его время / Пер. с ит. Д.Н.Бережкова. М.: Ладомир, 1995 (Репринт с изд. 1913 г.). Т. 2. С. 201.

² Виллари П. Цит. соч. Т. 2. С. 209.

³ Виллари П. Цит. соч. Т. 2. С. 263.

⁴ Виллари П. Цит. соч. Т. 1. С. 101.

⁵ Об этом трактате см., в частности, в статье: Краснова И.А. Политическое устройство Флоренции в представлении Джироламо Савонаролы // Средние века. М., 1994. Вып. 57. С. 137–157.

⁶ Ср. весьма характерное название одной из биографий Савонаролы — Pucci E. Un maestro di vita. Savonarola. Firenze, 1945.

⁷ Ср. об этом в: Loubet Ch. Savonarole, prophète assassiné? Paris, 1967.

⁸ См.: Ridolfi R. Vita di G.Savonarola. Roma, 1952. Vol. 2. Этого же автора см.: Studi savonaroliani. Firenze, 1935.

⁹ Перевод сделан с издания: Ferrara M. Savonarola. Prediche e scritti commentati e collegati da un racconto biografico. Firenze, 1952. Т. 1. Р. 89–90. Текст лауды приводится по этому же изданию. С. 81.

¹⁰ Стихи цитируются по изданию: Fra Girolamo Savonarola. Le Rime. A cura di G.Lazzeri. Milano, 1924.

¹¹ Виллари П. Цит. соч. Т. 2. С. 274–275.

¹² По части пророчеств Савонароле предъявляли лишь одну претензию: его пророчество об обращении неверных не сбылось. Однако Ридольфи (цит. соч.) считает, что как таковое можно рассматривать открытие Америки.

¹³ Виллари П. Цит. соч. Т. 2. С. 225–226.

¹⁴ Виллари П. Цит. соч. Т. 2. С. 259.

¹⁵ Виллари П. Цит. соч. Т. 2. С. 258.

¹⁶ Кстати, Ридольфи (цит. соч.) вообще считал, что смирение Савонаролы было формой преувеличенной гордости. И в этой точке зрения, вероятно, доля истины есть.

¹⁷ Хотя у Фомы Аквинского и есть мысль о том, что сны даются от ангелов, ранние отцы Церкви неоднократно предостерегают от поспешной готовности верить всякому сну или видению, ибо бывают они и от бесов. Характерно, что католическая Церковь не предпринимает никаких конкретных шагов в связи с возникающими в последнее время разговорами о целесообразности канонизации Савонаролы.

¹⁸ Garin E. La cultura filosofica del Rinascimento italiano. Firenze, 1979. Р. 183–200.

¹⁹ Виллари П. Цит. соч. Т. 2. С. 215–217.

²⁰ См.: Ferrara M. Op. cit. Т. 2.

²¹ См.: Bauer H. Feuer in Florenz. Triumph und Tragödie des Dominikanermönchs Girolamo Savonarola. Leipzig, 1976.

Жан Дюфурне (Париж)

НЕКОТОРЫЕ ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ЧЕРТЫ ПОКОЛЕНИЯ КОРОЛЯ ЛЮДОВИКА XI

Попытаемся дать более точную характеристику поколению, к которому принадлежал король Людовик XI и которое было, собственно говоря, последним поколением Средневековья. В этих целях мы рассмотрим некоторые центры культуры, расцвет которых приходится на 1450–1480 годы: окружение Людовика XI, Анжуйско-Провансальский двор, двор Бурбонов и герцогов Орлеанских; двор Людовика Люксембургского, графа Сен-Поля, а в Бургундии двор герцогов Филиппа Доброго и Карла Смелого, Валансьенскую школу, созданную Жоржем Шатленом и Жаном Молине, поэтический цех Жана Ваврена и т.д. Углубленное исследование потребует обзора деятельности этих очагов культуры во многих аспектах: литературном, философском, религиозном, художественном...

Первоочередным предметом моего исследования стало окружение Людовика XI и некоторое количество значительных текстов, принадлежащих различным жанрам и показавшихся мне характерными для этого круга: стихотворения Вийона, «Фарс об адвокате Пьере Патлене», «Сто Новых новелл», «Мемуары» Филиппа де Коммина, «Юноша» Жана де Бюей, «Письма» Людовика XI, «Евангелия от посиделок»... На некоторых из них я останавлиюсь подробнее в этом предварительном обзоре. Несмотря на существование значительных различий между произведениями разных жанров, в них наблюдаются характерные совпадения, например, между «Завещанием» и «Патленом», заставившие некоторых исследователей приписать Вийону авторство этого фарса. Я уделил внимание также многочисленным произведениям второго плана, ценным для заключения общих выводов о литературе исследуемого временного промежутка.

Существенной и легко обнаруживаемой чертой этих произведений является тема денег, которую я исследовал на материа-

ле «Фарса об адвокате Пьере Патлене»¹. Деньгам часто сопутствует обман, и эти темы влекут за собой двусмысленность слова. В «Ста Новых новеллах» персонажи связаны между собой нескончаемой, как само повествование, цепью обманов.

В первую очередь следует отметить, что авторы этих текстов всевозможными средствами пытаются убедить нас в двусмысленности мироздания. Двусмысленность распространяется буквально на все, от мельчайших до крупнейших языковых единиц².

Эта двусмысленность придает некоторым произведениям карнавальные черты, развенчивая с помощью смеха и пародии, путем использования животных образов и приема метаморфозы общество, властителей и их подданных, а также саму смерть³...

Под маской радостей плоти скрывается, однако, глубинное ощущение неуверенности, лежащее в основе философии и политики того времени.

1

С помощью различных приемов тексты насыщаются двойным, а подчас и тройным смыслом, в связи с чем язык легко теряет свою однозначность и свидетельствует о наличии особенного умонастроения у авторов текстов.

1.1.

Различные тексты, прежде всего «Завещание» и «Патлен», декламируемые повсюду комедиантами, искушенными во всевозможных языковых играх, в эпоху расцвета театрального искусства, подвергаются многочисленным фонетическим деформациям, имеющим место лишь в момент представления и тем самым весьма недолговечным, но которые следует попытаться отыскать, так как рукописи иногда хранят их следы.

Авторы и актеры играют на расплывчатости и вариациях произношения, предоставляемых различными диалектами (пикардским, нормандским), а также простонародным языком Иль де Франс в первую очередь в случае текстов, созданных для декламации или разыгрывания.

Так в случае персонажа Дрозда (Merle) (восьмистишие 126): из-за произношения *marle* становится непонятно, идет ли речь о певчей птице (*merle*) или о здоровом самце (пикардская форма). Слово деньги (*argent*) сливается с названием полицейских

sergents благодаря произношению *sargents*. В начале «Патлена» слово *grimaire*, рифмующееся с *maire* (17–18), вызывает одновременно представление о школьной грамматике и колдовской книге. Когда Патлен хвалится тем, что он лучше, чем кто-либо выигрывает (*despeche*) дела своих клиентов (20), в некоторых печатных вариантах текста мы находим слово *despiece*, что можно понять не только как то, что он распутывает, но и как то, что он уничтожает дела своих клиентов. Вийон дает законнику Шаррюо *un requi*. Это слово в зависимости от рукописи представит либо в односложной, либо в двусложной форме: таким образом речь идет либо об очень редкой в 1461–1462 годах золотой монете (*royal*), либо о непристойном звуке, производимом при отрыжке (*rot*), а может быть, и о том, и о другом одновременно.

Смысл слова может быть изменен с помощью перемены начального его слога. Так, имя одного из персонажей, *Trescaille*, (см. 1142) сначала означает того, кто преследует или охотится на *cailles*, причем это слово может означать «перепелка» или «проститутка». Гротеск становится виден, когда в манускрипте С «Завещания» это имя приобретает форму *trouscaille*. Напомним, что в старофранцузском языке слово *trousser* означает «нагрузить верховое животное поклажей», а в современном языке имеет иной смысл: законник предстает перед нами как человек, который использует перепелку как верховое животное и который бежит за девками.

В других местах меняется род существительного: болтливый, несправедливый и злобный, как женщина, судья Масе (см. 1210) превращается под пером Вийона в «малышку Масе», символ обманутого мужа в квадрате, ничтожество, человека сомнительной нравственности. Так мы постепенно оказываемся во власти трансгрессии.

1.2.

Аналогичное амбивалентное ниспровержение происходит на уровне синтаксических единиц.

Одно и то же уточнение может быть отнесено к двум разным терминам или предложениям. Когда Вийон завещает полицейским *cornette pour pendre à leurs chapeaux a feutre* (109), то *cornette* может означать как бант, которым они должны украсить свои шляпы, так и веревку, на которой их следует повесить вместе с их шляпами.

Одно и то же существительное способно выполнять в предложении двойную функцию. Вийон говорит о своих троих палачах: *я их люблю всех вместе* и далее: *Ainsi que fait Dieu le Lombard* (752). Либо *Dieu* является подлежащим, *fait* — сказуемым, а *Lombard* — дополнением, и тогда Вийон говорит: «Я их всех вместе люблю так же, как Бог любит ростовщика Ломбарда», т.е. вовсе не любит. Либо *Dieu* является дополнением, а *Lombard* — подлежащим (в этом случае речь идет о Пьере Ломбарде, теологе, специалисте по Святой Троице), и тогда получается следующее: «Я их люблю так же, как Пьер Ломбард любит Господа».

Одно и то же местоимение в явной или имплицитной форме может из личного превратиться в безличное. Одно из своих восьмиистиший, посвященных полицейскому Мишо дю Фуру, от которого ему пришлось многого натерпеться, Вийон заканчивает так: *Et est plaisant ou il n'est pas* (1085). Прекрасный пример беспощадного ниспровержения, которое основывается на местоимении и на слове *ou*. Фразу можно понять так: 1) «Мишо приятен там, где его нет», то есть вовсе не приятен, а надоедлив и глуп. 2) «Мишо приятен, или же нет»: читателю решать, что хотел сказать Вийон своей антифразой. 3) «Приятно быть там, где его нет», т.е. это полицейский, которого стоит опасаться.

В текст «Завещания» Вийон охотно включает баллады и рондо. В одном из таких включений местоимение *je* (я) может быть отнесено к автору или к его законнику, которому он посвящает поэму *Au retour de dure prison, / où j'ai perdu presque la vie* (1784–1795). Поэма может быть истолкована трояко: как куртуазная любовная поэма в традиции стихов о беспощадной Прекрасной Даме; как автобиографическая поэма, содержащая воспоминания о тюремном заключении в Менге на Луаре и размышления о смерти; или же, наконец, как поэма, адресованная законнику с пожеланием неоднократного тюремного заключения, дурного обращения со стороны тюремщиков и несправедливости со стороны судей.

Одна и та же глагольная форма может восприниматься как форма изъявительного или же сослагательного наклонения. В «Завещании» говорится о Жане Рагье (1076): *A Maubué sa gorge arrose*. Если глагол стоит в изъявительном наклонении, то мы читаем: «Он пришел промочить горло в Мобюзэ», т.е. он пьет воду из источника под этим именем. Это, конечно, антифраза, так как Рагье — пьяница. В сослагательном наклонении мы чи-

таем: «Пусть он промочит горло в Мобюэ» — небольшое удовольствие для пьяницы! Другой вариант: пусть его помочит дождем в Мобюэ, при этом Мобюэ — это уже не источник, а виселица, повешенных на которой поливает дождь. Вспомним «Балладу о Повешенных»: *la pluie nous a debués et lavés*.

Синтаксис также способствует уклонению текста от однозначного прочтения, нагружая его множеством смыслов. В «Ста Новых новеллах» синтаксис подчеркивает сложность фразы, стимулируя внимательное и активное отношение к тексту, настоятельно требуемое рассказчиком от читателя. Конструкция предложений не позволяет полностью уяснить их смысл. Благодаря своей затемненности текст способствует активизации роли читателя, увеличивая тем самым получаемое им при чтении удовольствие.

Этот «уклончивый» синтаксис использует различные средства: умолчание в «Ста Новых новеллах» и «Мемуарах» Коммина, двусмысленность в «Патлене» и «Завещании». Синтаксис больше не является «естественным» материалом, из которого создается текст: он наполняется своим собственным значением, требуя пристального внимания, превращая чтение в осознание текста, в критическую работу над ним.

1.3.

Наивысшая степень многозначности наблюдается на лексическом уровне. Как собственные, так и нарицательные имена становятся объектами лингвистической игры. Поскольку тексты изобилуют подобными примерами, нам придется ограничиться лишь несколькими из них.

Лингвистическая игра часто основывается на топонимах. В эту эпоху систематически употребляется речевой оборот народного происхождения *aller à* (пойти куда-либо), который «за счет звукового подобия и умышленного смешения слов, устанавливает искусственные отношения между географическими наименованиями и действиями людей»⁴. Так, в «Ста Новых новеллах» *aller à Mortagne* (отправиться в Мортань) означает «умереть», *aller à Niort* в документах, относящихся к Кокийарам, означает «отрицать»; *aller à Montpipeau* (см. 167) для Вийона означает «жюльничать при игре в кости» (*piquer*); один торговец в «Ста Новых новеллах» (№ 63) зовется, кстати, Ролан Пип (*Pipe*). Другой речевой оборот, более древний, так как он встречается еще в героических поэмах (жестах), состоит из наречного оборота *d'ici*

(отсюда), за которым следует название города: нет никого могущественнее и богаче отсюда до самого Рима, Вавилона, Туделы... Вийон воспроизводит эту схему, меняя название города. Так, повествуя о трех бедных сиротах, он говорит, что отсюда до самих Солончаков (*d'ici à Salins*) (1278) нет детей, лучше знающих урок. На самом деле речь идет о трех богатых старцах, а именно законниках, спекулировавших на продаже соли. В финальной балладе он утверждает, что оставил лохмотья своей одежды на всех кустах отсюда до Русийона (*d'ici à Roussillon*) (2007). Долгое время исследователи пытались понять, идет ли в данном случае речь о южной области Франции или о городе в Дофине. Вийон воспользовался этим именем, поскольку оно предоставляло ему двойное преимущество: во-первых, богатая рифма *-illon*, дала ему возможность вступить в поэтическое состязание с Карлом Орлеанским, написавшим рондо «*Quant je fû prîns ou ravillon*» (Вийон часто переименовывает как свои собственные стихи, так и произведения своих современников). Во-вторых, слово рифмовалось с *roux sillon*, создавая двусмысленность, так как слово *sillon*, помимо основного значения (борозда), может иметь также эротический смысл, а слово *roux* обозначает рыжий цвет, символизирующий обман и закрепленный за образами Лиса и Иуды.

Не отображение реальности, а именно подчас блестящая игра слов лежит в основе многих восьмистиший «Завещания» и рассказов сборника «Ста Новых новелл» и является их основным смыслом.

Почти все антропонимы, например, в «Евангелиях от посиделок», принадлежащих к той же эпохе, многозначны. Восьмистишие 95 «Завещания», которое приобретает благодаря своей двусмысленности эротическую тональность, посвящено двум персонажам, Жану Корню или Ле Корню (*Cornu*) и Пьеру Бобиньону (*Baubignon*). Первый превращается в рогача, то есть обманутого мужа, а второй становится горбатым, причем горб (*bignon*) принадлежит к тому же семантическому регистру, что и рога. Чуть далее, в 102 восьмистишии упоминаются в основном животные (6 названий птиц и зверей). В связи с этим два собственных имени, *Merebeuf* и *Louviers* приобретают новый смысл: *Merebeuf* становится мэрмом, т.е. главным из быков, а *Louviers* приобретает черты волка-оборотня.

В «Патлене», а также в «Завещании» имя Гийом (*Guillaume*) родственено слову *guile* (хитрость): торговец — это хитрец, при-

творяющийся дурачком и/или дурачок, сам себя считающий хитрецом. Аналогичное замечание сделал Роже Драгонетти⁵ в отношении Гийома IX и Гийома де Лорриса: «будучи очень широким, семантическое поле этого имени располагается в диапазоне от хитрости (обмана, коварства, лицемерия) и до глупости (шутовства, фарса, тупоумия)». Желая намекнуть на истинное значение этого имени, суконщик спрашивает, осведомляясь о Патлене: «Он принимает людей за гийомов?» (772) (т.е. за дураков). Точно так же имя Жан, встречающееся в фарсе, в «Завещании» и «Ста Новых новеллах», каждый раз ассоциируется с именем нарицательным, которое в течение долгого периода, вплоть до классической эпохи, обозначало глупцов, наивных дурачков, обманутых мужей и дутых педантов. Когда Патлен отправляет Гийома к Жану де Нуайону (1519), то он имеет в виду простака или же того, кто притворяется таковым. Этим именем позднее противники протестантства заклеят Кальвина⁶.

Приемы аккумуляции и субституции, а также игра на интертекстуальности еще сильнее затемняют смысл текстов.

Примером аккумуляции может послужить упоминание Макэра (1418), написавшего для Вийона рецепт. Это имя известно одновременно в нескольких традициях:

— кулинарной и сатирической: это плохой повар, которому нравится запах горелого;

— агиографической: это святой, сражающийся с демоном;

— эпической: это предатель, один из потомков Ганелона.

Субституцию можно продемонстрировать на следующем примере: Вийон намеренно делает ошибку в имени одного законника, которого он сначала называет Тибо де ла Гард, а затем — Жаном де ла Гард (восьмистишие 137). Тем самым он указывает на то, что два имени являются синонимами и оба служат для обозначения обманутого мужа. С помощью аналогичной процедуры Тибо д'Ассины, епископ Орлеанский, преследовавший Вийона, превращается в Жака Тибо (737), миньона герцога Беррийского, оставившего о себе дурную память: незаконно сконцентрировав в своих руках власть, он умножал свои богатства за счет жителей Лангедока. Эта субституция представляет епископа как выскочку, незаконно занимающего епископское кресло, как извращенца, корыстолюбца, недостойного своего сана.

Имена нарицательные, в свою очередь, содержат в себе значения собственных имен, а также иные смыслы. Об этом свиде-

тельствуют эпизоды, в которых фигурируют торговцы, встречаемые в «Патлене», «Завещании» и «Ста Новых новеллах» (№ 22, с. 146). Фарс играет с этим словом на протяжении шести десятков стихов (64–123): *любезной торговкой* (*gentille marchande*) называется женщина, продающая свои милости под покровом честного ремесла, так же, как и ученики прекрасной мастерицы, изготавливающей шлемы в «Завещании», где слово *marchand* (торговец) соотносится со словом *marche* (рынок) (где покупатель торгуется, а продавец расхваливает свой товар), а также с глаголом *marcher* (ходить) (торговец — это плут, который бродит в поисках мошенничества, охотник за приключениями нередко любовного характера). Выражение *manger de l'oie* в «Фарсе об адвокате Пьере Патлене», встречающееся 6 раз, употребляется в буквальном смысле: «есть жареного гуся», а также в переносном: «обманывать, насмехаться». В 38 новелле сборника читателю предлагается осуществить ретроспективное прочтение текста, что позволит ему обнаружить переносный смысл оборотов, использующих слово *lamproie* (встречающееся в рассказе не менее 22 раз через каждые 9 строк). Точно так же многократное повторение слова *haulcer* в 97 новелле, которое оба персонажа беспрестанно истолковывают по-новому («повысить цену на горшок», «разозлиться», «поднять руку»). Не повторяется ли здесь в форме фарса та комедия, которую нам разыгрывают «Сто Новых новелл»? Язык служит отныне лишь для отображения своей собственной неиссякаемой словотворной силы. Большая и хорошая шпага (*la grande et bonne espee*) или меч, часто встречающиеся в этом тексте и в тексте «Завещания» в качестве атрибута победителя, постепенно приобретают дополнительное значение полового члена, а *святая вода* — значение эякуляции⁷.

Двусмысленность ретроспективно распространяется на множество новелл, целые фрагменты которых оказываются во власти многозначности. Ретроспективное прочтение является не чем иным, как повторным прочтением, которое начинает действовать на память и накладывается на первое линейное и непредвзятое прочтение текста. Благодаря этому процессу текст вступает в отношения с другими текстами и с самим собой. Ретроспективное прочтение предлагает читателю активный и сознательный поиск всех смысловых возможностей текста, а также демонстрирует ему движение текста, то открывающего, то прячущего свой смысл, маскирующего двусмысленность лишь с целью сильнее ее обнажить. Множественность интер-

претаений лежит в основе удовольствия, получаемого читателем от книги.

Когда Людовик XI утверждает в «Мемуарах» Коммина, что хочет обладать такой головой, как у коннетабля де Сен-Поля, можно подумать, что королю необходима мудрость Сен-Поля для проведения политических маневров, тогда как на самом деле король требует схватить коннетабля и отрубить ему голову.

Амбивалентный эффект создают также языковые игры, основанные на двуязычии. Когда Вийон объявляет, что он преподаст своим маленьким ученикам *Ave salus, tibi decus* (что рифмуется с *l'au-dessus*) (1287), он хочет научить их оказывать почести не только Богородице, послужившей спасению рода человеческого, но также и золотой монете *salut*, которая обеспечивает почет (*decus* по-латыни), притягивает деньги (*d'écus*) и плотскую любовь (*des culs*).

Предельным выражением многозначности является антифраза, или семантическая инверсия, издавна известный и широко распространенный в «Завещании» прием. Его нелегко расшифровать, так как антифраза не постоянна, и поэт каждый раз придумывает новые пары семантических противопоставлений. Так за образами молодого Марля, трех бедных сирот, двух бедных мальчиков-певчих (121–134 восьмистишья) скрываются старик Марль, которого Вийон представляет в виде влюбленного, трое богатых и алчных старцев, которых он посылает в школу, а также двое старых, согбенных и сонных каноников из Нотр-Дам. Перрене де ла Бар, «красивый и милый юноша» (*beau fils et net*) (1096), на самом деле столь же уродлив, сколь аморален. В «Ста Новых новеллах» семантическая инверсия создает эффект неожиданности, нарушающей монотонность текста. Изначально персонаж обрисовывается в хвалебных терминах; далее описываются его дурные поступки или же изображается разочарование рассказчика в его изначальном впечатлении. Таким образом рассмотренные в ретроспективе отношения самих новелл к их прологам оказываются весьма обманчивыми.

Текст, следовательно, представляет собой единую сущность, означаемое которой может быть выведено только путем глобального подхода с помощью прочтения, задействующего память читателя. В данном случае мы можем говорить о диалектике памяти и, пользуясь терминологией Майкла Рифатера в применении к чтению стихотворного произведения, о «двойном прочтении» (*double parcours*). При первом *эвристическом* про-

чтении текст просматривается сверху вниз. «В ходе этого чтения усваивается значение и миметическая функция слов... второе, *герменевтическое* прочтение является ретроактивным: продвигаясь по тексту, читатель вспоминает, как он его понял в предыдущий раз и корректирует свое понимание в свете того, что он открывает в настоящий момент... При каждом новом прочтении стихотворения от его начала и до конца, выявляются новые несоответствия... Это та причина, по которой стихотворение всегда остается вызовом, брошенным читателю. Его понимание — это краткий момент тревожного ожидания, разделяющий две различные фазы чтения. Многозначность не является самоцелью стихотворения. Это скорее ритуал инициации»⁸.

Линейный анализ текстов позволяет вначале обнаружить не только официальный сконструированный автором для читателя смысл, но также иногда и тот смысл, который видится самому автору. *Ретроспективный* и тематический анализ позволяет раскрыть тайные, вытесненные аспекты авторской мысли (о существовании которых он иногда не подозревает).

Символы, сложные сами по себе, в тексте теряют всякие остатки ясности. Когда в начале «Завещания» Вийон говорит о епископе Тибо д'Ассињи: *je ne suis son cerf ne sa biche* (12), то он, конечно же, играет на омонимии слов *cerf* (олень) и *serf* (раб), однако какова же символика слова *cerf*? Идет ли речь о том олене, образ которого встречается нам также в «Ста Новых новеллах» (№ 57), или о дичи, преследуемой охотником, или о верующем, спасающемся от демона? Быть может, Вийон создает образ похотливого, обладающего неиссякаемой потенцией животного, или же человека, осаждаемого многочисленными возлюбленными? Возможно, он говорит о животном, имеющем власть над золотом и способном одарить им своего избранника в неограниченных количествах, или о посреднике между человеком и божественным⁹.

Старая обезьяна из 45 восьмистишья может быть одновременно фокусником, шутком, под обликом которого скрывается мудрец, образом глумящегося дьявола и обмана, устраивающим волшебные трюки, символом порока и похоти, тщеславия и лени, в которых погрязло человечество перед Откровением¹⁰.

Таким образом, однозначность отсутствует и на лексическом, и на синтаксическом уровне, и на уровне моральной интерпретации текстов. Очень часто в сборнике «Сто Новых новелл» двусмысленность игры слов, которой один из персонажей,

насмешник и весельчак, развлекает присутствующих, усугубляется самим рассказчиком. Извращенному смыслу соответствует «извращенное» пространство: в новеллах встречается множество домов с задними дверьми, потайными помещениями, различными щелями. Текст является тем пространством, где совершается обман, а также происходит крушение изначальных иллюзий. Количество одураченных жертв неуклонно увеличивается, обман стирает все социальные различия. Обещания произносятся лишь для того, чтобы быть нарушенными.

Все наши тексты имеют своей целью породить разочарование в душе читателя. Обещания, женитьба, сыновняя любовь, дружба, все подвластно разрушению, которое выражается в виде торжества сил обмана. Искренность и взаимность человеческих отношений подвергаются беспрестанным нападениям. Все встречающиеся нам в «Ста Новых новеллах» положения отражают лишь всеобщую двойственность, что затрагивает также договоренность о правдоподобии между рассказчиком и читателем. Дело в том, что в конечном итоге центром обмана является слово. Слова осуществляют идеальный синтез всех обманок литературной речи и слова Господня. В «Ста Новых новеллах» демонстрируются возможности слова, обнажаются скрытые механизмы приема, заключающегося, в частности, в сдвиге значений двух слов-этикеток, *dévotion* (набожность) и *courtoisie* (куртуазность), которые получают сексуальные коннотации и употребляются антифрастически, например с помощью игры на омонимах *saints/seins* (святые/груды) в 18 новелле (с. 121): «*Mais j'ai si grant devocion aux saints, et si en ay fait tant de poursuites qu'il fault que je besoigne*»¹¹. Сдвиг значения подчеркивает нарушение однозначности, имеющее место на всем протяжении «Ста Новых новелл»: мы сталкиваемся с семантической двойственностью метафор, стилистической двойственностью, развитой до такой степени, что она может оказаться единственной истиной в этих невероятных историях. Эта двойственность заставляет текст постоянно оживать за счет постоянного ускользания его смысла, что превращает чтение в истинное наслаждение.

Неоднозначность затрагивает также и персонажей. Когда Патлен приподнимает шляпу и кричит: *Voy! Nennin! Il n'est point pelé / comme je suis dessus la teste* (Вот тебе на! У него вовсе не такой голый череп, как у меня!) (1511–1512), на память приходят стихи из «Эпитафии» Вийона (1896–1897):

Il fut res [rasé], chef, barbe et sourcils,
comme un navet qu'on ret [rase] ou pèle —

тонзуру или лысину имеет в виду автор? Или же герой нарочно выбрил голову, чтобы скрыть следы тонзуры, и тогда он не кто иной, как лишенный сана священнослужитель? А может быть, это символ безумия? Если зайти еще глубже, то возникают вопросы о его адвокатских качествах. Судья с уважением относится к Патлену, который весьма искушен в своем ремесле. Одновременно Патлена называют *avocat sous l'orme* (адвокат под вязом), *avocat d'eau douce* (пресноводным адвокатом), *avocat potatif*. Служат ли эти наименования для обозначения плохого адвоката, противоположности святого Ива, или лжеадвоката и, согласно определению госпожи Риты Лежен¹², браконьера в адвокатской профессии? Действительно ли его жена Гильемет — опытная хозяйка и верная супруга, или же, исходя из ее имени, а также из того, что издатель использовал одну и ту же иллюстрацию для изображения вийоновской Толстухи Марго и для жены Патлена, она на самом деле женщина легкого поведения, лишь притворяющаяся добродетельной и изображающая лишь для вида заботу о своей репутации и оскорбленную гордость в ответ на притязания суконщика?¹³

Сам Вийон, в свою очередь, неуловим и постоянно скрывается за изобилием разных масок. Он сам — главное действующее лицо на собственном карнавале, воплощение Мерлина¹⁴, складывающееся из множества разных закрепленных в театральной традиции образов: это неожиданно встающий со смертного одра завещатель, продрогший влюбленный, элегантный рыцарь, банкир, сводник, профессор, врач, мелкий торговец... Вийон использует разные голоса — пирата Диомеда, старухи, продающей шлемы, своей собственной матери и благородного Робера д'Эстутвиля. В документах он выступает под разными часто шутовскими именами: Франсуа Монкорбье (или Монтербье), Франсуа де Лож (des Loges), который бежит (déloge), совершив преступление, Мишеля Мутона (Mouton, т.е. барана, разъяренного и крушащего и уничтожающего все на своем пути). В «Завещании» он представляется либо как знатный и благородный Франсуа, либо как Вийон, т.е. гнусный и мерзкий человек (от слова *villonie* — гнусность, мерзость).

Изобилие рассказчиков в «Ста Новых новеллах», перечисляемых во вступлении к каждой новой новелле, лишает читате-

ля спокойствия и уверенности, не позволяя ему в точности установить автора того или иного высказывания. Еще более значительное лицо, а именно составитель сборника, также остается нам неизвестным, несмотря на изобилие различных гипотез. Руководствуясь аналогичными изложенным соображениями, Роже Дюбюи¹⁵ проанализировал многозначное название книги; он прежде всего отметил, что грамматическая принадлежность двух составляющих название омонимов не может быть с точностью установлена: члены этой пары, состоящей из существительного и прилагательного, могут меняться грамматическими значениями, не позволяя решить поставленного вопроса. Таким образом название сборника являет собой вечный вопрос и неразрешимое сомнение относительно его семантики для читателя. Автор «Ста Новых новелл» неуловим, он меняет тембр и интонацию своего голоса. Не скрывается ли его образ в одном из его персонажей, шотландце из 45 новеллы, ряженном, преступающем общепринятые нормы поведения? Он переодевается прачкой, т.е. женщиной, заботящейся о белизне и возвращающей ее одежде («*il n'y avait femme qui sceust l'art de blanchir draps comme elle faisoit*» — «никому как ей не было известно искусство отбеливать простыни»). Однако мужчина, выступающий в образе совершенной белизны, являет собой диаметрально противоположность своей маске: ему удастся одурачить весь Рим, наставив рога всем мужьям в городе. Прикрывшись ослепительной белизной, он на самом деле вершит все свои дела в тени («*sous cest ombre*»).

«Сто Новых новелл» содержат многочисленные изображения пирушек, любовных игр, хитрых проделок, смеха и притворства; фоном для этих событий является игра слов, аллюзии, ирония, постоянно возникающие вопросы. Текст все время стремится запутать читателя: то это неожиданная развязка, то многоголосоца персонажей, в которой теряется голос автора. Уловки рассеяны повсюду: в поведении персонажей и самого рассказчика, в невозможности извлечь моральное поучение из рассказанной истории. Читатель теряется в лабиринте противоречивых толкований одного и того же события: как смысловая, так и моральная однозначность подвергается разрушению.

Неиссякаемо плодотворная литературная игра, созданная из видимости, обмана и иллюзии, чей ритм задается головокружительным вихрем синонимов, обнаруживающая скрытую схожесть человека и животного, беспрестанно изобретающая новые хитрости и уловки и создающая непреодолимую для читателя

многозначность в отношениях между реальностью и видимостью, является той Основой, на которой выстроено здание «Ста Новых новелл».

Что касается исторических персонажей, то установить истину в их отношении оказывается совсем непросто. Так, например, описывая поведение Людовика XI, Филипп де Коммин дает весьма разнообразные оценки. Согласно одним из них, король всегда поступает мудро: наделяет разумными советами своего наследника, удачно разрешает разногласия с фламандцами; притворство помогает ему усмирить готовое вспыхнуть восстание и заставить поверить в то, что он здоров. Другие оценки корректируют созданный образ вплоть до того, чтобы заставить сомневаться в его достоверности, не разрушая его при этом полностью. Болезнь Людовика XI, первый приступ которой случается в 1479 году, сопровождается интеллектуальной деградацией, и на смену мудрости приходят различные фантазии. Король полностью отдается во власть своего врача, Жака Коактье, который злоупотребляет его доверием; Людовик прогоняет от себя всех членов своей семьи, сохранив за ними, однако, их имущественные права; он принимает странные решения, отдавая, например, приказание, выполнение которого может оказаться опасным. Однако автор мемуаров воздерживается от более подробных объяснений¹⁶.

Двусмысленностью и неуверенностью пронизан целый ряд эпизодов, существенных самих по себе или благодаря их роли для замысла «Мемуаров». Книга начинается с эпизода, который сразу погружает нас в густую и непроницаемую атмосферу, истину в которой установить сложно или невозможно. Речь идет о деле бастарда Рюампре: Людовик XI обвиняется в том, что в 1464 году он подкупил бастарда и послал его в Голландию с тем, чтобы тот похитил или даже убил Карла Бургундского. Примечательно то, что Коммин не высказывает свою собственную точку зрения: он не обвиняет никого, ни бастарда в том, что тот отправился в Голландию с целью совершить преступление, ни Людовика XI в том, что тот задумал подобное предприятие, ни Карла в том, что он сфабриковал дело с целью дискредитации короля. Он никого и не оправдывает, при том, что ему было бы несложно заставить поверить в невиновность короля, поскольку в обвинениях его злейших врагов, в частности Тома Базена, содержится много оговорок, и в наши дни исследователи склоняются к мнению, что Карл Бургундский действительно

сфабриковал дело против короля. В любом случае этот эпизод погружает нас в атмосферу скрытности, двусмысленности и опасностей. Коммин не раз подкрепляет это впечатление, рассказывая, например, о смерти младшего брата короля, Карла Гийеннского. Противники короля обвиняли его в отравлении собственного брата. Коммин снова приводит свидетельства в пользу обеих версий, как о насильственной, так и о естественной смерти, в пользу которой склоняется большинство современных историков, от Жюля Кишера до Анри Стайна. Коммин воздерживается от личных оценок, считая наверняка, что в этом мире, полном неопределенности, невозможно ничего утверждать или отрицать с уверенностью, и что Людовик XI слишком уж похож на своих противников, чтобы быть свободным от подозрений. Двусмысленность проявляется в отчете о сражениях, исход которых остается нерешенным, о чем свидетельствуют описанные в «Мемуарах» битвы при Монлери в 1465 году, при Гинегате в 1479 году и Форну в 1495 году. Чаще всего оказывается, что победа в одном из них оборачивается поражением в другом.

Рассказчик «Ста Новых новелл» неуверенно высказывает целую серию гипотез, объясняющих то или иное описанное событие, при том, что ничто не мешает ему объяснить созданный его же собственным воображением факт так, как он захочет. Создается впечатление, что он намеренно отказывается дать однозначную причинную интерпретацию событию, что сомнение доставляет ему удовольствие. Об этом свидетельствует, в частности, вторая новелла.

Аналогично в «Пятнадцати радостях брака» путем частого использования выражения *a l'aventure* (наугад), воцаряется господство «возможного» «еще до перехода к детализации и до возникновения реальной возможности выбора в этом закрытом мире». Происходит постоянное колебание между изобилием возможностей и тягой к однозначному выбору. В связи с этим встает проблема знания: авторы, пытаясь найти единство смысла, стараются скорее привести к завершению сомнительное приключение, смысл которого они не в состоянии определить.

Мемуаристу отведена двойственная роль в этой двусмысленной ситуации, аналогию которой мы находим также в «Завещании» Вийона, где за видимостью доброжелательства и ценными дарами скрываются злость и хула. Коммин старается сорвать

маски, вскрыть подоплеку задних мыслей и двойной игры, пролить как можно больше света на царящий повсюду мрак. Так он вскрывает суть обманных маневров 1472 года, однако без злорадства, стремясь лишь «рассказать часть того, что я знаю, что бы это ни было» («*partie de ce que je sçay, en quelque sorte qu'il soit advenu*»). Однако вовсе не всегда ему удастся распутать клубок интриг, в связи с чем он предпочитает не искажать действительность лишь для того, чтобы придать ей видимость ясности, а оставить за ней ее неоднозначность. Для достижения этой цели Коммин использует различные средства: он активно употребляет глагол *sembler* (казаться) и оборот *il disoit* (он говорил); он приводит суждения других; он подчеркивает противоречивые стороны описываемых событий и дает одному событию несколько объяснений. Например, почему Людовик XI открыл глаза Карлу Бургундскому на вероломство кондотьера Кампобассо? Том II изд. Кальмет, с. 97: он презирал сатанинскую злобу этого человека. Том II, с. 142: он не только презирал предателя, но и не хотел действовать против герцога в период перемирия, кроме того он не знал, какими интересами руководствовался итальянец. Все это только способствует многозначности, так как исходя из рассказа Коммина можно заключить, что отношение Людовика XI могло бы быть совсем иным, не окажись оба государя связанными обязательствами перемирия или если бы он мог раскрыть замыслы Кампобассо.

Исходя из всего вышесказанного, все рассмотренные тексты можно отнести к тому же кругу произведений, к которому принадлежит «Фарс об адвокате Пьере Патлене». Эти тексты, во-первых, характеризует частое употребление нормандских диалектальных выражений, имеющих эмблематическое значение. Вспомним в связи с этим пословицы и выражения, характеризующие нормандцев: *Jamais rousseau ni Normand ne prens ni ne crois a serment* (Рыжие и нормандцы не дают клятв и не верят им); *le Normand trait l'Orient et l'Occident* (Нормандец предаст Запад и Восток); *un Normand a son dit et son dedit* (У нормандца на все найдется и да, и нет). Во-вторых, в них встречается игра со словом *bée*, на которой построен также и фарс. Стоит обратить внимание на это усеченное слово, этот напоминающий бляенье барана амбивалентный слог. Очевидно, имеется в виду бляенье барана; однако одновременно это созвучие может означать «шире рот разевай» (в смысле «ничего не получишь»),

«выпей стаканчик» (чтобы позабыть горе), оно может представлять собой одну из форм слова бог (Dieu) и вариант произношения слова bois (дерево)¹⁷.

Эта усеченная форма указывает на то, что если ставший произвольным язык не является более предметом договоренности между людьми, которые не препятствуют его развитию в сторону все большей двусмысленности, то в конечном итоге язык обратится против нарушителей в пользу того, кто, отказавшись от всякой коммуникации, лишь повторяет звук «бее», одерживающий верх над всеми видами речи. Если не заботиться о языке, то он грозит исчезнуть, лишив людей средства коммуникации.

Практика использования двойного смысла влечет за собой определенный риск: в ее результате устанавливается тип коммуникации, исключающий всякую искренность и взаимность. Неоднозначность всегда чревата двусмысленностью, нарушающей здоровое взаимопонимание людей. Так, в конце 34 новеллы говорится о растерянности и чувстве неудобства, порожденных среди персонажей соблазнами языка и его неоднозначностью: «Les deux amants se partirent ensemble, et laissèrent la compagnie bien troublée et malcontente» (Любовники ушли, оставив компанию в недовольстве и растерянности). Обращение с двойным смыслом требует осторожности, иначе речь грозит превратиться в бред и быть сниженной до уровня телесного низа.

Постепенно среди авторов формируется ощущение отверженности: писатели, от Ла Саля до Вийона, ощущают потерю собственной идентичности в том мире, который оказывается сложнее, чем известные им его описания. В поисках своего места в обществе пленники устаревших поэтических навыков, раздираемые надвое между прошлым и настоящим, авторы осознают свое бессилие и дробят единство своей души на множество отдельных изобразительных фрагментов. В случае выбора намечаются две основных тенденции. Одних привлекает возврат в прошлое, к старым идеалам и старым мифам. Так происходит с Ла Салём, с бургундскими литераторами Ла Маршем и Молине, которые остаются приверженцами церемониала и этикета. Другие стремятся точнее отобразить действительность, воспроизводя ее неоднозначность (Вийон, Коммин, «Патлен», «Сто Новых новелл»...).

Попытка отобразить этот переменчивый мир влечет за собой появление новых или же более систематическое использование существующих жанров.

Так Антуан де Ла Саль использует жанр новеллы не только ради удовольствия рассказа как такового, но и с целью ввести новые величины и отобразить соблазны и страхи нового мира. Он прибегает к двум модальностям или тональностям, педагогической и нарративной, смешивая их и накладывая друг на друга. Негативная *аллюзия* противопоставляется *провозглашению* устаревшего идеала. На поверхность выходит чисто нарративная тенденция, разрушающая принятые рамки, утверждающая личное начало в поисках нового мира.

Потребность обновления, которую Ла Саль ощущает, одновременно сопротивляясь ей, выражается в появлении в его тексте нарративных микроединиц, имеющих общие черты с новеллой. В «Маленьком Жане из Сантре» «рождается новая форма романа, совмещающая различные противоречивые тенденции... Систематизация этих противоречий под давлением требований литературной формы оборачивается дроблением литературных единиц, фрагментацией ставшей прерывистой повествовательной ткани: роман превращается в рамочную структуру, наиболее адекватную сосуществованию различных идеологических и структурных требований» (Лука Пьердоминичи).

Одновременные попытки бегства в мир старых идеалов и поиска новой жизни порождают *поэтику чередования* однозначности и аллюзий, позитивности дидактических и негативности нарративных фрагментов, официального и глубинного смысла.

Продолжая эту мысль, можно также говорить о поэтике *фрагментов, дробления, отступлений, прерывистости*. Фрагмент значим сам по себе, иногда на нескольких смысловых уровнях и в отношении к прочим соседним или отстоящим фрагментам.

Эта поэтика сквозит в чередовании восьмистиший «Завещания» Вийона, она проявляется в «Мемуарах», построенных вокруг авторского «я» и личного опыта, в хронике (Жан де Энин), в произведениях Ла Марша и Коммина, в параллельности изображения событий в мистериях, в сборниках «Радостей» и «Новелл», а также в «Евангелиях от посиделок», в которых собраны речи шести матрон, рассказывающих друг другу за прялкой в

течение недели истории, для записи которых они нанимают «секретаря». Их мир изображен непрямо, через взгляд клерка, представляющего собой носителя культуры и письма, столкнувшегося с неграмотностью в лице женщин-рассказчиц.

3

Многозначность превращает «Завещание» Вийона в огромную карнавальную процессию, в праздник пародии и превращений, участники которых, часто будучи гротескными фигурами, обозначены с помощью говорящих имен или названы по какой-либо детали, дару, которым они обладают, или одной черте, раздутой до карикатурных размеров. Это бурлескное шествие, участники которого выступают целыми группами, освободившись от однозначности истины, нарушает иерархию и табу, устанавливая всеобщее равенство. Это равенство, однако, не является застывшей категорией, отрицая вечное и неизменное в пользу изменчивых жизненных форм и провозглашая относительность истин и авторитетов в результате их шутовского развенчания¹⁸.

Теофиль Готье глубоко прочувствовал характер этого шествия, открыв свою галерею Гротесков портретом Вийона. Вот наиболее яркие участники процессии: Итье Маршан (94 восьмистишье) потрясает шпагой, одновременно распевая чувствительное рондо о смерти своей возлюбленной; у Жана Корню и Пьера Бобиньона (95 восьмистишье) вырастают рога и большой горб, два символа обманутых мужей; Сент-Аман и его жена превращаются в двух животных, белую лошадь и мула, а затем (в 96 восьмистишьи) в красного осла и кобылу. «Завещание» завершают две баллады карнавального характера, которые выполняют функцию эпилога. Одна из них, «Благодарственная Баллада» (*Ballade de merci*), изображает кортеж, состоящий из фигляров, шутов и шутих, дураков и дурочек в их традиционных костюмах; другая, «Заключительная баллада» (*la ballade Finale*), повествует о погребении Вийона, мученика любви, встающего из гроба, чтобы выпить стаканчик красного вина (*vin morillon*) с теми, кто стоит вокруг него в красных одеяниях (*vêtus rouge comme vermillon*).

Способная шокировать, удивить и потрясти игра масок противопоставляется неподвижности и знаменует социальное, историческое и личное обновление. Но противоречия не дают понятия о сущности вещей. Смех и многозначность нарушают

границы личности, а также социальный и природный порядок. В этой необычной игре человек легко превращается в животное и даже в растение, поскольку между ними отсутствует четкая грань, существование в том или ином виде нестабильно, бытие теряет законченные и неизменные формы. Благодаря этому непрерывному творческому процессу, соединяющему гетерогенные элементы в единое целое, возникает новое видение мира, расширяются языковые и реальные возможности, становятся свободнее словоупотребление и человеческие нравы. Авторы пытаются противопоставить страху перед случаем оптимизм неограниченных возможностей.

Литературный текст разлагает на части и трансформирует действительность. Люди меняются ролями, подвергаются разнообразным превращениям подобно персонажам Босха. Все это рождает изобилие антифраз: на протяжении одного стиха жестокие полицейские успевают превратиться в «добрых и мягких людей» (*«bonnes et douces gens»*), а внушающий отвращение Перрене де ла Бар — в «красивого и милого» молодого человека (*«Beau et net»*). Метаморфоза происходит на наших глазах на протяжении одного произведения или одного восьмистишья. В стихе 7 епископ Тибо д'Ассињи благословляет улицы; в 737 стихе его образ сливается с образом гнусного Жака Тибо; в 1984 стихе он превращается в одного из «предателей-сторожевых псов» (*«traîtres chiens mâtins»*), дурно обошедшихся с Вийоном: епископ теряет свою святость, он становится одним из простых смертных, и Вийон может почувствовать себя свободным.

В этом мире, в котором утеряны все точки отсчета и сломаны барьеры, основным законом становится трансгрессия, уничтожающая самые прочные разделительные линии. Трансгрессия ярче всего проявляется на примере образа Шотландца из «Ста Новых новелл» (новелла 45). Переодевшись прачкой, он обводит вокруг пальца всех обитателей Рима. Смена имени (он называет себя донной Маргаритой) обеспечивает успех его обмана, который вскрывается лишь после того, как ему удастся обесчестить всех женщин города. В наивном рассказе о бесчинствах шотландца, вложенном в уста соблазненной им молоденькой девушки (с. 303, строки 42–53) и полном двусмысленностей, события представлены так, как будто обманщик действительно превращается из женщины в мужчину. «Сто новых новелл» словно пытаются продемонстрировать, что сексуальность сближает человека с животным, предлагая читателю множество

примеров «сексуальной трансгрессии». Сборник полон метафорами, изображающими половой акт и подчеркивающими его животный характер. Сам акт иногда обозначается следующей перифразой: «изображать зверя о двух спинах» (20 новелла), а мужская и женская сексуальность осмысляются в животных терминах: крыса, жеребец, жеребенок, обезьяна, борзая, сука образуют своеобразный бестиарий, поставляющий сочные сравнения при описании распаленной страсти. В сборнике происходит постепенное нарушение антропоцентрической иерархии: на ее вершину странным образом выходят осел и мул. Вследствие трансгрессии грани между человеком и животным окончательно стираются, и установленная иерархия рушится в ходе становления мира «навыворот». Аналогичным образом рушатся барьеры, отделяющие безумца от мудреца: «*Car il luy alla souvenir que folz, yvres et enfans ont de coustume de vray dire*» (он ему напомнил, что лишь безумцы, пьяницы и младенцы имеют обыкновение говорить правду) (№ 26, с. 153).

Таким образом, в тексты «Ста Новых новелл», «Завещания» и «Патлена» привносится путаница и происходит непростое, но явно желаемое и провоцируемое их авторами как бы в ответ моральным и литературным требованиям нарушение существующей иерархии: интертекстуальность, резонансное звучание текстов, осознание литературной двойственности служат воплощению этого требования, предъявляемого жизнью, в требование, предъявляемое к литературному тексту. Однозначность, примерность исчезают, происходит утеря всех смысловых ориентиров. Рассматриваемые тексты преподают нам урок, содержащийся в отрицании какого-либо поучения. Не в этом ли заключается их «gai savoir» (веселая мудрость)? Доха служит нарушению миропорядка вместо его поддержания; она более не является наиболее однозначным из всех возможных дискурсов, напротив, она проникается скрытностью, притворством, иронией и становится иллюзорной.

4

Метафора чаще всего используется в целях анимализации человеческих образов. Одни персонажи целиком превращаются в животных: рычащих собак, лошадей, быков, волков и боровов, а другие — частично: мы встречаемся с гибридными образами чудовищ, распространенными в Средние века и изображаемыми Иеронимом Босхом: так Мишо Гусиный зад имеет челове-

скую голову и заднюю часть гуся. «Сто Новых новелл» изобилуют следующими сравнениями — лис клерк (№ 13), товарищ хитрее лиса (№ 1), женщина, мокрая, как кошка (№ 61), которые выявляют родство мира людей и мира животных в рамках карнавальской тематики сборника¹⁹.

С чем связана эта анимализация?

С одной стороны, она является средством обращения к физиологическим функциям тела и сведения всего к обозначенному Бахтиным телесному низу, который смиряет людскую гордыню, но одновременно возрождает человека и закликает смерть²⁰. Этим объясняется изобилие в текстах слов, имевших в Средние века двусмысленное значение (шпага, копье, плуг, нос, ступка и пест), пассажей, посвященных половому акту, грубых натуралистических реалий (дырявый стул, мушиные экскременты и еще хуже), а также заключительный жест поэта: *ce jura il sur son couillon* (он поклялся своей мошонкой).

Тело отвоевывает себе место, приобретает незыблемое универсальное и позитивное значение, позволяющее человеку позитивно относиться к жизни и ее проявлениям. Поиски незыблемого заканчиваются обретением материи и тела, которые воспринимаются всеми пятью чувствами.

Центром универсума «Ста Новых новелл» также становится тело, что подтверждает развитая сексуальная метафорика, материалом для которой становятся различные сферы человеческой деятельности: война, феодальные отношения, техника, музыка, верховая езда, охота, религия, кулинария... Так радостно выражает себя богатое воображение и, кроме того, тело и его удовольствия становятся центром, от которого берут начало все области деятельности человека. На самом деле тематическим центром сборника является не столько сам половой акт, сколько свобода и ликование человеческого тела, делающие этот акт возможным. Авторы обычно связывают между собой физическую любовь и пищу, половой акт и письмо: женские половые органы ассоциируются с тем предметом, на котором пишут, а сам половой акт — с процессом письма. Прославление тела и его возможностей, которым пронизан весь сборник, является одним из основных содержащихся в книге поучений. Многословие новелл направлено прежде всего на проповедь здоровья и радости жизни. Благодаря физической любви телу дано избежать смертельной участи.

Животные используются в «Завещании» Вийона для отображения внутреннего мира поэта. В этом мире, воссозданном на

обломках отвергнутых норм, животные, как и предметы, служат для динамического изображения образов, порожденных подсознательным Вийона. Конечно, с помощью образов животных Вийон сводит счеты со своими врагами, однако одновременно с этим он создает целый невероятный мир, в котором все перепутано, исчезает всякая иерархия, все становится дозволенным. Сам Вийон, люди, животные, предметы, все смешивается, накладывается друг на друга. Это не деструкция, а деконструкция, в которой мир не разрушается, а воссоздается в ином виде²¹.

За оригинальностью Вийона скрывается традиция. Во-первых, философская, а именно наследие Жана де Мена и «Романа о Розе», Эсташа Дешана и идей Шарттрской философской школы XII века. В «Завещании», где упоминаются и обсуждаются всевозможные формы любви, продолжается начатый в «Романе о Розе» дебат. Вийон прославляет Природу и ее творческий гений, изобилие, силы жизни и плотской любви, выступая против смерти и разложения. Эта философская мысль, согласно которой бог отождествляется с плодородием и изобилием, берет начало в «Тимее» Платона, «Физике» и «Метафизике» Аристотеля. В основе этой философии лежит ощущение полноты мира и непрерывной цепи человеческого существования. Эта идея влечет за собой двойную необходимость: реализации всех возможностей и их непрерывное воспроизводство с тем, чтобы в мире не возникало лакун. Выполняя эту воспроизводительную функцию, живые существа участвуют в божественном творении и приобщаются к вечности. Для придания этой философии завершенной формы следовало разработать принцип восстановления, восполнения, что и было выполнено Жаном де Меном. Таким образом, наиболее ценными органами человеческого тела, как уже было указано Аленом де Лилль, являются те, что служат воспроизведению человеческого рода. Девственность, безбрачие и сексуальные извращения оскорбляют бога и природу, тогда как тех, кто следует закону продолжения рода, ждет благодарность на небесах.

В русле жонглерской традиции Вийон начинает свой текст с различных актуальных литературных аллюзий, прибегая к заимствованиям из произведений своих предшественников и современников; он воспроизводит традиционный прием подчас грубой, а подчас избитой игры слов; он играет с языком, стараясь использовать все предоставляемые им возможности. Но Вийон также является жонглером в духе средневековой игровой народ-

ной традиции. В эту эпоху параллельно официальному миру существовал другой мир, возникающий в определенные периоды годового цикла в тени всех религиозных праздников и построенный на основе смеха и радостей плоти, в котором сливались люди всех сословий. Это были праздники смеха, унаследованные от римских сатурналий, античных мимов и местного фольклора, самыми известными из которых были карнавал и бурлескные процессии, праздники дураков и ослов, пасхальный смех, сельскохозяйственные праздники, пародии церемоний каждодневной жизни — внецерковные праздники, основанные на древних культах, мифах и фольклоре, в которых смешивались жизнь и искусство.

Смех и физическая любовь имеют много общих, не всегда лежащих на поверхности, но однако родственных черт. Как и любовь, смех заключается в высвобождении до определенного момента сдерживаемых эмоций, которые буквально взрываются; смех сопровождает удовлетворение, он объединяет смеющихся в веселое сообщество.

«Фарс прежде всего является мыслительной установкой и лишь затем театральной жанровой формой» (Л.Пьердоминини). Шутка определяет все. Смех разрушает один смысл, чтобы воздвигнуть на его месте другой. Это всего лишь защитная реакция, но с помощью хитрости смеющийся создает впечатление, что все вокруг подвержено отмене и последующему воссозданию.

Сам смех весьма двусмыслен: он то примиряет, успокаивает, восстанавливает добродушие и высвобождает веселье, то несет в себе кару, не оставляя за собой ничего, кроме гримасы маскарада.

Смеховая метаморфоза заключается также в десакрализации, направленной на свержение власть имущих. Весельчак и язвительный шутник, Вийон занимает позицию падшего и отверженного, стремящегося отомстить обидчикам и снова завоевать протекцию со стороны этого замкнутого мира, способную защитить его от нападений извне. Он обличает пороки и изъязны, глупость, амбиции, злость, лицемерие уважаемых людей, которых он выставляет в смехотворном виде, обрушивая поток насмешек на эгоистичных богачей, непримиримых следователей и судей, подозрительных полицейских, выражая накопившиеся в народе гнев и недоверие к этим социальным группам. Вийон обвиняет их почти всегда в одном и том же: в пьянстве, извращениях,

разврате или бессилии, супружеской измене, алчности, злобе и лицемерии.

В «Ста Новых новеллах» автор прибегает к использованию рыцарского и сказочного материала и лексики (например, в новелле 76), извращая при этом их первоначальное значение. Рассказчику видятся лишь две инстанции, перед которыми отступают любые социальные различия: обман и похоть.

Что касается Коммина и его описаний высокопоставленных персон, то достаточно рассмотреть двоих из его героев, чтобы убедиться в том, что мемуарист принимает активное участие в том же самом процессе демифологизации: Карл Бургундский представлен как король поражений, клятвопреступник, бесталанный тактик, присваивающий себе успехи других. Этот жестокий и вероломный рыцарь навлекает на себя гнев божий и теряет рассудок. Что касается Людовика XI, то хоть он и превосходит Карла Смелого как в политическом, так и в интеллектуальном и моральном отношениях, его величие все же имеет границы. Особенно ярко это видно на примерах из его юности и старости, периодов, когда рядом с ним не было Коммина. Мемуарист десакрализует его образ, представляя его как простого смертного, сурового короля в суровом, завистливом, несправедливом, ненавистном и полном опасностей мире. Некоторые изображаемые им сцены весьма похожи на фарс: например, рассказ о том, как Людовик XI, притворившись глухим, заставляет человека, посланного к нему от коннетабля де Сен-Поля, повторить изображенную им пародию на герцога Бургундского с тем, чтобы это смогли услышать спрятанные за ширмой бургундские послы.

Десакрализация в рассматриваемых нами четырех произведениях приобретает всеобъемлющий характер, простираясь даже на смерть, чего не наблюдалось в творчестве авторов предыдущего поколения, например, у Жоржа Шатлена. В «Патлене» эпизод с ложной смертью, занимающий с пятисотого до тысяча шестисотого стихи, является пародией на церемониал из «Искусства достойной смерти». Патлен будто бы видит демонические создания, черных монахов, кошку, жабу, пытается бороться с ними с помощью магических заклинаний, освященной епитрахили, изображает печальный конец того, кто умирает со смертным грехом на душе, кому не искупить его никаким наказанием. Однако одновременно смерть лишается своей драматичности: «за мнимой смертью Патлена следует его мнимое воскрешение

и вознаграждение, вовсе не небесное, а земное», поскольку Патлену удастся сохранить у себя отрезь, отобранные у суконщика.

Вийон прибегает к трем разным средствам, чтобы отдалиться от смерти. Он отдает предпочтение аллюзии перед описанием: смерть обозначается, как правило, непрямыми способами. Метафора, поэтизация во всех своих формах заставляет отступить смертельную тревогу: достаточно вспомнить «Балладу о дамах былых времен», блистательно прокомментированную Лео С.Шпитцером. Вийон вовлекает читателя в атмосферу карнавала, в котором участвуют все стороны жизни и который напоен желанием насладиться этой жизнью пока еще есть время (419–420): *Mais que j'aie fait mes étrennes. / Honneste mort ne me déplait.* Перечитывая «Завещание», читатель видит истинный жизненный путь поэта и путь, которым он советует следовать: бурлескная смерть вместо смерти трагической, веселье вместо ужаса перед лицом смерти. В двух заключительных карнавальных балладах заботы о загробной жизни, осознание своих грехов и вездесущности бога сменяются окончательным и полным безбожием, вихрем праздника и безумного веселья.

«Мемуары» Коммина полностью освобождены от описаний королевской роскоши и общенародной скорби. Смелыми и резкими мазками автор рисует муки старости и смерти, обращая к ним внимание читателя. Смерть наступает в любом возрасте и поражает детей и юношей, зрелых людей и стариков. Она жестока, трагична, неожиданна и часто безобразна. Она наступает свою жертву в момент достижения вершины славы или счастья или же после череды несчастий и неудач. Смерть беспощадна по отношению к душе и телу, и большинство людей кончают свою жизнь в моральных и телесных муках. Часто душевные муки и потеря разума принимают форму полного безумия. Никому не дано избежать божественной кары²².

5

За этой двусмысленностью скрывается нечто более глубокое. Тексты намеренно усложняются. Этот убийственный, согласно определению Жан-Поля, юмор превращает мир в конце концов в нечто внешнее по отношению к нам: земля уходит из-под ног, голова начинает кружиться, и все вокруг нас и внутри нас теряет четкие очертания: глубинная, сложная, неисчерпаемая, переменчивая человеческая сущность приобретает черты этого мира,

составляясь из размытых и нечетких, разнородных и противоречивых фрагментов.

В поисках двусмысленности, поливалентности отражается авторская позиция, которую можно расценить как философскую. Подозрительные слова, выстреливающие различными смыслами и несущие в себе одновременно несколько планов значения, а также дробление языка на фрагменты направлены на то, чтобы передать ощущение неуверенности. Реальность, люди, язык не поддаются постижению.

Что же остается после разрушения однозначности и поучительности в «Ста Новых новеллах»? Осознание того, что смысловое содержание мира, как и моральные поучения, которые должны быть почерпнуты из каждой новеллы, постоянно ускользают от нас. И тем не менее это осознание вовсе не выливается в трагедию, а, напротив, парадоксальным образом находит свое выражение в веселье пирушек, ликовании плоти, смехе, в неисчерпаемости повествования. Когда от нас скрывается смысл, когда мы превращаемся в тех мужчин, над которыми постоянно насмехается женский голос, и становимся игрушками этого голоса двусмысленности, то поиск сам по себе как противоположность всякой завершенности, однозначности становится для нас источником удовольствия.

Всеобщее сомнение и нерешительность, исходя из которых моральная интерпретация фактов становится относительной или неуловимой, или же новелла вовсе не может быть завершена, становятся органичной частью замысла сборника: текст вопрошает сам себя, он ставит перед читателем подчас неразрешимые вопросы, его язык многозначен и смысл неуловим. Категоричность «примеров» исчезает для того, чтобы новеллы смогли отобразить мир затемненного смысла и, возможно, безнаказанного греха. Но еще в большей степени задача автора состоит в том, чтобы приоткрыть читателю источники его удовольствия, а именно незавершенность и постоянно терзающий его вопрос.

В этом ключе рассуждений особую важность приобретают некоторые вийоновские строки, оставленные без внимания до настоящего времени из-за своей парадоксальности, но на самом деле дающие ключ к пониманию «Завещания» и, шире, литературы второй половины XV века:

Rien ne m'est sûr que la chose incertaine...
Doute ne fais fors en chose certaine...

Та же тема в усеченном виде возникает в «Лэ»: *Vivre aux humains est incertain* (жизнь человеческая полна неопределенности) и является одним из излюбленных мотивов придворной поэзии Блуа, о чем свидетельствуют примеры многочисленных баллад:

En doute suis de chose très certaine...
Grand doute fais de chose bien certaine.

(Сомневаюсь в существовании большой определенности...
Сильно сомневаюсь в определенности.)

По сути, в странных балладах «*Menus Propos*» с рефреном *Je connais tout fors que moi-même* («я знаю все, кроме самого себя»), *Contre-Verités* (*Il n'est service que d'ennemi* — «Услугу окажет лишь враг»), разрушающих здравый смысл, а также в балладе, сочиненной для поэтического состязания в Блуа (*je meurs de soif auprès de la fontaine* — «От жажды умирая над ручьем»), парадоксальным образом отражающих гомогенность поэтического мира Вийона, выражается философия «Завещания», заключающаяся в растерянности поэта перед амбивалентным, расколотым и разъятым на противоречивые составные части миром, в котором он не может сделать свой выбор.

Для обозначения этого мира Вийон прибегнул к знаменитой формуле, которую неверно интерпретировали лишь как выражение личного характера поэта, тогда как она на самом деле отражает характер целой эпохи: Молине говорил: *Ma bouche rie et mon pauvre cueur pleure* («Мои уста смеются, а бедное сердце плачет»), Гийеметта в «Фарсе об адвокате Пьере Патлене» утверждает: *par ceste ame, je rye et pleure / Tout ensemble...* («моя душа плачет и смеется / Все вместе...»), а Шатлен строит на контрастах свое стихотворение «На смерть герцога Филиппа», представляющее собой мистерию человеческих страданий:

je pleure un haut bien qui se pert
et me complaint que si peu dure (v. 25–26)
(Я оплакиваю гибель властелина
И сожалею о том, что он мало прожил)

*Et je ris quant j 'ay recouvert
Ce qui est ma nourriture* (v. 27–28).
(И я смеюсь, когда обретаю то,
Что является моей пищей).

Это тот самый смех сквозь слезы, о котором пишет Ален Шартье в своем Диалоге (*Dialogus familiaris Amici et Sodalis super deploracione Gallice calamitatis*) в применении к жонглеру:

§ 10 — ...tempus enim ridendi et tempus flendi. Qui secus facit non viri sed jocularis vacat officio (Есть время для слез и время для смеха. Тот, кто не следует этому, ведет себя не как человек, а как жонглер).

Для Вийона мир совмещает в себе одновременно дружбу и ненависть, смех и серьезность, сильную любовь и любовную интрижку. Лишь смешение и переплетение шутовского и серьезного, иронии и патетики способны передать этот взгляд на мир, полный смутности и неопределенности. Смех сквозь слезы является эстетической позицией, благодаря которой каждая строчка «Завещания» наполняется глубоким смыслом.

Поведение человека в частной и политической жизни должно учитывать многозначность действительности. Яркими образцами такого отношения к действительности являются Коммин и его герой Людовик XI, своим поведением иллюстрирующие те качества, которые требует от человека этот непростой мир.

Прежде всего это подозрительность. Коммина нелегко провести: его не обманешь с помощью красивых слов. Это становится очевидным из его описания лицемерия и двойной игры миланских послов в Венеции. Он не доверяет своим собеседникам, подозревая о существовании у них задних мыслей и скрытых намерений. В этом лживом мире, где хороши любые средства для достижения цели, в особенности ввиду угрожающей опасности, скрытность, лесть и ложь не считаются зазорными. Коммин часто упоминает различные секреты. Подробно описывая переговоры, предварившие англо-французскую встречу в Пикиньи в 1475 году, он старается подчеркнуть собственную ключевую роль в этих событиях, указывая на то, что он был единственным, кому была известна подноготная всех событий и скрытые мысли Людовика XI.

Для того, чтобы отличить ложь от правды, необходимо быть хорошо информированным. Одного источника информации недостаточно, для наибольшей достоверности информацию следует получить от противника. Для того, чтобы оплатить услуги многочисленных шпионов разной национальности и социального статуса, требуются большие расходы. Шпионов следует выбирать из числа посольских слуг, которые могут, оставаясь незамеченными, находиться в непосредственной близости от ве-

ликих мира сего. Но в интересах получения исчерпывающих и точных сведений не следует ограничиваться этой категорией информаторов. В результате удастся узнать о наиболее ревностно хранимых секретах и предупредить в зародыше нежелательные действия. Сам Коммин постоянно находится настороже: он приглядывается к поведению и даже к аппетиту своих сотрапезников. Посланники являются наилучшими информаторами и наиболее успешными шпионами, поэтому следует умножать их количество и тщательно относиться к их подбору.

Все указанные средства принесут плоды только если Вы обладаете достаточной остротой ума, чтобы вовремя найти лстивый ответ, чтобы суметь оценить силы других людей и их шансы на успех. Опасения и подозрительность не дискредитируют Вас в этом мире: основанные на смирении, они побуждают Вас оценить все шансы, проанализировать все возможности, не оставить ничего на волю случая. Настоящий политик никогда не упускает из виду эти две дополнительных истины: не принимать видимость за правду, уметь использовать видимость в своих целях.

Наши тексты представляют собой истинное руководство по обучению обману. Они также демонстрируют противоречия между сущностью и видимостью, иллюзией и реальностью, учат находить равновесие между высказанным и невысказанным, явным и тайным, цинизмом и наивностью. Для приобретения дистанции по отношению к иллюзии, характерной для литературного произведения, имеется вполне определенная позиция рассказчика по отношению к описываемому, именуемая иронией, точное определение которой дал Л.Ютшон²³.

«Ирония предусматривает непременно дистанцию между читателем и текстом [...это] оценочная стратегия, подразумевающая кодирующую позицию автора по отношению к самому тексту; от читателя, воспринимающего текст, требуется оценка и интерпретация текста... Ирония, пародия и сатира существуют лишь виртуально в текстах, закодированных автором. Они актуализируются читателем, который удовлетворяет определенным требованиям (проницательности, адекватной литературной образованности) <...>. Читатель должен обладать компетентностью в определенных областях: лингвистической (способностью расшифровать имплицитный смысл), нормативной (знанием литературных и риторических норм) и идеологической...»

Благодаря иронии текст обладает принципиальной незаконченностью, и без участия читателя он был бы обречен на небытие. Ирония часто выполняет одновременно несколько задач: она обеспечивает незаконченность текста, его актуализацию с помощью компетентного участия читателя, т.е. литературно-критического осознания им текста, а также удовольствие и торжество читателя в результате расшифровки текста. Читатель приучается разгадывать обманки языка и открывает силу слова.

* * *

Итак, тяга к двусмысленности в исследованных четырех текстах, игра именами в «Завещании» и «Патлене» выглядят вовсе не безобидными. Они обнаруживают глубинное отношение авторов к нестабильному и сложному миру, чья видимость весьма обманчива. Эти авторы испытали фальшивость языка, потерпев поражение в попытке обрести идеалы и надежное убежище в таких понятиях, как рыцарство, куртуазность, благочестие, дружба... Им были бы близки слова Сюпервьеля: «Я оставил свой образ во мраке ночи». Через веселье народных праздников, через виталистское наследие Жана де Мена просачивается тревожное самоощущение цивилизации, готовой уступить свое место неистовому и мощному Ренессансу.

Наслаждение повествованием проистекает из различных внешних и внутренних опасений: Фландрии, дурных людей, эпидемии, смерти, ада, метафизической тревоги, которые в совокупности выражают страх перед Историей.

Эти тексты все время обращаются к новым источникам, каждый раз убеждаясь в их незаконченности. Эти тексты ставят вопросы, запутывают читателя и ускользают от него, превращая чтение в с каждым разом все более глубокие и тщательные археологические раскопки. Торжество читателя неразрывно связано с его смирением перед неразрешимыми вопросами, ему суждено вкусить принципиальную невозможность дать окончательную интерпретацию тексту и насладиться собственным разочарованием. И лишь заблудившись в этих изобильных текстах, он обретет наслаждение.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Michigan Romance Studies. 1989. Т. 8. P. 179–201.

² Полное исследование этого вопроса см.: Les formes de l'ambiguïté dans le

Testament de Villon // La Revue des langues romanes, 1982. Т. 86. P. 191–219.

³ См. наше исследование: Rutebeuf et Villon, Dies Illa. Death in the Middle Ages. Liverpool, 1984. P. 155–175.

⁴ Dubois M. Poiton et Poitevins (de Benoît à Villon) // *Romania*, 1959. Т. 80. P. 247.

⁵ Dragonetti R. Le gay Savoir dans la rhétorique courtoise. Paris, 1982. P. 34–35.

⁶ Аналогичные утверждения можно сделать об именах женщин в «Евангелиях от посиделок» (изд. M. Jeay, Paris, 1985; или изд. A. Paupert: Les fileuses et le clerc. Une étude des Evangiles des Quenouilles. Paris, 1990). Приведем для примера несколько имен: Maroie Ployarde, Berte l'Estroite, Abonde du Four, Perrette du Trou Punais, Ysabel de la Creste Rouge, Perrette Tost Vestue, Sebile Rouge Entaille, Jacquemine Galoise, Fremine Fauvelle, Marion Ort Trau... Некоторые имена относятся к добрым феям, например Dame Abonde, Sebile des Mares, Maroie la Fae, Perrine Hulotte, Dame Sebile du Fosse.

⁷ В «Евангелиях от посиделок» также постоянно происходит аналогичная игра на двух смыслах слова (см. напр., *estriner*, II, 16; *cheoir a la renverse*, II, 21...)

⁸ L'illusion referentielle. Littérature et réalité. Paris, 1982. P. 91–118.

⁹ См. на эту тему: Dufournet J. Nouvelles recherches sur Villon. Paris, 1980. P. 17–25.

¹⁰ См. наши дополнительные примечания к «Завещанию» Вийона, I. Le vieux singe. Scritti in memoria di Pasquale Morabito. Messine, 1983. P. 255–259.

¹¹ В «Евангелиях от посиделок» автор играет словами *evangile* и *mystère*.

¹² Lejeune R. Pour quel public la farce de Maître Pierre Pathelin a-t-elle été rédigée? // *Romania*. 1961. Т. 82. P. 482–521.

¹³ См. Dufournet J. La Parole dans La Farce de maître Pierre Pathelin // *Sur la Farce de Maître Pierre Pathelin*. Paris, 1986. P. 21–70.

¹⁴ Что мы продемонстрировали в исследовании: La permanence d'une figure mythique ou Villon-Merlin, Le Moyen Âge maintenant // *Europe*, № 654. Oct. 1983. P. 83–92. Напомню, что в «Раю королевы Сивиллы» Антуан де Ла Саль называет себя Антуаном Фюме.

¹⁵ Dubuis R. Les Cent Nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge. Grenoble, 1973.

¹⁶ См.: Dufournet J. Commynes et l'ambiguïté du monde // *Sur Philippe de Commynes*. Quatre études. Paris, 1982. P. 39–83.

¹⁷ Ibid., сноска 10.

¹⁸ Аналогично в «Евангелиях от посиделок» женщины стараются противостоять господству своих мужей с помощью ритуалов, защищающих жен от побоев (I, 3; V, 2), от измены легкомысленных мужей (I, 5; I, 18); речь идет об «учении, благодаря которому мы будем наверняка любимы, ценимы и почитаемы и может быть даже сумеем подчинить себе наших мужей» («la noble doctrine, dont et après sans aucun doubte serons ameez, priseez et hinnoureez et par aventure parvendreons a avoir domination par dessus les hommes»).

¹⁹ В «Молоте ведьм» (конец XIV века) три матроны превращаются в кошек (пер. А. Дане, 1973. С. 376–377); в «Евангелиях от посиделок» конкубина священника превращается в дьявольскую кобылицу (Vi, II), а в «Раю королевы Сивиллы» женщина становится змеей.

²⁰ Речь идет о бахтинском определении гротескного тела, которое «не является закрытым и законченным, перестает быть самим собой, выходит за свои качественные границы. Акцентируются только те части тела, благодаря которым оно открыто внешнему миру, т.е. те части, которые выводят за его пределы и вводят в его глубину, т.е. выпуклости, отростки, почки и отверстия: разинутый рот, гениталии, груди, фаллос, раздутый живот и нос». Гротескный нос, превращающийся в нос зайца (I, 8) или рыбью голову (I, 22), мы находим в «Евангелиях от посиделок». В «Евангелиях от посиделок» телесный низ имеет положительные коннотации, будучи связанным с едой, питьем, возрождением, мужественностью и изобилием, а в «Молоте ведьм» — отрицательные, отсылающие к болезни, смерти, разложению, расчленению тела.

²¹ Часто возникают гибридные образы человека-осла или женщины-кобылицы... они встречаются также в «Молоте ведьм», где цитируется следующее известное высказывание (с. 207): «Валерий пишет Руфину: Ты не знаешь, но должен знать, что женщина — это химера. Это чудовище принимает вид одновременно трех разных животных: у него ослепительный лик льва, грязное брюхо козы и ядовитый хвост скорпиона. Это означает следующее: вид его прекрасен, прикосновение зловонно, а общество смертельно».

²² См.: *Dufournet J. Commynes et la mort // Sur Philippe de Commynes. Quatre études.* Paris, 1982. P. 85–110.

²³ *Ironie, satire, parodie: une approche pragmatique de l'ironie // Poétique.* 1981. № 46. P. 140–155.

АЛЛЕГОРИЗМ ХУАНА ДЕ МЕНА

Хуан де Мена (1411–1454) — один из крупнейших испанских поэтов XV века. Среди современников он выделяется тем, что не только посмертную славу, но и прижизненный почет снискал ученостью и литературным мастерством. Своеобразным знаком признания его достижений в этой области стала должность, которую он исполнял при дворе Хуана II с 1443 года: секретаря, ведавшего латинскими письмами. Более того, он считается едва ли не первым человеком в Испании, жившим своим пером: он не был ни придворным, ни рыцарем в придачу к своим гуманитарным занятиям, хотя в своем родном городе — Кордове и принадлежал к «двадцати четырем» виднейшим гражданам.

Хуан де Мена оставил после себя около пятидесяти стихотворений и три крупных поэтических произведения: «Увенчание маркиза Сантьяны» (1438), «Лабиринт Фортуны», с которым в основном и ассоциировалось его имя у потомков, и «Коплы о смертных грехах». Среди малых форм испанский гуманист Хуан де Вальдес выделял любовную поэзию, про которую писал, что она доставляет ему огромное удовольствие и поистине уникальна¹. Все три более масштабных творения выдержаны в аллегорическом ключе, при этом «Увенчание...» и «Лабиринт Фортуны» пересыпаны античными аллюзиями, а в «Коплах», последнем, оставшемся незавершенным сочинении, автор отрекся от прежних своих литературных вкусов. Сохранилось также два крупных прозаических произведения Хуана де Мены: «Комментарий к “Увенчанию маркиза де Сантьяны”», раскрывающий моральный смысл этого произведения, и «Илиада на романском языке». «Комментарий...» дает представление об уровне латинской образованности автора, достаточно высокой, особенно если учесть, что речь идет о раннем произведении, и, отчасти, о его поэтических приемах. Испанское переложение Гомера выполнено по весьма неполному позднему латинскому прозаическому

пересказу (*Ilias Latina*), однако в предисловии автор признает, что и латинский перевод едва передает Гомера, а «романский» текст тем более несовершенен². Для испанской культуры XV века констатация приоритета оригинального текста, а также пинетное отношение к Гомеру, в первую очередь, как к поэту, а не как к моралисту или исторической фигуре буквально заряжены смыслом. Они наглядно демонстрируют и переходный характер момента, и особую роль самого Хуана де Мены в формировании и оформлении этого перехода.

«Лабиринт Фортуны», самое значительное произведение Мены, был поднесен королю в феврале 1444 года и, судя по отдельным историческим аллюзиям в тексте, завершен незадолго до этого. В настоящее время известно 17 списков поэмы; в течение следующего столетия (с 1481 по 1582 год) она выдержала 21 издание. Произведения Хуана де Мены издавались в эпоху Возрождения с комментарием, подобно творениям классиков. Самым верным комментатором поэта был Эрнан Нуньес, дважды обращавшийся к «Лабиринту Фортуны» (в 1499 и в 1505 годах). Однако особо значимым представляется внимание к его творчеству Франсиско Санчеса (*el Brocense*), чей комментарий к произведениям Гарсиласо де ла Веги считается одним из первых образцов ренессансной поэтики в Испании. Стойкий интерес к главному произведению Мены в XVI веке, в эпоху Возрождения, тем более знаменателен, что «Лабиринт Фортуны» написан в соответствии с требованиями «*arte mayor*». Это жанрово-стилистическое образование возникло в испанской литературе в XIV веке, однако наибольших высот достигло в творчестве маркиза де Сантильяны и Хуана де Мены, в середине XV века и вскоре после этого угасло. Жесткая ритмическая организация строфы подталкивала поэтов к искажению слов, находившему свое оправдание в идеале поэтического языка, максимально удаленного от языка бытового. Добиваясь гармонии сложной формы и высокого содержания, авторы «*arte mayor*» прибегали не только к прихотливым перифразам, но и к переносу ударения в слове, искусственным формам слов и неологизмам. Высокий стиль произведений и идеальный характер творимого языка побуждал их искать опорной точки для своих экспериментов в латыни³. В отличие от поэтов XVI и XVI веков, не чуждавшихся латинизированного синтаксиса, приверженцы «*arte mayor*» занимались на основе латыни еще и активным словотворчеством. Уже А.Небриха, на заре испанского Возрождения, опираясь в

значительной степени на примеры, взятые из произведений Хуана де Мены⁴, «осудил» в своей «Грамматике» использование искаженных и искусственных слов с точки зрения грамматической, а в поэзию доступ им закрыл, в частности, Гарсиласо. Достоинства «Лабиринта Фортуны», перевешивавшие в глазах последующей эпохи недостатки архаического стиля, до некоторой степени проясняет Эрнан Нуньес, который в комментарии 1499 года писал в связи с коплой 162 «Лабиринта Фортуны» об особой искусности Хуана де Мены в уподоблениях, позволяющей сравнивать его не только с кастильскими, но и с лучшими латинскими поэтами⁵. Это суждение и особенно тот ряд, в который встраиваются достижения Мены, свидетельствуют о том, что его аллегория прочитывается как вполне современная комментатором, которого не отвращают от нее маркированно средневековые, старомодные черты. Между тем средневековая и возрожденческая аллегория заметно различаются и по своему осмыслению, и по структуре.

Для Средневековья аллегория, построенная на условном и, отчасти, произвольном соотношении внутреннего, понятийного, и внешнего, изобразительного, планов, обладала особой притягательностью. Она представлялась едва ли не самой адекватной формой рассказа о сфере духа, поскольку, благодаря своей подчеркнутой условности, аллегория ни на минуту не позволяла забывать о приблизительности и неточности всякого земного суждения о Небесном и Божественном. При этом понятийный план аллегории хоть и опосредованно, но устойчиво соотносился с областью безусловных истин. Одним из менее очевидных следствий этого обстоятельства стала открывшаяся перед художником значительная свобода в создании (концептуировании) внешнего, изобразительного плана аллегории. Ярким примером смелости формального решения аллегории стала в испанской литературе «Книга благой любви» Хуана Руиса (XIV век). Для доказательства превосходства духовной любви, любви к Богу, автор использует метод «от противного», демонстрируя разнообразные превратности, поджидающие человека, пустившегося на поиски земной любви и плотского наслаждения. Непререкаемый характер идеи, положенной в основу произведения, позволяет протопресвитеру Итскому решительно отказаться от морализаторского тона и вести свой рассказ живо и увлекательно.

Переосмысление аллегории в эпоху Возрождения и вытекающие из него значительные структурные изменения связаны в

первую очередь с намечающейся переориентацией культуры с идеала истинного понимания мира на идеал адекватного его восприятия, и с происходящим в этом контексте замещением слуха зрением, в качестве приоритетного для познания мира телесного чувства. Внешний план аллегории становится все более «зримым», изобразительным, а внутренний — все более «внятным», он все строже подчиняется законам логики. В период маньеризма выявившийся двойственный характер аллегории, соединяющей часто рассудочный понятийный план с нередко парадоксальным и даже иррациональным образным планом, делает ее объектом эстетической игры.

Понятийный план аллегории в «Лабиринте Фортуны» как бы распадется на два качественно разных уровня: помимо комплекса идей и размышлений, подчеркнуто авторских, в нем присутствует целый ряд очевидных истин, составляющих структурную основу и содержательного, и выразительного плана. И «истины», и «личностные» мысли не только имплицитно заявляются аллегорическими образами, но и эксплицитно проговариваются в репликах персонажей и в авторском тексте. Вербализация идей часто далеко отстоит от их образного воплощения; идея может раскрываться не сразу, а как бы проясняться постепенно. Этот прихотливый, чисто риторический по своей природе композиционный рисунок поэмы позволяет автору «провести» в своем произведении несколько тем и раскрыть их каждую по отдельности и все вместе, не нарушая неустойчивого баланса разнородных элементов.

Построение состоящей из 297 копл поэмы в целом определяется стремлением автора согласовать свою аллгорию с одним из распространенных общих мест Средневековья — с представлением об иллюзорности всевластья Фортуны. Направляет людскую жизнь Божественное Провидение, а ощущение случайности отдельных событий объясняется тем, что их причины скрыты от человеческого разума⁶. Положение человека на колесе Фортуны определяется объективной значимостью его жизни — идея автора органично согласуется со средневековыми испанскими представлениями о колесе Фортуны, которые связывали взлет человека с благоразумием и мудростью, а падение с глупостью или безрассудным упрямством⁷. Провидение является поэту в самом начале поэмы в виде девушки необычайной красоты (20, e-h) и становится его проводником по «лабиринту Фортуны». «Величание» этой фигуры, заявляющей, что она

«сущностно определяет современные события, располагает по своему усмотрению будущее, раскрывает даты» (23, e-g), подсказывает читателю избранную автором трактовку темы, поскольку связывает с Провидением сферы бытия, традиционно подвластные Фортуне⁸. В уста Провидения вкладывается и столь значимая в аллегорическом произведении «мораль»: направляющие суждения и комментарий к увиденному. Показательно и то, что Провидение представляет собой едва ли не единственный законченный аллегорический образ поэмы: не только ее слова и «фигура», но и ее внешность, ее действия — она «ведет», направляет человека, — и даже окружающие ее явление детали — поэт вызывает к божественной милости и является Провидение, усыпанное цветами, — носят знаковый характер и работают на раскрытие олицетворяемого понятия. Фигура Провидения играет значимую роль и в оформлении поэмы, ее речь симметрично обрамляет центральную повествовательную часть: оно вводит читателя в мир Фортуны и выводит его из него, подчеркивая своим пророчеством, что судьба Хуана II пишется на Небесах и не принадлежит неверному царству Фортуны.

Для распространения своей центральной идеи Хуан де Мена прибегает к традиционным топосам, проявляя при их разработке впечатляющую изобретательность. Открывают поэму, в духе античных образцов, жалобы на переменчивость Фортуны, предваряющие явление Провидения, о котором шла речь выше. Для примирения «языческого» и «христианского» образов Фортуны автор прибегает к поэтике видения: в начале поэмы он размышляет о Фортуне, исходя из своего земного опыта и полагаясь на свой не просветленный высшими силами разум (на ограниченность человеческого разума и познаний Хуан де Мена указывает в копле, посвященной свободным искусствам, вложенной в уста Провидения (60)). Именно в этой перспективе Фортуна видится ему полновластной распорядительницей человеческой судьбы, непостоянной и произвольной в своих решениях. Для обозначения перехода к иному плану бытия автор не ограничивается введением образа колесницы Беллоны и пустыни, в которую она его перенесла; расставляя точки над *i*, он рассказывает о помутнении телесного зрения, предшествующем явлению Провидения. Характерно, что до явления Провидения поэт не решает положиться на собственное зрение, хотя стены дворца Фортуны и прозрачны⁹. Получив проводника, он немедленно обнаружи-

вает, что двери замка Фортуны широки, но люди, стремясь опередить друг друга, создают в них немыслимую давку и неразбериху. Провидение протягивает ему руку помощи в этой ситуации, но и дает совет, относительно того, как идти в жизни прямым путем (довольствоваться необходимым и оставаться непоколебимым в трудные времена (28, f-h)). Сколь велико число сил, управляющих человеческой судьбой, и каково их соотношение, проясняется уже в самом дворце Фортуны.

Внешние формы царства Фортуны определились: перед поэтом три колеса, отражающих прошлое, настоящее и будущее, и поделенных на круги, управляемые планетами (Луна, Меркурий, Венера, Солнце (Феб), Марс, Юпитер, Сатурн), чье влияние проявляется в специфических чертах характера пребывающих в них людей. Колеса прошлого и будущего неподвижны, а колесо настоящего постоянно вращается; лица фигур будущего скрыты покрывалом, а на лбу у представителей прошлого и настоящего написаны имя и судьба человека (56–59). Описание кругов строится примерно по такой схеме: автор приводит сначала положительные, а потом отрицательные примеры прошлого, после чего переходит к колесу настоящего, и рассказывает о пребывающих в этом круге — на нем и под ним — в той же последовательности. Описание каждого круга заканчивается подобающим случаем обращением к королю и обобщенной характеристикой свойства, связанного с той или иной планетой.

Введение темы звезд в поэму подкреплено целой сетью разнородных мотивировок: появление еще одного фактора, влияющего на человеческую судьбу, несколько понижает значение Фортуны и расширяет тематический горизонт поэмы: речь идет о судьбе во всей ее сложности, а не только об одном из ее аспектов. Упоминание же планеты в начале каждого круга постоянно актуализирует мысль о Божественном Промысле, определившем расположение небесных тел и подчинившем их влиянию человеческие души — эта идея полностью разворачивается автором в 67 копле. Кроме того, образ Энрике де Вильены (единственного представителя настоящего в круге Феба — покровителя знания, где собраны теологи, философы, ораторы, музыканты, пророки (сивиллы) и поэты) позволяет автору связать с темой звезд очень важную для поэмы проблему предсказания судьбы. Энрике де Вильена выступает в поэме, в первую очередь, как астролог, постигший через движение звезд Продолжившего их пути (126). Тема предсказания впоследствии рас-

крывается в двух больших вводных эпизодах (о гибели графа Ньеблы и неблагоприятном предсказании гадалки относительно судьбы Альваро де Луны) и оборачивается проблемой толкования предзнаменований, не имеющих уже непосредственного отношения к звездам. В этих эпизодах, иллюстрирующих и неспособность правильно истолковать гадание (противники Альваро де Луны), и невозможность, в силу доблести и чести, отступить от задуманного перед лицом дурных предзнаменований (граф Ньебла), получает продолжение тема бессилия и несовершенства человеческого разума, не способного постигнуть Божественный Промысел. Наконец, и финал поэмы тоже освещен небесным светилом, поскольку завершается видение с первыми лучами зари.

Тема звезд является одной из сквозных тем, структурирующих поэму: они впервые возникают во 2–3 коплах, в контексте топоса, оттеняющего переменчивость Фортуны постоянством небесных светил (7–8). Такой рисунок текста — противопоставление Фортуны и звезд, с последующим обнажением истинных пружин бытия и положения Фортуны в общей схеме, — отсылает к Данте, в качестве одного из ближайших авторитетных источников аллегории Хуана де Мены¹⁰. Почти орнаментальное упоминание звезд в начале поэмы «заявляет» важный фактор, влияющий на человеческую судьбу, и подсказывает читателю истинные масштабы проблематики поэмы.

Сходный прием использован автором и для введения не менее важной для поэмы темы Славы-молвы: впервые слово «fama», как будто случайно, сталкивается с «Фортуной» уже во 2–3 копле поэмы. В дальнейшем Слава выступает связующим звеном между Провидением, звездами и Фортуной, критерием, определяющим положение человека на колесе Фортуны; трактуется она, при этом, исключительно в категориях «доброй» и «дурной». И в этом случае Хуан де Мена отталкивается от традиционных топосов: Слава была теснейшим образом связана с Фортуной и эмблематически обычно изображалась с двумя трубами, которые символизировали добрую и дурную молву. Однако, Слава Хуана де Мены отражает не неверный и переменчивый характер людских суждений (традиционно именно в этом своем аспекте она ассоциируется с Фортуной), а адекватную оценку человеческого поступка. Автор использует топос лишь как отправную точку для своих построений: традиционно именно Фортуна играет активную роль, оделяя или обделяя че-

ловека славой, а Хуан де Мена как минимум уравнивает два эти начала — на колесах Фортуны представлены лишь те, чьи имена не канули в Лету (62, e-h). Более того, при дальнейшем развитии темы, особенно в круге Марса, Слава и Фортуна вступают в контрапунктные отношения: Лоренсо Давалосу Фортуна принесла раннюю смерть, не позволив ему осуществить смелые замыслы; у графа Ньеблы она отняла заслуженную победу, однако доблесть и заслуженная добрая слава обеспечивают обоим место в верхней части колеса. Интересно, что, с точки зрения автора, тема каприза Фортуны требует введения в поэму контрапунктного начала (в начале поэмы в качестве такового выступило Провидение, а в круге Марса, как отмечалось, Слава). Как будто даже иллюзорное и условное представление о случайном характере событий требует, с точки зрения автора, немедленно-го имплицитного опровержения.

Круг Марса, кроме механизма взаимодействия Славы и Фортуны в поэме, наглядно раскрывает и некоторые причины, побудившие поэта ввести дополнительное организующее начало в общую схему. «Добрая» Слава не обязательно мотивируется религиозно-моральной оценкой поступка, в приведенных примерах она была заслужена вполне мирскими достоинствами. Мир Фортуны в своей умозрительности и условности не совпадает полностью с божественным космосом, и идея Славы-молвы, не более христианская в своей основе, чем сама идея Фортуны, помогает автору, с одной стороны, подчеркнуть умозрительность, а с другой, значительно повысить предметность этого мира за счет колоссального поля связанных с ней ассоциаций. В этом контексте особую значимость приобретает и роль наблюдателя и комментатора, отведенная Провидению, дистанцирующего повествователя и читателя от создаваемой картины, а заодно, самим фактом своего присутствия соотносящего условную картину бытия с истинной. Тот же подход просматривается и в полной синонимичности звезд и Фортуны в коплах 266–267: механизм воздействия на судьбу остается одним и тем же, вне зависимости от того, относят ли это воздействие за счет звезд или Фортуны. Автор проблематизирует понятийный план аллегии, подчеркивает его соотнесенность не с абсолютной истиной, а с традиционным и достаточно условным представлением. При этом в самой фактуре аллегии выявляется и подчеркивается эстетический элемент: перед нами в первую очередь литературное произведение, о чем не дают забыть, в частности, по-

стоянные классические аллюзии и цитаты. Характерно, что и слава человека зависит не только от масштаба деяния, но и от наличия прославляющих его поэтов (4–5), таким образом, тема Славы уже при первом своем появлении в поэме тоже решительно замыкает аллессию в литературном контексте. Особое значение при определении соотношенности текста поэмы приобретает копла 5, в которой Хуан де Мена от общих соображений о роли поэтов переходит к констатации ничтожности собственных сил. В контексте поэмы традиционное общее место приобретает дополнительный смысл и подчеркивает значимость авторского начала вообще и личностный характер этого конкретного литературного произведения.

Весь описанный комплекс идей не декларируется сразу, а как бы выявляется в поэме: постепенно приобретает определенность, риторически «аргументируется» в описании кругов колеса Фортуны. И хотя, на первый взгляд, такое утверждение выглядит явным анахронизмом, создается впечатление, что название поэмы соотносится с лабиринтом понятий, собранных в поэме: вступительная ее часть, в полном соответствии с риторической традицией, заявляет тему, но не одну, а, как минимум, три (Фортуна — Провидение, Фортуна — звезды и Фортуна — Слава), каждая из которых получает в дальнейшем самостоятельное развитие. При этом и соотношение ключевых понятий, и сам рисунок текста, связанного с каждой из тем, оказываются не однотипными. С лабиринтом соотносится именно понятийный план аллессии, поскольку в зримом образе мира Фортуны все очень наглядно, в нем четко и логично определено место каждой вещи.

Приведенные три центральных темы не исчерпывают круг топосов, связанных с Фортуной; в поэме можно выявить практически весь комплекс представлений, приведенный в книге Пэтча. Наиболее популярные в Средние века «поля деятельности» Фортуны представлены в поэме развернутыми эпизодами: превратности Фортуны в любви оплакивает галисийский поэт Масиас; коварство Фортуны на море и в бою иллюстрируется рассказом о гибели графа Ньеблы и Хуана де Мерло соответственно, причем морская тема как бы предвосхищается развернутым сравнением непостоянства Фортуны и моря в коплах 11–12; смерть по воле Фортуны приходится оплакивать матери Лоренсо Давалоса, погибшего в своем первом сражении; причуды личного жребия и власть Фортуны над общественной иерархией

представляет эпизод неверного предсказания судьбы Альваро де Луны, и т.д. Наконец, строение поэмы в целом, как уже говорилось, разводит понятия фортуны и судьбы, хотя и не определяет конкретно их соотношение в реальности, что также, вероятно, связано с последовательно проводимым поэтом представлением о Фортуне как о чисто условном понятии.

Перебирая факторы, влияющие на судьбу человека, автор не забывает и о парках, которым он предоставляет вращать по очереди колесо настоящего (71, a-d). Хотя в поэме они больше не появляются, Хуан де Мена не удовлетворяется сознанием того, что нашел место в своей модели мироздания для всех «повелителей» судеб. Упоминание о парках становится поводом для филологических изысков: вместо вполне традиционного для Средних веков женского рода слова «fada», он прибегает к мужскому, чтобы напомнить о среднем роде латинского именования богинь. «Культистская» игра в данном случае не является самоцелью, автор находит способ подчеркнуть значимость упомянутых мимоходом фигур для человеческой судьбы, избегая неизбежного при более подробном их рассмотрении нарушения целостности и религиозной выверенности предлагаемой картины мира.

Интересный поворот традиционного топоса Хуан де Мена предлагает в разработке темы победы Бедности над переменчивой Фортуной¹¹. Она едва просматривается в копле 80 (то есть, после утверждения о том, что на колесе Фортуны представлены лишь те, кто избежал Леты), оговаривающей, что есть женщины не менее добродетельные, чем упомянутые выше благородные дамы, но имена их из-за низкого происхождения не сохранены Славой¹². Перед нами как бы изнанка неподвластности бедняков Фортуне, однако проясняется это значительно позже, когда поэт возвращается к противопоставлению бедных и богатых в коплах 223–227 и мы понимаем, что попали в новый коридор лабиринта. Предпочтительность бедности аргументируется в начале пассажа при помощи еще одного традиционного топоса — противопоставления даров Природы и Фортуны: сильные мира сего, обласканные Фортуной, вынуждены завидовать беднякам, щедро одаренным Природой. К концу пассажа автор, наконец, раскрывает избранный топос полностью, напоминая, что Бедность не боится Фортуны, потому что не подвержена ее капризам.

Бедность предлагает пассивную победу над Фортуной, но есть в поэме и «активная» модель борьбы с ней, представляю-

щая собой один из наиболее оригинальных штрихов аллегии. Первым о борьбе с Фортунной говорит граф Ньебла (173, g-h), но подлинную победу над ней удастся одержать лишь Альваро де Луне. Сама по себе идея борьбы с Фортунной отнюдь не нова, однако мы не встречаем в поэме ни одного из традиционных способов ее обуздания¹³. Не предлагает автор и новых методов борьбы с ней; перед нами предстает в высшей степени индивидуальный, почти что личностный подвиг, в том смысле, что это достижение, определяемое конкретной личностью и определяющее эту личность; победа осмысливается не как заслуга, а как специфическое свойство описываемого человека. Но в поэме, при этом, не предпринимается ни единой попытки конкретизировать уникальный образ, подчеркнуть его индивидуальность, мы имеем дело с «фигурой»¹⁴, а не с характером, и образ Альваро де Луны не менее аллегоричен, чем образы Геркулеса или Медеи.

До сих пор мы лишь расчерчивали схему «Лабиринта Фортунной» и касались сложного баланса разнородных тем в связи с принятой в поэме идеологической схемой. Однако последний не нанесенный «на карту» коридор непосредственно выводит нас к «авторскому» идеологическому пласту поэмы. Субъективность этих идей, конечно, относительна, поскольку для их выражения автор прибегает к традиционным образам и общим местам. Первым проводником поэта в мир Фортунной, как уже указывалось, становится Беллона, что, в частности, отражает стремление автора лишний раз подчеркнуть условность и литературность предлагаемого текста. Но есть и другие мотивы, побуждающие Хуана де Мену ввести в повествование эту фигуру. Она подчеркивает особую значимость темы войны для поэмы: круг Марса не только занимает больше всего места в поэме (138–213), он почти полностью посвящен настоящему, и в этом круге Хуан де Мена решительно отходит от простого перечисления имен, перемежаемого пояснениями и поучениями Провидения и общими рассуждениями философского и моралистического характера. В этом круге мы сталкиваемся не просто с фигурами, распределенными тем или иным образом по колесу настоящего, а с изображениями, украшающими предстанный глазам поэта трон Хуана II. Кроме того, этот круг содержит два развернутых вставных эпизода, один из которых описывает обстоятельства гибели графа Ньеблы (160–186), а другой — плач матери Лоренсо Давалоса над телом сына (201–207). Именно здесь автор, как

уже отмечалось, возвращается к теме непостоянства и жестокости Фортуны, а образ Беллоны — богини войны — перекидывает мостик к этой части поэмы от вступительных жалоб на Фортуну. Хуан де Мена тщательно подбирает контекст для рассуждений о превратностях судьбы. Правление Хуана II было омрачено смутами и междоусобицами, и традиционный топос позволяет автору высказаться в более или менее иносказательной форме по волнующей его проблеме, подчеркнув актуальность темы подбором в качестве иллюстраций известных фигур и совсем недавних событий. При этом усиливается и эмоциональный заряд топоса, который на время почти уравнивается с более выверенной и авторитетной моделью, подчиняющей себе текст поэмы в целом. Рассуждения автора о гражданских войнах и реконкисте обретают неожиданную для ученого и «высокого» произведения публицистическую остроту. Поддерживают ее и проходящие чередой перед читателем фигуры современников, в чьих судьбах абстрактные категории получают жизненное и конкретное воплощение, и развернутые повествовательные эпизоды, воплощающие эту жизненную конкретику в тексте поэмы. И все же автор ни на мгновение не выходит за рамки аллегорической образности: фигуры современников подчеркнута абстрактны, а их судьбы обрисовываются при помощи маркированных общих мест; литературность, условность и аллегоричность текста подчеркивается и упомянутым выше образом трона; развернутые эпизоды буквально сотканы из литературных цитат и аллюзий, причем Хуан де Мена использует типологически разные тексты, выделяя таким образом различные оттенки смысла. Классические аллюзии в эпизодах, связанных с графом Ньеблой (а затем и Альваро де Луной), делают фигуру более обобщенной и, что важнее, условной, иконической. В фрагменте, посвященном Лоренсо Давалосу, кроме античных моделей, использована и парадигма средневековых плачей, отсылающая к плачу Девы Марии, то есть, тексту, наделенному европейской культурой богатым аллегорическим содержанием и наполняющему вследствие этого аллегорическим содержанием и эпизод, созданный Меной¹⁵.

Мы оказываемся перед как бы наложенными друг на друга разноуровневыми напряженными смысловыми оппозициями: оппозиция макроуровня между двумя трактуемыми автором как взаимоисключающие концепциями Фортуны (предначертанной судьбы и игры случая) и оппозиция структурная между аллего-

рической и, если можно так выразиться, «миметической» нагрузкой образа. Обе оппозиции скорее видимые, чем сущностные. Первая из них снимается, как уже было сказано, при помощи последовательного опосредования (через Славу, через Провидение, и т.д.) одной из концепций. Прежде чем обратиться к способам примирения второй оппозиции, мы хотели бы отметить, что перед нами, очевидно, не недочет в строении аллегории, а сознательный прием, направленный одновременно и на искусственное усложнение текста, и на выявление реальных сложностей его понимания и толкования, за счет актуализации всей полноты значений, заключенных в слове, образе, понятии, и т.д.

Один из используемых автором приемов примирения «миметического» и аллегорического — это обращение к «чужому» тексту. Обращаясь к классическим образцам, автор редко ограничивается одним эпизодом и даже одним произведением; он занимается компиляцией и синтезом различных источников, отчего на порядок повышается условность текста, акцентируется его знаковый характер. Вместе с тем, обилие наложенных друг на друга аллюзий, многие из которых намеренно затемнены, затрудняет читательское восприятие, превращая их в чисто орнаментальные детали текста. Декоративная функция аллюзий, как показала М.Р.Лида де Малкиель¹⁶, еще больше подчеркивается обилием среди них пустых знаков, возникающих, когда автор до неузнаваемости искажает слово, а также, случайно или намеренно, путает названия (географические, орнитологические, и т.д.). Вместе с тем, обилие разнообразных иносказательных конструкций, сопровождающих или замещающих имена, предлагает читателю некий ребус, требующий постепенной разгадки, и тем самым напоминает ему об аллегорической функции текста. Эстетическую и аллегорическую задачи объединяет большинство риторических фигур, во множестве украшающих текст поэмы. Знаковая функция слова может подчеркиваться повторами, как это происходит в монологе Масиаса о любви (106–108), акцентирующем условность его любви и аллегоризм самой фигуры поэта. Аналогичную функцию по отношению к образу Диего де Риверы выполняет этимологическая игра со словом «adelantado» в купле 192 — обозначение должности перерастает в аллегорическую характеристику человека.

Чтобы подчеркнуть эмблематическую функцию фигур, олицетворяющих то или иное свойство, автор прибегает к специфици-

ческому, статическому синтаксису, избылиующему сложноподчиненными предложениями с союзным словом «который» (*el cual*). Таким образом имя обособляется, отрывается от конкретного человека, становящегося в один ряд с мифологическими фигурами, и приобретает знаковый характер. Одновременно, получая большую или меньшую самостоятельность, оно попадает в череду чисто орнаментальных «пустых» имен¹⁷. Вместе с тем, все эти игры не отвлекают автора от четкого употребления подобающей случаю «терминологии». В связи с колесом будущего он указывает, что речь идет о «*las formas e las simulacras*» (59, b), а не о собственно людях: аллегория может иметь дело только с условными фигурами.

Особое место в ряду аллегорических фигур поэмы занимает образ короля: он «витают» над всеми кругами колеса Фортуны, однако сам не подвластен ни ей, ни звездам, его судьба предсказывается непосредственно Провидением при восходе солнца. Фигура короля на нескольких уровнях знаковой структуры выводится за рамки условно-аллегорического рассказа о мире Фортуны: в контексте этого мира он полностью не вписывается ни в один из кругов, а вся военная доблесть современной Испании — это лишь украшение его трона. Его добродетели безусловны и являются неотъемлемой частью его личности, поэтому и трактуются самим Провидением (не принадлежащим полностью, как говорилось выше, условному миру Фортуны). Будучи обласкан Фортуной (круг Луны, круг Марса), король, тем не менее, остается единственным персонажем поэмы (не исключая Провидение, представляющее иной уровень бытия и потому нуждающееся в иносказательном представлении), абсолютно равным себе, поскольку он не символизирует ни одного из описываемых качеств. И в силу этого он оказывается, наряду с Провидением, и арбитром, и реальным ориентиром, самым своим присутствием подчеркивающим условность остальных образов. Попутно создается интересная перспектива для восприятия образа почитаемого Хуаном де Меней Альваро де Луны: он человек уникальный, но его достижения могут быть полностью описаны в категориях условно-литературного царства Фортуны.

Итак, в поэме перед нами проходят: один образ, олицетворяющий понятие, разнообразие исторических аллегорий и один образ, условно говоря, «миметический»; вместе с тем, при изображении Фортуны и Славы автор ограничивается прозопопеей. На ум приходит сразу целый ряд мотивов: он хотел подчеркнуть

чистую условность Фортуны и Славы; он хотел показать присутствие волевого начала, Божественной воли, в фигуре Провидения и сущностную пассивность Фортуны, и др., не менее существенные мотивы, вытекающие из общей логики построения текста. Как бы там ни было, обращение к апострофу создает интересный рисунок текста, при котором не имеющие зримого образа и, в силу этого, как будто, более абстрактные, Фортуна и Слава оказываются фактором субъективным — личностных фигур, существующих только в воображении поэта, — а имеющее зримый образ Провидение — объективным, что углубляет центральную идею «Лабиринта Фортуны» и придает дополнительные оттенки смыслу. Вместе с тем, апостроф используется Хуаном де Меной не только в отношении Фортуны и Славы, автор обращается в том числе и к Аполлону, подчеркивая тем самым происхождение и эстетический контекст приема, характерного для античной эпической поэзии¹⁸ — вновь мы сталкиваемся с параллельной разработкой эстетической и аллегорической функций приема.

Рассуждая о балансе «миметического» и аллегорического начала в поэме, нельзя не остановиться и на образной структуре текста. В целом, образный мир поэмы достаточно богат, но среди образов не так много изобразительных и носят они по преимуществу аллегорический характер (дворец Фортуны, трон Хуана II). В тех случаях, когда «изобразительность» дает о себе знать в контексте «миметического» в своей основе эпизода, автор подходит к ней в полном соответствии с законами риторической иносказательной речи, распространяя образ синонимами, аллюзиями, иносказаниями, и т.д., пока визуальная четкость не размоется окончательно этим потоком слов¹⁹. Поэтический язык Хуана де Мены стремится к сочетанию наглядной репрезентации понятий с возможно более полным отражением всех оттенков смысла слова. В этом сложном балансе разнонаправленных тенденций, вероятно, и следует искать объяснение популярности поэта в XVI веке. Эстетизм аллегорий Хуана де Мены должен был привлекать сторонников новой поэтики не в меньшей степени, чем филологическая изощренность его игр с античными текстами. А предпочтение словесной выразительности визуальному образу, многозначность основополагающих понятий, стремление подчеркнуть, а не затушевать сложность, а подчас и противоречивость смысловых структур, не могли смутить век,

наблюдавший за поэтическими и теологическими поисками испанских мистиков.

Интерес к тексту «Лабиринта Фортуны» затухает к концу эпохи Возрождения и нового его издания приходится ждать до 1766 года, сам же поэт в эпоху Барокко, когда за ним закрепляется именование «el poeta español» (испанский поэт), без каких-либо дополнительных атрибутов, будто бы он один в Испании достоин этого звания, превращается в аллегорическую фигуру. Лопес Эстрада во «Введении к средневековой испанской литературе»²⁰ приводит два показательных тому примера. В маске 1622 года «Явление истины св. Исидору» («Triunfo de la Verdad a San Isidro») среди поэтов, следующих за Аполлоном (Вергилий и Гораций, Гомер и Менандр, Петрарка и Данте), испанцы представлены Хуаном де Меной и Гарсиласо²¹. Несколько позже, Антонио де Леон Пинело в «Мадридских анналах» (Antonio de León Pinelo «Anales de Madrid») рассказывает о празднике, данном 15 ноября 1649 года в честь Марианны Австрийской. На нем, в частности, был представлен Парнас, где кроме аллегорических образов являлось девять испанских поэтов, олицетворявших три эпохи: античную — Сенека, Марциал и Лукан, Средние века — Хуан де Мена, Гарсиласо и Луис де Камонс, и современность — Франсиско де Кеведо, Луис де Гонгора и Лопе де Вега²².

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Mena Juan de. Laberinto de Fortuna y otros poemas. Barcelona, 1994, Prólogo. P. XLIV.

² López Estrada F. Introducción a la literatura medieval española. Madrid, 1979. P. 545.

³ См. Lazaro Carreter F. Poética del arte mayor castellano // Studia hispanica in honorem R. Lapesa. Madrid, 1972. T. 1.

⁴ Malkiel M.R. Lida de. Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español. México, 1984. P. 331.

⁵ См.: Green O.H. Spain and the Western Tradition. Madison, 1965. V. 3. P. 261.

⁶ К этой аргументации отсылают слова Провидения:

...por eso ninguno nin piense ni estime,
prestigiando poder ser çiente
de lo conçebido en la devina mente,
por mucho que en ello trasçenda nin rime (60, e-h)

(Все отсылки к тексту даются по изданию: *Mena Juan de. Laberinto de Fortuna y otros poemas. Barcelona, 1994*; цифра в скобках обозначает номер строфы, положение строки в строфе обозначено буквами.)

Обзор различных средневековых трактовок образа Фортуны см. в кн.: *Patch H.R. The Goddess Fortuna in Medieval Literature. London, 1967.*

⁷ См.: *Green O.H. Op. cit. P. 280.*

⁸
O prinçipesa e disponedora
de gerarchías e todos estados,
de pazes e guerras, e suertes e fados,
sobre señores muy grande señora,
así que tú eres la gobernadora
e la medianera de aqueste grant mundo... (24, a-f).

⁹ Пэтч указывает как традиционную черту замка Фортуны крепостную стену, обманывающую зрение (*Patch H.R. Op. cit. P. 122–146*).

¹⁰ М.Р.Лида де Малькиель находит реминисценции из Данте в коплах 54–55, 234, а также в эпизоде явления Провидения и в финале поэмы (*Lida de Malkiel M.R. Op. cit. P. 17–18*).

¹¹ Традиционные трактовки этой темы см.: *Patch H.R. Op. cit. P. 74.*

¹²
De otras non fablo, mas fago argumento,
cuya virtud maguer que reclama,
sus nombres oscuros esconde la Fama
por baxa sangre de su nascimiento;
mas non dexaré dezir lo que siento,
es a saber, que las baxas personas
roban las claras y santas coronas
e han de los vicios menor pensamiento.

¹³ См.: *Patch H.R. Op. cit. P. 13.*

¹⁴ *Auerbach E. Figura, Neue Dantestudien. Istanbul, 1944*; английский перевод в кн.: *Auerbach E. Scenes from Drama of European Literature. Gloucester, Mass., 1973.*

¹⁵ Подробный разбор источников, использованных Хуаном де Меней, см.: *Lida de Malkiel M.R. Op. cit. P. 16–79.*

¹⁶ *Ibid. P. 30–47.*

¹⁷ Подробный разбор стилистических приемов, использованных в поэме, см. в кн. М. Р. Лиды де Малкиель.

¹⁸ *Lida de Malkiel M.R. Op. cit. P. 210–217.*

¹⁹
Los míseros cuerpos ya no respiravan,
mas so las aguas andavan ocultos,
dando y trayendo mortales singultos
de aguas, la ora que más anelavan;
las vidas de todos así letigavan
que aguas entravan do almas salían;
la pérvida entrada las aguas querían,
la dura salida las almas negavan (185).

²⁰ *López Estrada F. Op. cit.*

²¹ *Ibid. P. 541.*

²² *Ibid. P. 91.*

АНТУАН ДЕ ЛА САЛЬ: МЕЖДУ ВЫМЫСЛОМ И ИСТИНОЙ

Антуан де Ла Саль (1385/86 — 1460/61) по праву считается одним из наиболее ярких французских писателей XV века, а его роман «Маленький Жан из Сантре» — первым подступом к любовно-психологическому роману новоевропейского образца. Об Антуане де Ла Сале и в особенности о «Маленьком Жане из Сантре» на сегодняшний день написано немало. Если в конце XIX — начале XX столетия исследователи обращались преимущественно к биографическим и атрибуционным проблемам, связанным с творчеством Ла Саля, то с течением времени акцент постепенно сместился к жанровым, стилистическим и культурологическим аспектам. Свой вклад в изучение Ла Саля внесли и такие авторитетные ученые, как Эрих Ауэрбах¹ и Юлия Кристева², а Йохан Хейзинга цитирует сочинения писателя при рассмотрении феноменов «осени Средневековья»³. Концепция Хейзинги, обогащенная в ряде случаев усвоенными в семидесятые годы западным литературоведением «карнавальностью» и «диалогом» М.Бахтина, стала фундаментом для современных исследователей-«ласалеvedов».

Но ни столь солидная методологическая основа, ни участие светил науки о литературе не привели к исчезновению определенного ореола загадочности, издавна сопровождающего Антуана де Ла Саля. Его творчество неизменно предстает многоликим, чтобы не сказать противоречивым; безусловно характерные для Ла Саля неоднозначность и мыслительная незавершенность не только объясняют стойкость ложных атрибуций (вплоть до приписывания Антуану «Фарса о Патлене»⁴), но и просачиваются в критические труды, обнаруживая себя в форме подчас противоречащих одна другой констатаций⁵.

Нам представляется, что в основе указанных особенностей творчества писателя лежит его представление о трудностях

жимости истины, оказывающее существенное воздействие на художественный мир сочинений Ла Саля и трактовку им традиционного жанрового материала. При этом следует оговориться: автор «Маленького Жана из Сантре» ни в коей мере не претендовал на роль «литератора» («я не мудрец, не клирик», указывает он в предисловии к трактату «Салат»), подчеркивал незаmysловатость своей прозы («я и был всегда и остаюсь человеком грубым, не разбираюсь в тонкостях» — финал романа «Маленький Жан из Сантре») и т. д. Антуан де Ла Саль действительно не поднимается до уровня философа, однако это обстоятельство вовсе не исключает совпадений некоторых особенностей его мышления с философским поиском Позднего Средневековья (Оккам и оккамисты). Главное же, опыт Антуана де Ла Саля оказывается весьма существенным с точки зрения формирования новоевропейского литературного мышления.

Особенность французской литературы XV века — известная проницаемость границы между «поэзией» (всё более и более осознававшейся в предшествующий период как область лжи) и «историей»: теперь поэты подчас пишут не только политические баллады, но и хроники, а хронисты, наоборот, обращаются к поэтическим формам. Основная коллизия творчества Ла Саля, то словно бы прилежно следующего традиционным топосам, то подвергающего их явному или скрытому переосмыслению, вписывается в это общее движение.

* * *

Уроженец Прованса, выходец из старинного дворянского рода, Антуан де Ла Саль был побочным сыном достаточно известного в XIV веке «мастера брать приступом замки и города» (Фруассар), а по материнской линии происходил из рода Висконти. Семья Ла Саля была тесными узами связана с анжуйской династией. С юных лет и на протяжении почти сорока лет Антуан находился вначале на службе у Людовика II Анжуйского, затем у Людовика III, а затем у наиболее известного представителя этой династии — короля Рене, немало сделавшего для распространения итальянской культуры во Франции и насаждения того, что А.Шастель именует «бургундской» культурной моделью⁶. Открытость новейшим художественным веяниям, причем как южного, так и северного происхождения; повышенный интерес к Античности, с одной стороны, и к заморской экзотике, с

другой; атмосфера праздника, дорогие увеселения (в том числе потешные «морские бои») — все это было характерно для анжуйского двора. Рене покровительствовал выдающемуся художнику Никола Фроману — его «фламандская» стилистика, явственным образом запечатлевшаяся в триптихе «Неопалимая купина» (Экс-ан-Прованс, Собор Святого Спасителя), импонировала королю, который и сам был не чужд занятиям живописью. В то же время Рене, выражая общую для своей эпохи тенденцию, упорно стремился придать новое дыхание традициям рыцарства, приведя их в соответствие с новейшими требованиями. Это со всей очевидностью следует как из устраивавшихся им знаменитых турниров, пик которых пришелся на 1446–1447 годы, так и из его литературных сочинений, прежде всего из оригинальной прозаической книги «Сердце, охваченное Любовью». Ярко выраженная ностальгия по «былым временам», эпохе Ланселота, Говена, Галаада и Тристана, сочетается здесь с попыткой воскресить — в модифицированном виде — жанр «Романа о Розе», придать новый смысл аллегорической *queste*, укоренив ее в придворном универсуме XV века. (Книга получила известность во многом благодаря интереснейшим миниатюрам, чье авторство до сих пор не установлено.) Сходное настроение прочитывается и в составленной Рене Анжуйским «Книге о турнирах», скрупулезном компендиуме относящихся к рыцарским играм обычаев, во многом сходном с аналогичным трактатом Антуана де Ла Салля. Жанровая палитра «доброго короля» этим, однако, не ограничивается: ему принадлежат также мистический диалог души и тела «Умерщвление суетных увеселений» и пространная поэма «Реньо и Жаннетон», где под пасторальными масками угадываются сам Рене и его супруга Жанна де Лаваль (в «Балладе-споре с Франком Гонтье» Вийон иронизирует над этим сочинением).

Общая атмосфера анжуйского двора, как и некоторые особенности видения мира, запечатленного в сочинениях короля Рене, несомненно, находят свой отклик и в творчестве Антуана де Ла Салля. Однако бросаются в глаза и существенные отличия. Так, аллегорический способ выражения, который культивировал король Рене, в целом остался чужд автору «Маленького Жана из Сантре», отвергнутому жизнеподобным формам. Это происходит, как мы увидим далее, даже в тех случаях, когда сам материал, казалось бы, дает повод к иным решениям.

Обращаясь к творчеству Ла Саля, мы исходим из того, что вопрос об авторстве «Пятнадцати радостей брака» и «Ста новых новелл» по отношению к нему на сегодняшний день решен отрицательно (как справедливо отмечал еще в 1903 году Ж.Нев, приписывать упомянутые произведения перу Антуана — столь же опасный соблазн, что и атрибуция всей анонимной «интернациональной готики» XV века Мемлингу или братьям (?) Ван Эйкам)⁷.

Итак, корпус произведений Ла Саля включает в себя следующие наименования:

- 1) «Салат» (между 1437 и 1442 годами).
- 2) «Зала» (между 1448 и 1451 годами)*.
- 3) «Маленький Жан из Сантре» (закончен в 1456 году).
- 4) «Утешение г-жи Дю Френ» (1457 год).
- 5) «О турнирах и воинских играх былых времен» (1458 год).

Трактаты «Салат» и «Зала» преследовали прежде всего педагогические цели. Так, «Салат» был написан в год бракосочетания воспитанника Антуана, старшего сына Рене Анжуйского — Жана Калабрийского с Марией Бурбонской. Автор трактата стремился создать здесь нечто наподобие «Сокровища» Брунетто Латини и предложить воспитаннику примеры добродетельных поступков («достославные образцы поведения предков наших, возлюбивших честь свою и общественное благо много более собственной жизни»), а также некоторую сумму сведений о мире в целом и мире рыцарском в частности. Заявленная самим автором установка на «exemple» заставляет воспринимать весь многообразный материал «Салата» и «Залы» с точки зрения его дидактической направленности. «Салат» включает в себя тридцать разновеликих — но главным образом небольших — книг: здесь и церемониал сражений и турниров, и военные хитрости, и генеалогия арагонских королей. При этом два фрагмента «Салата» обладают определенной автономией и нередко публикуются

* В обоих случаях Ла Саль обыгрывает собственное имя. В первом случае игра слов двойная: речь идет не только об «окрошке», причудливой смеси разного рода сведений, но и о «шишаке» — эта часть доспехов (от итальянского *celata*) — утвердилась именно в XV веке; см., напр., «Сто новых новелл», новелла 4). Несомненно, для Антуана с его культом рыцарства второе значение являлось не менее актуальным. Интересно также отметить, что в написанном позднее «Сердце, охваченном Любовью» Рене упоминает в качестве полезного для влюбленного блюда салат «Приятный ответ».

в отрыве от общего контекста. Это «Путешествие на Липарские острова» и «Рай королевы Сивиллы», соответственно третья и четвертая книги «Салата»^{*}.

Оба фрагмента включены в географический экскурс, компилятивный по своему характеру и вполне традиционный для средневековых сочинений о структуре земного пространства. Следует напомнить, что средневековая география во многом опиралась на данные, содержащиеся у античных авторов (например, у Плиния), причем зачастую трактовала их сквозь призму христианской космологической символики. Да и новые географические открытия не могли поколебать характерного для средневековой картины мира единства трансцендентного и фактологического начал. Не приходится говорить о том, что тогдашняя аудитория воспринимала знание о земле между вымышленным и подлинным. Так, «Миллион» Марко Поло — в целом достаточно достоверно воспроизводящее реальность сочинение — мало кто воспринимал всерьез: книга рассматривалась как собрание увлекательных выдумок, то есть наравне с компилятивным «Путешествием в заморские страны» некоего Джона Мандевиля. Более того, сочинение Мандевиля, где доля реальных впечатлений автора весьма невелика, снискало значительно большую популярность, чем книга Марко Поло, неоднократно переписывалось (имеется порядка 250 ее списков), переводилось и переиздавалось (90 изданий до 1600 года). По некоторым свидетельствам, Колумб пользовался книгой Мандевиля как вполне достоверным источником и даже сверял с ней маршрут своего путешествия.

Повествуя о трех частях света, о земном Рае, о «самом большом в мире» острове Туле (Гренландия), Антуан де Ла Саль лишь прилежно воспроизводит уровень познаний того времени и отдает дань распространенным легендам. Таковы, например, чудовищные рыбы с острова Туле (смесь кентавра, собаки и рыбы). С другой стороны, совершенно очевидно стремление автора подвергнуть сомнению то, что еще Страбон именовал «рассказнями» (применительно к Геродоту), насытить повествование живыми наблюдениями. При этом, как мы увидим, традицион-

^{*} В Музее Конде (Шантильи) хранится более ранняя по сравнению с известными списками «Салата» рукопись, включающая в себя два указанных фрагмента, а также ряд географических выкладок. Таким образом, можно рассматривать их как смысловые фокусы «Салата».

ные риторические модули взаимодействуют в трактате с попыткой непосредственного освоения эмпирической реальности.

«Путешествие на Липарские острова» и «Рай королевы Сивиллы» основаны на реальных впечатлениях автора от его пребывания в Италии. Вынужденное — из-за разыгравшейся бури — путешествие Антуана де Ла Саля на острова Стромболи и Вулькано Липарского архипелага относится к периоду его первого пребывания на Апеннингах, точнее — к весне 1407 года. Оно описано у Антуана с претензией на максимальную достоверность. Обстоятельно повествуется о том, что вулкан на Стромболи совершенно недостижим для любознательного путешественника; о том, как Ла Саль, двое его приятелей и их слуги предприняли смелую попытку подняться к жерлу вулкана на острове Вулькано, но сильное извержение заставило их отступить от этой затеи; о том, как со второй попытки они благополучно добрались до жерла и т. д. Повествование, целиком сориентированное на собственные впечатления автора, до поры до времени совершенно отключено от каких бы то ни было выходов к трансцендентному началу.

Между тем Липарские острова неоднократно упоминались и античными, и средневековыми авторами. Аристотель в «Метеорологике» рассказывает об извержении на острове Вулькано (кн. 2, 367 а). Вергилий, Аполлоний Родосский, Страбон считали архипелаг владениями бога ветров Эола, прадеда Ясона (гомеровская Эолия; см. «Одиссея», X, 3–4). Больше того, Страбон полагал местожительством Эола именно остров Стромболи⁸. В Средние века острова считались одним из «колодцев ада»: приметы сильной вулканической деятельности — огонь, пепел, запах серы — давали представление о тех муках, коим подвергаются души грешников (так, согласно легенде, один отшельник узрел в пламени над кратером душу короля готов Теодориха). Впечатления от Вулькано приведены в отчете о путешествии на остров саксонского монаха Виллибальда (VIII век): «Виллибальд пожелал подняться на вершину, дабы заглянуть внутрь; однако же сделать это не представлялось возможным, поскольку пепел, до краев заполнив жуткую преисподнюю, создавал столь же непреодолимое препятствие, что и снег, надежно укрывший соседние вершины. Зато узрел он, как из провала с громовым шумом исторгается ужасающее черное пламя, вместе с дымом взмывая ввысь на невероятную высоту; зрелище было страшное и в то же время величественное»⁹. В сходных выражениях описана гора Вулькано и в отчете о путешествии французского епи-

скопа Аркульфа (конец VII века); наконец, упомянут этот остров и в «Сокровище» Брунетто Латини.

Итак, природные особенности островов заставляли средневековых авторов воспринимать их как одно из мест на земле, где смертные воочию убеждаются в существовании ада и адских мук (другое такое же место — остров Тенерифе открытого в начале XIV века Канарского архипелага). Что касается Антуана де Ла Сая, то его свидетельство не имеет себе равных с точки зрения степени детализации. В то же время символический план грозной стихии никак не акцентирован; оперируя топосом, автор придает ему неожиданную проблемность. Метафизический смысл картины извержения, абсолютно ясно прочитывающийся у предшественников Антуана, в данном случае становится предметом дистанцирования и вопрошания. Это тем более характерно для эпизода встречи с Лукавым, чье появление — в «колодце ада» более чем уместное — является смысловым центром «Путешествия на Липарские острова». (Как известно, в период Позднего Средневековья присутствие Сатаны в повседневной жизни становится гораздо более навязчивым, чем прежде.) Представший перед Ла Салем и его спутниками незнакомец, назвавший себя посланцем губернатора острова, описан более чем подробно. Внешность его необычна, но отнюдь не вселяет ужас; впрочем, на некоторых французских гравюрах XV века дьявол также изображен «без хвоста и рогов», зато выражение лица его и шевелюра производят отталкивающее впечатление. Портрет незнакомца у Сая скорее комичен: «начать с того, что космы густых волос, где там и сям проглядывала седина, свисали у него до самых плеч — ибо, по всему было видно, гребень давным-давно по ним не проходил; на голове красовалась сильно поношенная баретка из старой шерстяной ткани темно-синего цвета; лоб сильно изборожден морщинами; белки маленьких, глубоко посаженных глаз казались выдубленными; между крупными мохнатыми бровями виднелось несколько седых волосков; щеки были морщинистые и мясистые, нос приплюснутый, с широкими ноздрями; когда он смеялся, видно было, что рот его весьма велик; недлинная, но широкая борода, сильно включенная и также тронутая сединой, подступала к самому рту; шея короткая, плечи широкие, руки длинные; ладони продолговатые и очень худые; сочленения пальцев покрыты волосами, ногти длинные и широкие, под ними толстый слой грязи; туловище,

как уже говорилось, мощное, облаченное в полукафтан с чепчушкой застежками...»

Портрет — процитированный нами лишь частично — заключается следующим восклицанием: «Что вам сказать! Всякий раз, как я о нем вспоминаю, я словно опять вижу его перед собою». К этому стоит добавить, что ни один из персонажей «Маленького Жана из Сантре» — при всем обилии в романе разного рода описаний — не воссоздан с такой степенью точности. (Хотя говорить о «документальности» в данном случае вряд ли возможно, ведь наряду с вполне достоверными деталями костюма Антуан оперирует и традиционными риторическими топосами вроде тех, что характерны для изображения уродливых вилланов в «Ивэйне» и «Окассене и Николетт».)^{*}

Определенность физического статуса персонажа разительным образом контрастирует с расплывчатостью статуса повествовательного. Незнакомец высмеивает суеверных моряков за привычку укреплять распятие на носу судна; устыженные, те убирают крест — и незамедлительно начинается невиданной силы буря. Лишь благодаря системе из семи якорей (цифра, очевидно, отнюдь не случайная) корабль не разбивается о рифы. К утру буря «с божией помощью» успокаивается. Губернатор же, услышав рассказ Ла Саль, недоумевает: он не посылал навстречу французам никаких помощников. Итак, складывается впечатление, что незнакомец — некий местный дух, вводящий в соблазн легковверных мореплавателей. На этот счет, замечает Ла Саль, «губернатор поведал нам множество историй, которые сильно смахивают на вымысел; вот почему мы не станем приводить их». Высказывая свое недоверие к «рассказням», Ла Саль не формулирует никакого иного объяснения случившегося и никак не проясняет своего отношения к происшедшему. Проблема сверхъестественного, вначале подчеркнуто эксплицированная, оказывается затем столь же старательно затушеванной. Мир, хотя и явленный выпукло и зримо, не перестает быть непроницаемым.

Следует отметить, что в данном фрагменте (а в еще большей степени — в рассматриваемом нами ниже «Раю королевы Си-

^{*} Свойственная незнакомцу гипертрофия волосяного покрова может быть сопоставлена с характерным топосом фавлю, согласно которому волосатость является специфической особенностью простолюдина (см.: *Lorcin M.Th. Le corps a ses raisons dans les fabliaux // Le Moyen Age. 1984. Т. 90. № 3–4. Р. 444*).

виллы») Антуан де Ла Саль, несомненно, связан с так называемой «риторикой чужого пространства», восходящей еще к Геродоту, в полной мере актуальной для его оппонента Страбона и продолжающей сохранять свою актуальность в XV веке (достаточно упомянуть того же Марко Поло). Как указывает Ф.Артог¹⁰, «риторика чужого пространства» включает в себя констатацию различий между «своим» и «чужим» мирами, изобилует описательными таксиномическими рядами, сравнениями, аналогиями и антитезами, топонимами и антропонимами, наконец, цитатами из «чужого» языка. Весьма важна здесь «повествовательная инстанция»: автор выступает гарантом истинности описываемых событий и явлений. Наконец, чудеса выступают как закономерная реальность «чужого мира»; адаптированные к «горизонту ожидания» читателя, они призваны придать особого рода убедительность повествованию.

Впрочем, как для автора «Салата», многократно посещавшего Апеннины, так и для его воспитанника Италия вряд ли могла выступать в роли принципиально иного, устроенного по радикально отличным от привычных законам мира. «Риторика чужого пространства» основывалась на принципе исключенного третьего. Ничего подобного у Антуана де Ла Салья мы не встречаем, именно поэтому настроенный на дидактический «*exemplum*» читатель оказывается во многом дезориентированным. В еще большей степени сказанное относится и к «Раю королевы Сивиллы»; Сивилла — еще один распространенный средневековый топос. В Средние века прорицательницам — сивиллам — придавалось не меньшее значение, чем христианским пророкам или Мерлину — пророку Граалья; считалось, в частности, что сивиллы — все или почти все, а их численность, по разным источникам, колеблется от десяти до двенадцати — пророчествовали о рождении мессии; отсюда и наименование «христианские Кассандры». В то же время в легендах подчеркивался антагонизм между сивиллами и Девой Марией (этот мотив акцентирован, в частности, в весьма популярном романе Андреа да Барберино «Гверино-Горемыка» (1391?), который нередко вспоминают в связи с произведением Антуана де Ла Салья. Впрочем, вопрос о том, читал ли Антуан книгу Барберино, остается открытым¹¹).

Тема прорицания совершенно не привлекла внимания автора «Рая королевы Сивиллы»; для него более интересным оказался другой аспект легенды — «Нурсийский грот» («Неистовый Орландо», песнь XXXIII, стр. 4). Сивилла — еще и королева свое-

образного земного рая, гостеприимно встречающая оказавшихся в ее владениях рыцарей и пробуждающая в них чувственное начало. Однако всякий, кто остается здесь более одного года, обречен навеки забыть о возвращении. (В этой версии легенды немало сходного с немецкой легендой о Тангейзере и Венериной горе, первая литературная фиксация которой относится к середине XV века.)

Хотя легенды о Сивилле получили наибольшее распространение на Сицилии, ее царство обычно локализовали в самом центре Апеннинского полуострова, под Норчией (Умбрия). Затерянная в горах пещера колдуньи упоминается во многих источниках, главным образом итальянских (включая «Диттамондо» Фацио дельи Уберти, «Достопримечательности Италии» Флавио Бьондо, не говоря уже о более поздних свидетельствах — «Жизнеописание» Бенвенутто Челлини, «Италия, освобожденная от готов» Джан Джорджо Триссино)¹². Антуан де Ла Саль, таким образом, имеет дело с весьма устойчивым преданием, в котором оригинальным образом переплелись христианские и языческие мотивы, отголоски бретонской и вообще романной фантастики и античных мифов. В контексте педагогического трактата, куда помещает «Рай королевы Сивиллы» Антуан, могли бы быть акцентированы как мотив стойкой рыцарской добродетели, сопротивляющейся чарам королевы (в сущности, феи, нередко отождествлявшейся с Морганой, а после поэмы Ариосто — с Альциной), так и тема искупления греха через бессмертие (Сивилла и ее свита сохраняют вечную молодость и не знают боли).

Следует отметить, что в «Гверино-Горемыке» педалируется именно мотив испытания, причем в христианской его версии (трое отшельников, указующих Гверино путь к пещере и одновременно наставляющих его на путь истинный в нравственном отношении: для того, чтобы преодолеть соблазны, нужно запастись любовью к Господу, умеренностью, осторожностью, праведностью, надеждой и милосердием. Гверино исповедуется и получает благословение одного из отшельников).

Вопреки ожиданиям, в изложении Антуана де Ла Салья на первый план выходят, условно говоря, «туристические» мотивы: 18 мая 1420 года — как и в «Путешествии на Липарские острова», Антуан приводит абсолютно точную датировку — писатель совершает паломничество к «Нурсийскому гроту». Поднявшись — не без труда — на гору Монтемонако (Антуан не забы-

вает раскрыть этимологию топонима), он проникает в пещеру, являющуюся преддверием царства колдуньи, но дальше идти не решается (или не стремится?)^{*}.

Проделанную часть пути Ла Саль описывает исключительно подробно. Читатель получает представление о двух возможных маршрутах подъема, о характере склона, о наиболее трудных участках, о местной растительности. Так, по пути ему попадаются два редких — как мы бы теперь сказали, эндемичных — цветка: *pollibastro* и *chentofollie*; писатель приводит точное ботаническое описание этих растений (первое напоминает огромную фиалку, второе — своего рода колокольчик). Более того, к рукописи из музея Конде приложены две карты маршрута и целый ряд ботанических и ландшафтных зарисовок, выполненных под руководством автора^{**}. «Риторика чужого пространства» на глазах преобразуется в весьма наукообразный дискурс, провоцирующий у читателя желание проверить точность изложенного на практике (это и побудило по меньшей мере троих литературоведов, и среди них знаменитый Гастон Парис, повторить восхождение Ла Салья «с книгой в руках»; при этом обнаружилось, что за вычетом отдельных деталей и с учетом солидной временной дистанции воссоздаваемая Антуаном картина может быть названа вполне достоверной)^{***}.

Однако все эти сведения — по сути дела, лишь преамбула к изложению самой легенды о королеве Сивилле. И здесь обна-

^{*} Эней Сильвий Пикколомини — еще не ставший в ту пору Пием II — писал своему брату по поводу этой пещеры следующее: «Я сам ничего этого не видел и не старался увидеть, потому что предпочитаю лучше вовсе не узнавать то, чего нельзя узнать, не впадая в грех». (Цит. по: Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. Т. 2. СПб. 1906. С. 280.) Подобная определенность вовсе не свойственна Антуану де Ла Салю.

^{**} В этом отношении Антуан де Ла Саль, несомненно, выступает как человек новой культурной эпохи (научная картография возникает на Западе именно в XV веке). Более того, по своей обстоятельности его описание превосходит географические труды не только XV, но и XVI века. Что же касается художественных сочинений, то здесь Антуана де Ла Салья можно сопоставить разве что с Жаком Пелетье, который в поэме «Савоя» (1572) приводит чрезвычайно детальное описание альпийской флоры. Вспомним также «естественно-научные» зарисовки художников итальянского Ренессанса.

^{***} Автор одной из наиболее серьезных монографий о Ла Сале Ф.Дезонэ безуспешно пытался отыскать *chentofollie*; под его влиянием местные жители прониклись убеждением в том, что такой цветок существует, хотя сами они его никогда в жизни не видели¹³. На месте легенды о царстве Сивиллы возникла, таким образом, новая.

руживается, что история о волшебном царстве выглядит столь же неоднозначной, сколь конкретным и обстоятельным предстает изложение маршрута.

Казалось бы, задача «Рая королевы Сивиллы» — воочию убедиться в достоверности (или же недостоверности) различных свидетельств и слухов. На поверку же совершенное Антуаном восхождение не дает оснований ни подтвердить обоснованность легенды, ни ее опровергнуть. Ла Саль совершает нелегкий путь словно бы лишь затем, чтобы лишний раз убедиться в принципиальной недостижимости истины. «В пещере этой, если верить слухам, заключено немало престранных и диковинных вещей; но поручиться за истинность этих слухов я не берусь». С самим Ла Салем на горе Монтемонако не произошло ничего необычного, за одним только исключением: это странный, напоминающий павлиний крик, которому спутники Антуана сразу же приписали сверхъестественное происхождение. «Я со своей стороны нимало этому не верю и полагаю, что то было всего лишь ржание лошадей, стоявших у подножия горы», — развеивает загадку Антуан де Ла Саль. Развеивает, чтобы тут же добавить: «Хотя, по правде сказать, лошади находились значительно ниже и на большом удалении от нас».

Что касается самой легенды, то она изложена в нескольких, а точнее в пяти отчасти дополняющих друг друга версиях:

А) рассказ двух безымянных местных жителей, спустившихся в подземелье, но на середине пути поворотивших обратно;

Б) рассказ священника дона Фумато о рыцарях-немцах;

В) рассказ местных жителей о Гансе Ван Бранбурге и его оруженосце (по всей видимости, это продолжение версии Б, наиболее пространное из всех свидетельств);

Г) рассказ Никола делл'Амендолы о сеньоре Дю Пак, брат которого сгинул в пещере;

Д) рассказ Готье де Рюпа, друга Антуана, чей двоюродный дед долгое время прожил в царстве Сивиллы.

В версии А местные жители, рискнувшие двинуться вперед по подземной галерее, уже пройдя изрядный отрезок пути, оказываются сбитыми с ног подувшим из поперечной галереи ураганным ветром. В версии Б немецкие рыцари благополучно преодолевают зону ветра, переправляются через узкий мост, перекинутый над ужасной пропастью, минуют двух стражей-драконов и оказываются у металлической двери с тяжелыми, постоянно захлопывающимися створками. Двоим смельчакам

удается проскочить сквозь створки внутрь. В версии В Ван Бранбург с оруженосцем, оказавшись по ту сторону двери, проходят в пещеру, «словно бы сделанную из кристалла» и залитую ослепительным светом, после чего попадают в чертоги Сивиллы. Это великолепный дворец с прекрасно убранными покоем и роскошными садами, где играет мелодичная музыка, а собравшееся здесь общество облачено в изысканные наряды и преисполнено любезности. Что касается версий Г и Д, то они мало что прибавляют к сюжету легенды (и вообще не столь проясняют истину, сколь запутывают ее).

Совершенно очевидно, что легенда о царстве Сивиллы в интерпретации Ла Саля насыщена мифологическими мотивами. Уже в версии А обыгрывается тема «ариадниной нити»: конец веревки закрепляется у входы в пещеру, с тем, чтобы облегчить обратный путь. Узкий мост и узкая галерея, по которой можно передвигаться лишь гуськом — одна из разновидностей инициации (М.Элиаде именует этот мотив «Симплегадами», по названию скал, обрамляющих вход в Босфор¹⁴). Мост над бездонной пропастью заставляет вспомнить и «Видение Тнугдала» (узкий проход по горе, где претерпевают адские муки грешники). Драконы, стерегущие последнюю из ведущих к металлической двери галерей, скорее всего позаимствованы из «Ланселота в прозе» (XXIII, 3). Не исключено, что железная дверь появляется у Антуана де Ла Саля под впечатлением жесты «Гюон Бордосский», где упомянуты механические стражи, охраняющие вход во дворец великана Дюностра и без промаха разящие всякого пришельца железным бичом (XXXIX, 4747–4750). Подобное предположение не выглядит натяжкой, если учесть, что во дворце Гюон встречает прелестную Себилу (XL, 4774). Наконец, ослепительный свет, пещера «словно бы из кристалла» соотносятся с традиционными атрибутами Земного Рая (именно таким он предстает, в частности, в «Плавании Св. Брендана», которое Антуан де Ла Саль цитирует в своем географическом очерке).

Использует Антуан де Ла Саль и символику числа 3: рыцарь, не покинувший царство Сивиллы на девятый день после прихода, должен уйти на тридцатый день; тот, кто останется дольше, должен уйти на триста тридцатый день, в противном случае он навсегда остается во дворце королевы.

Достаточно обильная мифологическая атрибутика отнюдь не становится у Антуана де Ла Саля метаязыком, призванным вы-

явить сущностные закономерности бытия. Мифологемы становятся своеобразной орнаментикой, подобно тому как страшные огнедышащие драконы из «Ланселота» оказываются в версии Б искусственными: «Кажется, что они и впрямь живые, хоть и недвижны, а свет очей их столь яростен, что озаряет все кругом». Значение испытания заметно ослабевает: чтобы попасть в царство Сивиллы, рыцарю надо проявить не столько мужество и силу духа, сколько упорство и сноровку. Главным же испытанием, как это следует из версии В, является само пребывание в этом царстве.

Примечательно, что от измерения мифопоэтического, заведомо выведенного за пределы исторического времени, Антуан с легкостью переходит к эмпирической реальности, укорененной в истории. Так, вовремя, то есть до истечения года, покинувший царство Сивиллы Ганс Ван Бранбург сразу же направляется в Рим, дабы получить отпущение грехов. Между тем, с точки зрения Святейшего Престола, проступок его слишком велик, чтобы сразу же даровать прощение. Папа медлит с ответом и тем как бы подталкивает рыцаря вернуться обратно: Ганс Ван Бранбург предпочитает навсегда остаться у Сивиллы, нежели стать жертвой высочайшего возмездия («коль скоро я не смог спасти свою душу, спасу же по крайней мере свое тело»). Любопытно, что процитированная фраза оказалась изъятая в изданиях XVI века как кощунственная. И действительно, нравственный урок «Рая королевы Сивиллы» оказывается в высшей степени нечетким: вина лежит и на рыцаре, и на первосвященнике*. При чем конец версии В оказывается привязанным к исторической реальности. Антуан де Ла Саль задается вопросом, при чьем понтификате все это происходило — Иннокентия VI, Урбана V или же Григория XI? Вслед за этим приводится подробный рассказ об Урбане V, последнем из авиньонских пап, и его преемнике Клименте VII. Но никакого отношения к истории Ганса Ван Бранбурга все эти выкладки не имеют, изложение приобретает временами чисто энциклопедический характер.

В версии Г сеньор Дю Пак, оказавшись у пещеры, где бесследно исчез его брат, падает без чувств, сраженный горем. Ок-

* У Андреа да Барберино ситуация представляется гораздо более однозначной: тема греха определяет собой всю историю пребывания Гверино у колдуньи, однако папа прощает рыцарю этот грех. Антуан де Ла Саль вообще не склонен педалировать в данном случае этических аспектов излагаемых событий.

ружающие убеждены, что он умер. Но Дю Пак не только выходит из обморока, но и внезапно видит своего брата сидящим за уставленным яствами столом. «И коли все это случилось на самом деле — я со своей стороны нимало этому не верю, — надобно заметить, что Господь выказал ему благодать свою весьма отчетливым образом, ведь в мгновение ока он обратил великую печаль в несказанное счастье». Эта фраза также была снята издателем XVI века: содержащаяся в ней оговорка, по существу, ставит под сомнение идею божественной благодати. Между тем в задачу Антуана де Ла Салья вовсе не входило обсуждение проблем, связанных с трансцендентным началом: оно им достаточно тщательно обходится. Напротив, достоверность излагаемых им версий находится в поле зрения автора. История Дю Пака завершается многоточием: «С той поры жители Монтемонако ничего о нем не слыхали и по сей день не знают, истинным ли было представившееся ему видение или нет».

Не менее сомнительной оказывается и версия Б, поскольку, как не устает повторять Антуан де Ла Саль, дон Фумато временами «бывал не в себе» (*n'avait pas tout son bon sens*). Часть изложенных им приключений он увидел во сне. «Однако и будучи в здравом уме, он продолжал настаивать на своем; а ведь между приступами болезни то был человек достойный всяческого уважения и весьма обходительный». Как видим, в версиях Б и Г вводится столь существенный для средневековой литературы топос, как «сон наяву»¹⁵. Если в романе кретьеновского типа подобному состоянию героя придавалось особое значение (катаlepsия, созерцание высшей реальности), то в поэзии XV века топос приобретает вид распространенного риторического приема, призванного подчеркнуть зыбкость границы между сном и явью, познанным и непознанным. Последняя интерпретация сопоставима с той, которую дает этому мотиву Антуан де Ла Саль, чей скепсис по отношению к легенде становится все более явственным.

Еще один возможный источник сведений о побывавших в царстве Сивиллы — камень при входе в пещеру, где имели обыкновение высекать свои имена побывавшие там смельчаки. Но и этот источник оказывается не вполне достоверным: часть надписей умышленно испорчена (так, сеньор Дю Пак делает неразборчивой подпись брата); с другой стороны, совсем не все, чьи имена высечены на камне, в действительности добрались до царства Сивиллы. К последним принадлежит и сам Антуан де

Ла Саль, с превеликим трудом процарапавший свое имя и девиз на твердом монолите. «Теперь те, кто посетит пещеру, решат, будто я, Антуан де Ла Саль, побывал в подземном царстве. Боже сохрани!» Итак, Антуан участвует в создании преднамеренной фальшивки, но тут же развеивает ее, настойчиво уверяя будущих визитеров, что не спускался далее первой пещеры^{*}.

Таким образом, внимание читателя «Рая королевы Сивиллы» постоянно переключается с содержательных аспектов легенды к обоснованности различных версий, достоверности свидетельств, надежности источников. Антуан де Ла Саль искусно создает атмосферу двусмысленности и неопределенности; сам используемый им стиль, с его обилием уступительных конструкций, лишает возможности вынести окончательное суждение о «Нурсийском гроте». В финале же тотальная неопределенность уступает место категорическому отрицанию истинности легенды: «Заверяю вас, что все это не более чем рассказы, издавна передаваемые простолюдными из уст в уста... Все это я написал ради смеха и препровождения времени, а также затем, чтобы доказать как раз обратное тому, что было сказано».

Спору нет, Ла Саль мог в педагогических целях прибегнуть к использованию распространенного риторического приема — доказательству заведомо ложного тезиса (не на этом ли принципе основаны, в частности, две первые книги трактата Андрея Капеллана «О любви»?). Однако в данном случае все обстоит сложнее: инверсия смысла отнюдь не способна устранить абсолютность текста. Ни тезис, ни антитезис здесь не предстают доказанными. «Рай королевы Сивиллы» на поверку оказывается утраченным раем монологического высказывания: Антуан старательно выстраивает систему информационных помех, препятствующих обнаружению истинного положения вещей.

Трактовка Антуаном де Ла Салем легенды о Сивилле в какой-то мере подготавливает то восприятие чудесного, которое возникает с наступлением Нового времени, в связи с формированием рациональной картины мира. По Ц.Тодорову, новоевропейская литература знает три различных модальности фантастического: «чудесное» (не объяснимое никакими природными за-

^{*} Все тот же Ф.Дезонэ обнаружил у входа в пещеру камень с нацарапанными на нем именами, но не нашел подписи Антуана. Возможно, полагает он, подпись скрывается под табличкой, вмурованной в камень неким клубом альпинистов.

конами), собственно «фантастическое» (находящееся на грани истины и иллюзии) и «странное» (вполне объяснимое, но на первый взгляд поражающее воображение). «Фантастическое» — область сомнения, двусмысленности; его квинтэссенцию Ц.Тодоров выражает цитатой из «Рукописи, найденной в Сарагосе» Я.Потоцкого: «почти начал верить»¹⁶.

В средневековой литературе доминирует стихия «чудесного», однако в ряде случаев встречаются и две другие модальности. Как указывает А.Д.Михайлов¹⁷, в романах Кретьена де Труа присутствуют все три модификации фантастики. Сдвиг в сторону собственно «фантастического» особенно ощутим в лэ Марии Французской, где волшебство зачастую приобретает литературно-игровой характер, а истинной мотивацией тех или иных образов оказываются закономерности поведения людей вполне будничного свойства¹⁸. Жан из Арраса, автор романа «Мелузина» (конец XIV века), сомневается в истинности чуда, и чем больше сомневается, тем настойчивее акцентирует хроникальность, документальность повествования. Фей ли Мелузина или нет? Волшебное превращение прекрасной дамы, дочери короля Албании, в змею выглядит декоративным элементом, ведь повествование в целом выстраивается вне пределов мифопоэтического измерения. Сивилла и ее окружение раз в неделю также принимают змеиное обличье, однако этот мотив представлен у Антуана де Ла Саля как бы вскользь, никаких колоритных подробностей метаморфоз не приводится. С другой стороны, лишь у Антуана де Ла Саля сомнение в достоверности чуда проводится столь последовательно и структурирует собой повествование в целом.

Несколько измененной позиция Ла Саля предстает в его следующем трактате — «Зала», написанном по заказу Людовика Люксембургского, графа де Сен-Поля (расставшись с домом Анжу, Антуан стал воспитателем трех его сыновей). Здесь приводится целый перечень диковинок и тайн, заставляющих вспомнить и Плиния Старшего, и Блаженного Августина, и того же Брунетто Латини: родившиеся с зубами инфанты, волшебные птицы, ведьмы, обращающие людей в скотину, волки-оборотни и т.д. Однако в исполненной морализма «Зале» все эти чудеса становятся не более, чем привлекательной оболочкой, куда упрятана дидактическая «пилуля». Скепсис по отношению к явным небылицам сочетается здесь с доверием к опыту; в то же время авторитет глубоко почитаемого Ла Салем Августина за-

ставляет принять на веру даже и весьма неправдоподобные истории. «Следует знать, что рассказ об этом чудесном событии я привожу лишь для того, чтобы угодить охотникам до всякого рода диковин, ведь история эта скорее занимательна, нежели поучительна. И когда б не свидетельство Блаженного Августина, приводимое в его книге “О граде Божием”, да и многих других преданных истине историографов, я счел бы все это не более чем вымыслом...» (Речь идет об эпизоде с обратившимся к змею Эскулапом, рассказанную еще Овидием в XV книге «Метаморфоз».) Авторитет Августина подкрепляет и легенду о таинственном источнике, в котором одни факелы гаснут, а другие, напротив, разгораются. В данном случае авторитетное свидетельство подкреплено собственным опытом автора, увидевшего нечто подобное в Дофинэ (интересно, что именно в Дофинэ в XV веке была чрезвычайно распространена «охота на ведьм»)¹⁹.

Но и высказывания Августина могут быть подвергнуты сомнению, если философ опирался не на опыт, а на чьи-то свидетельства: «О таковых диковинах сей знаменитейший святой говорит вполне пространно; я же предпочту теперь о них умолчать, ибо не уверен, сам ли он был свидетелем тех чудес или же слышал о них от других». Между тем, как мы помним, в «Раю королевы Сивиллы» излагаются именно чужие, и подчас весьма сомнительные, свидетельства, — конечно же, «скорее занимательные, нежели поучительные». Можно сделать вывод, что в «Зале» Антуан де Ла Саль гораздо более требователен к дидактическим аспектам тех или иных излагаемых им событий. Не случайно в главе «Святотатство» оживает трансцендентное начало: здесь приводится, в частности, приключившийся во время осады Неаполя в 1437 году случай, когда Провидение в отместку за размещение пушек в храме, — кощунственное, с точки зрения Антуана де Ла Саля, — уносит жизнь невинного ребенка, пораженного случайным выстрелом. Антуан де Ла Саль со свойственной ему обстоятельностью описывает и осаду, и само происшествие, но направленность жизнеподобия здесь иная, чем в «Путешествии на Липарские острова» и «Раю королевы Сивиллы». «Зала», как и более позднее «Утешение г-жи Дю Френ» — произведения отчетливо моралистичные, почти лишенные той специфической амбивалентности, которую мы проследили в двух рассмотренных выше фрагментах.

Дидактическая тенденция ощущается и в начальных главах романа «Маленький Жан из Сантре», который в отличие от рассмотренных выше сочинений Ла Салья практически не имеет выходов в мифопоэтическое измерение и предельно приближен к повседневности. Ориентация на истинное событие вообще свойственна средневековому роману; не случайна взаимозаменяемость жанровых определений «roman» и «histoire». У Ла Салья же эта тенденция перерастает в отчетливую ориентацию на хронику. Используя мотивы и структуры куртуазного романа, главным образом в его позднем варианте («Ланселот в прозе»), Антуан де Ла Саль в то же время стремится заключить повествование в оправу реальных фактов. Жан де Сантре — лицо историческое, упоминаемое Фруассаром в прологе к «Хроникам» в ряду доблестных военачальников времен Столетней войны — наравне с маршалом Бусико, графом де Фуа и самим Филиппом VI Валуа. В другом месте Фруассар именует Жана «лучшим и храбрейшим из рыцарей Франции»²⁰. Антуан использует имя, титулы, дату кончины настоящего Жана из Сантре, сенешаля Анжу, плененного англичанами в 1351 году, а затем повелением Эдуарда III отпущенного на свободу и разделившего горечь поражения в битве при Пуатье. Свое отражение в романе получает и такая деталь, как путешествие Жана в Пруссию. Но, разумеется, никакого подлинного документализма в романе не обнаруживается. Действие как будто бы разворачивается при французском дворе времен Иоанна Доброго, однако обилие анахронизмов заставляет предположить, что автор едва ли не сознательно сдвигает события из XIV века в XV. Кроме того, двор, изображенный в романе, скорее напоминает хорошо знакомый Ла Салю двор Анжу, с его «камерностью» и «домашней» смягченностью иерархической дистанции, нежели французский. Двор Анжу незримо присутствует в «Маленьком Жане», в виде точки отсчета*. В истории Жана из Сантре просматриваются и другие источники, а именно похождения Жака де Лалена и отца и сына Бусико (младший Бусико, друг Жана из Сантре, фигурирует в романе под собственным именем). Правда, «Хроника Жака де

* В этой связи можно вспомнить опять-таки «Сердце, Охваченное Любовью» Рене, где аллегорический Замок Увеселений сопоставляется с замком в Сомиоре (увекоченным Лимбургам в «Великолепном часослове герцога Беррийского»).

Лалена» — обычно приписываемая перу Жоржа Шатлена — была составлена, по всей видимости, лет двенадцать спустя после «Маленького Жана из Сантре», так что имеет смысл говорить об использовании Ла Салем лишь устной версии его жизненного пути*. Вообще же общность Жана и Жака усматривается не столько в сюжетных деталях, сколько в типологическом плане: оба они воспринимались в XV веке как воплощенный идеал рыцаря; роман и хроника смыкались в более или менее последовательной идеализации протагониста, в строгом дозировании реальных фактов. При этом между «Хроникой...» и «Маленьким Жаном» имеется существенная разница: если «Хроника...» почти игнорирует любовную тематику и в этом отношении восходит скорее к жесте, то Ла Саль, напротив, не прибегая к понятию «гоман», манипулирует именно «романическими» структурами, хотя и придает им весьма неординарную направленность. Кроме того, Жак де Лален в «Хронике...» подвергается известной мифологизации (он прекрасен, как Парис, благочестив, как Эней, мудр, как Улисс, беспощаден к врагам, как Гектор), а Жан из Сантре при всех его исключительных достоинствах все же наделен вполне будничной особенностью — малым ростом и субличностью (Жак де Лален — высок и статен).

Напомним вкратце сюжет «Маленького Жана из Сантре»: молодая знатная вдова де Бель Кузин (настоящее имя сокрыто от читателя) воспитывает в юном паже Жане истинного рыцаря. Тот отважно сражается с французскими и иноземными рыцарями, воюет с сарацинами — и все это с именем Дамы на устах. Однажды, разгневанная неуместной самостоятельностью кавалера, Дама решительно отвергает его, но скоро находит утешение в объятиях молодого аббата. Аббат в присутствии Жана поносит рыцарство и одерживает верх над соперником в рукопашном бою. Однако же, облачась в доспехи, Жан мстит обидчику, пронзая ему шпагой язык и щеки, а затем позорит и Даму, предавая огласке все происшедшее.

При чтении «Маленького Жана из Сантре» прежде всего бросается в глаза исключительная «вещность» изображаемой

* С другой стороны, в тексте «Хроники...» налицо заимствования из романа Ла Салья (это относится в первую очередь к наставлениям, что дает юному Жану его отец — наставления эти в значительной мере повторяют уроки Дамы в «Маленьком Жане»). Подобное взаимодействие романа и хроники вполне естественно для XV века, когда реальность нередко моделируется по литературным образцам²¹.

здесь реальности. Автор подробнейшим образом описывает костюм, драгоценности, церемониал турниров, вооружение и т.д. Здесь и «камзол из камки или же ярко-малинового сатина, да две пары тонких чулок, одна из тонкого багреца, другая из тонкого темного шелка из Сен-Ло, да чтоб по всей длине они были вышиты цветами и текстом девиза», и «черная с серебряной нитью ткань, а по полям — пучки зеленых, фиолетовых и серых страусиных перьев», и белый с вышитыми на нем незабудками чепрак коня Жана. Многие в этих описаниях соответствует принятой при дворе короля Рене моде (в частности, темно-красный цвет). Подобная точность в известной мере опять-таки определяется ориентацией Антуана де Ла Саля на жанр хроники. Но есть здесь и нечто большее, а именно специфическая «боязнь пустоты», порожденная кризисом традиционных повествовательных модулей, стремлением заполнить явно обозначившийся в «Маленьком Жане из Сантре» разрыв между событийным и символическим планами текста, бытовым и трансцендентным измерениями реальности.

Попытки заполнить упомянутый разрыв предпринимаются автором и в наставлениях Дамы, где проповедь христианской морали сочетается с более широким спектром дидактики. Если говорить о дидактических аспектах «Маленького Жана из Сантре», то они в той или иной степени заданы традицией рыцарского романа — например, «Персевалем» Кретьена. Значение дидактики ощутимо возрастает в период Позднего Средневековья (эта тенденция получила, в частности, свое отражение в предисловиях к первым печатным изданиям прозаических «Тристана» и «Ланселота», где акцентируются именно педагогические аспекты переработок). Но там дидактика оказывалась эксплицированной лишь отчасти, отчасти же присутствовала в превращенном виде: наставление вытекало из символической интерпретации событийного ряда. У Антуана де Ла Саля она полностью овнешнена, роман сращен с трактатом наподобие «Салата» или «Залы» и подчас буквально воспроизводит ранее уже высказанные Антуаном наставления. Делая Даму медиатором собственных идей (ее поучения занимают в современном издании порядка 35 страниц), Антуан явно модифицирует куртуазную традицию (интеллектуализм дамы подчеркнут разве что во «Фламенке», но в гораздо более узком плане). Дама советует юному пажу читать именно те книги, что Антуан рекомендовал Жану Калабрийскому в «Салате»: здесь доминируют римские

авторы — Тит Ливий, Оросий, Саллюстий, Лукан, Полибий, Иосиф Флавий, Валерий Максим. Представления Антуана о многих из этих писателей носили весьма приблизительный характер, о чем свидетельствуют неточные, из третьих рук цитаты и «банальные и затянутые» рассуждения²². Общий нравственный урок, преподносимый Дамой Жану, также заставляет вспомнить «Залу»: основа рыцарской добродетели — умеренность, щедрость и благочестие (в «Зале» эти три достоинства именуются Стенами Залы — крайне редкий и не слишком впечатляющий пример использования Антуаном де Ла Салем аллегорической формы выражения). «Из всех состояний наилучшее — среднее», — поучает Дама; во всем надлежит соблюдать чувство меры. Сходные мотивы звучат и в средневековых трактатах по воспитанию принцев (Робер де Блуа, Винцент де Бове). Крайности, любовное ослепление — не для героев Антуана де Ла Саля (в этом отношении он идет дальше автора прозаического «Ланселота», герою которого все же не удалось избежать любовного безумия). «Самым ненавистным из грехов» именуется в «Зале» скупость, источник всех зол. Маленький Жан, наставляемый Дамой быть щедрым — ведь щедрость «осеняет душу славой, завоевывает всеобщее почтение, споспешествует появлению новых друзей; через нее обретается доброе имя, она утишает гнев и всенепременно обращает неприятелей в друзей», — делает роскошные подарки и ей самой, и королевской чете, и ее свите.

Несомненно, в воспитании Дамой рыцаря просматривается влияние «Ланселота в прозе», где в аналогичной роли выступает Дама Озера (но в какой-то мере и Гениевра). Однако воспитание Жана приобретает несколько декларативный характер: мы узнаем, что он «мал да удал», выказывает исключительную доблесть в сражениях и турнирах, хорошо поет и танцует, играет в мяч и ездит верхом и т.д. Все эти качества, восходящие едва ли не к «Роману о Розе», не подвергаются в романе какому бы то ни было развитию: Жан не столько формируется, сколько пассивно выслушивает наставления Дамы и постепенно выявляет органически присущие ему достоинства.

И это вполне объяснимо, ведь Жан из Сантре является во многом фиктивным адресатом упомянутых наставлений, обращенных на самом деле к принцу — «зерцалу страны своей» («Зала»). По существу, у Антуана де Ла Саля воспитание рыцаря отождествляется с воспитанием правителя — что, вообще говоря, не одно и то же. Ланселот, например, поначалу воспитывает-

ся как придворный, а лишь затем — как рыцарь; два этих этапа в романе отчетливо артикулированы. Столь же четко разграничены наставления принцам и рыцарям (а также и различным группам третьего сословия) в трактатах Кристины Пизанской.

С другой стороны, преподносимые Жану уроки носят гораздо менее отвлеченный характер, чем в средневековой дидактической литературе. Так, избегать греха гордыни следует прежде всего потому, что в противном случае рыцарю не добиться от дамы желаемых знаков расположения. О щедрости и подарках уже говорилось; последние чрезвычайно дифференцированы в зависимости от социального статуса принимающего подарок лица (знатым дамам полагается дарить изысканные туалеты, серебряные пояса с позолотой, тонкие ткани, меха, бриллианты и золотые украшения; менее знатым — перчатки, кошельки, шнурки и булавки). Как видно, подарки в «Маленьком Жане» полностью демифологизированы и основаны не столько на *générosité* (ср. дары Арчимбаута во «Фламенке», с. 384–424), сколько на здравом смысле.

Сочетание назиданий, в том числе и устремленных, казалось бы, к трансцендентности, с житейской моралью можно наблюдать и в некоторых других памятниках Позднего Средневековья. Оно прослеживается, например, в «Любовных приговорах» Марциала Овернского*, а также в знаменитом трактате по домоводству «*Le Mesnagier de Paris*», открывающемся пространным моралистическим рассуждением, но постепенно трансформирующемся в поваренную книгу. У Антуана де Ла Саля оно является собой частное проявление того последовательного манипулирования повествовательными моделями, радикального экспериментирования с разнообразными средневековыми жанровыми и метажанровыми структурами, которое и определяет собой специфику «Маленького Жана».

Нет сомнения в том, что канва первой части романа в значительной мере калькирует общую структуру средневековой модификации жанра. Сюжет, временами напоминающий «Ивэйна», включает в себя первую встречу героев и зарождение любви, соблюдение тайны взаимоотношений, выработку ими

* Некое подобие «любовных приговоров» мы встречаем, кстати сказать, и в «Маленьком Жане», в начале романа (обсуждение недолжного поведения Жана, избегающего Даму) и в конце (обсуждение недостойной любви Дамы и Аббата).

особого условного метаязыка (она вынимает булавку и чистит ей зубы, он потирает правый глаз), конфликт влюбленных. Однако на этом цепь «романических» повествовательных узлов обрывается, восстановления утраченного баланса не происходит; отсутствие двух заключительных этапов — подвиг героя и прощение — весьма значимо. Но даже и в пределах первой части этапы куртуазного служения все же не выстраиваются в стройную логическую систему, а спиритуальная составляющая куртуазности совершенно утрачивается. Как не раз подчеркивал Ж.Фрапье, понятия «куртуазность» и «куртуазная любовь» неотждественны между собой²³. Роман Антуана де Ла Салья предельно ясно высвечивает не только несовпадение, но и дальнейшее размежевание и дрейф этих понятий: куртуазность все более тяготеет к светскому этикету, любовь же, трактуемая в первой части «Маленького Жана» как во многом принудительный и выхолощенный ритуал, обнаруживает свою крайнюю уязвимость. В этом контексте и такая черта *fin'amors*, как символическая униженность кавалера (у Бернара де Вентадура, например, кавалер дрожит перед дамой, будто лист на ветру) утрачивает трансцендентный смысл. Страх Маленького Жана — скорее страх ученика, школяра, не вполне твердо усвоившего преподносимый ему урок, чем трепет влюбленного: после первой беседы с Дамой он пустился бежать, «как если бы за ним вдогонку неслась полусотня волков». Антуан де Ла Саль словно бы напоминает о том, что Жан в начале романа — всего-навсего ребенок (ему тринадцать лет).

Он не только в духовном, но и в материальном смысле зависим от окружающих: подарки, которые получают от него придворные, оплачены Дамой, которая требует от него отчета о расходах. Постоянная опека Маленького Жана со стороны Дамы приходит в известное противоречие с демонстрируемым им на турнирах мужеством; Дама же ведет себя отнюдь не в духе заповедей Старухи из второй части «Романа о Розе», рекомендовавшей обдирать возлюбленного как липку:

Fole est qui son ami ne plume
Jusqu'à la derreniere plume (13655–56).

Резкая реакция Дамы на своеволие Жана («Никогда более по своей воле я не стану любить вас») напоминает отчасти гнев Лодины, чей супруг забыл об обещании через год вернуться из похода («Ивэйн»). Но ситуация здесь несколько иная; Жан не-

доумевает, ведь задуманный им новый зарок как будто не преследовал иной цели, кроме как укрепить честь Дамы. За этим следует период «траура», когда Дама оплакивает якобы поруганную Жаном любовь. Наконец, Дама отправляется поправить здоровье в поместье, где и встречает сильного и ловкого в физических упражнениях Аббата.

С этого момента в развитии действия происходит неожиданный и всеобъемлющий слом. Как пишет в этой связи М.Андреев, «теперь на сцене “Маленького Жана” под прежними именами действуют совершенно другие персонажи, помещенные в другую жанровую обстановку»²⁴. Добавим, речь идет не только о жанровом, но и о метажанровом сдвиге: в сущности, распространенный в средневековой литературе (и оказавшийся в немалой степени деградированным к XV веку) мотив «любownika-мученика и безжалостной дамы» перерастает в совершенно иную повествовательную модель «неверной жены»²⁵.

Собственно, предпосылки к подобному повороту прослеживаются уже в первой части «Маленького Жана». Напомним, Дама де Бель Кузин — вдова. Антуан де Ла Саль замечает, что после кончины мужа она стремилась взять пример с добродетельных вдов «былых времен» и сохранить верность супругу. Автор «Маленького Жана» не скупится на похвалы в адрес этих благородных женщин и подкрепляет изложение ссылками на Библию, Вергилия (история Дидоны и Энея) и Св. Иеронима. Однако среди достойных всяческого уважения вдов Антуан упоминает одну, чья история выглядит вполне комично (эпизод этот также позаимствован у Иеронима). Речь идет о римлянке, пережившей 22 мужей и вступившей в брак с вдовцом, пережившим 20 жен. В этом своеобразном соревновании побеждает все-таки супруг: его жена умирает первой, победителя увенчивают лавровым венцом и с триумфом возят по городу.

Тема благородства женщин — не только вдов — ранее затрагивалась Антуаном де Ла Салем в «Зале» и «Утешении г-жи Дю Френ». Глава «О любви» в трактате «Зала» изобилует примерами как pro, так и contra женщин (например, супруга одного прокаженного бросила несчастного на произвол судьбы; другая же, причем низкого происхождения, до самой кончины супруга ухаживала за ним и вскоре умерла от той же болезни). Всю эту подборку Антуан заключает следующими словами: «И посему добродетельных женщин безусловно надлежит любить, восхвалять и почитать повсеместно. Что до меня, то я был, есть и буду

их приверженцем — разве что получу от кого-нибудь доказательства в пользу противного».

Финальная оговорка представляется далеко не случайной: оставляя за собой право изменить точку зрения, автор делает в привычной для себя манере нечетким нравственный урок трактата, затрудняет доступ читателя к истине*. Совершенно иной, вполне «монологический» характер носит «Утешение г-жи Дю Френ», куда входят два самостоятельных эпизода, объединенных темой материнской любви и стоического отношения к смерти. Но «Утешение...» было написано с вполне конкретной целью: утешить в ее горе вдову Катрин де Невиль, продемонстрировав ей образцы твердости духа и истинного благочестия. В «Утешении...» прежде всего обращает на себя внимание тщательная риторическая разработка; Антуан де Ла Саль словно бы перебрасывает мостик от традиционной риторики к словесной ткани барочного «любовно-психологического» романа. «Утешение...» и «Маленький Жан из Сантре» образуют, в сущности, антиномическую пару, как и две версии сюжета о супруге прокаженного. В первом случае — редкостная мужественность, с трудом представимая у женщины; во втором — показная добродетель, с легкостью трансформирующаяся в свою противоположность; в первом случае — однолинейность нравоучения, во втором — подчеркнутая двусмысленность.

Как и в некоторых других случаях, двусмысленность эта в известной мере задана литературной традицией: для Средних веков вообще свойственно достаточно ироничное отношение к вдове, которое различимо в романе (Лодина в «Ивэйне»), ощутимо у Боккаччо (новелла 7 Восьмого Дня) и особенно в фавлюо (можно вспомнить переработку истории об эфесской матроне под красноречивым названием «Celle qui se fist foutre sur la fosse de son mary»). Антуан де Ла Саль придает ситуации, изначально чреватой комической развязкой, еще большую амбивалентность: ведь именно вдова оказывается в первой части романа проводником авторских идей. В результате отблеск неопределенности,

* Любопытно, что проникнутые, казалось бы, антифеминистским пафосом «Пятнадцать радостей брака» заключают следующее замечание автора: «Я женщине ни в чем не обогал, напротив, все высказал к их чести и прославлению» (Пятнадцать радостей брака. М., 1991. С. 128). Поворот мысли вполне в духе Ла Салья, хотя и трудно было бы использовать его при решении вопроса об атрибуции текста.

сомнительности падает и на сами идеи (естественно, данное впечатление усиливается во второй части). Тем более, что Дама склонна подтрунивать над Жаном (автор употребляет здесь глагол *farser*), причем подтрунивание это явно выходит за рамки традиционной куртуазной игры.

И все же до решительного поворота в развитии сюжета Дама разделяет все традиционно приписываемые влюбленным формы поведения. Антуан обстоятельно повествует, например, об обмороке Дамы перед разлукой с отбывающим в поход Жаном. Примечательно, что, убедившись в «предательстве» Жана, Дама не может ни есть, ни пить, «сходит с лица». Обычно так ведет себя влюбленный, когда дама не отвечает ему взаимностью. Видимо, в данном случае можно говорить об инверсии топоса. Наконец, после встречи с Аббатом, поведение Дамы приобретает характер откровенного поругания куртуазного кода. Холодная и язвительная реакция на появление Жана в поместье и его учтивую речь («Кроме той, другой песни вы не знаете? ну так лучше помолчите») сменяется оскорблениями («олух») и злорадством по поводу позорного поражения рыцаря. От нравственных нападений не остается и следа, а куртуазный ритуал сменяется чувственной игрой ног под столом, которая иронично именуется автором «*queste*».

Одержав победу над Аббатом, Жан хочет дать Даме пощечину, но в последний момент удерживается, «памятуя о всех благодеяниях, коими она его осыпала, и во избежание дурной молвы». Зато в дальнейшем он изобретает еще более изощренную форму мести, пересказывая все происшедшее в форме новеллы королю и его приближенным. Нарушая таким образом тайну их взаимоотношений, Жан окончательно убивает любовь (и в этом смысле «антикуртуазность» его поступка столь же очевидна, как и в случае с недостойным поведением Дамы. Жан нарушает основополагающий принцип «*celar*» и тем самым полностью десакрализует любовь). Финал романа, где акцентирована именно воинская доблесть маленького Жана, заставляет предположить, что для Антуана де Ла Саля «рыцарственность» обнаруживает свою неидентичность «куртуазности». И с этой точки зрения воспитание Дамой Жана выглядит проваленным. Герой на собственном опыте убеждается не только в неверности его возлюбленной (в XV веке подобного рода вольности со стороны жен-

щин нередко допускались*), но и в самой возможности следования ясной жизненной доктрине. Нехотя данный когда-то Дамой поцелуй (*moitié si et moitié non*) — символ принципиальной ценностной неопределенности, в которой оказываются герои «Маленького Жана из Сантре».

Эта неопределенность относится, как уже отмечалось, и к жанровой трансформации «Маленького Жана» во второй части. Сходство с фавлю или новеллой все же не носит здесь всеобъемлющего характера. Так, Аббат совершенно не напоминает типичного для этих жанров безымянного монаха, хотя и наделен характерной похотливостью. Аббат — сын богатого буржуа. Кроме того, «в свои двадцать пять лет отличался он высоким ростом, силой и ловкостью в кулачном бою, прыжках, метании шеста и камней. В игре же в мяч с ним не мог сравниться ни один монах, рыцарь, оруженосец или мещанин». Наконец, в романе настоятель и монастырь противостоят друг другу: монахи подают жалобы на Аббата за недостойное поведение (правда, оно усматривается только в глумлении над Жаном). Столь развернутая характеристика фавлю, разумеется, противопоставлена.

Критика священников, забывающих о своем высоком предназначении, ведется Антуаном де Ла Салем вполне осознанно и не укладывается в рамки привычного жанрового антиклерикализма. Уже в «Зале» звучат упреки в адрес клириков-стяжателей: «Есть среди них и такие, что кочуют из одного монастыря в другой, дабы подзаработать немного денег, которые стали для них сущим проклятием; ибо заработав, они тотчас же все спускают. От такой-то дурной и беспорядочной жизни получилось так, что достойных священников становится все меньше, а былое величие и достоинство сана неуклонно падает».

Аббат в «Маленьком Жане» представлен как воплощение иных грехов: чревоугодия и сладострастия. Симптоматично, что любовь Аббата и Дамы приходится на Великий Пост: воздержание, усмирение позывов плоти в романе обращается в свою противоположность. Пирь, которые закатывает галантный Аббат для своей возлюбленной, в какой-то мере напоминают пример-

* Так, в «Приговорах любви» Марциала Овернского говорится следующее: «Какие бы обещания ни давались дамами, их следует толковать в соответствии с правилами обхождения, ибо действуют они к собственному удовольствию» (приговор IX); «К дамам следует обращаться с увещанием, а не действовать силой или принуждением» (приговор XII). — Martial d'Auvergne. *Les Arrêts d'Amour*. P., 1951. Pp. 39, 56.

ные меню для поста, которые предлагает «Le Mesnagier de Paris». В дни поста полагалось принимать пищу один раз в день, вот почему количество блюд превышало обычное. Однако даже с учетом всего сказанного действия Аббата не укладываются в предъявляемые к клирику требования: поистине раблезианский размах отличает и обед, и последовавший за ним ужин: «салат обыкновенный и кресс, кислое вино, блюда из жареных и запеченных в тесте миног, вареная камбала в соусе, жареная камбала под соусом из виноградного сока и апельсинов, печеный усач и лосось, внушительных размеров камбала и карп, блюда с раками, крупные жареные угри под галантином, блюда из различных злаков под белым, красным и золотистым желе, пирожные, ватрушки, лепешки из миндального, очень сладкого крема, яблоки и груши как сырые, так и вареные, очищенный миндаль с сахаром, очищенные грецкие орехи в розовой воде, фиги с Мальты, из Альгамбры и Марселя, коринфский и ортийский виноград и многое другое». Здесь встречаются как блюда достаточно распространенные в эпоху Антуана де Ла Саля, так и изысканные, предназначенные для праздничных дней.

Вообще говоря, гастрономические экскурсии — не редкость в куртуазном романе. Можно вспомнить в этой связи постный обед в «Эреке и Эниде»:

«А день был постный: подают
Плоды и много разных блюд
Из шуки, лосося, форели,
Потом и персиков послаи
И груш...» (Ст. 4265–4269).

Однако все описания в средневековом романе, включая и гастрономические, неразрывно связаны с общей трансцендентной составляющей текста, с символической трактовкой любого атрибута романного универсума. Как и костюм, гастрономия становится предметом «кодирования». Иное дело у Антуана де Ла Саля: тема чревоугодия приобретает здесь нарочито двусмысленный характер. В первой части романа чревоугодие прищипывается как один из смертных грехов (при этом Дама ссылается на 4 главу «Послания к Филиппийцам»). Трапезы до поры до времени совершенно не акцентированы: сводя их описание к минимуму, Антуан прибегает к испытанным риторическим приемам («нет нужды говорить, сколько там было различных вин и мясных блюд»). Во второй части ситуация преобразуется: «борьба мясоеда с постом» — тема достаточно распространен-

ная в период «осени Средневековья» — выворачивается наизнанку; именно пост оказывается дорогой в ад [согласно Раулю де Гудену, путь в ад пролегает через реку обжорства, «где тонет не один» («Сон об аде», XIII век)]. Вообще говоря, во многом роман отражает общую тенденцию XV века с его постепенной ревизией средневековой «гастрософии». Однако же соответствующие пассажи «Маленького Жана из Сантре» до конца не вписываются ни в традиционно-христианскую, ни в, условно говоря, раблезианскую трактовку темы.

Взаимодействие гастрономической и сексуальной тем в романе прослеживается весьма четко; не случайно игра ног Аббата и Дамы начинается после трапезы. Примечательно, что их неразрывная связь подчеркнута и в инвективе Аббата против рыцарства — инвективе, заставляющей многих исследователей говорить о пародийности «Маленького Жана из Сантре»: «когда эти рыцари и оруженосцы отправляются в дальние походы, распрощавшись с королем, то они, если стоит холодная погода, держат путь в Германию, поселяются в домах, где есть печи, и всю зиму развлекаются с девками. А если их поход происходит в жаркое время, то они держат путь в чудесные королевства Сицилии и Арагона, где так сладки вина и так вкусны блюда, где источники прохладны, а фрукты сочны, и целое лето они проводят в прекрасных садах и кормятся возле прекрасных знатных дам и вельмож, которые потчуют их отменными кушаньями и воздают им почести»²⁶.

Таким образом, Антуан де Ла Саль искусно манипулирует различными гастрономическими кодами, как характерными для средневекового рыцарского романа, так и для низких, комических жанров. Он не создает нового гастрономического кода — как, например, создатели героикомической поэмы в Италии; он лишь — но и это весьма существенно — придает проблемный характер привычной жанровой оптике, нарушает средневековые стереотипы восприятия литературного текста.

В «Путешествии на острова Липари» незнакомца (Нечистого) угощают вином, рыбой и хлебом: перед нами не что иное, как своего рода выворачивание наизнанку темы евхаристии. В свою очередь Аббат в «Маленьком Жане из Сантре» неожиданно обретает приметы сходства с Лукавым. Так, перед рукопашной схваткой Аббат совершает то, «чего ни св. Бенедикт, ни св. Роберт, ни св. Августин, ни св. Бернард <...> в бытность свою никогда бы не содеяли», а именно совлекает с себя облачение и

остается в совершенно светском наряде — пурпуэне и шосссах. Дело этим, однако, не ограничивается: настоятель подвертывает шоссы и играючи проделывает сальто, «выставив на обозрение свои толстые и мохнатые, словно у медведя, ляжки».

Напомним, что в портрете незнакомца из «Путешествия на острова Липари» подчеркнуто именно изобилие волос на лице и ворсистость одеяния. У Аббата «мохнатость» становится немаловажным маркером: по существу, это анти-клирик (как Рай королевы Сивиллы — рай навыворот). Отнюдь не случайной выглядит и еще одна деталь, а именно сопоставление Аббата с медведем. Вряд ли Антуан де Ла Саль мог игнорировать стоящую за этим образом мифологическую традицию, согласно которой медведь — не только воплощение необузданной животной силы, но и похититель (а возможно и насильник) женщин²⁷. Одержимый плотской страстью Аббат умыкает Даму, однако ситуация модифицируется тем, что жертва сама охотно подчиняется воле соблазнителя. Можно вспомнить в этой связи и «Ланселота в прозе», где главный герой пронзает сердце напавшему на слугу медведю. Жанр ограничивается тем, что пронзает обидчику язык и щеки (что не мешает Аббату и Даме два месяца спустя вернуться к привычному времяпровождению в обществе друг друга).

Ироническому переосмыслению подвергаются в «Маленьком Жане» и топосы, связанные с тем или иным сезоном. В первой части своеобразным стартом служения Даме становится первый день мая, когда в виде зарока Жан начинает носить полученный от возлюбленной золотой браслет с драгоценными камнями. Во второй части ситуация отражается зеркально: время *reverdies* оказывается не пробуждением чувства, а угасанием. (Вообще говоря, соответствующий топос обретает в XV веке известную амбивалентность, о чем свидетельствуют некоторые из рондо Карла Орлеанского: по контрасту с традицией, май у поэта — *ne joieux ne dolent*. Антуан де Ла Саль усиливает эту амбивалентность и окончательно демифологизует топос.)

Таким образом, как общая повествовательная структура «Маленького Жана из Сантре», так и отдельные составляющие романной конструкции отражают стремление автора придать неоднозначность, неокончателность тем или иным парадигмам видения реальности. Компоненты мифологической картины мира присутствуют в романе в дистанцированном, отрефлексированном виде. Перебор разнообразных жанровых возможностей

знаменует собой не столько поиск наиболее адекватной формы отражения мира, сколько кардинальную возможность отыскать таковую. Это, естественно, рождает у читателя ощущение внутренней противоречивости текста.

Данная особенность «Маленького Жана» ощущалась уже в XVI веке, когда роман Антуана де Ла Саля пользовался достаточно большой популярностью (вышло в свет пять изданий). Это со всей очевидностью следует из тех переработок его сюжета, которые включены в анонимный новеллистический сборник «*Les comptes du monde aventureux*» («Истории о любовных и прочих похождениях»), впервые опубликованный в 1555 году. Сборник главным образом состоит из заимствований у Мазуччо, сюжет же «Маленького Жана» как бы распадается здесь на «идеальную» и «низменную» составляющие. Первая отражена в новелле 52, где речь идет о любви английского пажа Флоримона и богатой вдовы. Любовь завершается трагическим образом: Флоримон погибает в бою, а дама умирает от горя. Мораль новеллы формулируется так: не следует разжигать в себе чувственность. В новеллах же 45 и 54 варьируется история соблазнения дамы аббатом. Комический регистр здесь усилен по сравнению с первоисточником, и это именно грубоватый, лишенный какого бы то ни было психологизма комизм положений, столь характерный для фавлю и новеллы. Точно так же и в новелле 52 наличествует более отчетливая стилевая артикуляция, чем в первой части «Маленького Жана»: сюжет приближен к популярной на рубеже XVI–XVII веков трагической разновидности жанра. Одним словом, в сборнике сюжет «Маленького Жана из Сантре» во многом оказывается подверстаным к литературным вкусам своего времени. Не случайно Брантом в заключительной книге «Галантных дам» недвусмысленно отдает предпочтение не роману Антуана де Ла Саля, а именно упомянутой переработке.

Вопрос о том, следует ли видеть в романе «Маленький Жан из Сантре» «осмеяние рыцарства под маской возвеличивания» (Г.Лансон)²⁸, «либертинаж под маской куртуазности»²⁹ (Д.Пуаррион) или же, напротив, «защиту и прославление рыцарства»³⁰ (П.Пиларж) и на сегодняшний день не выглядит окончательно решенным. Нам представляется, что присущие методу Антуана де Ла Саля отрицание альтернативности мышления, релятивизация истины не дают возможности вынести подобный категоричный приговор. В романе «Маленький Жан из Сантре» искусно

создается атмосфера двусмысленности. Герои романа не только сами нарушают собственные принципы и заповеди Святой Церкви, но и бросают несмыslaемую тень друг на друга: если унижение Жана в кулачном бою как-то компенсируется наказанием Аббата, то инвектива последнего против рыцарей ничем не опровергнута и заставляет по-новому взглянуть на заграничные походы Жана. С другой стороны, жизненный путь Жана и символический путь куртуазного влюбленного нетождественны: Жан достигает зенита славы уже после изложенных в романе событий и независимо от служения Даме. Наконец, основополагающая для куртуазного романа заповедь — *celar*, — коей неукоснительно следуют герои в первой части (так, когда заходит разговор о Сантре, Дама всем своим видом изображает полнейшее безразличие и глядит по сторонам), в итоге оказывается опровергнутой. Больше того, финальная морализация — которая, разумеется, смысла романа никак не исчерпывает — недвусмысленно осуждает скрытность: «Так что никакой дурной или добрый поступок, будь он тайным, скрытым или полускрытым, не останется безвестным, ибо так распорядился истинный и все-сильный судия всего сущего, от коего не нужно и не можно ничего утаить...». Утверждая, что все тайное становится явным, Антуан де Ла Саль попросту обесмысливает весь ритуал куртуазного служения (там нарушение тайны неминуемо приводит к трагедии, как в «Кастелланше из Вержи»).

Термин «мнимая позитивность», предложенный по отношению к «Маленькому Жану из Сантре» Ю.Кристовой³¹, может быть распространен и на другие произведения Антуана де Ла Салья. Как мы видели, она наличествует уже в его раннем творчестве. С другой стороны, «Утешение г-жи Дюфрен» и «Турниры и воинские игры былых времен» не знают подобной амбивалентности и развиваются в рамках привычного монологического дискурса. Все это говорит о том, что творчество Антуана де Ла Салья в целом как бы зависает между традиционной средневековой жанрово-стилистической системой и новоевропейской. Манипуляции с мифологическим материалом в «Салате» отразили известный скептицизм автора по отношению к мифопоэтической картине мира, но и неспособность противопоставить ей что-либо иное, за исключением пристального всматривания в эмпирическую реальность. В «Маленьком Жане из Сантре» сомнению подвергается в первую очередь традиционалистский тип романа, где, по словам Г.К.Косикова, «ответы на любые бы-

тийные вопросы даны еще до того, как возникли и оказались заданными сами эти вопросы, все цели определены заранее, а пути и средства их достижения многократно опробованы и проверены»³². Но форма «современного» романа Антуаном де Ла Салем, конечно же, еще не выработана: автор ограничивается перебором разнообразных жанровых парадигм, характерных для литературы его времени, однако ни в одну из них не погружается полностью, соблюдает по отношению ко всем определенную дистанцию. В художественном мире Антуана де Ла Салю ответы на вопросы обнаруживают свою неокончателность, а *exempla*, изначально призванные продемонстрировать неизбежность бытия — крайнюю двусмысленность.

ПРИМЕЧАНИЯ

Цитаты из сочинений Антуана де Ла Салю приводятся по следующим изданиям:

La Sale Antoine de. Jehan de Santré / Ed. par J.Misrahi et Ch.A.Knudson. Genève, 1967.

La Sale Antoine de. Oeuvres complètes. T. 2. La Sale. P.; Genève, 1941.

La Sale Antoine de. Le Paradis de la Reine Sybille. P., 1983.

¹ Ауэрбах Э. Мадам дю Шатель // Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 238–264.

² Kristeva J. Le texte du roman. Approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle. Hague-Paris, 1970.

³ Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988. С. 78–163.

⁴ Sabatier R. La poésie du Moyen âge. P., 1975. P. 293, 346.

⁵ Сказанное относится, в частности, к упомянутому Э.Ауэрбаху, поначалу упрекающему Антуана де Ла Салю за неудачный стиль и «враждебность духу гуманизма», а затем именуемому «Утешение г-жи дю Френ» «прекрасным произведением».

⁶ Chastel A. La pré-Renaissance // Histoire et société. Mélanges offerts à Georges Duby. P., 1980. Vol. IV. P. 194.

⁷ Nève J. Antoine de La Salle: sa vie et ses ouvrages d'après les documents inédits. P.; Bruxelles, 1903. P. 75.

⁸ Страбон. География. Л., 1964. С. 276.

⁹ Цит. по изд.: Chardon E. Voyageurs anciens et modernes. Choix des relations de voyages... P., 1855. Т. 2. P. 90.

¹⁰ Hartog F. Le miroir d'Hérodote. Essai sur la représentation de l'autre. P., 1980. P. 225–269.

¹¹ Если Д.Пуарион уверен, что Антуан де Ла Саль читал роман Андреа да Барберино (*Poirion D. Préface // La Sale Antoine de. Le Paradis de la Reine Sybille. P.* 16), то Ф.Нери убежден в обратном (*Neri F. Le tradizionii italiani della Sibilla // Fabrilial. Ricerche di storia letteraria. Torino, 1930. P.* 25). Что же касает-

ся французских источников, то здесь Антуан де Ла Саль мог использовать осуществленную в XV веке прозаическую переработку поэмы Филиппа де Тана «Королева Сибила».

¹² Подборка соответствующих цитат приводится Ф.Мора-Лебрен в современном издании «Рая королевы Сивиллы» (П., 1983. Р. 81–127).

¹³ *Desonay F. Antoine de La Sale aventurier et pédagogue. Essai de biographie critique.* Liège; Paris, 1940. Р. 60.

¹⁴ *Eliade M. Initiation, rites, sociétés secrètes.* П., 1976. Р. 139.

¹⁵ См. об этом, в частности: *Marchello-Nizia Ch. Entre l'histoire et la poétique. Le «Songe poétique»* // *Revue des sciences humaines*, 1981. № 183. Р. 39–53; *Stanesco M. «Entre sommeillant et esveillé»: un jeu d'errance du chevalier médiéval* // *Moyen Age*, 1984. Т. 90. № 3–4. Р. 401–432; *Angeli G. Le type-cadre du songe dans la production des Grands Rhétoriciens* // *Les Grands Rhétoriciens. Actes du V colloque international sur le Moyen français.* Milan, 1985. Т. I. Р. 7–20.

¹⁶ *Todorov Tz. Introduction à la littérature fantastique.* П., 1970. Р. 35.

¹⁷ *Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 158.

¹⁸ *Sienart E. Les lais de Marie de France. Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique.* П., 1978. Р. 31.

¹⁹ *Histoire de la France religieuse.* П., 1988. Т. 2. Р. 90.

²⁰ *Froissart J. Oeuvres. Chroniques.* Osnabrück, 1967. Т. 5. Р. 452–453.

²¹ *Андреев М. Л.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993. С. 36.

²² *Coville A. Le petit Jehan de Saintré. Recherches complémentaires.* П., 1937. Р. 69.

²³ *Cfr.: Frappier J. Amour courtois et Table Ronde.* Genève, 1973.

²⁴ *Андреев М.Л.* Цит. соч. С. 39.

²⁵ *Siciliano E. François Villon et les thèmes poétiques du Moyen âge.* П., 1967. Р. 324.

²⁶ Цит. по изд.: *Декс П.* К пятисотлетию Антуана де Ла Салья, основоположника современного романа // *Семь веков романа.* М., 1962. С. 111.

²⁷ См. об этом: *Walter Ph. La «mort» de l'ours Arthur. Essai sur les structures calendaires du mythe arthurien* // *Information littéraire.* 1995. № 1. Р. 9–18. — Вполне возможно, что автор «Маленького Жана из Сантре» непосредственно опирается в данном случае на Брунетто Латини, согласно которому для медведей характерны сильные ноги и ляжки (*Li Livres dou Trésor de Brunetto Latini.* Berkeley; Los Angeles, 1948. Р. 170–171).

²⁸ *Lanson G. Histoire de la littérature française.* П., 1912. Р. 170.

²⁹ *Poirion D. Le Moyen âge. Т. 2 (1300–1480).* П., 1971. Р. 170.

³⁰ *Pilorz A. Rôle et structure de la proposition relative dans la prose d'Antoine de La Sale* // *Roszniki humanistyczne. Neofilologia.* Lublin. 1976. Т. XXIV, zeszyt 4. S. 9.

³¹ *Kristeva J.* *Op. cit.* Р. 45.

³² *Косиков Г.* К теории романа (роман средневековый и роман нового времени) // *Проблемы жанра в литературе Средневековья.* М., 1994. С. 78.

Н. Б. Карданова

«ИГРАТЬ НА ЛЮТНЕ И ПЛАКАТЬ О ЛЮБВИ»
(РАЗВЛЕКАТЕЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ ИТАЛИИ XV ВЕКА)

«Он говаривал в шутку, что аплодисменты простого люда при жизни ценит выше славы Данте и Петрарки после смерти».

В. Кальмета.
«Жизнь красноречивого поэта
Серафино Аквилано,
сочинявшего на вольгаре»¹

«Я просил бы Вашу Светлость о любезности уговорить Серафино прибыть к нам и подарить приятные минуты супруге моей Госпоже Герцогине и мне».

Из письма Гвидубальдо ди Монтефельтро
к Франческо Гонзага. (1497 год)²

Серафино Чиминелли или Серафино Аквилано (1466–1500) — фигура примечательная в итальянском обществе и культуре конца XV века — поэт, музыкант, певец и актер, сочинявший стихи о любви для *развлечения* публики.

При помощи поэтов и музыкантов тот или иной итальянский двор строил свою повседневную жизнь вокруг бесконечной череды игр, праздников и представлений, когда «не проходило и месяца, чтобы не ждали от них, помимо других произведений, эклогу, комедию или трагедию или какой-либо еще новый спектакль или представление»³, и отмечал торжественные события рядом зрелищ, пиров, различных праздников, декламацией стихов и спектаклями. Знаменитые своим меценатством правительницы — будь то Изабелла д'Эсте, Элизабетта Гонзага или Беатриче д'Эсте — высоко ставили не только тех поэтов и писателей, чьими именами называют главы в историях итальянской литературы. По признанию Элизабетты Гонзага, она, вследствие

естественной своей наклонности, покровительствовала «людям способным» («*homini virtuosi*»)⁴, то есть тем, кому участие в придворных развлечениях предоставляло возможность «проявить свои способности — (*le virtù*)»⁵ — таким, например, как некий Адриано. О нем Элизабетта Гонзага говорит в письме к Изабелле д'Эсте как о хорошем скульпторе, который «выполнил здесь несколько очень красивых медалей, не говоря уже о том, что он — хороший сочинитель сонетов, хорошо играет на лире и примечательно импровизирует стихи»⁶.

Чтобы обрести признание как мастер своего дела, Серафино Аквилано порывает с придворной службой секретаря у римского кардинала Асканио Сфорца (психологическая несовместимость с господином, который «беспрестанно кричал на него и ни во что не ставил», доходила до того, что даже страсть кардинала к охоте казалась Серафино невыносимой) и приходит «к решению не быть больше принуждаемым ни к какой службе, а свободным странствовать по Италии, куда душа пожелает, заходя в дома великодушных правителей и исключительных достоинств дам»⁷. Всю жизнь доказывая, что он — человек способный⁸, Аквилано «что ни день все больше и больше доставлял всем наслаждение своей музыкой»⁹. И именно это позволило ему почувствовать себя уютно в Урбино и Мантие (где Изабелла д'Эсте заказывает для него лютню по образцу той, что он когда-то увидел в Венеции¹⁰), а в Милане — дарило ощущение, что «оказался он в октавиановой империи и нашел образ жизни, столь согласный его натуре, что никакого иного удовольствия на уме у него не осталось», отчего и «принялся он всей душой служить герцогу и герцогине»¹¹. Никто уже не ставил под сомнение его многочисленные способности и прежде всего умение быть «галантным поэтом» («*elegante poeta*»)¹².

Писать галантно в ту пору зачастую означало сочинять произведения, исполняемые под аккомпанемент музыки и почти всегда — сочинять для двора. Хронологические (1485–1490 годы — 1505–1510-е годы) и географические (в основном центральная и северная Италия) рамки, очерченные А.Росси для придворной поэзии в его книге «Серафино Аквилано и придворная поэзия»¹³, подходят и для интересующей нас поэзии развлечения как явления, представленного творчеством Серафино и множества забытых сегодня «виртуозов», хотя, вероятно, не всегда можно с уверенностью утверждать, что Каритео, Тебальдео, Гаспаре Висконти, Космико, Аугурелли, Сассо или

безвестный Адриано ставили перед собой одну и ту же задачу. Росси видит в Серафино поэта, синтезировавшего выработанную на юге и севере Италии технику придворной поэзии, и по сути определяет последнюю по социальному (поэзия, сочинявшаяся при дворе и для двора) и стилевому (оперирующая языком гиперболизированных петраркистских образов) признакам¹⁴.

Наряду с этим вполне возможно, как мне представляется, рассмотреть лирику Серафино Аквилано и поэтов его круга с точки зрения эстетического намерения, которым они руководствовались и которое определяло жанровый и стилиевой строй их лирики: доставлять слушателям удовольствие своими стихами¹⁵.

Чтобы *развлечь* слушателя и читателя, Аквилано в начале своей карьеры, едва научившись музыке у фламандских мастеров и мгновенно отняв у всех итальянских музыкантов пальму первенства в сочинении песен, подбирает музыку к прославленным сонетам, канцонам и «Триумфам» Петрарки, превращая гармонию великой поэзии в свою, понимаемую им гармонию соединения музыки, слова и исполнения, покоряющую слух его слушателя¹⁶. И смешит весь Рим своими «остроумными и язвительными сонетами, что по укоренившейся привычке сонетами в духе поэта Буркьялло зовутся, в которых, к тому же, имитируется собачий лай в начале охоты»¹⁷:

Quando sento sonar tu tu, tu tu
Passano cacciator sera e matin,
Gridan: Te qui, Lion, te qui, Cossin,
E molti can di lor baian bu bu.

Allora io dico: Ohime, non piu, non piu,
Fazando voto a Riedetor devin;
Leva al tutto el mio crudel destin,
E sotto el letto allor m'ascondo giu.

Лишь слышу я, как играют: ту ту ту ту,
Проходят охотники по вечеру и по утру
Кричат: Ты здесь, Лион, ты тут, Коссин,
А их бесчисленные собаки лают: баян бу бу.

Тут говорю я: Ох, нет, больше не могу,
И молю нашего Спасителя:
«Избавь меня от такой суровой участи!»
И прячусь вниз, под кровать.

Для усиления комизма Серафино использует родной диалект Сфорца — ломбардский («Quando Seraphino si nascondeva per

non gir a caccia ridendo parlar do lombrado» — говорится в пояснении в одном из изданий XVI века)¹⁸.

Вскоре Серафино Аквилано становится известным по всей Италии благодаря своим бесчисленным страмботти, стихотворениям, сочиненным по образцу страмботти известного в ту пору Каритео, что как-то раз «сладостно исполнял под лютню» некий неаполитанский дворянин в Милане. Чтобы, наконец, вызвать всеобщее восхищение, в подражание Саннадзаро проэкспериментировав с эклогой для одного из римских карнавалов, и обеспечить себе «прочную» славу благодаря сонетам по примеру Тебальдео¹⁹.

Неизменный успех, сопутствовавший Серафино в его решении «не только вдохнуть аромат, но и попробовать на вкус, да и как следует впитать различные стили (Кальмета имеет в виду под «стилями» жанры)²⁰, — это успех развлекательной «лирики» Италии XV века, точной знавшей свои ориентиры. Современники связывали ее с музыкой и «искусством пения», противопоставляя поэзии «высшей степени совершенства» — поэзии Данте и Петрарки²¹. Составлявшие ее жанры — страмботто, фроттола, бардзелетта, канцонетта — по происхождению и по форме существования, как правило, были предназначены для музыкального исполнения, равно как и сонет или элегия, связанные с пением лишь этимологически. Фольклорное²² или книжное происхождение и тех, и других не играло особенной роли. В этом смысле наиболее характерен пример сонета и страмботто — с исторической точки зрения двух тематически и метрически наиболее гибких жанров²³. Приверженность Аквилано «простой» форме сонета — ABBA/ABBA-CDC/DCD — объясняется не столько следованием примеру Петрарки, с одной стороны, или Каритео и Тебальдео, с другой, сколько, видимо, предоставляемыми ею возможностями для переложения стихов на музыку (по мнению французского историка литературы Ж.Вианея, это метрическое однообразие сонетов Серафино связано с тем, что на одну и ту же мелодию исполнялось несколько стихотворений)²⁴. Жанр страмботто у Серафино превращается из народной песенки, к которой не раз обращался, к примеру, венецианский аристократ Джустиниан, в исполняемое под музыку стихотворение, нравившееся как вельможам, так и простому люду. «Музыкальная поэзия» по предназначению была «поэзией-спектаклем»²⁵ по форме исполнения: либо лирическим моноспектаклем (исполнители «когда поют их, прилагают усилия, чтобы с воз-

можно большим чувством они звучали, и примешивают к ним слезы, чтобы сильнее тронуть слушателей»²⁶) или драматическим, собственно театральным представлением. В этом случае Аквилано, в частности, использовал жанры «сценического действия» (*atto scenico*)²⁷, где *страмботти* были включены в монолог, «аллегорическое представление» и эклоги.

Поэзия развлечения не означает ни «второстепенная» (поскольку она не претендовала на другой ранг и, следовательно, не подлежит классификации такого рода), ни «плохого вкуса» (поскольку она лишь «виртуозно» играла со словесной формой, не задаваясь целью достичь образного, версификационного или фониического совершенства).

Быть профессиональным поэтом развлечения не означало пытаться встать в один ряд с Петраркой²⁸. Уже поэтому стихотворения того же Аквилано или Каритео вряд ли следует рассматривать в контексте литературной традиции — ни как банализацию «Канцоньере» Петрарки, только потому, что с него начинается новый отсчет итальянской лирики²⁹, ни как предшественницу Марино³⁰ — маньеристическое видение мира, из которого рождается его искусство, не имеет ничего общего с желанием Серафино развлечь своих слушателей. Обладая формальными и содержательными атрибутами лирики, используя более чем традиционные поэтические формулы, «заполняющие пространство от возникновения любви до смерти дамы»³¹, эта поэзия превращает лирическую исповедь в развлечение для публики. В этом ей немало помогает сама форма ее существования — устное исполнение, точнее — исполнение под аккомпанемент струнного инструмента (как правило, лютни). До нас поэтические тексты этих песен дошли в далеко не совершенной записи³² — настолько, что музыковеды даже предполагают существование так называемой «устной традиции»³³, не нуждавшейся в письменной фиксации музыки и слов. Важная корректива была внесена историками литературы, увидевшими в поэтическом тексте такого типа «скорее гибкую, драматическую структуру, образованную вмешательством переписчика, чем лакуны, обусловленные провалами памяти»³⁴. Тем более, что, как показала Д. Ла Фаче Бьянкони, «поэзия и для музыки, и без нее равным образом обращалась и к “слушателям”, и к “умному читателю”»³⁵.

Характерный тому пример — *страмботти* Серафино Аквилано. Как правило, они исполнялись под музыку: пелись и декламировались.

«Сила исполнения больше, чем сила сочинения» обеспечила успех песням Серафино — так, что ему приписывалось любое новое страмботто. Бесчисленные исполнители вместе с мелодиями перенимали и слова³⁶. Стихи Серафино быстро распространялись по Италии, зачастую попадая как в дешевые издания типа «Страмботти всякого рода и сонеты на бергамский лад, приятнейшие для пения под лютню и другие инструменты»³⁷, так и в различные, в том числе украшенные искусными миниатюрами сборники, один из которых блестяще исследован в упомянутой выше книге Д. Ла Фаче Бьянкони. Не говоря уже о том, что придворные слушатели Серафино, желавшие иметь под рукой его тексты, имели возможность «переписывать» только что сочиненные стихи порой прямо с оригинала — с такой просьбой обращались, в частности, к Изабелле д'Эсте³⁸. На основе этих самых разнородных записей текстов римским издателем Флавио и был составлен в 1502 году первый сборник стихотворений Серафино, за которым последовало более 30 его изданий в первой половине XVI века. Серафино стремительно превращался из «мастера на все руки» в просто галантнейшего поэта³⁹, и уже во втором издании, отделенном от первого одним месяцем, страмботти перемещаются с первого места на второе, уступая место сонетам. Поэт с лютней в руках под прицелом Амура появится на иллюстрации титульного листа этого сборника и в 1510 году (наряду с поэтом, сочиняющим стихи за письменным столом или передающим даме манускрипт все с тем же Амуром; но лишь в первом издании мы находим изображение публики — правителя на троне в окружении придворных).

Строя предположения о том, чем руководствовались поклонники и издатели Серафино⁴⁰, мы можем опираться на документальные свидетельства, будучи почти уверенными в том, что их намерения не имеют ничего общего с установкой самого автора, никогда не предназначавшего свои произведения для печати. Несмотря на условия жесткой конкуренции (придворные поэты, — писал Кальмета, — настолько «ослеплены злобным тщеславием», что «и не похвалятся написанным, если прежде не обругают сочиненное товарищем»)⁴¹, Серафино Аквилано, в отличие от тех, кто стремился «издавать стихи немедленно», чтобы завоевать себе хоть небольшую известность⁴², не заботился о судьбе написанного им. настолько, что мы не располагаем ни одним авторским подлинником, который помог бы нам восстановить полностью хотя бы один *концерт* Серафино. Хотя воз-

можно, что и он порой оставлял списки своих стихотворений по просьбе придворных при дворах. Его стихи, попадая в руки самых разных людей, «в руки толпы и столько раз то одним, то другим невежей переписанные, не могли не обрести печальный конец» — оказаться разбросанными по всей Италии и «на столь мельчайшие частицы разделенными и рассыпанными, что едва в них можно было узнать его руку»⁴³. Однако профанация стихотворного текста, драматически воспринимавшаяся литературным критиком и издателем, была вполне приемлема для автора, для которого важнее было устное исполнение, в значительной мере эту профанацию обуславливавшее.

Кроме того, пение или декламация того или иного сонета, элегии, страмботто, эпиграммы предполагали определенную «временную дистанцию» — обычно от десяти дней до двух недель, — благодаря которой «память слушателей легко было одурачить» и «обхитрить», «завоеывая как славу в народе, так и у людей просвещенных оказываясь на счету». Тем самым сочинитель получал возможность варьировать в течение года «одну и ту же «сентенцию», сказанную «на разные лады», при помощи «алхимии» устного исполнения скрывая то, что тут же открывается читателю книги, где произведения собраны вместе и «где расстояние между двумя сонетами не так велико, чтобы в памяти не остался первый»⁴⁴. Стремление не столько обмануть слушателя, сколько разыграть его характерно для поэзии развлечения не меньше, чем зашифровывание нот в стихе⁴⁵, и, возможно, объясняет незаинтересованность в публикациях даже такого профессионала, как Серафино (в этом, в частности, его отличие от Каритео, издавшего книгу своих стихов).

Тем более, что Серафино — талантливому исполнителю — незачем было обращаться за помощью к издателю ни для создания себе имени, ни в поисках публики: «В исполнении своих стихов был он столь пылок и столь верно соединял слова с музыкой, что душу слушателей — будь они люди просвещенные, среднее сословие, плебеи или женщины — трогал равным образом»⁴⁶. Действительно, его охотно слушали как римские простолюдины, так и академики Римской академии, собиравшиеся в доме Паоло Кортезе, ценившие «поэзию на итальянском», когда Серафино «в нужную минуту зачастую перемежал гармонией своей музыки и остротами своих страмботти хитросплетенные диспуты литераторов»⁴⁷. Однако мелодии и стихи первых страмботти Аквилано были написаны не для Элизабетты Гонза-

га (ее «достоинства» и его «службу» засвидетельствовали остроумно сочиненные сонеты⁴⁸), а для того, чтобы понравиться жене одного миланского дворянина, Лауре да Бираго, ревниво представленной в записях его лучшего друга как «женщина не слишком высокой чести». Влюбленность поэта не исключала и профессионального к ней интереса: его Лаура к тому же была «очень сладкоголосой и приятной певицей»⁴⁹. Но еще больше, чем расположением хорошей певицы, Серафино дорожил народной славой — настолько, что «все то, что толпу могло привести в восторг, домысливал», поскольку, видимо, и сам догадывался, что известность в народе ему обеспечивали «не меньше сочинительства всяческие игры на запоминание карт и имен, игры в мяч и другие»⁵⁰. Спектаклей, пусть и другого рода, ожидали от Аквилано и его придворные слушатели — ожидали его приезда и выступления не меньше, если не больше стихотворных строчек, выходивших из-под его пера: повсюду, где ему случалось появиться, тому предшествовало нетерпеливое ожидание.

Неудивительно поэтому, что публика воспринимала поэтические тексты Серафино — независимо от их принадлежности к лирическим или собственно театральным жанрам — не только на слух, но и визуально, как зрелище:

Che haueti tutti el bel spectacul uisto,
Et ben notato el son delle parole.

И вы, что увидели сей прекрасный спектакль,
И отдали вниманье звучанью слов.

Так обращался к зрителям актер — вероятно, сам Серафино — в финале «Сценического действия о времени»⁵¹.

Представление, в свою очередь, воспринималось как неотъемлемая часть праздника, по случаю которого оно устраивалось. Это видно из письма Джованни Гонзага к Изабелле д'Эсте, содержащего рассказ о том, как прошло «аллегорическое представление о Сластолюбии, Добродетели и Славе» Серафино по случаю одного костюмированного вечера, устроенного в Мантуе, где она не смогла присутствовать. «Покорный слуга» Изабеллы, не меняя ритма рассказа, уделяет равное внимание нарядам гостей, ужину и самой постановке: маркиз, «переодетый далматинским солдатом, прибыл на праздник со всем двором»; «ужин вполне пристойный и хорошо организованный»; «“Представление” Серафино для новой постановки вполне удачное».

Текст аллегории — по всей видимости, он был переписан с одного из тех самых «оригиналов» — кажется записанным «в живую» и перебивается несколькими ремарками, одна из которых говорит о том, что «Серафино, достаточно фривольно одетый, как и подобает Сластолюбию, с лютней в руках начал петь сочиненные им стихи»⁵². Но даже когда Серафино не приходилось переодеваться в чужое платье, манера исполнения требовала все того же актерского искусства, а его многочисленные лирические представления оставались приятными минутами и обычного дня, и праздника. Развлекательная поэзия, предполагавшая отождествление слушателя с героем лирического произведения, — к которому стремились в свое время провансальские трубадуры, выбиравшие для исполнения своих стихотворений особенное время, никогда не совпадавшее с большими торжествами и скоплением слушателей, — таким образом, эмоционально вовлекала публику в представление⁵³. Эта поэзия превращала рассказ о любовных переживаниях в развлечение; эмоциональное сопереживание публики, таким образом, давало ей возможность отдохнуть. Для того, чтобы тронуть сердце слушателей (*commuovere gli ascoltanti*), автору и исполнителю поэзии для музыки необходимо было обладать «врожденной наклонностью». «У кого еще можно больше сыскать большую врожденную наклонность, чем у Корсо, Серафино и многих других?»⁵⁴ При этом можно было оставить без внимания риторическое искусство «придерживаться стиля»⁵⁵ и, главное, не переступать границу, отведенную для развлечения не только придворным календарем, но и возрастом. «И кто, увидев мужчину в почтенном возрасте, который играет на лютне и плачет о любви, кто скорее бы не позабавился над юродствующим стариком, чем почувствовал сострадание к его боли?»⁵⁶

Основное место в представлениях Аквилано занимали сонеты и, в особенности, страмботти — та новая манера петь, доведя которую до совершенства, Серафино вызвал немалое восхищение всего Рима. Новизна, свежесть произведений Серафино и манеры их исполнения интриговали и более подготовленных слушателей, и читателей, среди которых, как ни странно, были не только его поклонники.

Защищая Аквилано, Анджело Колоччи увидел в нем того, кто «старался найти для слов нужное звучание лютни, чтобы полнее запечатлеть их в душе людей» и «сумел по-своему запечатлеть и выразить любовную страсть» или, иными словами,

«изящно прикрыть слишком напряженные нервы». По всей вероятности, статус профессионала развлечения порождал недоумение, подчас переходившее в критику как тематики произведений Серафино («не подобает кифаристу не только о естественных вещах заговорить, но еще и воспарить душой, напевая на дамское ушко, к судьбе и провидению»)⁵⁷, так и его поэтики.

Поэзия развлечения стремилась вызвать эмоциональное сопереживание, и Серафино действительно говорил о чувствах обнаженнее, чем Петрарка и как никто «умел потрясти души рассказом о своих страданиях»⁵⁸. По его собственным словам, именно для того, чтобы взволновать слушателей, прибегал он к бесконечным гиперболам — «непревзойденному средству», к тому же «наиболее подобающему влюбленному»⁵⁹. Этой же цели, следует полагать, служили самые причудливые сравнения и уподобления, равно как и другие риторические фигуры. Не случайно современники упрекали Серафино в чрезмерном пристрастии к развернутым сравнениям, говорили о необходимости большей стилизованности в метафорах («sobrieta nelle methaphore»)⁶⁰, а историки литературы — в отсутствии вкуса.

Колочки был одним из немногих, кто попытался принять в расчет установки самого поэта: «он превосходил всякую меру в преувеличениях... лишь бы не потерять размер стиха и его сладость»⁶¹.

Своеобразие стилистики Серафино обусловлено также его положением в итальянской культуре того времени («частые восклицания подобают кифаристу, музыканту и личности, какой он являлся») и, соответственно, предназначенностью его стихов для музыкального исполнения: «если довольно часто в начале его стиха находите вы частицу *che*, то это для того, чтобы предшествующий стих заканчивался клаузулой; так ему для пения было удобнее» — вплоть до того, что «грации» произведений Серафино «весьма способствовала его манера произносить слова»⁶².

Стремление лирики развлечения «присоединить к музыке любовные слова» — зачастую лишь для того, чтобы «отблагодарить свою даму» — определяло ее жанровый состав, подразделявшийся, как следует из критических замечаний Винченцо Кальметы, на две группы. Первую составляют стансы, бардзелетты, фроттолы (поэтические жанры) и иные «низкие» стили. В отличие от них страмботти представляют иную манеру петь —

простую и без прикрас, они призваны при помощи музыки «чувства запечатлеть в сердцах не только влюбленных, но и эрудитов и выйти за пределы невежественной толпы, доставляя радость какой-нибудь остротой или настоящим чувством»⁶³.

Жанровая специфика страмботти заключается в том, что если в первых жанрах «слова прикрыты музыкой», то в случае страмботти необходимо «сопровождать рифмы протяжной и медленной музыкой, для того, чтобы очевиднее было превосходство афоризмов и остроумных слов» («sentenziose e argute parole»), чему в немалой степени способствует интонационное выделение. Когда их поют, все усилия вкладывают в то, чтобы как следует выразить слова, когда те существенны, и стремятся к тому, чтобы музыка сопровождала их, как слуги сопровождают хозяев, чтобы те предстали как можно достойнее, стремясь к тому, чтобы не рассказ о чувствах и афоризмы («affetti e sentenze») были управляемы музыкой, а музыка была управляема афоризмами и рассказом о чувствах («sentenze e anetti»)⁶⁴. Из чего, как мне представляется, можно заключить, что при пении или мелодекламации стихотворного текста семантическое ударение позволяло выделить на слух необходимое — остроумные сопряжения, афоризмы и рассказ о чувствах⁶⁵ и, используя свойственную жанру страмботто краткую, монострофическую форму, произвести на публику эмоциональный эффект за счет риторического «эффекта эпиграммы»⁶⁶:

Un falso specchio, chi di e nocte stanchi
In uagheggiarti, fa che uadi altera;
Ma non ti dice el uer, che in questo manchi:
Lui ti fa dolce, & sei sdegnosa e fera.
Voi tu ueder quanta bellezza abbranchi,
Se sei crudel o pia, fallace o nera?
Hor lassa el specchio, & guarda li occhi mei,
Che in me cognoscerai quel che tu sei.

Лживое зеркало, в которое ты, не жалея сил, смотришься днем и ночью...
Не говорит тебе правду...

В нем ты — нежная, хотя на самом деле — надменная и жестокая...

А теперь брось зеркало и посмотри в мои глаза —

По ним ты узнаешь, кто ты есть⁶⁷.

Подчиненность жанровых форм задаче вовлечь слушателя и зрителя в разыгрываемый перед ним лирический спектакль отличает, на мой взгляд, итальянскую поэзию развлечения от сочинений европейских поэтов, в том числе и профессиональных

литераторов XV века, писавших ради развлечения, для двора и с целью развлечь двор. С этой точки зрения, лирикой развлечения не были — если ограничиться примером Франции — ни стихотворения Карла Орлеанского, который обретал в их аристократической игре свободу, утраченную в двадцатипятилетнем английском плену⁶⁸, ни баллады и рондо, сочиненные по первому заданному стиху им самим и поэтами его окружения для устроенного в Блуа поэтического конкурса, ни бесчисленные лирические сочинения придворной поэтессы Кристины Пизанской, существовавшей за счет литературного труда⁶⁹, ни версификационные эксперименты в произведениях Жана Молине и других великих риториков.

В следующем веке, когда благодаря примату итальянской культуры в Европе музыкальная поэзия становится известной и за пределами Италии, она воспринимается именно так, как и было предназначено⁷⁰. В Англию знаток лютни и коллекционер музыкальной поэзии Томмас Уайт в 1526 году привез из Италии и стихи Серафино. В Испании одна из его бардзелет появляется в сборнике «Музыкальные канцоньере XV и XVI веков», а перевод одной серафиновой эпистолы находится в рукописи, датируемой приблизительно между 1575 и 1600 годом⁷¹. Во Франции имя Серафино упоминается в одном ряду с Петраркой в предисловии к «Согласию между двумя наречиями» у Лемера, который был и переводчиком Серафино, однако в самом произведении сложно обнаружить какие-либо следы влияния⁷². И даже в случае Дубровника, богатой купеческой республики, где литература на национальном языке, рождаясь как «поэзия отдыха», синтезирует самые различные традиции, о прямом заимствовании из музыкальной поэзии можно говорить только в случае перевода одного страмботто и двух сонетов Аквилано в рукописном «Сборнике Ранины»⁷³. «Небольшой гарем», спрятанный в акростихах искателя приключений Ш.Менчетича⁷⁴, не имеет ничего общего с легендой о Серафино, для которого повсюду, где бы он ни появлялся, «влюбиться было проще, чем найти крышу для ночлега»⁷⁵.

¹ *Calmeta V. Vita del facondo poeta vulgare Serafino Aquilano // Calmeta V. Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti). A cura di C. Grayson. Bologna, 1959. P. 65.*

На вольгаре — то есть по-итальянски, на языке итальянском, а не на латыни, известной далеко не всем.

² *Luzio A.-Renier R. Mantova e Urbino. 1471–1539. Torino; Roma, 1893. P. 91–92.*

³ *Calmeta V. Op. cit. P. 71.*

⁴ *Luzio A.-Renier R. Op. cit. P. 83–84.*

⁵ *Calmeta V. Op. cit. P. 71.*

⁶ *Luzio A.-Renier R. Op. cit. P. 83–84.*

⁷ *Calmeta V. Op. cit. P. 61.*

⁸ Талантливый очерк жизни и творчества Аквилано называется «Один из виртуозов Кваттроченто». Его автор, Ф.Фламини, основываясь на документальном материале (почерпнутом, прежде всего, из «Жизнеописания Серафино Аквилано» Винченцо Кальметы), приходит к заключению, что сочинения Аквилано являются «уникальным в своем роде памятником литературных вкусов целой эпохи — вкусов как простонародья, так и придворного общества» (*Flamini F. Un virtuoso del Quattrocento // Flamini F. Varia. Pagine di critica e d'arte. Livorno, 1905. P. 188*).

⁹ *Calmeta V. Op. cit. P. 73.*

¹⁰ *Luzio A.-Renier R. Op. cit. P. 91.*

¹¹ *Calmeta V. Op. cit. P. 72.*

¹² Одним из тех, чьи произведения искала по всей Италии Беатриче д'Эсте, поощряя и награждая каждого по его умению: *Ibid. P. 71–72.*

¹³ *Rossi A. Serafino Aquilano e la poesia cortigiana. Brescia, 1980. P. 159.*

¹⁴ *Ibid. P. 159–165.*

¹⁵ К собственно «придворной» поэзии можно отнести только сонеты, построенные на обыгрывании геральдической надписи.

¹⁶ «Он не только знал их в совершенстве, но и столь хорошо подбирал к ним музыку, что когда он пел их под лютню, на слух превосходили они всякую гармонию» (*Calmeta V. Op. cit. P. 60*).

¹⁷ *Calmeta V. Op. cit. P. 60.*

¹⁸ Сонет LXXIX // *Serafino de Ciminelli dall'Aquila. Le rime. Collezione di opere inedite o rare di scrittori italiani dal XIII al XVI secolo. Bologna. 1896. P. 117.*

¹⁹ *Calmeta V. Op. cit. P. 63–69.*

²⁰ *Ibid., p. 65.*

²¹ *Calmeta V. Qual stile tra'volgari poeti sia da imitare // Calmeta V. Prose e lettere... P. 21–23.*

²² Проблемы происхождения жанров народной поэзии, а также взаимосвязи итальянской поэзии с фольклором рассматриваются, в частности, в работах: *D'Ancona A. La poesia popolare italiana. Livorno, 1906; Pagliaro A. Poesia giullaresca e poesia popolare. Bari, 1958; Cocchiara G. Umanità dell'Umanesimo volgare // Cocchiara G. Popolo e letteratura in Italia. Torino, 1959; Cocchiara G. Il gusto del popolare nella storia della nostra letteratura // Studi letterari. Miscellanea in onore di Emilio Santini. Palermo, 1956; Bronzini G.B. Fasi e condizioni di ascesa*

е дисcesa della poesia popolare // Rivista di cultura classica e medioevale. Studi in onore di Alfredo Schiaffini. Roma, 1965. V. I.

²³ См., в частности: *Biadene L.* Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV // La metrica. A cura di R.Cremante e M.Pazzaglia. Bologna, 1972. История страмботто наиболее полно представлена в книге: *Cirese A.M.* Ragioni metriche. Palermo, 1988.

²⁴ *Vianey J.* Le petrarquisme en France au XVI-ième siècle. Montpellier, 1909. P. 99.

²⁵ Форма «поэзии-спектакля» в целом свойственна «поэзии для музыки» — *Beltrami P.G.* Metrica italiana. Bologna, 1991. P. 101. Здесь же встречается и название «придворная поэзия-спектакль».

²⁶ *Calmeta V.* Per molti esempi che cosa sia servire il decoro // *Calmeta V.* Prose e lettere... P. 35.

²⁷ Два «сценических действия» Серафино — это, по сути, «два монолога..., декламировавшихся или, возможно, певшихся, в качестве пояснения небольшого хореографического спектакля, в соответствии со вкусами Кваттроченто, нечто вроде интермедии во время пира или придворного бала». *Giustiniani V.R.* Serafino Aquilano e il teatro del Quattrocento // Rinascimento. Rivista dell'Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento. Seconda serie. V. 5. Firenze, 1965. P. 103.

²⁸ В противном случае исполнитель рисковал оказаться причисленным к числу тех, что вызывали негодование Кальметы: «Эх, как же мне не возмущаться, если не раз пришлось мне видеть стихи, отданные во власть то невежественных придворных, то тщеславных женщин, то еще каких-нибудь наглых невежд, которые чувствуют себя сродни Данте и Петрарке только потому, что умеют согласовать одно окончание с другим да прочесть страмботто под лютню». *Calmeta V.* S'egli e lecito giudicare i vivi o no // *Calmeta V.* Prose e lettere... P. 5.

²⁹ При всех возможных реминисценциях о нем следует говорить только в случае, если ставится задача проследить преемственность и определить новаторство Аквилано, что не входит в нашу задачу, хотя существует и даже преобладает традиция видеть в Серафино петраркиста XV века.

³⁰ Как это было сделано в книге Д'Анконы, пересказавшего ряд стихотворений Аквилано («вздохи образуют ураган, слезы — широкие реки», «битва между глазами, посылающими сердцу пожирающее его пламя, и сердцем, посылающим глазам слезы, в которых они захлебываются») — *D'Ancona A.* Del secentismo nella poesia cortigiana del secolo XV // *D'Ancona A.* Studi sulla letteratura italiana dei primi secoli. Ancona, 1884. P. 211–212.

³¹ Восемь «основных функций» обнаружил А.Росси на примере сонетов Серафино: нападение Амура — возникновение любви — отказ дамы — триумф Амура или дамы — ответные чувства и действия влюбленного — вмешательство помощника влюбленного — крах планов по спасению ситуации — смерть дамы), вокруг которых варьируются «темы» (тема кольца, книги и т.д.): *Rossi A.* Serafino Aquilano e la poesia cortigiana. Brescia, 1980. P. 31–51.

³² Попытка восстановить историю одного манускрипта представлена в частности в книге: *Vecchi P.* Galli Strambotti anonimi quattrocenteschi da un codice della Colombina di Siviglia // Studi in Onore di Raffaele Spongano. Bologna, 1980.

³³ *Pirrotta N.* Tradizione orale e tradizione scritta della musica // *Pirrotta N.* Musica tra medioevo e rinascimento. Torino, 1984.

³⁴ *La Face Bianconi G.* Gli strambotti del codice Estense. F. 9. 9. Firenze, 1990. P. 38. Исследовательница ссылается на работы Э.Паскуини и Д.Де Робертиса: *Pasquini E.* Una bucolica anonima del primo Cinquecento e il manoscritto della «Mandragola» // *Giornale storico della letteratura italiana*, CXLIV. 1967; *De Robertis D.* Problemi di metodo dell'edizione dei cantari // *De Robertis D.* Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre- e Cinquecento. Milano, 1978.

³⁵ *La Face Bianconi G.* Gli strambotti del codice Estense. F. 9. 9. P. 127–129.

³⁶ *Calmeta V.* Op. cit. P. 64–65.

³⁷ «Strambotti d'ogni sorte: & Sonetti alla bergamasca gentilissimi da cantare insu liuti & variat stormenti». Это издание описано, помимо Менегетти (*Serafino De Ciminelli dall'Aquila*. Le rime... P. XXIX–XXX), в книге: *Catellani C.* Notizie di alcune edizioni del secolo XV non conosciute fin ora dai bibliografi un esemplare delle quali è conservato nella biblioteca Vittorio Emanuele di Roma. Roma, 1887. P. 32–33.

³⁸ *Luzio A.-Renier R.* Mantova e Urbino... P. 93.

³⁹ Несколько по-иному это замечает Росси: *Rossi A.* Serafino Aquilano... P. 16.

⁴⁰ *Flavio F.* Al magnifico e nobilissimo Romano Patritio Pietro Santa Croce // *Serafino de' Ciminelli dall'Aquila*. Le rime. Collezione di opere inedite o rare di scrittori italiani dal XIII al XVI secolo. Bologna, 1896. P.CXIII.

⁴¹ *Calmeta V.* Della ostentazione // *Calmeta V.* Prose e lettere... P. 39.

⁴² *Calmeta V.* S'egli è lecito giudicare i vivi o no // *Calmeta V.* Prose e lettere... P. 4.

⁴³ *Flavio F.* Op. cit. P. CXII.

⁴⁴ *Calmeta V.* La poesia del Tebaldeo // *Calmeta V.* Prose e lettere... P. 16.

⁴⁵ Так, например, в двустишии «*Misericordia, o sol, rendomi solo,/ Regina, a te, fa tu sol m'alzi a volo*» (Сонет CII «La vita ormai resolvì e mi fa degno») зашифрованы ноты Re, Mi, Fa, Sol, La (отмечают Менгини (p. 140) и Росси (p. 65)).

⁴⁶ *Calmeta V.* La vita... P. 75–76.

⁴⁷ Ibid. P. 64.

⁴⁸ Ibid. P. 69–70.

⁴⁹ Ibid. P. 63.

⁵⁰ Ibid. P. 75.

⁵¹ *Giustiniani V.R.* Serafino Aquilano e il teatro del Quattrocento... P. 110.

⁵² *Serafino Aquilano*. Rappresentazione allegorica // *Serafino Aquilano*. Rime. A cura di M.Meneghetti. P. 267–268.

⁵³ *Meneghetti M.L.* Il pubblico dei trovatori. Torino, 1992. P. 56–60.

⁵⁴ *Calmeta V.* S'egli è possibile esser buon poeta volgare senza aver lettere latine // *Calmeta V.* Prose e lettere... P. 11.

⁵⁵ Ibid. Будучи зрелым критиком, оценивавшим стихи Серафино, исходя из его статуса и их специфики, даже Кальмета считал нужным оценить их с точки зрения владения поэтическим словом, что потом с такой безоговорочностью сделает Кроче, по мнению которого, ничто из написанного Аквилано не заслуживает остаться в истории, поскольку его интересовало прежде всего исполнение и реакция на него публики, а не искусство поэзии: *Croce B.* Serafino Aquilano // *Croce B.* Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento. Vol. III. Bari, 1952. P. 72.

⁵⁶ *Calmeta V.* Per molti essempli che cosa sia servare il decoro // *Calmeta V.* Prose e lettere... P. 35.

⁵⁷ Apologia di Angelo Colocci nell'opere de Seraphino, al Magnifico Sylvio Piccolhomini S. e benefattore // *Serafino de' Ciminelli.* Le rime... P. 27.

⁵⁸ Ibid. P. 24.

⁵⁹ Ibid. P. 26–27.

⁶⁰ Ibid. P. 25–27. Подробный перечень риторических приемов, используемых Аквилано в его сонетах, дан у Росси: Rossi A. Serafino Aquilano... P. 53–65.

⁶¹ Colocci A. Apologia... // *Serafino de' Ciminelli.* Le rime... P. 27.

⁶² Ibid. P. 24–27.

⁶³ *Calmeta V.* Qual stile tra' volgari poeti sia da imitare. P. 21.

⁶⁴ Ibid. P. 22.

⁶⁵ «И поскольку эти остроумные сопряжения, изречения и чувства, выраженные в словах, соответствуют предмету в стиле страмботти больше, чем в каком-либо другом... скорее в нем, чем в каком-либо другом, должны они существовать» — Ibid.

⁶⁶ Влияние эпиграммы (латинской, через гуманистическую эпиграмму) на сонет, мадригал и другие краткие формы, которые А.Росси заметил, в частности, в «жанровой структуре» сонетов Аквилано, где, в соответствии с «эпиграмматической формулой», за *expositio* непосредственно следует *conclusio* (Rossi A. P.75), очевидно и для жанра страмботто. Одним из возможных документальных подтверждений, на недостаток которых указал исследователь, является, на мой взгляд, ссылка Колоччи в его «Апологии» на «закон эпиграммы», закон, оправдывающий «чрезвычайную краткость полотна» аквилановских страмботти (Colocci. Apologia... P. 25). Подозрение в возможной омонимии «страмботто» / «эпиграмма» снимается упоминанием в одном ряду «сонета, элегии, страмботто, эпиграммы» у Кальметы (*Calmeta V.* La poesia del Tebaldeo... P. 16).

⁶⁷ Str. 38. P. 204.

⁶⁸ La poesia lirica nel XIV^e e nel XV secolo // Brunel P., Bellenger I., Couty D., Sellier P., Truffet M. Storia della letteratura francese / Edizione italiana a cura di G.Bogliolo. Bologna, 1974. Vol. I. P. 69.

⁶⁹ Хотя по одному стихотворению Кристины Пизанской и Шарля Орлеанского было переложено на музыку.

⁷⁰ В библиотеке Франциска Первого были произведения Тебальдео — Cocco M. La tradizione cortese ed il petrarchismo nella poesia di Clément Marot. Firenze, 1977. P. 125. Среди подражателей Аквилано называются самые разные поэты, в особенности во Франции и Испании, которые включаются в разряд петраркистов.

⁷¹ См., в частности: De Marchi L. L'influenza della lirica italiana sull'inglese nel sec. XVI // Nuova Antologia. Ser. III. Vol. LVIII; Segre C. Due petrarchisti inglesi del sec. XVI // Segre C. Studi petrarcheschi. Firenze, 1903.

⁷² Изданный в Париже первой трети XVI века перевод («Les trois comptes intitulez de Cupido et de Atropos dont le premier fut invente par Seraphin poete italien»), вероятно, принадлежит Лемеру.

⁷³ Tomasovic M. Komparativistički zapisi. Zagreb, 1976. S. 8.

⁷⁴ Pjesme S. Mencetica i D.Drzica i ostale pjesme Ranjinina zbornika / Priredio M.Resetai. Zagreb, 1937. S. XCII.

⁷⁵ *Calmeta V.* Op. cit. P. 76.

ПРОЗА И СТИХИ ВО ФРАНЦУЗСКИХ ПРОЗИМЕТРАХ XV ВЕКА

1

Произведения, сочетающие прозаические и стихотворные части, были распространенными во французской литературе XV века. Клод Тири, изучая сочинения такого рода, написанные Жаном Молине, известным поэтом и, одновременно, историко-графом герцогов Бургундских, предложил называть прозиметрами только тексты, целиком сочиненные одним автором и сравнительно регулярно чередующие прозаические и стихотворные части¹. Для нашей задачи — а мы хотим, изучая композицию прозиметров, установить, как изменились в течение Средних веков представления о прозе и поэзии, — такое определение представляется узким. Оно достаточно жестко ограничивает круг исследуемых памятников и, следовательно, не учитывает многообразия представлений о поэзии и прозе, которые в них отражались, и не дает возможности описать их динамику. Вот почему мы распространяем название «прозиметры» на все тексты, в той или иной степени сочетающие прозу и стихи. Отсюда, конечно, не следует, что мы никак не ограничиваем круг рассматриваемых в этой статье памятников (к этой проблеме мы вернемся несколько ниже).

Наша постановка задачи и способ ее решения обусловлены спецификой литературной и культурной ситуации Позднего Средневековья, тем важным местом, которое в ней занимали прозиметры, а также их историей. В XV веке эпоха Средневековья подходит к концу, в это время словесные формы, возникшие в Средние века, переживают завершающий этап своей эволюции. С одной стороны, достигают полноты своего выражения уже наметившиеся тенденции; с другой, литературные жанры и приемы, созданные ранее, снижаются и остраниаются. В противодействии этих процессов складываются новые представления о поэте и поэзии, литературных жанрах, которые в дальнейшем будут характеризовать эпоху Возрождения.

Первые прозаические произведения во Франции возникли довольно рано. (Дж.Бир в качестве самого первого памятника французской прозы рассматривает Страсбургские клятвы²), однако по существу развитие французской прозы началось на рубеже XII–XIII веков, особенно же интенсивно — в XIII веке. Для XIII века было характерно сосуществование произведений близких по содержанию, но различающихся прозаической или стихотворной формой. Благодаря влиянию античной риторики проза и поэзия воспринимались как эквивалентные формы речи, равно пригодные для передачи любого содержания. В то же время в практике переводов с латыни сложилось «антириторическое» понимание прозы, в котором прозаическая форма ассоциировалась с особым содержанием: «сакральным», «правдивым», «невывымышленным», — тогда как поэзия, напротив, связывалась с «вымыслом» и «неправдой». Взаимодействие этих представлений о поэзии и прозе — риторического и антириторического — отразилось в работе ранних французских прозаиков, в том числе тех, кто создавал прозаические редакции более ранних стихотворных памятников. Авторы таких произведений, близко следуя стихотворным оригиналам, тем не менее, определенным образом их трансформировали в соответствии с представлениями о «правдивости» прозы. Сопоставление этих редакций с их стихотворными оригиналами показывает, что в XIII веке прозаические произведения тяготели к высокому и среднему стилю, стихотворные — к среднему и низкому³. Изучение прозиметров дает интересный и важный материал, помогающий понять, как изменились представления о прозе и поэзии на «закате Средневековья».

Своеобразие французских прозиметров XV века было предопределено совместной эволюцией и взаимовлиянием нескольких родственных литературных явлений. Первое произведение французской литературы, сочетающее прозаические и стихотворные пассажи, — «Окассен и Николетт» (конец XII века), где прозаические части предназначаются для рассказа, стихотворные — для песенного исполнения. Их чередование должно было, судя по всему, разнообразить исполнение этого произведения, близкое к своего рода спектаклю. «Окассен и Николетт» не имеет аналогов в литературе своего времени; это произведение сохранилось в единственной рукописи, что также говорит о его исключительности или, быть может, маргинальности⁴. Началом XIII века датируются исторические и агиографические сочине-

ния («История древности, предшествующая времени Цезаря» («*Histoire ancienne jusqu'à César*», 1213–1214), «Жития отцов» Вошье из Денена), написанные в основном прозой, но включающие известное число стихотворных пассажей; эти пассажи обычно содержат размышления на моральные темы, как бы вывод из того, о чем говорилось в прозе⁵.

Значительно более многочисленными были латинские прозиметры самого различного содержания: истории, жития святых, философские и теологические аллегории. Функции стиха в них многообразны: стихотворную форму могли иметь, в частности, заключения и вступления, а также молитвы, гимны, эпитафии, прямая речь персонажей. В некоторых случаях стихотворные и прозаические части латинских прозиметров были близки по содержанию, так сказать, дублировали друг друга. Этот прием был связан с распространенной в средневековой латинской литературе практикой написания «двойных произведений» («*opus geminatum*»), сходных по содержанию, но различавшихся формой⁶. Из латинских прозиметров наибольшим влиянием пользовалось «Утешение Философии» Бозция. В первой трети XIV века был сделан французский перевод «Утешения», воспроизводящий форму оригинала (прозаические части переведены в нем прозой, стихотворения — 8-сложником с парной рифмой)⁷. «Утешение» (возможно, и этот ранний его перевод, имевший прозометрическую форму) оказал влияние на французские стихотворные «ди» (сказы) XIV века, в которых сочетались нарративный 8-сложник с парной рифмой и стихотворения строфической формы. Это влияние выразилось, в частности, в характерном распределении функций между основным размером (8-сложником) и строфикой: тот факт, что у Бозция речи Философии часто имеют стихотворную форму, оказался замеченным французскими поэтами, у которых речи персонификаций нередко получали форму строфических стихотворений, контрастирующую с обрамлением (как, например, у Жана де Ле Мотта в «Сожалениях о Гильоме, графе Эно», 1339)⁸. Ди и стихотворные романы XIII–XIV веков, также нередко включавшие вставные стихотворения строфической формы, были еще одним важным литературным феноменом, подготовившим появление прозиметров XV века. Правила сочетания разных форм в стихотворном романе и в ди, с одной стороны, в прозиметрах, с другой, во многом аналогичны.

В XIV веке в ди (сказах) со вставными лирическими стихотворениями стали появляться и фрагменты прозы: в «Правдивом

ди» Гильома де Машо и «Любовном плене» Жана Фруассара сочетание 8-сложника и стихотворений строфической формы было дополнено прозаическими эпистолами. Эти произведения стали следующим звеном в истории французских прозиметров.

Принципиально новая эпоха для прозиметров наступила в XV веке, когда число сочинений, в которых прозаические и стихотворные части так или иначе сочетались (причем последние могли быть написаны самыми разнообразными размерами, в том числе и 8-сложником, и различными строфами), многократно возросло: сочинение прозиметров стало своеобразной литературной модой. Одна из причин, объясняющих такое их распространение, нам видится в том, что прозиметры были удобным инструментом, позволяющим оттачивать представления о поэзии и прозе, суммируя и осмысляя то, что было накоплено за предшествующие столетия, и исподволь готовя новые концепции. Другая причина, на наш взгляд, состоит в том, что форма прозиметров соединилась с важнейшими темами позднесредневековой литературы: смерти и бессмертия; к этому мы еще вернемся. Итак, прозиметры и содержательно, и формально оказались в центре литературной и культурной жизни XV века.

Изучение функций стиха и прозы в прозиметрах, связанное с той задачей, которую мы сформулировали выше, предполагает обсуждение многих вопросов.

(1). В первую очередь необходимо понять, какая из двух форм речи — проза или стих — воспринимается как более выразительная, какая же, напротив, служит фоном (разумеется, выразительность зависит от количественного соотношения прозы и стиха в том или ином произведении).

(2). Далее: важно определить, с какими темами сочетаются стихотворные и прозаические части прозиметра.

(3). Изучение содержательных особенностей прозаических и стихотворных частей прозиметра должно быть дополнено сопоставлением их словесной фактуры, описанием изменений словесного строя, осуществляющихся (если это происходит) при переходе от одной формы к другой.

(4). Наша тема предполагает, конечно, и сравнение различных размеров, используемых в стихотворных частях прозиметров, а также описание их содержательной дифференциации.

(5). Перечисленные вопросы закономерно подводят нас к следующему: можно ли говорить о том, что прозаические и стихотворные части прозиметров обладают признаками каких-либо

жанров, — то есть определенными содержательными и стилистическими особенностями, а иногда — применительно к стихотворным частям — написаны функционально мотивированным размером или строфой.

(6). Ответы на эти вопросы помогут нам соотнести функции прозы и стихов в прозиметрах XV века и в более ранних произведениях, сочетающих прозу и стихи, а также сопоставить их с теми функциями, которые проза и стихи выполняли в XIII веке.

(7). С разными типами отношений между прозаическими и стихотворными составляющими прозиметра коррелируют различные типы их стыковки. Вообще говоря, существуют четыре способа такой стыковки, определяющиеся сочетанием двух факторов:

(а) содержательной и формальной зависимостью / независимостью одной части от другой (например, включением в стихотворный фрагмент слов, отсылающих к прозе и делающих невозможным изолированное восприятие стихотворения);

(в) наличие или отсутствие эксплицитного словесного перехода от одной части к другой⁹.

Различные сочетания названных факторов создают градацию формально-содержательного расподобления (или дистанцирования) прозаических и стихотворных составляющих прозиметра: от полной связности и сходства по содержанию и стилю до полной независимости и несходства. (Причем, как показывает наш материал, первый фактор был доминантным, второй — дополнительным: наличие или отсутствие словесного перехода от одной формы к другой оттеняло полноту проявления их зависимости / независимости друг от друга). Во французских прозиметрах, таким образом, выразились важнейшие направления эволюции прозы и стиха, действующие в разные эпохи и во многих литературах: уподобление и расподобление, сближение и отталкивание.

Мы перечислили важнейшие вопросы, возникающие при изучении композиции прозиметров. Ответы на них должны помочь нам обрисовать функции прозы и стиха в прозиметрах и, следовательно, охарактеризовать представления о прозе и поэзии, запечатлевшиеся в них, а также эволюцию этих представлений сравнительно с более ранним временем.

Несколько слов о нашем материале. Не имея возможности рассмотреть все прозиметры, созданные в XV веке, мы остановили выбор на нескольких памятниках, отражающих, как нам

кажется, разнообразные возможности сочетания прозаических и стихотворных частей в прозиметрах этого времени. Эти памятники распределяются на две группы: созданные вне бургундского двора («Княжеские окуляры» Жана Мешино, анонимный «Обманутый придворный», приписываемый чаще всего Рене Анжуйскому, прозиметры Жана Роберте) и при нем (сочинения Шатлена и Молине). Мы увидим, что в первой группе памятников функции стиха более разнообразны, использование стиха и прозы в значительной степени обусловлено традицией, во второй более явно выражаются новые представления о поэзии и прозе.

2

В «Княжеских окулярах» (1461/65) Жана Мешино (ок. 1420–1491), придворного поэта герцогов Бретани, прозаическая часть крайне невелика сравнительно со стихотворной. Значение этих форм речи, как кажется, связано в этом произведении с их традиционным осмыслением в XIV и даже в XIII веке; в то же время здесь намечается возможность кристаллизации новых представлений о функциях стиха и прозы.

«Княжеские окуляры» распадаются на три части. В первой, стихотворной (написанной 10-сложной строфой aab aab ccb csa), поэт повествует о том, как мысль о бренности всего земного и о всемогуществе смерти довела его до отчаяния. Оно было столь нестерпимым, что он стал просить Бога о кончине, но был остановлен явлением Дамы Разума, которая обратилась к поэту с увещанием, советуя ему во всем поручить себя Богу и обещая подарить ему окуляры, чтобы он смог и далее продолжить обучение в «школе Разума» и читать «в книге своей совести» (в характере этих аллегорий ощущается влияние Карла Орлеанского, что неоднократно отмечалось исследователями). Одно стекло окуляров именуется «Осторожностью» («Prudence»), другое — «Справедливостью» («Justice»), оправа их — «Сила» («Force»), скрепляющий штырь — «Умеренность» («Temperance»). Разум предлагает поэту забыться сном, обещая, что подарок он получит после пробуждения. Обрадованный поэт уже собирался было последовать этому совету, но был остановлен напоминанием Разума о необходимости помолиться на сон грядущий.

Помещенные далее прозаические молитва и сон образуют вторую часть «Княжеских окуляров». Во сне поэту вновь является Разум и преподносит свой подарок, еще раз объясняя его назначение. Дама добавляет также, что окуляры называются

«княжескими» не потому, что предназначаются только князьям, но поскольку каждый человек является князем: ведь ему дано властвовать над вотчиной своей души. Вместе с окулярами Разум оставляет поэту «книжечку», в которой рассказано о материалах, послуживших для их изготовления. Стихотворная «книжечка», содержащая рассуждение об осторожности, справедливости, силе, умеренности, о пользе этих добродетелей для всякого человека и отдельных сословий, завершает произведение.

В использовании стиха и прозы Мешино, похоже, следует традициям предшествующих столетий. Дидактические увещания облечены у него в стихотворную форму — такова речь Разума, обращенная к автору, и «книжечка» с описанием материалов, из которых сделаны окуляры. В ней рассказу о каждом материале соответствует определенный размер: 8-сложник с парной рифмой служит для описания осторожности, 8-сложная строфа abab bcc — справедливости и т. п. Отметим в особенности использование 8-сложника с парной рифмой в начале «книжечки»: оно напрямую соотносит «книжечку» с дидактическими поэмами XIII–XIV веков.

Функции прозы в этом произведении также обусловлены традицией. Имеет значение уже тот факт, что использование прозы, судя по всему, связано с желанием автора особым образом отметить и выделить важные в содержательном отношении части произведения. Проза здесь служит для рассказа о поворотных моментах в жизни героя; кроме того, прозаическая часть крайне невелика по объему сравнительно со стихотворной: «Княжеские окуляры» включают более 3000 стихов и лишь несколько страниц прозы. Такая оппозиция прозаической и стихотворной формы, при которой вторая воспринималась как нейтральная, первая же была специальным образом маркирована и казалась особенно выразительной (так называемая привативная оппозиция), характеризовала самый начальный этап развития французской прозы.

Маркированность прозаической части «Княжеских окуляров» дополнительно подчеркнута ее относительной обособленностью: входящая сюда молитва фактически может быть извлечена из контекста и воспринята отдельно; этот текст самодостаточен, он не содержит никаких отсылок к контексту, обладает содержательными и стилистическими признаками определенного жанра, обрамленного, подобно камню, «повествовательной оправой». (Второму прозаическому фрагменту такая обособлен-

ность не присуща: он содержит отсылки к стихотворным частям произведения; кроме того, оба прозаических фрагмента эксплицитно скреплены со стихотворным контекстом вступительными и заключительными стихами, — таким образом, обособленность прозаической части в «Княжеских окулярах» нельзя счесть абсолютной.)

На восходящие еще к XII и XIII векам представления о прозе указывает в этом произведении и ее соотношенность с сакральным содержанием (выраженная в молитве), а также с высоким стилем. Не исключено, что прозаическая форма была здесь знаком «правдивости» того, о чем она повествует: например, использование прозы в рассказе о вещем сне, посетившем поэта, подчеркивает «реальность» явления Разума и принесенного им дара.

Говоря о функциях и значении прозаической формы в этом «сне», нельзя не задуматься над различиями между ним и явлением Разума поэту, описанным стихами в начале произведения. Обращает на себя внимание, что во втором случае это явление охарактеризовано отчасти как вполне внешнее (ст. 528–600: персонификация представлена как дама царственной красоты, окруженная божественным сиянием, облаченная в богатые одежды; она спускается к поэту на облаке), отчасти же как внутреннее: Разум входит в Разумение автора, разоренное и разграбленное Отчаянием и его людьми:

Lors elle entra en mon entendement,
Qui vuyde estoit et pillé grandement
Par Desespoir et les gens de sa suyte (v. 601–603).

Такая интериоризация не свойственна прозаическому сну, где явление Разума вполне «реально»¹⁰. Этот внутренний план, напротив, доминирует в рассказе о явлении поэту другой персонификации — Отчаяния, которое, как говорится в поэме, поселяется в «фантазии» автора «вместе со своими людьми». Здесь Жан Мешино создает образы, подобные знаменитым аллегориям Карла Орлеанского, постоянно балансируя между внутренним и внешним, можно даже сказать, между эпосом и лирикой в их современном понимании, притом что главное значение имеет внутреннее (или лирическое) начало. Фурьеры Отчаяния грабят фантазию поэта, скручивают его чувства, хлещут их по глазам, а самого его кормят бешенством:

Si dys adonc: Desespoir, mauvais hoste,
Esloigne toy et aussi tes gens oste,

Qui desja m'ont si grandement pillé
Que ma vertu est demouree froste.
Riens n'ont laissé sus, ne jus ne de coste;
Oncques ne fu en ce point habillé.
Mon sentement ont lié et billé,
Et puis après l'ont par les yeulx cillé,
Tant qu'il n'y voyt nulle chose à sa poste,
Et si ne scay comme il soit dessillé;
Ainsi m'ont ilz de tous biens exillé,
Et pour disner m'ont mis rage en composte (v. 373–384).

Вообще говоря, такое изображение персонификаций согласуется с содержанием этой части произведения, в основном посвященной душевному состоянию героя: размышлениям и, далее, внутренней беседе с Разумом. Итак, кажется, что стих более соединяется с описанием эмоций и душевного состояния, проза же — с внешними событиями и обстоятельствами; следующим шагом в этом направлении будет признание нарративных функций исключительно за прозой, стих же полностью избавится от повествовательности. У Мешино этого еще не случилось: стих в целом сохраняет нарративные функции, хотя здесь и намечается известная ослабленность повествовательного начала.

3

В «Обманутом Придворном» (1450/70) — развернутой беседе автора и придворного, повествующего о своей жизни при дворе, которая привела его к полной нищете, — стихотворные и прозаические пассажи сочетаются приблизительно в равной пропорции. При этом некоторые стихи относительно обособлены от прозаического контекста, а другие — нераздельно с ним связаны. В этом произведении представлены и все четыре способа стыковки прозы и стиха, перечисленные нами выше.

В тех случаях, когда стихотворный пассаж максимально тесным образом связан с прозой, он, как правило, включает и повествовательные, и диалогические части. Некоторые стихотворения образованы только диалогом или только повествованием, непосредственно продолжающими прозаический рассказ.

С сочетанием в стихотворном фрагменте элементов повествования и диалога, прочно включенных в прозаический контекст, мы встречаемся там, где Придворный рассказывает о своих первых бедствиях и о том, как он решил обратиться за помощью к друзьям. Здесь начальные строки стихотворения факти-

чески повторяют и непосредственно продолжают завершающие слова прозаического пассажа:

Si vins a mes compaignons pour faire a chacun une demande
comme pourras oïr. (Comment l'Abuzé parle au Premier compaignon).

Au premier m'en vins et luy ditz:

«Mon compaignon, je te requiers...», etc. (p. 81).

Тем самым подчеркивается тесная связь прозы и стихов, а также зависимость стихотворения от прозы (слова «au premier» не понятны вне контекста; нарративная ремарка и стихотворный пассаж спаяны). Конец этого стихотворного отрывка также накрепко «пришит» к прозаическому продолжению, прямо отсылающему к тому, что было сказано в стихах: «En ceste maniere m'en retournay, rongeat mon frain, pensant a mes troys compaignons qui, autrefois, assez souvent avoient de moy emprunté et avions les ungs aux autres fait beaucoup de plus grans plaisirs...» (p. 85).

Стихотворный пассаж включает как реплики Придворного и его друзей (отвечающих на все его просьбы ожидаемым образом), так и повествование в чистом виде:

Quant j'oÿz l'excusation,
De luy tout honteux me party,
Dont d'une dure passion
Fuz ceste heure plus que party.
Du deuxiesme je m'aprouchay.
Si vueilles oïr, je te pry,
Quelle chose luy demanday (p. 82).

Итак, эта стихотворная часть в содержательном отношении минимально дистанцирована от прозы. Лишь последняя ее строфа несколько разобщена с прозаическим контекстом: в ней Придворный как бы комментирует свои жизненные неудачи и делает общий вывод: при дворе нельзя доверять никому. Использование повторов (включающих наречие «итак», «ainsi») и сентенции (ею и выражен вывод: «*en court n'y a point de fiance*») сообщают этой строфе черты заключения или морального комментария. (Ниже мы увидим, что в других стихотворных пассажах «Обманутого Придворного» эти черты воплощены более явно.) Незначительной дистанции между данным стихотворным фрагментом и прозаическим контекстом соответствует и использованная в нем 8-стишная строфа (abab bcbs), широко распространенная в поэзии XV века, в том числе в дебатах и поэмах нарративного содержания.

Нарративный элемент преобладает в стихотворном фрагменте, где Придворный рассказывает, как он пешком последовал за переехавшим в другую резиденцию двором (последний олицетворен героиней — *madame La Court*, — на службе у которой и состоит герой). Хотя этот стихотворный отрывок не предварен прозаическим вступлением, он содержательно зависим от прозаического контекста, вне которого был бы просто непонятен:

...a ung maistre d'ostel m'en vins demander que j'avoye affaire et
luy dis que sans argent estoie demouré. Lequel me dist que par le
commandement de la Court avoit esté ung autre mis en mon lieu et
office si a heure ne m'y trouvoie.

Je prins ung baston en ma main

Et m'en alay après le train,

Sans argent, sans cheval, sans paige, etc. (p. 118–119).

Практическое отсутствие содержательной дистанции между прозой и стихом отражается в характере используемого размера, — 8-сложника с парной рифмой (бывшего основным размером нарративной и дидактической поэзии) — им написаны первые шесть стихов этого фрагмента, далее поэт переходит к уже упоминавшейся 8-стишной строфе, использующей три рифмы. Конец стихотворного отрывка, как и в предшествующем случае, скреплен с прозаическим продолжением: «*Or cheminé en ceste maniere, peine et travail, continuant celluy voyage...*» (p. 119).

Примером стихотворного диалога, непосредственно продолжающего прозаическое повествование, зависимого от него и с ним накрепко соединенного, могут служить две стихотворные реплики, которыми обмениваются Придворный и его повелительница, госпожа Двор: Придворный вручает ей очередное прошение о выплате жалованья, она же советует ему запастись терпением; этот диалог целиком написан 8-сложником с парной рифмой, что опять-таки подчеркивает его близость к прозаическому контексту¹¹.

Мы рассмотрели стихотворные примеры максимального сближения стиха и прозы, наименьшего их расподобления. Такое сближение, естественно, никогда не могло стать полным — в силу ритмико-синтаксических и отчасти образных — особенностей стиха и прозы. Зависимость содержания произведения от имманентных особенностей прозы и стиха очевидна при переходе от стихотворной редакции памятника к прозаической и наоборот, — особенно рельефны подобные расхождения в XIII веке¹². Сохраняются они и позднее, и «Обманутый Придворный»

здесь не исключение. Стихотворный фрагмент, в котором Придворный рассказывает о своей попытке вручить прошение вельможе, как уже говорилось, минимально дистанцирован от прозаического обрамления: «Plus l'aprouchoie et plus aloit» (p. 93); единственным средством, создающим эту дистанцию, здесь фактически является ритм 8-сложника: он членит стихотворное предложение на краткие отрезки, он вытесняет подчинительные союзы, требуя сочинительной или бессоюзной связи, — и, как следствие, ускоряет ритм действия. Это ускорение, выражающееся в быстрой смене ситуаций и форм активности действующих лиц, создает несомненный зрелищный эффект, который всегда связан с некоей «театральностью». Именно такое мелькание действий, сменяющее плавную поступь прозы, мы видим в начале данного стихотворного фрагмента.

Зрелищность и даже театральность какой-либо написанной стихами повествовательной части иногда усиливаются за счет перехода от прошедшего времени к настоящему: в прозаических частях «Обманутого Придворного» употребляется почти исключительно прошедшее время (*passé simple*), стихотворные пассажи включают, наравне с прошедшим, и настоящее (*present*). Вообще говоря, в среднефранцузском переходы от одного времени к другому были более частыми, чем в современном языке; при этом использование настоящего времени, как считается, подчеркивало участие рассказчика в описываемых событиях¹³. С таким переключением времен мы встречаемся, например, в рассказе Придворного о том, как он пустился догонять двор, перемещавшийся в другую резиденцию («Je prins ung baston en main»; p. 119). В первых шести стихах этого фрагмента используется прошедшее (*passé simple*), далее Придворный переходит к настоящему, одновременно вводя в свой рассказ обращения к слушателю — Автору — и призывая его взглянуть в рисуемую им картину. Настоящее время в сочетании с этими обращениями усиливает «зрелищность» фрагмента, созданную стихотворным ритмом:

Or voy l'estat en quoy chemine
Ou chemina le damoiseau;
<...>
[Voy a mon costé le fardeau]
Qu'a porter fault que me deporté
Qui est [du] thesor le [monceau]
Que povre serf de court emporte! (p. 119)¹⁴

Там, где стих используется в диалогах персонажей, системы глагольных времен в прозаических и стихотворных частях контрастируют еще резче: диалоги естественным образом предполагают использование настоящего времени, в прозе же, как говорилось, преимущественно встречается прошедшее. Тем самым «зрелищность» диалога также выступает особенно наглядно: он полностью уподобляется театральной сцене. Таков, в частности, диалог Бедности и хозяина постоянного двора, кажущийся «драматической игрой», которая сменяет прозаическую «ремарку»:

... appellerent a la porte de mon logeis deux assez desplaisantes vieilles, l'une nommee Povreté et l'autre avoit nom Maladie et estoit Abuz avec elles. Si parla Povreté et dist a l'oste qui logié m'avoit:

Comment Povreté parle a l'oste de l'Abuzé:

«Ou est le povre homme abuzé

Soubz promesse de Court servir?

<...>

Dictes luy qu'Abuz faict venir

A son logis, icy aval,

Povreté qui le vient querir

Pour le mener a l'ospital», etc. (p. 126).

Однако этот контраст может и сглаживаться — в тех случаях, когда в предшествующем прозаическом тексте появляется настоящее время (в обращениях к слушателю или в реплике персонажа, переданной прозой и затем продолженной стихом)¹⁵, или, напротив, если в стихотворном фрагменте используется прошедшее, служащее для передачи некоторых элементов наррации, соединяющихся с диалогом¹⁶.

Не исключено, что применительно к «Обманутому Придворному» можно вести речь именно о «театральности» отдельных его фрагментов. Дело не только в том, что существовала устойчивая традиция квазидраматического исполнения нарративных произведений в стихах, и в том, что эта традиция создала определенный фон восприятия рассмотренных нами частей этого текста, превращавший их в своеобразный «род драмы». Более существенно то, что в нем содержатся, во-первых, отсылки к празднику дураков, который был питательной средой средневековой драмы (такие, как сравнения Придворного с дураком, носящим ослиные уши¹⁷, обращенное к нему же приглашение прибыть на этот праздник¹⁸), во-вторых, указания на яркие особенности внешнего облика персонажей (например, Обмана и

Времени), предполагавшие, судя по всему, тот или иной зрелищный ряд: по меньшей мере, иллюстрации, а быть может, и присутствие чтецов или жонглеров, наряженных и ведущих себя соответствующим образом. Эти указания не являются в полном смысле слова описаниями, они лишь намекают на какие-то черты, и эти намеки остаются не вполне понятными, если не сопровождаются той или иной иллюстрацией¹⁹. Итак, возможно, «Обманутый Придворный» был предназначен для чтения вслух, причем драматической характер чтения мог время от времени проявляться, становясь более очевидным²⁰.

Мы рассмотрели те случаи, когда дистанция между прозаическим и стихотворным текстом создается только стихотворным размером (8-сложником с парной рифмой, наиболее близким к прозе, и 8-стишной строфой, построенной на трех рифмах), либо размером и переключением грамматического времени. В других случаях между прозаическим контекстом и стихотворным пассажем, зависимым от него, возникает более значительная дистанция: проза и стихи ритмически, стилистически и содержательно расподобляются.

Эта дистанция может возрастать как за счет особой ритмической организации стихотворных пассажей (введения твердых форм или рефренов, оформляющих диалоги персонажей) или их стилистического украшения (использования сложных рифм, риторических фигур), так и за счет смены точки зрения при переходе от прозы к стиху; иногда названные приемы могут сопутствовать друг другу. Там, где создаваемая ими дистанция между прозой и стихом становится особенно зримой, — стихотворение играет роль морального комментария или иллюстрации.

Так, первые реплики Автора и Придворного, открывающие их продолжительную беседу, уложены в форму рондо: каждый из героев произносит приблизительно по половине этого стихотворения. Искусственная твердая форма остраниет этот пассаж, отделяет его от прозаического фона. В один из диалогов Придворного с Обманом входит рефрен: на все вопросы собеседника о состоянии дел Придворный отвечает, что ему «осталось только Терпение» («J'ai Patience»). Рефрен искусственно членит стихотворный текст и тем самым дополнительно размежевывает его и прозаическое окружение. Он вносит в произведение и элемент словесной игры, реализацию метафоры: незадолго до этой беседы Придворный, по его словам, свел тесное знакомство с дамой по имени Терпение. Наконец, рефрен в соответствии со

своей обычной функцией в стихотворении настойчиво возвращает читателя или слушателя к одной и той же мысли или образу. В данном случае он позволяет Придворному несколько раз «вскричать» о бедственности своего положения:

Abuz.

«Et pour vostre peine et salaire,

Y a il aucun qui y pense?

Pour a vos loyers satisfaire,

Qui avez vous?»

L'Abuzé.

«J'ai Pacience!»

Abuz.

«Et pour les peines et travaux

Ou avez mis corps et science

Et despens de gens et chevaux

Qu'empportez vous?»

L'Abuzé.

«J'ai Pacience!», etc. (p. 125)

В другой стихотворной части, где диалог оформлен с помощью баллады, использован дополнительный прием: перемена точки зрения. В прозе повествование Придворного о себе линейно, герой описывает себя таким, каким он был в юности — доверчивым и недалёковидным. В стихотворении он внезапно становится в позицию зрелого человека, приглашая Автора взглянуть на его тогдашнее безумие:

A quoy me respondit [Abuz. — Л.Е.] de ceste chere [то есть о нелюбезном приеме госпожи Двор. — Л.Е.] ne me debvoit gueres chaloir et que /... / me trouvasse devers la Court et que sceusse si elle me tendroit les promesses /... / A luy parlay en la maniere que cy endroit pourras entendre:

Si te prie que tu regardes

Quel est mon estat devenu

A celle fin que tu te gardes

D'estre ainsi fol que pour lors fuz, etc. (p. 76).

Часть следующей далее беседы Придворного с госпожой Двор (во время которой герой, как обычно, безуспешно просит выплатить жалованье) образует балладу. Ее три строфы и послышка распределяются между собеседниками. Строфы и послышка, в соответствии с обычной формой баллады этого времени, оканчиваются рефреном: словами «Подождите до завтра!» («Attendez jusqu'a demain!»). Рефрен, первоначально произне-

сенный госпожой Двор, в устах героя меняет смысл, становится иронически окрашенной цитатой. Обыгрывается здесь и традиционная форма посылки, открывающаяся словом «Княгиня» («Princesse»). (В XIV–XV веках посылка баллады содержала обращение к главе литературной академии, так называемому «Князю» или «Княгине»; впрочем, уже в XIV веке посылка могла быть обращена и к реальному правителю). Функции баллады с присущим ей рефреном в этом случае те же, что и в рассмотренных выше стихотворениях: усиление контраста между стихотворением и прозаическим контекстом, внесение в произведение двоякой словесной игры, направленной как на саму стихотворную форму баллады, так и на сюжет «Обманутого Придворного», нагнетение одного и того же смысла, выраженного рефреном.

В другом стихотворении черты морального комментария становятся еще более очевидными: оно целиком написано с точки зрения персонажа, уже испытавшего все превратности жизни при дворе и осмысляющего заблуждения своей молодости. В прозаическом вступлении это стихотворение названо «фигурой», сам же прозаический рассказ при этом именуется «историей»; тем самым между прозой и стихом устанавливаются отношения буквального и аллегорического смысла, текста и глоссы:

... je me pourmenoie sans ja a mon prouffit penser, comme a cest ystoire après peut regarder la figure:

Regarde que t'ay revelé,
Voy si verras choses pareille,
Voy le gentil esservelé,
Comme Folle Amour l'apareille, etc. (p. 68).

Иногда дистанция между стихотворением и прозой создается исключительно стилистическими средствами — как, например, в стихотворении «Aprés que fusmes picquoté» («После того как нас пощипали», р. 72–73), построенном на использовании однокоренных и составных рифм, а также однокоренных слов: «picquoter» («ощипывать», «поклевывать»), «au picqueur le pic osté» («клюв, отнятый у клюющего»), «trop pis coita» («стегнул больше») и т. п. Все слова здесь группируются вокруг одного и того же или близких значений («клюнуть», «ущипнуть», «стегнуть»); игра слов и открывает, и скрывает один и тот же образ, показывая, что за внешне различной словесной оболочкой таится одно и то же: рассказ о юноше, лишившемся своего состояния.

Как уже говорилось, часть стихотворений «Обманутого Придворного» содержательно независима от прозаического контекста и могла восприниматься изолированно; при этом, как и в других случаях, отсутствие / наличие прозаических вступлений к стихотворениям указывало на полноту / неполноту их обособленности.

Одно из таких стихотворений, как и упоминавшиеся выше, играет одновременно роль иллюстрации и морального комментария. В рассказе о своем увлечении Безумной Любовью герой вспоминает, как проводил целые ночи в мечтаниях о красавице; первая строфа следующего ниже стихотворения иллюстрирует воспоминание, вторая и третья содержат моральный комментарий («*Faisant d'une ombre une figure*», р. 66–67). Но особенно часто такие стихотворения обладают чертами самостоятельных речевых или литературных жанров — содержательными и стилистическими, а также присущей каждому жанру особой завершенностью. Естественным следствием их жанровой оформленности является их независимость от прозаического контекста — подобные вкрапления по определению заведомо более самостоятельны, нежели иллюстрация или комментарий, имеющие только прикладное значение. Речевые жанры представлены рифмованными сентенциями или пословицами, иногда соединением многих сентенций. В обобщенной и концентрированной форме они резюмируют содержание каких-либо дидактических или сатирических фрагментов и вместе с тем вносят разнообразие в монотонное прозаическое повествование. Такие рифмованные сентенции и пословицы, как кажется, схожи со стихотворными вставками, которыми проповедники украшали проповеди, обобщая их содержание в облегченной и запоминающейся форме рифмованного резюме²¹. Любопытно, что в «Обманутом Придворном» одна из таких стихотворных вставок украшает назидательную речь Учителя героя, который в свое время предупреждал юного героя об опасностях придворной карьеры²². Другие стихотворения подобного рода (они значительно короче и укладываются в 4–5 стихов) выполняют точно такую же роль, но по отношению к поучениям «антинаставника» героя — персонифицированного Обмана, который обучает питомца правилам придворного поведения²³. Среди стихотворений, обладающих чертами литературных жанров, имеются несколько «девизов» (в которых та или иная персонификация — в данном случае Обман — как бы представляет себя), «прошение» героя, адресо-

ванное его повелительнице²⁴, диалог Придворного и госпожи Двор, имеющий автономный характер («Ma dame et ma maistresse chere», р. 100–115). Этот протяженный диалог формально, стилистически и содержательно напоминает любовный дебат. Он написан характерной для дебатов 8-стишной строфой, построенной на трех рифмах (abab bcbs); содержательно и стилистически он также близок к дебату: речь идет о «службе» и «награде» за нее, герой осыпает «даму» упреками, она их отклоняет. Внутри книги квазилюбовный дебат оказывается реализованной метафорой: следуя Алену Шартье и Эсташу Дешану, автор «Обманутого Придворного» показывает, что за словами о «служении» и «плате» стоит отнюдь не метафорический, но прямой смысл. Связь этого дебата с предшествующим повествованием предельно ослаблена, он не содержит слов или предложений, для понимания которых нужно знать происшедшее ранее, — это изолированное положение вставного текста и дает читателю возможность насладиться возникающей игрой смыслов. Небезынтересно отметить, что диалог, в котором госпожа открывает герою своеобразные правила «антиповедения», принятые при дворе, в контексте книги противопоставлен прозаической речи Учителя, раскрывающего воспитаннику, как и для чего был создан человек, в чем состоит праведная жизнь, и объясняющего, что всем предстоит держать ответ перед Богом. Речь Учителя и диалог приблизительно одинаковы по объему; речь помещена ближе к началу книги, диалог — ближе к концу. Эти черты композиции «Обманутого Придворного» указывают на параллелизм данных отрывков. По-видимому, в «Обманутом Придворном» отражаются представления о связи стихотворной формы с неправдой и ложью, прозаической — с правдивостью.

В «Обманутом Придворном» представлен крайне широкий спектр соотношений прозы и стиха: от их максимальной содержательной и стилистической близости, когда стих как бы ткёт, вслед за прозой, повествовательную канву, до полного распада, при котором стихотворения приобретали черты отдельных жанров. Первый тип отношений между стихом и прозой близок к тому, который в XIII веке характеризовал прозу и повествовательный 8-сложник, воспринимавшиеся в риторической традиции как эквивалентные способы выражения одного и того же содержания. В «Обманутом Придворном» такие представления о соотношении стиха и прозы еще сохраняются. Вме-

сте с тем здесь находит выражение и мысль о принципиальном несходстве прозаической и стихотворной речи, об «особости» и «инаковости» поэзии, характерная для предвозрождения.

4

Жан Роберте занимал высокие должности при бургонском дворе и, следовательно — хоть и был восторженным поклонником великого бургундца Жоржа Шатлена, — в полном смысле слова к бургундской школе не принадлежал. В его прозиметрах, как и в «Обманутом Придворном», отражаются и традиционные, и более современные представления о прозаической и стихотворной форме; в некоторых отношениях Роберте делает следующий шаг в осмыслении функций поэзии и прозы — сравнительно с Мешино или автором «Обманутого придворного».

Наиболее пространный прозиметр, написанный Роберте (частично), носит название «Двенадцать дам Риторики» (1463/64)²⁵. Он состоит из прозаических и стихотворных эпистол (одна из них написана латинской прозой), которыми обмениваются Роберте, Шатлен, а также два друга Шатлена — Монферран и де Ла Риер. В центре переписки, большей частью прозаической, находится пространное стихотворное произведение: двенадцать поэм-девизов, вложенных в уста двенадцати спутниц Риторики, воплощающих необходимые свойства идеального поэта; девизы окаймлены двумя рондо.

История создания этого произведения достаточно сложна и не вполне ясна; даже самое простое, буквальное его понимание, не говоря уже об интерпретации изложенных в нем поэтических взглядов, представляет большие трудности. «Двенадцать дам Риторики» открываются прозаическими посланиями Роберте к Монферрану и де Ла Риеру, который пишет о своем восхищении Шатленом и желании вступить с ним в переписку. Следуют прозаическое, стихотворное и, вслед за ним, написанное латинской прозой послания от Роберте к Шатлену. Далее помещена переписка Шатлена и Монферрана. Последний побуждает «великого Жоржа» ответить Роберте, а также рассказывает о своей встрече с некими дамами, которые объявляют себя «спутницами Риторики», бранят Шатлена, превозносят Роберте и выражают намерение навсегда поселиться при бургонском дворе; к этому рассказу присовокуплены стихотворные девизы спутниц Риторики (в этом месте книги приводятся лишь их начальные стихи), которые дамы просят переслать Роберте. Монферран отвечает да-

мам, затем спрашивает дозволения Шатлена на посылку Роберте этих девизов и, получив его, выполняет просьбу дам; к девизам он присоединяет ответное стихотворное послание Шатлена к Роберте. В сопроводительном письме к Роберте Монферран пишет: «Если что в этой посылке и принадлежит Жоржу, оно помещено в конце; основное же — это сочинения неизвестной Жоржу дамы» (послание XII; в издании Батиссье пагинация отсутствует), приписывая тем самым девизы перу «неизвестной» поэтессы. Завершают книгу два послания Роберте, адресованных Монферрану и де Ла Риеру (в них проза и стихи соединяются) и прозаическое послание Шатлена, по форме обращенное к Роберте, по сути же — к читателям книги.

Кервин де Леттенон, издатель собрания сочинений Шатлена, полагал, что некая дама действительно приняла участие в переписке двух поэтов и что сама переписка протекала так, как это следует из составляющих ее писем и содержащейся в них информации. Этой же точки зрения много позже придерживалась и издательница Роберте М.Зупан²⁶. Напротив, С.Лефевр высказала обоснованные, на наш взгляд, сомнения в существовании «поэтессы» и предположила, что под нею следует понимать саму Риторику²⁷. Действительно, в естественном течении переписки можно разглядеть некие намеки, указывающие, что эта естественность — не более чем мистификация и что перед нами спланированное с самого начала соревнование двух поэтов.

Показательно в этой связи, что изложение беседы Монферрана со спутницами Риторики оформлено точно так же, как другие письма. Здесь сведена на нет или отсутствует какая-либо нарративная часть, предваряющая обращение дам к Монферрану и его ответ²⁸, речь дам и ответ Монферрана во всем подобны письмам и в обоих случаях завершаются характерными для корреспонденции этого собрания четверостишиями, которые в общем виде резюмируют содержание прозаической части.

Кроме того, отвечая дамам, Монферран намекает на то, что переписка Роберте и Шатлена могла бы составить прекрасный «спор», или «дебат» в средневековой жанровой терминологии; оправдывая Шатлена, Монферран роняет фразу: «C'est beau débat que de deux bouts chascun s'esvertue volentiers en ce qu'il est: George et Robertet feront bien entre eulx. N'y a celui qui ne sente bien lequel doit flexir, dont se l'un honneure l'autre par vertu, l'autre honnourera son compaignon par devoir, et demourera ainsi honneur entre eulx par égal».

Этот намек подхвачен в письме от Монферрана к Роберте, сопровождающем посылку девизов и стихотворной эпистолы Шатлена (XII), — Монферран представляет эти сочинения как подобающий ответ на похвалы, которые Роберте ранее слал Шатлену: «...finablement on vous renvoye nouvel object, dont, se vostre amour a donné a penser en forme de son hault escripre, non moins vous donnera matèrre la rendition transmise de non avoir l'ueil a oyseuse. Car, l'honneur saulf entre vous deulx, il me semble qu'on vous respond». И ниже: «...voyés et ayés par possès ce que destiné vous est par révérence». В этой же эпистоле Монферран по сути утверждает, что Роберте должен воспринять как комплимент и тот факт, что обращающиеся к нему спутницы Риторики, персонифицированные достоинства поэта — Наука, Красноречие, Глубина — носят столь редкостные имена: «...comme les noms des aucunes sont peu en usaige, et peu veues aussi leurs personnes, que telle rareté aussi vous soit tenue à chiere et a révérence condigne; car elles singulières, comme j'entens, a vous singulier homme font cest honneur». Это письмо венчается четверостишием, возвращающим читателя к теме «дружбы двух высоких сердец», которые оказывают друг другу должную честь:

C'est une fertile accointenance
Et chose de loable bruit,
Quant deux haultz cueurs, en commun fruit,
S'entrefont honneur et prestance.

Итак, создается впечатление, что сама «неизвестная поэтесса» и ее сочинения были выдуманы лишь затем, чтобы ответная хвала, с которой Шатлен обратился к Роберте, оказалась изысканной и оригинальной. Переписка превращается в соревнование в искусстве похвалы и, одновременно, в искусстве поэзии: у великих риториков хвала и поэзия были неразлучны, и для этого были веские причины.

Письма же Монферрана, включающие «поэтессу» и ее сочинения в переписку, должны были придать корреспонденции реальный вид. Таким образом, переписка Роберте и Шатлена строится как игра в реальность, причем такая игра, когда реальность временами как бы случайно обнаруживает свою искусственность. Переписка подобного рода была знакома французской литературе Позднего Средневековья: именно так построено «Правдивое ди» Гильома де Машо, в котором «подлинная» переписка поэта с влюбленной в него поэтессой была аллегорией отношений поэта и Фортуны, поэтической карьеры, взлета и падения таланта. Позднее Жан Фруассар включил в «Любовный

плен» кажущуюся реальной переписку двух друзей. У Машо и Фруассара прозаическая форма писем удостоверяла их подлинность: прозаическое письмо воспринималось в XIII–XIV веках как документ, нередко официального характера. С той же традицией, надо полагать, была связана и прозаическая форма большей части писем сочинения о двенадцати дамах Риторики; одновременно эта корреспонденция отсылала и к сочинениям Машо и Фруассара, играющих подлинностью и иллюзорностью.

Прозаические послания образуют лишь часть переписки; другая ее часть — менее значительная по объему — представлена стихотворными эпистолами. Наша тема, разумеется, предполагает сопоставление тех и других²⁹. Самой важной особенностью поэтических эпистол является то, что все они в той или иной мере включают элементы поэтического искусства. Так, Роберте в своем первом стихотворном послании Шатлену рассуждает о назначении поэзии и поэта, которое состоит в том, чтобы своей хвалой спасти от всепильной смерти того, кого он воспекает:

Car il n'est fer, achier, n'autre matiere
Qu'à trait de temps ne consume viellesse;
Corps finissent en terre et cymitiere;
Tout prendra fin et par divers mistere.
Mais l'escript tient fais passez en jonesse
Et fait florir par souvenance expresse;
Ce sont les huis et les clers fenestres
Dont nous veons les fais de noz ancestres³⁰.

Стремясь к намеченной цели, Роберте расточает Шатлену всевозможные комплименты, сравнивая его с древними авторами и превознося его «великолепный, изысканный и украшенный слог, столь же высокий, как у Вергилия» («Ton excellent, exquis et joyeux stile / Qui n'est de riens plus bas que de Virgile»³¹). Вообще говоря, идеи, выраженные в этом послании Роберте, были известны всегда, дожили они и до наших дней. На закате Средних веков этот поэтический топос стал вызывать особенно оживленный интерес в связи с известной секуляризацией общественного сознания и культуры: разрушительная и всемогущая смерть стала одной из главных литературных героинь, брэнность человека — основным предметом поэтических lamentаций³². Казалось, обрести бессмертие можно только в посмертной славе: отсюда возрастание роли таких жанров, как эпитафия, надгробный плач, всевозможные сочинения «на смерть» великих людей (причем многие из них, как мы убедимся, имели форму прозиметров), или же энкомиев, как послание Роберте.

Если стихотворное послание Роберте отчасти является поэтическим искусством, то его прозаическая эпистола, обращенная к тому же Шатлену и непосредственно предшествующая посланию, лишь служит к нему введением. Напротив, ответное стихотворное послание Шатлена полностью укладывается в понятие «*ars poetica*». Этот текст чрезвычайно интересен для изучения теоретических представлений о поэзии (как и в целом полемика Роберте и Шатлена); здесь мы лишь коснемся некоторых взглядов Шатлена, развитых в послании³³. В целом позицию Шатлена можно охарактеризовать как сдержанно антиренессансную: Шатлен отвергает похвалы Роберте в свой адрес как неумеренные, особенно не желая, чтобы его сравнивали с древними авторами. По-видимому, тем самым он спорит с учением о подражании древним: в первой же строфе он утверждает, что своими скромными дарованиями обязан только природе («*Je au jour d'hui suivant néant mains le stile, / Le ploy tel quel de ma povre nature, / Fay humble envoy des biens de ma closture*»). Оспаривает Шатлен и другие ренессансные идеи, рассуждая о человеке и его месте в природе и социуме; здесь же он излагает и свое поэтическое кредо.

Темы этого стихотворного послания отчасти развиваются и в прозаическом ответе Шатлена Роберте, который завершает книгу. (Таким образом, если контраст между стихотворной и прозаической эпистолой Роберте был достаточно выразительным, то между ответными посланиями Шатлена он смягчен и размыт.) В то же время нельзя не заметить, что содержание прозаического послания ограничено сравнительно со стихотворным: в основном оно связано с мыслью о распространении тщеславия и вреде, наносимом лестью. Это письмо кажется менее философским, не столь связанным с искусством поэзии, более личным и дидактическим, — Шатлен порицает собрата по перу за лстивые слова и утверждает, что лесь в принципе вредна.

Кроме того, это прозаическое послание, как и те, которых мы коснулись выше, организует переписку как единое целое: оно отсылает к другим письмам и в то же время замыкает книгу. Здесь Шатлен отказывает Роберте в своей любви и в одобрении всех его поступков и сочинений («*lcellui annonce, par terres et regions, final renoncement à l'amour de Robertet et à tout son faire et escripre*»), — до тех пор, пока тот не умиротит выпренье похвалы.

Итак, стихотворные эпistolы поставлены над событийным рядом, их содержание более серьезно и имеет непосредственное

отношение к искусству поэзии; кроме того, они, как и часть стихотворений «Обманутого Придворного», самодостаточны и могли бы быть поняты вне книги. Независимость этих посланий от контекста поддержана их строфической организацией (послание Роберте написано 10-сложной строфой abaa bbcc; послание Шатлена — 10-сложной строфой abab aa cc), которая сама по себе предполагает некоторую завершенность и замкнутость. Прозаические послания, напротив, выстраивают событийный ряд, создают некое повествование.

Похожее распределение функций стиха и прозы наблюдается и в посланиях, комбинирующих стихотворные и прозаические части. Таковы две эпистолы Роберте, с которыми он обращается к Монферрану и де Ла Риеру после получения стихотворного послания Шатлена (XV, XVI). Здесь прозаические части (составляющие, кстати, основной объем этих посланий), как и другие прозаические письма, включены в целое переписки, подчеркнута их связь с посланиями, на которые они отвечают, и другими текстами, образующими книгу. Обращаясь к Монферрану, Роберте напоминает, что именно он побудил его в свое время написать «великому Жоржу», — следовательно, столь лестным знакомством он обязан именно Монферрану. В этой же эпистоле он сообщает корреспонденту, что стихотворное послание Шатлена было восторженно встречено при бурбонском дворе. Описание этого приема составляет основное содержание прозаической части послания, адресованной де Ла Риеру (XVI).

Напротив, стихотворные части двух обсуждаемых посланий Роберте не зависят ни от прозаических частей соответствующих посланий, ни от более широкого контекста. В письме к Монферрану стихотворный фрагмент посвящен описанию восторга, владеющего Роберте (имеется в виду восторг, вызванный получением послания Шатлена, однако напрямую об этом не говорится), в письме к де Ла Риеру стихотворение варьирует *topos humilitatis*.

Самодостаточность, отсутствие содержательных связей как с прозаическим, так и со стихотворным контекстом отличает и стихотворные девизы, сочиненные спутницами Риторик; эти девизы, подобно некоторым стихотворениям «Обманутого Придворного», имеют выраженные жанровые черты, являясь «самохарактеристиками» персонифицированных свойств идеального поэта³⁴. (В то же время, заставляя персонификации изъясняться стихами, Шатлен — по-видимому, сочинивший эти девизы —

следовал уже упоминавшейся нами традиции, которая установилась во французской литературе еще в XIV веке под влиянием «Утешения Философии» Бозция.) Подобная независимость и самодостаточность присущи и стихотворным четверостишиям, замыкающим некоторые прозаические письма (VII–XII), — своеобразным резюме, встретившимся нам также в «Обманутом Придворном».

Итак, в книге «Двенадцать дам Риторики» отражаются некоторые представления о функциях поэзии и прозы, сложившиеся еще в XIV и даже в XIII веке. Прозаическая форма большей части посланий здесь имеет «квазидокументальный» смысл, удостоверяя в правдивости их содержания и в то же время отсылая к мистифицирующим перепискам XIV века. Стихотворная, в соответствии со старой традицией, — облакает речи персонификаций.

Вместе с тем здесь обнаруживается и распределение функций между поэзией и прозой, характерное для XV века: прозаическая форма нарративна, она организует повествование, стихотворные части текста от наррации не зависят, относительно автономны и замкнуты. Отметим также эмоциональную окрашенность стихотворной формы, характерную для прозиметров бургундцев.

Схожим образом выстроена композиция другого прозиметра Роберте — «Стенаний и горестных сожалений по поводу отъезда Этьенетты де Пари» (1468)³⁵. Все его стихотворные составляющие самодостаточны, замкнуты и могли бы быть восприняты отдельно, причем два из них имеют форму рондо³⁶. Независимость стихотворений от контекста в данном случае проявляется в полной мере: ни одно из стихотворений не предварено прозаическим вступлением, так или иначе локализирующим его внутри книги; порядок их расположения совершенно свободен и, вообще говоря, может быть изменен. Этого нельзя сказать о прозаических частях: вторая часть — содержащая возражения оппоненту и помещенная ближе к концу произведения — отсылает к первой, вступительной; эти части соединены так же, как и письма «Двенадцати дам».

Напротив, в «Жалобе на смерть Шатлена» (1476), еще одном прозиметре Роберте, роли стихотворений и прозы распределяются, пожалуй, более старомодно. Этот прозиметр открывается стихотворным вступлением, в котором говорится, что автор сначала ощутил во сне внезапную боль и непосредственно вслед

за этим узнал о кончине Шатлена. Далее следует прозаическое послание неизвестному лицу, в котором Роберте объявляет о своем намерении сложить жалобу на смерть великого поэта; здесь же он приступает к изложению ночного видения, в котором узрел неизвестных дам, стоявших над бездыханным телом Шатлена. Это видение Роберте продолжает описывать в стихах. Три дамы оказываются Природой (Nature), Искусством (Art) и Подражанием (Imitation), причем первые две изливают свою скорбь в стихотворных же монологах, а третья скорбит молча (что вовсе не кажется удивительным, если принять во внимание сдержанное отношение Шатлена к учению о подражании, отразившееся в «Двенадцати дамах Риторике»). Жалобам Природы и Искусства внимает пораженный автор. Выслушав lamentации, Роберте переходит к прозе, заканчивая начатое выше прозаическое письмо; таким образом, стихотворная часть видения и речи персонификаций как бы разрывают прозаическое послание на две части. Жалобу завершают четверостишия, приписанные Петрарке, Титу Ливию, Юстину, а также стихотворная эпиграфия на смерть Шатлена.

По существу прозаическая форма используется здесь только в разделенном на две части послании и, надо полагать, имеет обычные для Средних веков смысловые коннотации, о которых говорилось выше. В отличие от прозы «Двенадцати дам», она не выполняет нарративной функции, которую в «Жалобе», в соответствии с традицией предшествующих столетий, выполняет стих. В стихотворной части повествование в собственном смысле слова соединяется с эмоционально окрашенными жалобами персонификаций; похожим образом эти компоненты соединялись и в некоторых ди XIV века, — таким образом, «Жалобе на смерть Шатлена» присуща известная архаичность композиции.

5

В прозиметрах Жана Молине (1435–1507), придворного бургундского поэта и историографа (Молине занял этот пост в 1475 году, после смерти Шатлена), явно преобладает тенденция к расподоблению прозы и стихов: эти формы речи содержательно и формально размежеваны, причем сравнительно с упоминавшимися произведениями сфера употребления стихов ограничена.

У Молине проза прежде всего нарративна: она создает повествовательную канву, движет рассказ вперед. В «Бургундском

древе» (1486)³⁷, например, роль прозы исчерпывается нарративной функцией полностью. Нарративные прозаические пассажи имеются и во всех других прозиметрах Молине («Кораблекрушении Девы» (1477)³⁸, «Жалобе Греции» (1464)³⁹ и пр.): как правило, это описания действий или состояний персонажей, а также конструкции, вводящие прямую речь.

Прозаическую форму у Молине имеют также «утешения» — речи аллегорических персонажей, убеждающих собеседника в необходимости умерить свое горе. Такие речи входят, например, в «Кораблекрушение Девы», где Верное Сердце «утешает» горюющую Деву, в «Жалобе Греции», где Франция и Англия «утешают» рыдающую героиню, в «Троне чести»⁴⁰, где Добродетель обращает «утешительные» слова к сокрушенному Дворянству. В нарративных фрагментах, непосредственно предшествующих этим речам, та цель, которой они служат, — утешение страждущего — названа прямо; здесь используются близкие по значению глаголы «consoler», «conforter» и «reconforter» («утешать»)⁴¹. Вообще говоря, «утешения» были в XIV веке распространенным литературным жанром, но имели стихотворную форму (таково, например, «Утешение друга» Гильома де Машо, обращенное к Карлу Лысому). Таким образом, Молине как бы «переводит» на язык прозы жанр дидактической поэзии прошлого столетия.

В прозу облечена и прямая речь Одряхлевшего Дворянства (*Noblesse debilitée*), призывающего Деву броситься в пасть кита, сиречь Франции («Кораблекрушение Девы»): эта речь близка к «утешениям» тем, что включает развернутую, построенную в соответствии с правилами риторики, аргументацию. В целом внутри прозиметров все упомянутые речи, кажется, противостоят эмоциональным монологам, имеющим стихотворную форму (к последним мы еще вернемся)⁴².

Еще одна функция прозы в прозиметрах Молине связана с описаниями аллегорических картин и раскрытием их смысла. В «Троне чести» аллегорические описания и соответствующие им комментарии сплавлены с повествованием как таковым: автор рассказывает, как его недавно усопший покровитель, герцог Филипп, последовательно шествует по девяти небесам, восходя к трону чести (в этом рассказе упоминания о движении герцога естественно сочетаются с описаниями самих небес). На каждом небе он встречает даму, держащую в руках одну из букв имени *Philippus*, и, кроме того, персонифицированную добродетель,

название которой начинается с той же буквы, а также героев древности и усопших бургундских вельмож, прославившихся данной добродетелью. В «Венке для дам» («Chappellet des dames», 1478), посвященном прославлению Марии Бургундской и написанном по случаю рождения наследника бургундского престола, повествовательный элемент ослаблен, основное место занимает аллегорический комментарий: объяснение символического значения цветов, составляющих имя Marie, раскрытие, посредством фигур и сравнений, аллегорического подобия между Марией, матерью Христа, и Марией Бургундской: «Итак, при помощи фигур и сравнений мы показали, что наша доблестная княгиня есть живой лик, изображение и образ небесной повелительницы» (р. 125), — пишет Молине, завершая развернутую аллегорию.

И в «Троне чести», и в «Венке для дам» прозаические части насыщены всевозможными учеными сведениями. «Венок для дам» включает, например, исчисление полезных свойств цветов, сплетающих венки, упоминания известных жен, прославленных той или иной добродетелью. Имеются такие ученые прозаические фрагменты и в других прозиметрах, в частности, в «Кораблекрушении Девы»: здесь описание кита, нападающего на Деву, навеяно «Физиологом». Как и в «Физиологе», кит в «Кораблекрушении Девы» издает столь сладостный аромат, что заманивает в свою пасть всех излишне доверчивых существ (в «Физиологе» это свойство кита было основанием для его сравнения с дьяволом). В этом же произведении материал «Физиолога» используется еще дважды, — но уже опосредованно, как элемент сравнения: Верное Сердце, которое желает уберечься от соблазнительного пения сирен, сравнивается с аспидом, затыкающим себе уши; победа орленка над китом уподобляется победе маленькой птички над «ядовитым крокодилом, выросшим в реке Нил, весьма ужасным и жестоким змеем длиною в тридцать стоп» (р. 98). «Жалобу Греции», «Трон чести» и «Венок для дам» украшают исторические примеры. «Жалоба Греции» открывается упоминанием истории; называя эту науку, Молине использует словосочетание «зерцало мира» («miroir du monde»; им же пользовался и Шатлен). Как и у Шатлена, у Молине оно означает, по-видимому, историю в ее дидактической функции, историю как сокровищницу нравоучительных примеров. Именно в таком своем качестве она была важна для поэта: Шатлен считал знание «зеркала мира» своим высочайшим достоинством

(об этом он писал в стихотворном послании Роберте, входящем в «Двенадцать дам»). Можно полагать, что и Молине столь же высоко ставил знание истории.

Разумеется, столь высокую оценку истории и ее роли в поэтическом творчестве нельзя не поставить в связь с родом занятий Молине и его предшественника Шатлена при дворе бургундских герцогов; эта оценка обусловлена, конечно, и расцветом историографии в эпоху Позднего Средневековья. Но дело не только в этом: для обоих авторов знание истории и «риторики» в ее средневековом понимании (то есть приемов версификации и правил использования риторических фигур) были важнейшими слагаемыми поэтического ремесла, поскольку давали возможность должным образом восславить истинно достойных людей, — а тем самым и противостоять жестокой смерти. Поэт и историограф оказывались наилучшим образом подготовленными для сражения с той дамой, перед которой трепетала эпоха Позднего Средневековья. Так у Шатлена, а затем у его последователей Молине и Лемера де Бельж историография и поэзия, труд поэта и труд историографа сближаются, решая единую задачу.

Естественно-научные сведения, аллегорические комментарии, исторические примеры сообщают прозаическим фрагментам прозиметров Молине выраженный «ученый» характер и тем отличают их от стихотворений. В этом отношении прозиметры Молине несут отпечаток старых представлений о прозе и поэзии, сложившихся еще в XIII веке, когда прозаические и стихотворные обработки одного сюжета или источника отличались соответственно сложностью / простотой содержания.

Во всем прочем, однако, прозиметры Молине, скорее, закрепляют новые тенденции, которые мы в ослабленном виде наблюдали в других произведениях. Стихотворения в них почти всегда независимы от контекста и могут быть восприняты изолированно (о нескольких крайне немногочисленных отступлениях от этого правила будет сказано ниже). Эти стихотворения большей частью имеют признаки каких-либо определенных жанров, причем на их жанровую принадлежность указывают прозаические вступления, в которых либо непосредственно содержится жанровая номинация (например, «жалоба»: «*complainte*», «*lamentation*»; «сожаление»: «*regret*» и др.), либо предикат, легко соотносимый с тем или иным жанром. Так, в «Древе Бургундии» одному из стихотворений предшествуют

слова о «неких добрых паломниках <...>, которые, видя столь плачевное сокрушение [речь идет о гибели «могучего древа», бургундского герцога Карла Смелого. — Л.Е.], были не состоянием сдержать слезы и, побежденные состраданием, горько о сем сожалели, сожалея, вздыхали, вздыхая, рыдали и, рыдая, возглашали то, что следует ниже» (р. 234). Помещенное далее стихотворение может быть названо эпитафией: его строфы регулярно открываются повтором словосочетания «су gist», «здесь покоится», обычным для эпитафий; выстроенное как перечисление несравненных достоинств усопшего, оно и в других отношениях отвечает представлениям об этом жанре.

Кое-какие стихотворные жанры, включенные в прозиметры Молине, упомянуты в «искусствах второй риторики», в том числе в «Искусстве второй риторики», сочиненном самим поэтом (1492)⁴³. Некоторые из них имеют твердую форму, которая, как говорилось, подчеркивает удаленность стихотворения от прозаического контекста, острая его содержание.

Как следует из сказанного выше, в прозиметрах Молине нередко встречаются «жалобы». «Жалобы» входят в «Кораблекрушение Девы» (где Дева скорбит о своем одиночестве), «Жалобу Греции» (монолог персонифицированной Греции, страдающей от поработителей), «Трон чести» («жалоба» Дворянства на смерть герцога Филиппа). Все жалобы написаны одной и той же строфой (abaa bbcc; 10-сложник), которую Молине считал широко употребительной и нередко использовал в других своих стихотворных произведениях, не имеющих твердой формы. Жалобы были распространенным поэтическим жанром, упоминаются они и в «искусствах второй риторики». К жалобам содержательно близки эпитафия и «сожаление», которые входят в «Древо Бургундии» (последнее стихотворение имеет твердую форму, включая 4 строфы aaab aaab bbba, с чередованием коротких и длинных стихов)⁴⁴. Жалобы, эпитафия, «сожаление» связаны с выражением эмоции: печали или скорби.

Эмоциональна также и стихотворная «инвектива», которую Простонародье обращает к Дворянству («Кораблекрушение Девы»): эта его черта подчеркнута в прозаическом вступлении⁴⁵. Итак, у Молине эмоционально-окрашенные стихотворения противостоят нарративной, ораторской или дескриптивной прозе, насыщенной всякого рода ученостью.

Весьма часто в прозиметрах Молине встречаются разновидности панегириков, которые, как правило, носят названия «хва-

ла» («louange») и «привет» («salut»); большей частью они имеют твердую форму лэ и рондо⁴⁶. «Приветы» во множестве входят в «Трон чести», где герцога на каждом небе встречает «приветом» какой-нибудь недавно усопший бургундский вельможа⁴⁷, и в «Венок для дам» (здесь стихотворные восхваления, обращенные к Марии Бургундской, произносят «младые девы», юноши, пастухи, наконец, сам автор)⁴⁸; одна похвала помещена в «Древо Бургундии»⁴⁹.

Некоторые стихотворения, входящие в прозиметры Молине, не имеют каких-либо жанровых характеристик, но остаются тем не менее независимыми от контекста, — это стихотворные резюме, уже встретившиеся нам в «Двенадцати дамах». Такие резюме завершают все прозиметры Молине (см., например, «Жалобу Греции»: «Grece que Turcs vont gastant», p. 25; в «Венке для дам» версифицированное резюме одновременно является хвалой, которую автор обращает к своей покровительнице).

Отсутствие подобия между стихотворениями и прозаическим обрамлением у Молине, как и у других авторов, может специально оттеняться сложными видами рифмовки (например, так называемой «рифмой с двойным окончанием» («rhétorique a double queue»): «Pourpre roial, fleur de jeunnette nette», p. 118; «Венок для дам») или другими риторическими приемами (так, все слова молитвы «Royal raincel, reverente roïne» (p. 115; «Венок для дам») начинаются с буквы «г»).

Итак, у Молине проза служит повествовательным, дескриптивным или ораторским фоном для автономных стихотворений. Отступлений от этой закономерности у него немного⁵⁰. По сравнению с Мешино Молине перевернул отношения между прозой и поэзией. У первого функции поэзии были широкими и не вполне определенными, а проза занимала маркированное место; у второго, напротив, маркированной стала поэзия.

Résumé. *Prose et vers dans les prosimètres français du XVe siècle.* L'étude des prosimètres français du XVe siècle permet de caractériser la pluralité et la diversité des fonctions de la forme-vers et de la forme-prose à cette époque, aussi bien que leur évolution en comparaison des XIIIe–XIVe siècles. A la différence de C.Thiry, je considère comme prosimètres les textes qui combinent, des manières diverses, le vers et la prose. Dans les *Lunettes des princes* de Jean Meschinot, la prose est en rapport avec le contenu sacré et le style sublime, comme au XIIIe siècle; les parties en prose sont

relativement indépendantes du contexte en vers. Le vers, aussi en accord avec l'époque précédente, sert aux enseignements moraux. Dans *l'Abuzé en court*, les rapports du vers et de la prose sont les plus variés. D'une part, on y dégage des fragments en vers et des fragments en prose qui se rapprochent au maximum, par leur contenu et leur style, lorsque le vers forme le canevas narratif, à la suite de la prose. La différence des passages en vers et des passages en prose n'est déterminée, dans ces cas, que par des particularités rythmiques et syntaxiques inhérentes aux deux formes du discours. Ainsi, l'octosyllabe coupe la phrase en fragments relativement courts, il élimine les conjonctions de coordination. A son tour, l'accélération du rythme, le changement rapide des situations et des personnages, crée l'effet d'un jeu scénique. L'emploi du présent, propre, en particulier, aux dialogues en vers, renforce cet effet. De plus, *l'Abuzé en court* contient des allusions aux costumes et aux traits physiques des quelques personnages (Abuz et Temps) qui se rapportent, comme nous le supposons, aux costumes des jongleurs et à leur manière de se comporter. D'autre part, une distance bien nette s'établit parfois entre les vers et la prose de *l'Abuzé en court*: quelques poèmes ne dépendent pas du contexte et, de plus, ont des traits d'un genre particulier (par exemple, du débat amoureux). Dans *Les Douze dames de Rhétorique* les épîtres en prose s'opposent aux épîtres en vers. Les premières contiennent des renvois réciproques, elles ont une fonction narrative, car elles construisent un ensemble littéraire. Les secondes sont des arts poétiques relativement autonomes, elles peuvent, en principe, être extraites de l'ensemble. De plus, la forme-prose des épîtres a, pour ainsi dire, un sens quasi-documentaire: d'une part, elle témoigne de la «vérité» de leur contenu; d'autre part, elle évoque la correspondance fictive du *Voir Dit* de Guillaume de Machaut et de *La Prison amoureuse* de Jean Froissart. Dans les prosimètres de Jean Molinet, une prose narrative, descriptive et rhétorique s'oppose aux poèmes qui expriment les émotions et qui sont, pour la plupart des cas, indépendants du contexte. Ce type des rapports du vers et de la prose reflète l'idée, caractéristique de la Prérenaissance, selon laquelle la prose et la poésie sont radicalement différentes.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Thiry C. Au carrefour des deux rhétoriques: Les prosimètres de Jean Molinet // Du mot au texte. Actes du III Colloque international du Moyen français. Publ. par P. Wunderli. Tübingen, 1982. P. 214. Функциям прозы и стихов в прозиметрах XV в. посвящено сравнительно мало исследований. Клодом Тири, помимо

упомянутой статьи, написана еще одна работа по этой проблематике: *Débats et moralités dans la littérature française du XVe siècle: intersection et interaction du narratif et du dramatique // Le moyen français*. 1986. Т. 19. P. 203–244. Соотношение прозаических и стихотворных частей в прозиметрах рассматривается также в некоторых главах монографии Дж.Киттэ и Вл.Годзиха (*Kittay J., Godzich W. The Emergence of Prose. An Essay in Prosaic*. Minneapolis, 1987. P. 46–106), — главным образом в связи с устным и письменным восприятием текстов. Отдельные замечания по этой теме даются в предисловиях к изданиям некоторых памятников; ссылки на них приводятся ниже.

² *Beer J.M.A. Early Prose in France. Contexts of Bilingualism and Authority*. Western Michigan University, 1992.

³ Эти вопросы рассматриваются в нашей монографии: *Евдокимова Л.В. У истоков французской прозы. Прозаическая и стихотворная форма во французской литературе XIII в. М.: «Наследие», 1997.*

⁴ Не исключено, что прозометрическая форма «Окассен и Николетт» была связана с прозометрической формой бретонских лэ (ср.: *Ménard Ph. Les Lais de Marie de France*. Paris, 1979. P. 57); последняя обсуждается, в частности, Бадером: *Baader H. Zur Geschichte einer Gattung der altfranzösischen Kurzerzählungen*. F. a/M, 1966. P. 68 et suiv.

⁵ *Szkilnik M. Ecrire en vers, écrire en prose. Le choix de Wauchier de Denain // Romania*. 1986. Т. 107. P. 208–230; *Croizy-Naquet C. Ecrire l'histoire romaine au début du XIIIe siècle*. Paris, 1999. P. 189–328.

⁶ *Pabst B. Prosimetrum. Tradition und Wandel einer Literaturform zwischen Spätantike und Spätmittelalter*. 1994. P. 1028.

⁷ См. его публикацию: *Atkinson J.K. Boece, De Consolation // Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie*. Tübingen, 1996, v. 277. Об этом переводе мы подробно пишем в нашей статье: *Евдокимова Л.В. Эволюция прозаических и стихотворных переводов в XIV в.: три старофранцузских перевода «Утешения» // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения, в печати.*

⁸ О ди со вставными лирическими стихотворениями см., в частности, в нашей работе: *Евдокимова Л.В. Французская поэзия Позднего Средневековья (XIV — первая треть XV вв.)*. М., 1990. С. 149–204.

⁹ Возможные комбинации этих факторов дают следующие типы стыковки прозы и стиха:

- зависимость одной части от другой; наличие словесного перехода;
- зависимость одной формы от другой; отсутствие словесного перехода;
- содержательная и формальная независимость стихотворных / прозаических частей; наличие словесного перехода;
- содержательная и формальная независимость стихотворных / прозаических частей; отсутствие словесного перехода.

Вопрос о стыковке различных форм применительно к стихотворным ди и романам со вставными стихотворениями строфической формы был блестяще исследован Ж.Серкильини, которая противопоставила случаи независимости «твердых форм» от обрамляющего 8-сложника, характерные для ди («монтаж»), и их включение в нарратацию (часто в виде цитат или аргументов), наблюдающееся в романах («коллаж»). См.: *Cerquiglini J. «Un engin si soutil»*. Guillaume de Machaut et l'écriture au XIVe siècle. Paris, 1985. P. 23 et suiv.

¹⁰ «...celle belle et tresnoble dame Raison, dont j'ai cy devant touché, se rendit à moy entre les courtines avironnee de tant de resplendissant clarté que mes yeulx ne pouvoient souffrir à icelle regarder, et tant notablement accompagnée que possible ne m'est le raconter» (p. 42).

¹¹ «Si te prie que tu regardes en quel estat lors la receut, oyant les motz que je luy diz et la response qu'elle me fist, affin de mieulx sçavoir la vie de celluy qui a toy devise.

«Ma dame, pour Dieu vous supplie

Que ceste lettre qu'ay empli

De mon fait vueillez visiter», etc. (p. 91).

Другие подобные примеры: диалог Придворного и персонифицированного Обмана (Abuz), который и соблазнил героя усадями жизни при дворе: «*Toy qui requiers le Temps avoir*» (p. 97–100); последняя строфа этого стихотворного пассажа нарративна, в ней герой стихами рассказывает о том, что последовало за диалогом: «*Si me partiz et a chemin me mys, / Pensant au Temps que folement perdoys*», etc. (p. 100). Ср. также реплики персонифицированной Бедности (пришедшей, чтобы отвести героя в приют), хозяина постоянного двора, на время давшего ему пристанище, и самого героя: «*Ou est le povre homme abuzé / Soubz promesse par Court servir?*» (p. 126–128). Ср. также нарративные пассажи в стихах, не предваренные прозаическими вступлениями, но, тем не менее, неотторжимые от прозаического контекста: «*Quant j'eü entendu la parole*» (p. 46; герой попадает в школу придворного «Времяпровождения»); «*Plus l'aprouchoie et plus aloit*» (p. 93–94; рассказ о том, как герой преследовал одного вельможу, пытаясь вручить ему свое прошение). Один из монологов Придворного является скорее вступлением к повествованию, но не повествованием в собственном смысле слова: «*Il te plaise de regarder*» (p. 32). Ср. также диалог автора и героя: «*Quant voiés que riens ne tenoit*» (p. 95–96).

Особый случай представляет собой диалог Неразумия (Folcuidier), еще одной персонификации, также сбивающей героя с правильного пути, и Обмана (он включает и повествовательный элемент): «*Mon compaignon, prans icy garde*» (p. 40–46). Частью этого версифицированного пассажа является монолог Обмана, образованный различными определениями придворного времяпровождения, выраженными нередко с помощью сентенций. Здесь используются и другие риторические фигуры: повторы и антитезы. Риторический орнамент отделяет монолог и от других составляющих этого стихотворного пассажа, и от прозаического контекста, он сообщает особую завершенность и чеканность тем определениям придворного времяпровождения, которые в нем содержатся. Тем не менее монолог Обмана неотторжим от контекста: его первый стих отсылает к сказанному выше: «*Lors dist Abuz: "C'est le plus doulx!"*» (p. 41).

¹² См. нашу работу: Евдокимова Л.В. У истоков французской прозы. Прозаическая и стихотворная форма во французской литературе XIII века.

¹³ Hasenohr G. Introduction à l'ancien français. Paris, 1990. P. 179.

¹⁴ Точно такое же сочетание прошедшего и настоящего времени встречается еще в одном повествовательном версифицированном пассаже («*Quant j'eü entendu la parole*», p. 46), где переход к настоящему времени во второй половине стихотворения также дополнен обращениями к слушателю.

¹⁵ «Ma dame, pour Dieu vous supplie» (p. 91); «*Quant voiés que riens ne tenoit*» (p. 95); в последнем случае стихотворная реплика Автора продолжает его же прозаическую реплику.

¹⁶ «*Toy qui requiers le Temps avoir*» (p. 97–100); «*Au premier m'en vins*» (p. 81–85).

¹⁷ Ibid. P. 61.

¹⁸ Ibid. P. 63.

¹⁹ Ср., в частности, вопрос Придворного о костюме Неразумия и странностях телосложения Обмана, а также ответ Обмана: «*L'Abuzé: Et, beau sire (dist l'Abuzé) dictes moy deux choses dont assez me voy esbahy: l'une est pour quoy vostre compaignon Felcuidier porte les oreilles tant grandes, et l'autre comment vous estes ainsi contrefaict?*» (подчеркнуто нами. — *Л.Е.*).

Abuz: Sur mon ame (ce dist Abuz), c'est aucunement le coustume de nostre hostel, auquel y a beaucoup d'autres personnes qui d'assez plus longues les portent, ce neantmoins que pas ne soient descouvertes. Et ainsi le convient il avoir a celui qui veult estre en grace de nostre maistresse la Court. Car certes, mon enfant, elle a, de sa propre condition et coustume, aymé fort les grandes oreilles... (p. 36–37) <...> Et en tant que tu demandes comment j'ay le corps en ce point je te respons que se tu avoys veu et sceu l'estat, maniere et façon en quoy incessamment travaille, pourmenant plusieurs a l'ostel, assez te tiendroys esbahy que plus corrompu je ne suis, car nulle fois je ne suis sans avoir aucune charge (p. 38). <...> ...moy, Abuz, suis fait a la difference de tous autres et de plus estranges matieres que nul autre... (p. 39). Ниже похожим образом указывается на странность внешнего облика Времени: «*A ceste parolle me fut par eulx amené ung jeune homme assez estourdy et qui d'assez estrange stature estoit...*» (p. 40).

²⁰ Вопрос о драматическом характере прозиметров рассматривает Кл.Тири: *Thiry Cl. Débats et moralités dans la littérature française du XVe siècle: intersection et interaction du narratif et du dramatique // Le moyen français. 1986. Т. 19. P. 203–244.*

²¹ На этот прием в отношении проповеди указал М.Цинк: *Zink M. La prédication en France avant 1300. Paris, 1976.*

²² «*Plus est l'omme en la court monté, / Moins a son faict de seurté*» (p. 29). Это стихотворение состоит из единообразно оформленных двустий: один из стихов всегда открывается наречием «больше» («*plus*»), другой — «меньше» («*moins*»). Обобщенность содержания, повторы, антитезы обособляют это стихотворение от прозаического повествования.

²³ «*Tout regarder et faindre rien ne voir*» (p. 37); «*Vielz singes et vielz braconniers*» (p. 116). Еще одно подобное четверостишие орнаментирует речь самого Придворного: оно содержит ироническое перечисление даров госпожи Двор, накопленных им за годы службы: «*Dons en papiers et promesses en lectres*» (p. 121).

²⁴ Девизы: «*Après Abuz plusieurs s'amusement*» (p. 38), «*Oncques ne fuz fait, formé ne créé*» (p. 39–40), «*Mon filz, moy, Abuz te promet*» (p. 87). «*Прошение*» («*Supplication*»): «*Supplie humblement de bon cueur*» (p. 89).

²⁵ Единственным полным изданием этого произведения до настоящего времени остается издание Леона Батиссье: *Les douze dames de Rhétorique / éd. L. Batissier. Moulins, 1838.* Его фрагменты были переизданы: *Œuvres de Jean Robertet / éd. M. Zsuppan. Paris, 1970.* Это произведение упоминает Й.Хейзинга (Осень средневековья. М., 1988. С. 361–364). О Роберте см.: *Zsuppan M. An Example of the Renaissance Themes of Immortality and Divine Inspiration: the Work of Jean Robertet // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1966. Т. 28. P. 153–163; Zsuppan M. Jean Robertet's Life and Career: a Reassessment // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1969. Т. 31. P. 333–342.*

²⁶ Robertet Jean. Oeuvres / éd. critique par Margaret Zsuppan, Paris, 1970. P. 112–113.

²⁷ Jean et François Robertet // Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age. Paris, 1992. P. 842.

²⁸ Слова дам и ответ Монферрана предварены следующими ремарками: «*Depuis les lettres receues de Monferrant en Bruges, se fist une apparition de Douze Dames audit Monferrant, lesquelles, apres l'avoir accueilly en un vergier, l'arraisonnerent en telle forme*» (следует речь дам; VIII); «*Response de Monferrant aux dames*» (следует текст ответа; IX).

²⁹ Нам, к сожалению, осталась недоступной диссертация П.Жоля: *Joole P. L'épître en vers et les Grands rhétoriciens*. Thèse de doctorat (nouveau régime). Paris–X, 1992.

³⁰ Послание Роберте цитируется по изданию: *Œuvres de Jean Robertet*. Ibid. P. 126.

³¹ Ibid. P. 125.

³² См., в частности: Хейзинга Й. Осень средневековья. С. 149–163; Martineau-Génieys C. Le thème de la mort dans la poésie française de 1450 à 1550. Paris, 1978. Ср., впрочем, крайне критическую рецензию: G.Hasenohr // Romania. 1982. Т. 103. P. 108–120.

³³ Полемике Роберте и Шатлена посвящена наша статья: Евдокимова Л.В. Natura, Ars, Imitatio. Образ «совершенного поэта» в произведениях двух великих риториков // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения, в печати.

³⁴ Их имена: Science (Наука), Eloquence (Красноречие), Profondité (Глубина), Gravité de Sens (Высокость чувств), Vielle Acquisition (Прочный Навык), Multiforme Ricesse (Разнообразное Богатство), Flourie Memoire (Расцветившая Память), Noble Nature (Благородный Природный дар), Clere Invention (Ясное Нахождение), Precieuse Possession (Драгоценное Богатство), Deduction Loable (Похвальная Дедукция), Glorieuse Achevissance (Славный Венец). Стихотворения благодаря используемым в них строфам и размерам распадутся на несколько групп; они представляют собой интереснейший материал для изучения поэтологических воззрений Шатлена и великих риториков. См.: Mühlethaler J.-C. Un manifeste poétique de 1463: les Enseignes des «Douze dames de Rhétorique» // Les Grands Rhétoriciens. Actes du Ve Colloque sur le Moyen français. Milan, 1985. V. I. P. 83–101; Jung M.-R. Les «Douze Dames de Rhétorique» // Du mot au texte. Actes du IIIe Colloque international sur le Moyen français. Tübingen, 1983. P. 229–239.

³⁵ Повод, побудивший поэта к сочинению «Стенаний», необычен и не столь возвышен, как в других прозиметрах: Роберте написал его, возмущенный скандальной связью некой Этьенетты со знатным сеньором (дама, имевшая хорошую репутацию, оставила мужа и соединилась с возлюбленным). Одна из прозаических частей этого текста написана позже других — в ответ на возражения оппонента, недовольного содержанием прозаического вступления, в котором Роберте обвинял в несчастьях Этьенетты Фортуна.

³⁶ Одно из стихотворений содержит обращение к дамам с просьбой хранить свои любовные дела в тайне; другое — сетования верного влюбленного, которому повредил скандал; третье — «сожаление» самой Этьенетты о случившемся (в форме рондо). Заключается прозиметр еще одним рондо (поме-

щенным после прозаического возражения оппоненту) — своего рода *ars amandi*, обращенным к верному любовнику.

³⁷ «Бургундское древо» («*L'arbre de Bourgogne*») в иносказательной форме излагает историю бургундского рода от смерти Карла Смелого до коронования Максимилиана: в прозаических частях, написанных от лица повествователя, рассказывается о внезапной гибели могучего древа, сокрушенного молниями, о том, как единственный побег, оставшийся от него, был позднее привит к другому и т. п. Этот рассказ служит обрамлением для стихотворений, которые вложены в уста пастухов и паломников.

³⁸ «Кораблекрушение Девы» («*Le Naufrage de Pucelle*») написано по случаю обручения Марии Бургундской, дочери Карла Смелого, и Максимилиана Австрийского. Здесь рассказано, как некая галера, принадлежащая прекрасной Деве, едва избежала гибели, которой ей грозили страшные морские чудовища. Различные персонификации предостерегают Деву от опасностей или, напротив, подталкивают к ним.

³⁹ Поводом для написания «Жалобы Греции» («*La Complainte de Grece*») послужили планы крестового похода, которые вынашивал Филипп Красивый: жалуемой на завоевателей-турок Греции отвечают Франция и Англия, суля ей скорое избавление.

⁴⁰ «Трон чести» («*Le trosne d'honneur*») написан на кончину Филиппа Доброго, умершего в 1467 году.

⁴¹ «*Cuer leal <...> se print a le consoler en telle manière* (p. 83; «*Le Naufrage de Pucelle*»); «*France et Angleterre <...> les resconforterent de loing par doulces et consolatives paroles, dont France, qui bien le sçavoit faire, se print a dire...*» (p. 16; «*La Complainte de Grece*»); «*... une dame de hault pris <...> print Noblesse par la main <...> et en le voeuillant susciter et conforter luy dist en telle maniere...*» (p. 44; «*Le Trosne d'honneur*»).

⁴² По-видимому, отсутствие эмоциональной окраски мотивирует прозаическую форму еще одного монолога, не обладающего связанной цепью доказательств: речи Греции, которая отвечает на утешения Франции и Англии.

⁴³ Опубликован, в частности, Э.Ланглуа: *Recueil d'arts de seconde rhétorique* / Publ. par E.Langlois, Paris, 1902. P. 214–252. Авторство Молине убедительно обосновано в монографии: *Dupire N. Jean Molinet, La vie, les oeuvres*. Paris, 1936. P. 61–71. В этом трактате в качестве самостоятельного раздела стихотворений упоминаются, среди прочего, «любовные жалобы и прочие сочинения, изыскивающие скорбь» («*amoureuses complaints et autres doleances*», p. 225), а также «молитвы, просьбы и восхваления», которым подобает форма «простого лэ» («*... simple lay est assez usité en oraisons, requestes et loenges*»; p. 241). «Молитва» («*oraison*»), «жалоба» («*complainte*»), а также «сожаление» («*regret*»); этот поэтический жанр встречается в прозиметрах Молине, но не упоминается в его поэтическом искусстве) названы в анонимном «Риторическом трактате», также опубликованном Э.Ланглуа (op. cit. P. 260, «*Traité de rhétorique*»).

⁴⁴ *Estocq de nobilité*. P. 243.

⁴⁵ «*Communauté <...> se print a honnier sur tout le corps et rustiquement increpant sa malheureuse offense, de son rurale pis, metralier, desgorgea ceste invective*» (p. 94).

⁴⁶ Некоторые стихотворения хвалебного содержания в прозаических вступлениях именуются «песнями», — быть может, вследствие своей твердой

- Августин Аврелий 255-256
 Ален де Лилль 211
 Адриано 275-276
 Аларден 145
 Александр VI, Папа Римский – см.
 Борджа Родериго
 Альберти Леон Баттиста 58, 155
 Альфонс II 45
 Андреа да Барберино 114, 247-248,
 252, 272
 Андреев М.Л. 51, 107, 111, 131, 132,
 263, 273
 Андрей Капеллан 254
 Анний из Витербо 171
 Аполлоний Родосский 244
 Ардингелли Никколо 62, 66-67
 д'Ареццо Антонио 142
 Ариосто Лудовико 19, 33, 53, 58, 99,
 247, 248
 Аристотель 26, 32, 172, 211, 244
 Аркульф 245
 Артог Ф. 247, 272
 д'Ассиньи Тибо, епископ Орлеан-
 ский 195, 198, 208
 Аугурелли 275-276
 Ауэрбах Э. 238, 239, 272

 Бадер Х. 322
 Бадий Иодок 138-139, 140, 142, 155,
 167
 Базен Тома 202
 Банделло Маттео 15, 127
 Баратто М. 78, 79, 85, 87, 110, 111
 Барбаро Франческо 135
 Барг М.А. 51
 Баргальи Шипионе 128, 132
 Барджелини Джакомо 120
 фра Бартоломео 180
 Барцицца Гаспарино 135-137, 138
 Батиссье Л. 309, 324
 Баттиста Гварино да Верона 138
 Бахтин М.М. 210, 221, 239
 Баччо делла Порта 176
 фра Беато Анджелико 185
 Бэк Кр. 110
 Беккаделли Антонио (Панормита)
 17, 23
 Белло де Ла Беллодьер Луи 7
 Бембо Пьетро 57, 58, 74, 139, 141
 Бенедетто да Фиренце 187
 Бенивьени Джироламо 187
 Бентивольо Анделао ди 120
 Бентивольо Андреа ди 118, 119, 120
 Бентивольо Беатриче ди 120
 Бентивольо Джакомо ди 120
 Бентивольо Магдалена ди 120
 Бентивольо Маттео ди 120
 Бентивольо Пенелопа ди 120
 Бентивольо Улисс ди 120
 Бентивольо Эрколе ди 117, 120
 Бережков Д.Н. 187
 Берковский Н.Я. 108
 Бернар де Вентадур 262
 Бернар О. 170, 171
 Бернардино да Фельтре 68-70
 Берни Франческо 53, 58
 Бериальд де Вервиль 128
 Бериальдо Филипп 119, 138, 139,
 154, 167
 Берсиор Пьер 26
 Беруль 8
 Биджи Э. 59
 Бираго Лаура да 281
 Бицилли П.М. 75, 110

- Бир Дж. 291, 322
 Блантер Т. 109
 Боден Геренк 150
 Боден Жан 39
 Боккаччо Джованни 3, 12, 13, 14, 17, 26, 28, 33, 38, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 60, 62, 63, 67-68, 73-90, 91, 92, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107, 109, 110, 112, 113, 116, 117, 122, 124, 127, 128, 129, 130, 131, 139, 140, 141-144, 158, 167, 168, 264
 Бонавентура св. 173
 Бонакорси Филиппе 17
 Боннор Оноре 146
 Борджа Родериго 35, 51, 175, 181, 183
 Борджа Чезаре 35, 47, 49
 Босх Иероним 29, 208, 209
 Боттичелли Сандро 53, 55, 57, 176, 185
 Боутс Дирк 28
 Бозций Аниций Манлий Северин 292, 314, 322
 Боярдо Маттео 19, 23, 53, 58
 Бранка В. 109, 110
 Брантом (Бурдей Пьер де) 270
 Браун Ц. Дж. 153, 169
 Браччолини Франческо Поджо 17, 23, 38, 115, 116
 Брунеллески Филиппо 78
 Бруни Леонардо 17, 30, 38
 Бруно Джордано 187
 Буркхардт Я. 37, 108, 249
 Буркьелло (Джованни Доменико ди) 276
 Бусико (семейство) 257
 Буше Жан 141
 Бьондо Флавио 248
 Бюде Гийом 138, 141, 167
 Бюей Жан де 189
 Ваврен Жан 189
 Вайнштейн Д. 68, 109
 Валерий 221
 Валерий Максим 136, 260
 Валла Лоренцо 17, 30, 137, 138
 Вальдес Хуан де 222
 Вальтер фон дер Фогельвейде 12
 Ван дер Вейден Рогир 13, 29
 Ван Эйк (семейство) 29, 242
 Варбанец Н.В. 166
 Верар Антуан 139-154, 155, 156, 165, 167, 168
 Вергилий Публий Марон 26, 136, 141, 159, 186, 237, 244, 263, 311
 Верджерио Пьер Паоло 17
 Верино Уголино 72
 Вероккьо Андреа 53
 Веселовский А.Н. 63, 110, 111
 Веспуччи Пьетро 120
 Вианей Ж. 277, 287
 «Видение Тнугдала» 251
 Вийон Франсуа 20, 30, 150, 160, 164, 189-200, 203, 206-212, 214-217, 219, 220, 241, 273
 Виллани Джованни 40, 129
 Виллани Маттео 40, 129
 Виллари П. 62, 109, 187, 188
 Виллибальд 244
 Виллье де 123
 Винцент де Бове 260
 Винье Филипп 121
 Виньель Филипп де 129
 Висконти Гаспаре 275-276
 Витиле Филиппо де 120
 Володина Н. 111
 Вошье из Денена 292, 322
 Вюрцбург Иоганн фон 12
 Габиано Бальдассаре да 141, 167
 Гаген Роберт 136, 138, 167
 Гальяр Ожье 7
 Гарен Э. 54, 184, 188
 Гарсиласо де ла Вега 223, 224, 237
 Гварино да Верона 17

- Гвиччардини Франческо 39, 50, 58,
100, 178, 187
- Генрих IV 3
- Генрих Фрейбергский 3
- Герарди да Прато Джованни 113,
128, 132
- Геринг Ульрих 135, 137, 140
- Геродот 243, 247, 272
- Гете Иоганн Вольфганг 187
- Гийом IX 195
- Годзих В. 322
- Гольбейн Ганс 13
- Гольдони Карло 54, 108
- Гомер 222-223, 237, 244
- Гонгора Луис де 237
- Гонзага Джованни 281
- Гонзага Франческо 274
- Гонзага Элизабетта 19, 274-275, 280-
281
- Гораций Квинт Флакк 136, 186, 237
- Готфрид Страсбургский 9
- Готье Теофиль 207
- Гоццоли Беноццо 53
- Грамши А. 54, 108
- Грацини Антон Франческо (Ласка)
128
- Григорий XI, Папа Римский 252
- Гролье Жан 157, 170
- Гуден Рауль де 268
- Гутенберг Иоганн 17, 134, 135, 136,
166
- «Гюон Бордосский» 251
- Давалос Лоренсо 229, 230, 232, 233
- Дане А. 220
- Д'Анкаона А. 286, 287
- Данте Алигьери 10, 11, 12, 14, 66,
110, 141, 146, 147, 167, 228, 237,
277, 287
- Де Робертис Д. 108, 288
- Де Санктис Ф. 53, 58, 107, 108, 112,
131
- Дезонэ Ф. 249, 254, 272
- Декс П. 273
- Дель Лунго И. 59, 65, 67
- Деметрио – см. Кидонис Димитрий
- Деспре Николя 140
- Дешан Эсташ 211, 307
- Джакалоне Дж. 108
- Джамбуллари Бернардо 187
- Дживелегов А.К. 111
- Джироламо да Павия 141
- Джустиниан Леонардо 277
- Дзанато Т. 59-65, 67, 71, 97, 98, 108,
109, 111
- Диодор Сицилийский 139
- Дитмар фон Айст 12
- Ди Франча 59
- Доле Этьен 165
- фра Дольчино 11
- Донателло (Никколо Бетто Барди
Донато ди) 53
- Донати Лукреция 62, 65-66
- Драгонетти Р. 195
- Дунс Скот 137
- Дю Бартас Гийом де Саллюст 7
- Дю Белле Жоашен 12, 162, 171
- Дюбюи Р. 201
- Дюпре Галлио 164
- Дюпре Жан 140, 141
- Дюрер Альбрехт 156
- «Евангелия от посиделок» 189, 194,
206-(207), 220, 221
- Евдокимова Л.В. 322, 323, 325
- Екатерина Сиенская св. 178, 187
- Жан де Мен (Клопинель Жан) 141,
146, 164, 168, 169, 211, 219, 241,
260, 262
- Жан из Арраса 21, 255
- Жан из Сантре 257
- Жан Калабрийский 242, 259
- Жан-Поль – 214
- Жоль П. 325

Жосс Бад – см. Бадий Иодок

Зелинский А.Н. 55

Зупан М. 309, 324, 325

Иаков Ворагинский 137

Иероним Стридонский св. 263

Иконников А.В. 55

Иннокентий VI, Папа Римский 252

Инститорис Г. 220, 221

Иоанн II Добрый, король Франции
257

Иоахим Флорский 182, 187

Иосиф Флавий 260

Ипполита-Мария Арагонская, герцо-
гиня Калабрийская 60, 124, 126

«Искусство достойной смерти» 213

«Истории о любовных и прочих по-
хождениях» 270

«История древности, предшествую-
щая времени Цезаря» 292

Кавальканти Майнардо 107, 110

Кальвин Жан 195

Кальмета Винченцо 274, 277, 279,
283, 286, 287, 288, 289

Камознс Луис де 237

Кампанелла Томмазо 187

Кампобассо (Монфор Николя де),
граф 204

Каподилиста Габриэле 120

Карамзин Н. М. 55

Каритео (Бенедетто Гарет) 275-276,
277, 278, 280

Карл VI, король Франции 149, 169

Карл VII, король Франции 169

Карл VIII, король Франции 34-37,
45, 46, 100, 101, 145-149, 151, 153,
169, 178

Карл Гийеннский 203

Карл Лысый, король Франции 316

Карл Орлеанский 20, 150, 194, 269,
285, 289, 295, 297

Карл Смелый, граф Шароле, герцог
Бургундии 34, 36, 43-45, 189, 202-
204, 213, 319, 326

«Кастелланша из Вержи» 271

Кастильоне Бальдассаре 19

Кастрегга 121

Квинтилиан Марк Фабий 155

Кеведо Франсиско де 237

Кер Жак 19

Кидонис Димитрий 56

Кинаццано Мариано да 57

Киттэй Дж. 322

Кишер Ж. 203

Климент VII, Папа Римский 54, 252

Клоден А. 168

Коактье Жак 202

Кокийяр Гийом 150

Колин Симон де 155, 164

Колоччи Анджело 282-283, 289

Колумб Христофор 243

Коммин Филипп де 22, 29, 31, 32-51,
169, 181, 189, 193, 197, 202-206,
213-214, 217-218, 220-221

Компарини да Прато Паоло 69

Корреджо (Аллегри Антонио) 53

Корсо Якопо 282

Кортеше Паоло 280

Косиков Г.К. 271-272, 273

Космико Никколо Лелио 275-276

Косминский Е.А. 31

Козн Г. 156-157

Крантц Мартин 135

Краснова И.А. 188

Креди Лоренцо ди 176

Креки 121

Кретьен де Труа 114, 246, 253, 255,
259, 261, 262, 264, 267

Кристева Ю. 239, 271, 272, 273

Кристина Пизанская 261, 285, 289

Кроче Б. 74, 288

- Круа Анри де 147-149, 169
 Кэкстон 22
 Кюренберг фон 12
- Ла Винь Андре де 151, 153, 169
 Ла Марш Оливье де 114, 205, 206
 Ла Риер де 308-309, 131
 Ла Рош де 123, 144
 Ла Саль Антуан де 22, 122, 168, 205, 206, 220, 239-273
 Ла Фаче Бьянкони Д. 278-279, 288
 Лаваль Жанна де 241
 Ламбертино Гвидантонио 117, 120
 Лан Филипп де 121, 123
 Ланглуа Э. 131, 147-148, 169, 326
 Ландино Кристофоро 56
 Ландуччи Л. 69
 «Ланселот в прозе» 251, 252, 257, 260-261, 269
 Лансон Г. 270, 273
 Лассере Лоис 139
 Латини Брунетто 242, 245, 255, 273
 Ле Мотт Жан де 292
 Леве Пьер 143, 150, 168
 Лежен Р. 200, 220
 Лемер де Бельж Жан 22, 141, 152, 154, 156, 158, 160-162, 168, 170, 171, 285, 289, 318
 Ленуар Мишель 146, 168
 Леон Пинело Антонио де 237
 Леонардо да Винчи 13, 37, 55, 57, 58, 108, 155, 156, 161
 Леттенов Кервин де 309
 Лефевр С. 309
 Ливий Тит 26, 260, 315
 Лида де Малкиель М.Р. 234, 237, 238
 Лидгейт Джон 21
 Лимбург (семейство) 257
 Лихачев Д.С. 6, 31
 Ловелич Гарри 21
 Лонгёй, Кристоф де 141, 154
 Лопе де Вега 112, 237
- Лопес Эстрада Ф. 237, 238
 Лоррис Гийом де 146, 164, 168, 169, 195, 211
 Лосев А.Ф. 103
 Лукан 136, 237, 260
 Лукиан 161, 170
 Лукреций 136
 Луна Альваро де 228, 231, 232, 233, 235
 Людовик II Анжуйский 240
 Людовик III Анжуйский 240
 Людовик IX Святой, король Франции 141
 Людовик XI, король Франции 34-36, 42-45, 49, 51, 115, 143-145, 149, 168, 189, 197, 202-204, 213, 217
 Людовик XII, король Франции 34, 36, 40, 140
 Людовик XIV, король Франции 3
 Людовик Люксембургский, граф де Сен-Поль 189, 255
 Лютер Мартин 184, 187
- Мазуччо Гвардато 23, 60, 61, 74, 96, 113, 120, 124-127, 129, 130, 131, 132, 270
 Маковицкий Душан 123
 Максим Грек 187
 Максимилиан Австрийский 326
 Макфарлейн Дж. 167
 Макьявелли Никколо 29, 32-51, 53, 54, 65, 73, 87, 98-111, 127, 178, 187
 Малавольти Лукреция ди 119
 Мандевиль Джон (Жан де Мандевиль) 16, 243
 Манетти Джаноццо 17
 Манн Томас 62, 187
 Манни Д. М. 76, 110
 Манрике Хорхе 30
 Мансьон Колар 147, 168
 Маргарита Наваррская 116, 118, 122, 127

- Марианна Австрийская 237
 Марино Джамбаттиста 278
 Мария Бурбонская 242
 Мария Бургундская 317, 320, 326, 327
 Мария Французская 255, 273, 322
 Марнеф Жофруа де 155
 Маро Клеман 141, 150, 156, 160, 163, 164, 167-169, 289
 Мартелли Б. 65
 Мартелли М. 59-61, 62, 67, 68, 70-72, 109
 Марторель Джоанот 21
 Марциал Марк Валерий 136, 237
 Марциал Овернский 261, 266
 Маршан Ги 140
 Масиас 230, 234
 Массе Рене 155
 Машо Гильом де 293, 310-311, 316, 321, 322
 Медичи Козимо 53
 Медичи Лоренцо 24, 34, 36, 52-111, 113, 130, 176, 178, 181
 Медичи Пьеро 178, 185
 Мезьер Филипп де 131
 Мелетинский Е.М. 31, 130, 132
 Мемлинг Ганс 29, 242
 Менандр 237
 Менгини М. 288
 Менегетти М.Л. 288
 Менчетич Ш. 285, 289
 Мережковский Д. С. 187
 Мерло Хуан де 230
 Мешино Жан 295-298, 308, 320-321, 323
 Микеланджело Буонарроти 53, 58
 Михайлов А. Д. 255, 273
 Мишо де Шожи 121
 Мишо Пьер 30
 Молине Жан 114, 141, 147-149, 152, 169, 189, 205, 216, 285, 290, 295, 315-320, 321, 326-327
 «Молот ведьм» — см. Шпренгер Я., Инститорис Г.
 Мольца Франческо Мария 128
 Монтальво Хуан 21
 Монтень Мишель де 10, 13
 Монтепульчано Аньоло да 56
 Монтефельтро Гвидубальдо да 274
 Монтрей Жан де 26
 Монферран 308-310, 313, 325
 Монье Филипп 5, 31
 Мор Томас 50, 163
 Мора-Лебрен Ф. 273
 «Морализированный Овидий» 147
 Морлини Джироламо 23
 Морсиано Пьетро Андреа 120
 Муравьева Г. 51
 Мэлори Томас 21, 22, 114
 Наппи Чезаре 120
 Небриха А. 223-224
 Нев Ж. 242, 272
 Нези Джованни 187
 Нери Ф. 272
 Никколи Николо 17
 Никулин Н.Н. 31
 «Новелла о Грассо» 78
 Нуньес Эрнан 223, 224
 Ньебла, граф 228-230, 232, 233
 д`Обинье Агриппа 160, 162
 «Обманутый Придворный» 295, 298-308, 131, 314, 321, 323-324
 Оветт А 114, 131
 Овидий Публий Назон 26, 136, 147, 168, 169, 256
 «Окассен и Николетт» 246, 291, 322
 Оккам Уильям 240
 Оросий 260
 Орси Алессио 120
 Орсини Клариче 62, 66
 д`Отон Жан 40, 51
 Отгон Фрейзингенский 40

- Пакье Этьен 169
 Палиотти Бонавентура ди 120
 Палиотти Винченцо ди 120
 Пальмарокки Р. 59, 66, 67, 108, 109
 Парабоско Джироламо 128
 Парис Г. 249
 Паскуини Э. 288
 Пацци (семейство) 34, 68
 Пачоли Лука 155
 Пей де Гаррос 7
 Пелетье Жак 249
 Перреаль Жан 161
 Пети Жан 138, 140
 Петр Ломбардский (Пьер Ломбард) 137, 192
 Петрарка Франческо 3, 6, 11, 12, 13, 14, 17, 20, 26, 28, 33, 38, 56, 58, 66, 75, 103, 139, 141, 167, 169, 237, 276, 277, 278, 283, 285, 287, 315
 Пий II – см. Пикколомини Эней Сильвий
 Пикколомини Эней Сильвий 61, 115, 130, 155, 249, 289
 Пико делла Мирандола Джованни 56, 71, 72, 174, 184
 Пико делла Мирандола Джованни (младший) 187
 Пиларж П. 270
 Пинский Л.Е. 111
 Пиччуоло 69
 «Плавание св. Брендана» 251
 Плавт Тит Макций 54, 69, 100
 Платон 32, 137, 211
 Плиний Цецилий Секунд Старший 243, 255
 Плутарх 38
 Полибий 260
 Полициано Анджело 19, 57, 58, 59, 69-70, 73, 109
 Поло Марко 243, 247
 Помпоний Мела 155, 170
 Понселе 123, 145
 Понтано Джованни 125
 Понцо Доменико ди 68-69
 Пот Филипп 122
 Потоцкий Ян 255
 «Представление об Аньоло Эбрео» 69
 Премьефе Лоран де 26, 113, 114, 131, 140, 142-143
 Пруст Марсель 10
 Пуарион Д. 270, 272, 273
 Пульчи Луиджи 20, 23, 24, 58, 60-61, 68, 95, 113, 130
 Пушкин А. С. 3, 55
 Пьердоминичи Л. 206, 212
 Пэтч Х.Р. 230, 238
 «Пятнадцать радостей брака» 23, 113, 203, 206, 242
 Рабле Франсуа 13, 19, 160, 162, 165
 Райнмар фон Хагенау 12
 Райт Т.М. 143-144, 168
 Рамбальдони да Фельтре 17
 Рафаэль 13, 53, 57, 58
 Рене Анжуйский 240-241, 257, 259, 295
 Ренье Жан 30
 Ривера Диего де 234
 Ридольфи Р. 111, 188
 Ринальди Р. 108
 Рифатер Майкл 197
 Ричард II, король Англии 169
 Ричард III, король Англии 50
 Робер де Блуа 260
 Роберте Жан 295, 308-315, 318, 321, 324, 325
 Роберте Франсуа 325
 Ровербелла Григорио 120
 Романова В.Л. 167
 Романьоли 59
 Ронсар Пьер 12, 13
 Росси А. 275-276, 286-289

- Росси В. 59
 Руфин 221
 Рюбампре 202
- Сабадино дельи Ариенти Джованни
 23, 113, 117-118, 121-124, 127,
 129, 132
- Савонарола Джироламо 18, 35, 53,
 54, 58, 62, 71, 72, 109, 172-188
- Сайкаку Ихара 76, 80, 110
- Саккетти Франко 3, 14, 23, 28, 52,
 53, 78, 107, 113, 130
- Сала Пьер 114
- Саллюстий Гай Крисп 136, 260
- Салутати Колуччо 17, 27
- Саннадзаро Якопо 277
- Сансеверино Гаспаро 117
- «Санские новеллы» 113, 129
- Сантьяна Иниго Лопес де Мендо-
 са, маркиз де 222, 223
- Санчес Франсиско 223
- Сапеньо Н. 108
- Сассо 275-276
- Сейсель Клод де 139, 142, 154
- Сенека Луций Анней 237
- Сен-Желе Октавьян де 141
- Сер Джованни 28, 113
- Серафино Аквилано – см. Чиминел-
 ли Серафино
- Сервантес Сааведра Мигель де 10,
 19, 112
- Серкамби Джованни 28, 113, 116-
 117, 118, 124, 130
- Серкильини-Туле Ж. 169, 322
- Сермини Джентиле 113, 117, 124
- Скала Бартоломео 109
- Скьяппа Паоло 120
- Сорель Агнеса 19
- Стайн А. 203
- Стаф И.К. 167, 168
- Стаций Публий Папиний 136
- Стендаль 54, 107
- «Сто новых новелл» 23, 113, 121-
 124, 127, 129, 130, 132, 143-145,
 149, 150, 168, 189, 190, 193-203,
 205, 206, 208-210, 213, 215, 220,
 242
- Страбон 243, 244, 247, 272
- Страпарола Джован Франческо 122,
 128, 129
- «Страсбургские клятвы» 291
- Сфорца Асканио 275
- Сфорца Ипполита-Мария 19
- Сфорца Лудовико Моро, герцог
 Милана 35, 45
- Сюпервьель Жюль 219
- Тайлер Уот 11
- Тан Филипп де 273
- Тассо Торквато 19
- Тацит Публий Корнелий 38
- Тебальдео Антонио 20, 277, 288, 289
- Теодорих 244
- Теренций Публий 54, 100, 138, 142
- Тибо Жак 195, 208
- Тибулл Альбий 136
- Тимонеда Хуан де 127
- Тири К. 290, 320, 321, (322), 324
- Тодоров Ц. 254-255, 273
- Толмачев М. 171
- Тома 8
- Томашевский Н.Б. 111
- Тори Жоффруа 154-164, 165, 169,
 170, 171
- Трексель Жан 138
- Трепперель Жан 146
- Триссино Джан Джорджо 248
- Тюргейм Ульрих фон 9
- Уайт Томас 285
- Уберти Фацио дельи 248
- Уинн М.Б. 145, 168, 169
- Ульрих фон Лихтенштейн 12
- Урбан V, Папа Римский 252

Успенский Б.А. 55, 108

Уэбстер Джон 112

Фабри 327

Фанти Сиджисмондо де 155

«Фарс об адвокате Пьере Патлене»
150, 189, 190, 191, 193-196, 199-
200, 204, 205, 209, 213-214, 216,
219, 220

Фатини Дж. 59

Фердинанд II Католик, король Ис-
пании 35

«Физиолог» 317

Филельфо Франческо 135, 138

Филипп III Добрый, герцог Бургун-
дии 18, 121-123, 143-145, 189, 326

Филипп IV Красивый, король Фран-
ции 18, 326

Филипп VI, король Франции

Фиренцуола Аньоло 127, 128

Фиц-Аллен Томас 26-27

Фичино Марсилио 27, 56, 72

Фише Гийом 135-137, 138, 141, 167

Флавио Франческо 279, 288

Фламини Ф. 286

Флора Ф. 108

Фокессоль 121

Фома Аквинский 172, 188

Фортини Франко 127, 128

Фоскари Якопо ди 117

Франциск I 150, 151, 155, 170, 289

Франциск Ассизский 187

Фрапье Ж. 262, 273

Фрибургер Михаель 135

Фроман Никола 241

Фруассар Жан 115, 141, 169, 240,
257, 273, 293, 310-311, 321, 327

Фуа, граф 257

Фубини М. 59, 108

Фуке Жан 13, 29

Фукидид 138

Фуко М. 134, 153

Фуст Йохан 135

Хейзинга Й. 4, 18, 30, 31, 239, 272,
325

Хейнлин Иоганн 135, 136, 137

Хлодовский Р.И. 107, 109, 111, 112,
127, 131, 132

Хризолор Мануил 16

Хуан II, король Испании 222, 226,
232, 233, 235, 236

Хуан Мануэль 21

Хуан де Мена 222-238

Хуан Руис 224

Цинк М. 324

Цицерон Марк Туллий 26, 136, 137,
141, 186

Чекки Э. 108

Челлини Бенвенуто

Чиминелли Серафино 20, 274-289

Чинтио Джиральди 128

Чосер Джеффри 11, 116, 124

Шанпье Симфорьен 141

Шартье Ален 20, 26, 141, 150, 164,
169, 217, 307

Шартье Р. 134, 146, 166, 168, 169

Шастель А. 240, 272

Шатлен Жорж 30, 36, 40, 114, 141,
189, 213, 216, 257-258, 295, 308-
315, 317-318, 325

Шекспир Уильям 10, 19, 57, 91, 104,
108, 112

Шкловский В. 82, 111

Шольер Жан Догано де 128

Шпитцер Л.С. 214

Шпренгер Я. 220, 221

Эдуард III, король Англии 257

Эдуард IV, король Англии 43

Эзоп 120

Эйльхарт фон Оберг 8-9
 Эккерман И. П. 123
 Элиаде М. 251, 273
 Энин Жан де 206
 Энний Квинт 147
 Эразм Роттердамский 28, 138, 161
 Эриццо Себастьяно 128, 129
 д'Эсте Беатриче 19, 274, 286
 д'Эсте Изабелла 19, 274-275, 279, 281
 д'Эсте Франческо 13
 д'Эсте Эрколе I 118, 119, 120
 Этьенн Анри 155, 164
 Этьенн Робер 164

 Ювенал Децим Юний 136, 170
 Юлий II, Папа Римский 47
 Юсим М.А. 50
 Юстин 315
 Ютшон Л. 218

 «Явление Истины св. Исидору» 237
 Якопоне да Тоди 179

 Ageno F.B. 107
 Angeli G. 170, 273
 Asor Rosa A. 108
 Auerbach E. – см. Ауэрбах Э.

 Baader H. – см. Бадер Х.
 Bargagli Scipione – см. Баргалли Шипионе
 Basile B. 132
 Batissier L. – см. Батиссье Л.
 Bauer H. 188
 Beer J.M.A. – см. Бир Дж.
 Bellenger I. 289
 Beltrami P.G. 287
 Benoît 220
 Berchem T. 169
 Bernard Aug. – см. Бернар О.
 Biadene L. 287
 Bodeker H.K. 166

Boese – см. Бозций
 Bogliolo G. 289
 Branca V. – см. Бранка В.
 Bronzini G.B. 286
 Brown C. J. – см. Браун Ц. Дж.
 Brunel P. 289

 Calmeta Vincenzo – см. Кальмета Винченцо
 Calmette J. 51
 Carducci G. 107
 Catellani C. 288
 Cavallo G. 166
 Cerquiglini-Toulet J. – см. Серкильини-Туле Ж.
 Chartier R. – см. Шартье Р.
 Charton E. 272
 Chastel A. – см. Шастель А.
 Cirese A.M. 287
 Claudin A. – см. Клоден А.
 Cocchiara G. 286
 Cocco M. 289
 Colines Simon de – см. Колин Симон де
 Colombina di Siviglia 287
 Commynes Ph. – см. Коммин Ф.
 «Les Comptes du monde aventureux» — см. «Истории о любовных и прочих похождениях»
 Conci D.A. 108
 Couty D. 289
 Coville A. 273
 Cremante K. 287
 Croce B. – см. Кроче Б.

 D'Ancona A. – см. Д'Анкаона А.
 De Marchi L. 289
 De Robertis D. – см. Де Робертис Д.
 Desonay F. – см. Дезонэ Ф.
 Dini V. 108
 Doucet R. 168
 Doutrepoint G. 31, 132

- Dragonetti R. 220
 Drzic D. 289
 Dubois M. 220
 Dubuis R. 220
 Duby G. 272
 Dufournet J. 31, 51, 220, 221
 Dupire N. 326
- Eliade M. – см. Элиаде М.
- Farinelli A. 131
 Febvre L. 167, 171
 Ferrara M. 188
 Flamini F. – см. Фламини Ф.
 Francois I - см. Франциск I
 Frappier J. – см. Фрапье Ж.
 Froissart J. – см. Фруассар Ж.
- Garin E. – см. Гарен Э.
 Gherardi da Prato G. - см. Герарди да
 Прато Дж.
 Gilbert A.H. 50
 Giraud Y. 169
 Giustiniani V.R. 287, 288
 Golenistcheff-Koutouzoff E. 131
 Grayson C. 286
 Green O.H. 237
 Grolierius – см. Гролье Ж.
- Hartog F. – см. Артог Ф.
 Hasenohr G. 322, 325
 Hauvette H. – см. Оветт А.
 Hérodote – см. Геродот
- Iodocus Badius Ascensius – см. Бадий
 Иодок
- Jacob P.L. 168
 Jeay M. 220
 Joole P. – см. Жоль П.
 Juan de Mena – см. Хуан де Мена
 Jung M.R. 169, 325
- Klaniczay T. 31
 Knudson Ch. A. 272
 Kristeva J. – см. Крестева Ю.
 Kushner E. 31
- Lafont R. 31
 Langlois E. – см. Ланглуа Э.
 Lanson G. – см. Лансон Г.
 Lanza A. 132
 Lapesa R. 237
 Lazaro Carreter F. 237
 Lazzeri G. 188
 Lejeune R. – см. Лежен Р.
 Lemaire de Belges J. - см. Лемер де
 Бельж Ж.
 Lida de Malkiel M.R. – см. Лида де
 Малкиель М.Р.
 Lopez Estrada F. – см. Лопес Эстрада
 Ф.
 Lorcin M. Th. 246
 Loubet Ch. 188
 Louis XI – см. Людовик XI
 Luzio A. 286, 288
- Macfarlane J. – см. Макфарлейн Дж.
 Magnelli F. 108
 Mansion Colard – см. Мансьон Колар
 Marchello-Nizia Ch. 273
 Marie de France – см. Мария Фран-
 цузская
 Marot Cl. – см. Маро Кл.
 Martial d'Auvergne – см. Марциал
 Овернский
 Martin H.-J. 167, 171
 Martineau-Génieys C. 325
 Masuccio Salernitano – см. Мазуччо
 Гвардато
 Misrahi J. 272
 Monnier Ph. – см. Монье Ф.
 Morabito P. 220
 Mühlethaler J.-C. 325

Neri F. – см. Нери Ф.
Neuve J. – см. Нев Ж.
Nigro S.S. 132

Orvieto P. 109
Ovide – см. Овидий

Pabst B. 322
Pagliaro A. 286
Panofsky E. 31
Parent A. 167
Patch H.R. – см. Пэтч Х.Р.
Paupert A. 220
Pazzaglia M. 287
Piccolomini (Piccolhomini) Aeneas
Silvius – см. Пикколомини Э.С.
Pilorz A. 273
Pirrotta N. 287
Poirion D. – см. Пуарион Д.
Premiere Fait Laurens de – см. Лоран
де Премьефе
Primofactus Laurentius – см. Лоран де
Премьефе
Pucci E. 188

Reichenberger K. 169
Renier R. 286, 288
Renouard Ph. 167
Resetai M. 289
Ricci P.G. 107
Ridolfi R. – см. Ридольфи Р.
Rochon A. 109
Rossi A. – см. Росси А.
Rutebeuf 220

Sabadino degli Arienti G. – см. Саба-
дино дельи Ариенти Дж.
Sabatier R. 272
Saenger P. 168
Sanguineti F. 109

Santa Croce Pietro 288
Santini E. 286
Schiaffini A. 287
Segre C. 289
Settembrini L.
Siciliano E. 273
Sienaert E. 273
Simone F. 31, 167
Spongano R. 287
Squarotti B. 108G.
Stanesco M. 273
Stegmann A. 30, 50
Sweetser F.P. 132
Szkilnik M. 322

Tateo Fr. 109
Thiry Cl. – см. Тири Кл.
Todorov Tz. – см. Тодоров Ц.
Tomasovič M. 289
Tory Geoffroy – см. Тори Жофруа
Trapp J.B. 168
Truffet M. 289

«Una donna d'amor fino» 76

Van der Elst J. 31
Vecchi P. 287
Verard A. – см. Верар А.
Villon F. – см. Вийон Ф.
Virgile – см. Вергилий

Walter Ph. 273
Weinstein D. – см. Вайнштейн Д.
Weise G. 50
Winn M.B. – см. Уинн М.Б.
Wright Th.M. – см. Райт Т.М.
Wunderli P. 321

Zsuppan M. – см. Зупан М.
Zumthor P. 169

СОДЕРЖАНИЕ

<i>А.Д.Михайлов. Введение</i>	3
<i>М.Л.Андреев. Коммин и Макьявелли. К проблеме семантических границ Возрождения</i>	32
<i>Р.И.Хлодовский. Лоренцо Медичи между Джованни Боккаччо и Никколо Макьявелли. Трансформации одного новеллистического сюжета</i>	52
<i>А.Д.Михайлов. Вопросы типологии европейской новеллы XV века</i>	112
<i>И.К.Стаф. Книгопечатание и народная литература во Франции XV века</i>	133
<i>А.В.Топорова. Феномен Савонаролы (1452–1498)</i>	172
<i>Жан Дюфурне (Париж). Некоторые отличительные черты поколения короля Людовика XI (Перевод с французского Е.В.Гвоздевой при участии М.В.Соколовой)</i>	189
<i>А.Б.Можжаева. Аллегоризм Хуана де Мены</i>	222
<i>К.А.Чекалов. Антуан де Ла Саль: между вымыслом и истиной.....</i>	239
<i>Н.Б.Карданова. «Играть на лютне и плакать о любви» (развлекательная поэзия Италии XV века)</i>	274
<i>Л.В.Евдокимова. Проза и стихи во французских прозиметрах XV века</i>	290
<i>Указатель</i>	328

Научное издание

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

ПЯТНАДЦАТЫЙ ВЕК В ЕВРОПЕЙСКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ РАЗВИТИИ

Оригинал-макет изготовлен
Мишутиной Т.И.

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Подписано в печать 16.10.2001.
Формат 60х84¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс.
Печать офсетная. Печ. л. 21.25. Тираж 500 экз.

ИМЛИ РАН, Наследие,
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а.

Тел.: (095) 202-21-23, 291-23-01

