

К.А. Чекалов

**МАНЬЕРИЗМ
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ
И ИТАЛЬЯНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРАХ**



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

К. А. ЧЕКАЛОВ

**МАНЬЕРИЗМ
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ
И ИТАЛЬЯНСКОЙ
ЛИТЕРАТУРАХ**

Ответственный редактор
М. Л. Андреев

Москва
ИМЛИ РАН, «Наследие»
2001

Литература Средних веков, Ренессанс и Барокко

Выпуск V

Серия основана в 1994 году

Редакционная коллегия:

М. Л. Андреев, Н. И. Балашов,

Е. А. Гуревич, А. Д. Михайлов

Рецензенты:

доктор филологических наук *Н. Т. Пахсарьян,*

кандидат филологических наук *Е. П. Гречаная*

Чекалов К. А.

Маньеризм во французской и итальянской литературах.—М.: «Наследие», 2001.— 208 с.

Книга представляет собой первый в отечественной науке о литературе монографический очерк маньеризма — стиля, сыгравшего весьма заметную роль в культурном развитии второй половины XVI — начале XVII веков. Наряду с теоретическим осмыслением некоторых аспектов маньеризма в монографии анализируется творчество трех его представителей в литературе: Дж. Марино, Ф. Бериальда де Вервиля и О. д'Юрфе. Феномены литературного развития рассматриваются в тесной связи с явлениями из области изобразительного искусства.

© К. А. Чекалов, 2001

© Т. А. Заика, оформление, 2001

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

Вместо введения

В предлагаемой вниманию читателя работе рассматривается относительно мало изученный в отечественной науке о литературе феномен — маньеризм. Впервые посвящая литературному маньеризму монографический очерк, мы не ставили себе целью исчерпать все связанные с этим литературно-художественным стилем проблемы. Окончательные решения несовместимы с самой его сутью, ведь «внутренний дуализм, внутренняя напряженность» являются имманентно присущими этому стилю особенностями (Э. Панофски). Мы остановили свой выбор на анализе творчества трех писателей, жизнь и деятельность которых хронологически соответствует переходу от XVI к XVII столетию. Среди них особенно известен Джанбаттиста Марино, чье имя связано с формированием целой традиции в итальянской поэзии Сейченко. Знаменит, хотя и принадлежит ныне в большей степени к «воображаемому музею» истории литературы, чем к реально читаемым авторам, автор «Астреи» Оноре д'Юрфе (судя по всему, Марино и д'Юрфе были знакомы: они могли встречаться в Турине, прежней столице Савойского герцогства, а затем и во время пребывания итальянского поэта в Париже). И наконец, с недавних пор приобрело неожиданную актуальность творчество Франсуа Бероальда де Вервиля, чья фигура продолжает оставаться несколько загадочной, зато главное его сочинение привлекает к себе заметный интерес, и не только со стороны литературоведов.

При всех различиях «жизни и судьбы» этих писателей их роднит общее отношение к культурным достижениям Ренессанса, общее стремление не только опереться на существующую традицию, но и — то исподволь, а то и с помощью чрезвычайно радикальных трансформационных процедур — обновить эту традицию. Подобное противоречивое «зависание» между ста-

рым и новым как раз и является, на наш взгляд, характерной особенностью маньеристического стиля.

Мы сочли необходимым посвятить отдельную главу краткой характеристике маньеризма в теории искусства, литературе и изобразительном искусстве, и это несмотря на обилие работ на эту тему, появившихся за последние семьдесят лет (и особенно начиная с 50-х годов). Дело в том, что до сих пор не выработана единая исследовательская позиция по многим связанным с маньеризмом вопросам, так что нелишне в начале исследования сформулировать наши исходные принципы.

Автор приносит глубокую благодарность всем тем, кто своими советами и замечаниями помог ему в работе над монографией, и прежде всего — сотрудникам отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения Института мировой литературы Российской Академии наук. Хотелось бы поблагодарить также за консультации и всестороннюю поддержку зарубежных ученых, занимающихся данной проблематикой — Ж. Матье-Кастеллани (Франция), М. Жаннре (Швейцария), К. Оссола (Италия).

Глава первая

МАНЬЕРИЗМ И ЕГО САМООПИСАНИЕ

Маньеризм — литературно-художественный стиль, еще недавно являвшийся преимущественно предметом академических дискуссий и не привлекавший к себе сколько-нибудь выраженного интереса широкого зрителя и читателя — в настоящее время постепенно превращается в предмет массового потребления. (Разумеется, речь идет в первую очередь о маньеризме итальянском как наиболее чистом варианте стиля.) Об этом свидетельствует и прокладка соответствующих туристических маршрутов (в Тоскане, например), и размах посвященных искусству маньеризма выставок. Только в 1998 году таковых состоялось две: одна, перемещавшаяся из Нового Света в Старый (Вашингтон — Бергамо — Париж), представила на суд зрителей не исчерпывающую, но внушительную подборку произведений Лоренцо Лотто, другая, проходившая в Лувре, вместила в себя полотна и графику Франческо Сальвиати.

В чем причина притягательности стиля для широкого зрителя? Вероятно, свою роль здесь играют пресловутые «причудливость», «странность» и в отдельных случаях даже «болезненность» маньеристического искусства, а эти особенности обладают большой силой воздействия на «человека эпохи постмодерна». По мнению современных культурологов, основными особенностями постмодернистской культуры можно считать «пастись» и «шизофреничность»¹; нечто сходное можно прочесть в трудах нынешних исследователей и по отношению к маньеризму. Симптоматично, что маньеризм и постмодернизм иногда оказываются в центре внимания одних и тех же ученых; среди них почетное место принадлежит «отцу итальянского трансавангарда» Акилле Бонито Олива.

Арнольд Хаузер считал маньеризм первым с исторической точки зрения образцом сознательно анатуралистического ис-

кусства. Позиция достаточно спорная, особенно если учесть, что в XVI веке процесс создания на полотне некоей особой реальности, существующей по собственным законам (эффект «более чем картины»²), мог и не носить осознанного характера. Маньеризм бросает вызов присущей высокому Ренессансу нормативности, иногда не желая того; единомышленники Вазари не обязательно ощущали этот период как эпоху коренной ломки, радикального разрыва с прошлым; во всяком случае, на первой стадии маньеризма они склонны были считать, что лишь совершенствуют прежний идеал. Но, как бы то ни было, конкретный художественный результат оказывался отличен от творений высокого Возрождения. Так рождались на свет загадочные, то несколько призрачные, то, напротив, вполне осязаемые и все-таки таинственные образы; то прихотливые и запутанные, а то, напротив, аморфные, словно бы служебные, сюжеты; деформированные или попросту немыслимые пространственные построения; затейливые плетения литературных и пластических цитат. Современное искусство, нацеленное на отказ от мимесиса и конструирование собственного, подчас весьма причудливого универсума, обнаруживает определенное внешнее сходство с маньеристическим. Кроме того, современному читателю и зрителю созвучны открываемый в пределах высших достижений маньеристического стиля («Гамлет» и «Дон Кихот») новоевропейский психологизм, и акцентированный, неведомый высокому Ренессансу эротизм, и, наконец, высокая степень формальной сделанности, маэстрия.

Интерпретаторы маньеризма в XX веке еще задолго до наступления постмодернистской стадии были склонны переносить на этот стиль кризисные черты, свойственные современной культуре. В этом видится одна из причин триумфального шествия понятия «маньеризм» по страницам монографий и периодических изданий. Другая причина, как представляется, связана с уточнением границ и содержательных особенностей Ренессанса, преодолением однолинейных — в духе Мишле — Буркхардта — его интерпретаций. Жесткий вельфлиновский бином «Ренессанс//барокко», вполне соответствовавший противопоставлению «аполлонического» и «дионисийского» у Ницше, уже век тому назад стал ощущаться как недостаточно емкий по отношению к искусству Чинквеченто, на котором лежит явственная печать переходности. Собственно, и у Вельфлина заходит речь о

маньеризме, но лишь в критическом плане, как о проявлении упадка Ренессанса; для него эта категория ни в коем случае не сопоставима с составляющими упомянутого бинама. То же самое можно сказать о видном представителе Венской школы искусствознания Алоисе Ригле. Но вот уже ученик Ригля Макс Дворжак фактически первым попытался осмыслить феномен маньеризма на научном уровне (это произошло в лекции 1920 года «Эль Греко и маньеризм», затем включенной в состав сборника «История искусства как история духа» (1924)³. Дворжак дает эстетическую характеристику маньеризма как стиля, отрицающего ренессансную классику и выражающего крушение объективной — характерной для высокого Ренессанса — и воцарение субъективной картины мира. Своеобразие концепции Дворжака заключается в том, что в его поле зрения оказывается не столько «салонная» струя в маньеризме (решительно возобладавшая, например, в работах мастеров школы Фонтенбло или в так называемом «рудольфинском» искусстве), сколько спиритуальные, трансцендентные компоненты маньеризма (составлявшие, с точки зрения ученого, противовес нарастанию эмпиризма и переходу к научной картине мира). Отсюда становится понятным, почему Дворжак так настаивает на связи маньеризма с радикальными религиозными идеями XVI века. (Далеко не все исследователи поддержали в дальнейшем этот тезис Дворжака, а Н. Певзнер даже пытался связать маньеризм с заклятыми врагами реформаторов — иезуитами.)

За Дворжаком последовали В. Фридлендер («Маньеризм и антиманьеризм в итальянской живописи», 1925), Э. Панофский, Ф. Анталь и многие другие ученые. Не задаваясь целью дать исчерпывающий обзор обширного потока связанной с маньеризмом литературы (уже имеется несколько обобщающих статей на эту тему⁴), подчеркнем, что уже у Дворжака, то есть на заре изучения стиля, анализ явлений из области изобразительного искусства подкрепляется параллелями из области словесности. Так возникают имена Рабле, Сервантеса, Шекспира и Тассо (творчество Тассо в дальнейшем нередко рассматривалось как наиболее характерный образец маньеризма в литературе; нетрудно выявить черты маньеризма и в «Дон Кихоте», и в ряде пьес Шекспира). Но все-таки первым ученым, кто дал развернутую характеристику маньеризму в литературе, стал Эрнст-Роберт Курциус (его монография «Европейская литература и ла-

тинское средневековье» вышла в свет в 1947 году⁵). Правда, немецкий ученый интерпретирует маньеризм как метаисторическую категорию, как некую константу европейской литературы; он выводит семь исторических разновидностей маньеризма, из которых большинство относится к античности и средневековью; включает список испанский концептизм. Фактически Курциус заменяет барокко (рекуррентная категория у Э. д'Орса) обреченным на такое же «вечное возвращение» маньеризмом. Позднее его ученик Г.-Р. Хокке еще более расширительно истолкует маньеризм в известной монографии «Мир как лабиринт»⁶, где уже сам иллюстративный ряд обнаруживает предельную эластичность интересующего нас понятия.

Некоторый налет модернизации заметен и в монографии о маньеризме, написанной Арнольдом Хаузером. Это в первую очередь относится к третьей части книги, именуемой «Маньеризм и современное искусство»⁷. И все же центральная задача Хаузера, не в пример другим писавшим на эту тему ученым, — попытаться обнаружить присущий маньеризму *Zeitgeist*. Таковым у Хаузера становится понятие «отчуждения», позаимствованное ученым у Гегеля и Маркса. Хаузер указывает: «маньеризм — выражение беспокойства, тревоги, потрясения, рожденных процессом отчуждения личности от общества и овеществлением всего культурного процесса»⁸. Отчуждение работника от создаваемого им продукта, характерное для периода раннего капитализма (в экономике), процесс утверждения «двойной морали» — одна для монарха, другая для его подданных (в политике); разочарование индивида в связи с растущей рационализацией жизни (в массовой психологии; здесь Хаузер опирается на идеи Макса Вебера) — все это, по мысли ученого, коррелирует с весьма зыбким и неустойчивым положением художника в «эпоху маньеризма». Утрачивается традиционная связь художников с ремесленниками, кончается покровительство со стороны «цеха». Отсюда и новый статус личности в произведениях маньеристического стиля, утрата персонажами стабильности, кризис идентичности, раздвоенность (которую легко проследить в пьесах Шекспира). Капитулируя перед хаосом окружающего мира, индивид погружается в созерцание собственного «я», отсюда и характерный для многих героев литературы маньеризма нарциссизм.

Концепция А. Хаузера представляется весьма продуктивной

для понимания особенностей маньеристического стиля, хотя понимание им маньеризма как «эпохи», простирающейся вплоть до середины XVII века, остается дискуссионным. Хаузер действует гораздо тоньше, чем другие интерпретаторы маньеризма с социологических позиций — например, Ф. Антал. По Анталю, характерный для XVI века экономический упадок Италии привел к ослаблению роли буржуазии — а именно с ней связывалось торжество «реалистических» тенденций в литературе и искусстве; в образовавшийся вакуум врывается аристократический идеал, который и становится, с точки зрения ученого, основополагающим в маньеризме⁹. Совпадение центров маньеристического искусства с наиболее влиятельными дворами (Флоренция, Фонтенбло, Прага...) — несомненный факт, однако в объяснении Анталя (крупного ученого, глубоко исследовавшего, в частности, стилистические особенности итальянского маньеризма) игнорируются «демократические» модификации стиля¹⁰.

Возвращаясь к А. Хаузеру, отметим, что в его монографии приводится обширный список писателей и поэтов, принадлежащих, с точки зрения автора, к маньеристическому стилю. Среди них, в частности, такие разные фигуры, как Шекспир, Донн, Марло (в Англии), Гонгора, Сервантес, Кальдерон (в Испании), Микеланджело, Тассо, Марино (в Италии), Монтень, Дю Бартас, Малерб, Спанд (во Франции). Позднее Дж. Ширмен пополнил этот и без того достаточно спорный список именами П. Бембо, А. Фиренцуолы, Ф. Джиральди Чинцио, Б. Тассо, Ф. Депорта, Э. Спенсера, Дж. Лилли. Как видим, в орбиту маньеризма попали не только традиционно соотносимые с Ренессансом, но и причислявшиеся ранее к барокко или даже классицизму авторы.

Широкое распространение получают параллели между теми или иными феноменами маньеристической живописи, с одной стороны, и произведениями литературы рубежа XVI—XVII веков, с другой. Чаше других упоминается Шекспир, хотя и отнюдь не все исследователи, как А. Хаузер, безоговорочно относят к маньеризму все его творчество (по У. Сайферу, следует говорить в этом плане лишь о последних пьесах). Образ Гамлета, по мнению К. Бюси-Глюксман, весьма напоминает маньеристический портрет, а более конкретно — портрет Уголино Мартелли работы Бронзино¹¹; структуру монологов Гамлета, да и всей

шекспировской трагедии в целом Кл.-Ж. Дюбуа уподобляет излюбленной маньеристами «змеевидной» линии¹².

Нам представляется, что постановка вопроса о маньеризме применительно к литературе вполне обоснованна, и, конечно, не только в силу внешних аналогий. В интересующий нас период взаимодействие литературы и изобразительного искусства было особенно тесным; горацевский тезис *ut pictura poesis* на все лады повторяли и теоретики живописи, и авторы трактатов по поэтике. Проблема подражания чрезвычайно живо обсуждается как художниками, так и литераторами, равно как и соотношение пользы//удовольствия в искусстве. Одной из причин такого взаимодействия можно считать стремление повысить статус живописи (страстно возвеличенной еще Леонардо) и допустить ее в пантеон свободных искусств. Ярким примером взаимодействия изобразительного искусства и словесности в XVI веке можно считать и получившие широкое распространение книги эмблем (к этой проблеме мы еще вернемся). Наконец, теоретики маньеризма нередко увлекались сопоставлением поэтов с живописцами: Данте с Микеланджело, Петрарки с Рафаэлем (Л. Дольче), Гомера с Леонардо, Саннадзаро с Мантеньей, Ариосто с Тицианом (Дж. Ломаццо).

Несмотря на все сказанное, до сей поры некоторые литературоведы придерживаются той точки зрения, что маньеризм — категория, без которой в науке о литературе вполне можно обойтись. Назовем в этой связи немецкого исследователя, автора фундаментальной монографии о стиле барокко В. Флека, который подчеркнуто и полностью изымает термин «маньеризм» из своего инструментария¹³. Сходную точку зрения высказывают и некоторые итальянские литературоведы, возможно, под влиянием сделанного еще в 1945 году замечания Джулиано Бриганти, чей авторитет среди исследователей Чинквеченто остается очень высоким¹⁴.

Впрочем, гораздо удивительнее другое: окончательные ответы на вопросы, связанные с этим стилем, не получены даже в науке об искусстве, хотя, казалось бы, искусствоведы давно и углубленно изучают проявления маньеризма в живописи, скульптуре, графике и — несколько меньше — в архитектуре. Характерно следующее высказывание, сделанное в одной из недавних публикаций: «формулировка “маньеризм” в настоящее время не может быть однозначной, даже больше — она допус-

кает релятивизм границ и трактовок»¹⁵. И все же очевидно, что и у упомянутого релятивизма должны быть свои границы, в противном случае проблема маньеризма обращается в псевдо-проблему.

Был ли маньеризм «стилем», «эпохой» (А. Хаузер, Г.-Р. Хокке), «состоянием души» (Р. Скривано) или лишь «одним из ответвлений художественной жизни позднего Возрождения»¹⁶? Является ли он феноменом поистине интернациональным или же существовал в чистом виде только в Италии? Каковы хронологические рамки маньеризма? Это лишь часть вопросов, на которые, по сути дела, приходится заново отвечать всякому заново обращающемуся к данной проблеме исследователю. Стоит ли говорить о том, что и проблема соотношения творчества того или иного художника или писателя с маньеризмом у разных ученых выглядит по-разному. Так, признанный лидер маньеристической живописи Ф. Пармиджанино, чью «Мадонну с длинной шеей» (Галерея Уффици) М. Дворжак назвал «главным произведением Пармиджанино и главным произведением маньеризма вообще»¹⁷, для автора недавней монографии о творчестве художника С. Голд принадлежит к «протоманьеризму»¹⁸. Фрески Я. Понтормо в монастыре Чертоза дель Галуццо, с точки зрения современного исследователя, «не имеют ничего общего с маньеризмом»¹⁹. Спору нет, цикл в Чертозе действительно стилистически несколько выпадает из творчества Понтормо, здесь очень ощутимо влияние Дюрера. Но вот Э. Баттисти вообще выводит Понтормо за пределы маньеризма, хотя и считает уместным привести в своей монографии анализ его эстетических воззрений²⁰ (которые носят отчетливо маньеристический характер).

Для большинства исследователей очевидна внутренняя неоднородность маньеристического стиля, его пресловутая протестистичность, неуловимость (с подачи М. Праза своего рода символом этого стиля становится Вертумн, один из персонажей того же Понтормо — цикл фресок в Поджо-а-Кайано — и других маньеристов). В пределах маньеризма объединяются такие, казалось бы, несовместимые феномены, как выполненный около 1524 года скандально известный графический цикл «Любовных позиций» (плод совместного творчества Дж. Романо, М. Раймонди и П. Аретино) и, например, исполненная высоко-го спиритуализма живопись сиенца Д. Беккафуми. Принципи-

альная несогласованность между собой отдельных аспектов маньеризма все же не в состоянии скрыть внутреннюю эволюцию стиля. При этом имеется в виду маньеризм в Италии; за ее пределами четкой эволюции «Ренессанс» — «маньеризм» — «барокко», как правило, не прослеживается. В Нидерландах, например, маньеристическая фаза непосредственно следует за готической, а французское Возрождение испытывает на себе сильнейшее влияние итальянского маньеризма.

Что же касается искусства Чинквеченто, то обычно его подразделяют на три периода:

1. Постепенное размывание классического идеала, воскрешение готических форм (1515—1530). «Первый тосканский маньеризм»: Я. Понтормо, Ф. Россо, Д. Беккафуми. В настоящее время искусствоведы предпочитают именовать этот период «антиклассическим экспериментированием»²¹ и обращаются к изучению аналогичных феноменов за пределами Тосканы (Феррара, Кремона, даже Болонья).

2. Зрелость маньеризма (1530—1570). Творчество А. Бронзино, Ф. Сальвиати, А. Аллори. Некоторая стилистическая успокоенность по сравнению с предшествующим этапом, меньшая экспрессивность форм. «Кризис не исчез, но [...] словно бы вытеснен»²².

3. Распространение «маньеризированного маньеризма»²³, то есть искусства, во многом опирающегося на достижения двух предыдущих этапов. Вместе с тем (в особенности в Риме) возникают приметы неоакадемизма. Хронологические рамки этого этапа — 1570—1600 год.

Таким образом, по этой схеме продолжительность жизни маньеристического стиля в изобразительном искусстве составляет около 85 лет. Впрочем, нередко нижней границей маньеризма считают год кончины Рафаэля (1620) или даже дату *sacco di Roma* (1527); верхняя же граница у некоторых исследователей отодвинута до 1620 года (У. Сайфер) или даже до 1650 года (А. Хаузер, Г.-Р. Хокке).

Заметим, что есть все основания считать судьбу маньеристического стиля в литературе более долговечной, чем в изобразительном искусстве (собственно, сходной точки зрения придерживался и Э. Баттисти, говоривший о «позднем маньеризме» XVII века — правда, лишь применительно к Франции и Испании)²⁴. С другой стороны, за пределами Италии деятельность

живописцев-маньеристов продолжается и в первые два десятилетия XVII века (назовем хотя бы Б. Спрангера, Ж. Белланжа и К. ван Харлема). На Апеннинах же, не без запоздалого воздействия идей Тридентского собора, имеет место любопытный процесс ревизии маньеристами своих художественных принципов, что можно проследить на примере известного флорентийского скульптора Бартоломео Амманнати, осудившего собственные (излишне «чувственные») творения и провозгласившего себя приверженцем морализаторского искусства.

Запутанность картины стилевого развития конца XVI века, равно как и приметы мировоззренческого эклектизма; характерное для этого периода взаимодействие натурфилософских, неоплатонических, неостоицистских идей; незавершенность, несмотря на решения Тридентского собора, религиозных дискуссий — все это, вместе взятое, побудило историков, искусствоведов и литературоведов взять на вооружение новый термин (собственно, он был предложен еще в начале 50-х годов Дж. Джетто и А. Тененти). Этот термин — «Осень Возрождения» — был образован по аналогии с названием известной книги Й. Хейзинги и в какой-то мере пришел на смену «Контрренессансу» Х. Хайдна — Дж. Тоффанина. На наш взгляд, «Осень Возрождения» — удобное рабочее понятие, позволяющее разместить в одной плоскости разнородные культурные феномены, вызванные к жизни поздним Ренессансом. Как представляется, речь идет об историческом периоде (хронологические рамки «Осени» определяются как 1580—1630 гг.), внутри которого продолжает оставаться сильной иррадиация ренессансных эстетических идей и происходит взаимодействие маньеризма, барокко и классицизма (в этом отношении мы разделяем концепцию Р. И. Хлодовского о взаимодействии литературно-художественных стилей в пределах культуры Возрождения²⁵ и считаем возможным продлить процесс такого взаимодействия до конца обозначенного выше периода). В то же время использование понятий «Осень Возрождения» и «маньеризм» как синонимов (Кл.-Ж. Дюбуа) представляется нам необоснованным.

В затянувшейся дискуссии о маньеризме как стиле исследователи все чаще обращаются к разнообразным формам самоописания этого стиля. При этом следует подчеркнуть, что внятной, последовательной эстетической доктрины маньеризма не существует, да она и не могла бы быть создана: речь идет о

принципиально вненормативном стиле, для которого в высшей степени существенно понятия «люфта», зазора между нормой и отклонением от нее, правилом и свободным нарушением этого правила. И все-таки, иногда как бы между делом, писатели, художники и мыслители интересующего нас периода формулировали некоторые особенности литературной и художественной продукции своего времени в понятиях, иногда весьма близких к тем, что используют современные ученые.

В этом смысле примечателен комментированный перевод «Картин» Филострата, выпущенный в 1578 году французом Блезом де Виженом (1523—1596). Собственно, комментарий здесь не менее важен, чем сам текст «Картин»; он носит энциклопедический характер (здесь и естественнонаучные, и филологические выкладки, и даже рассуждения о костюме у древних греков). Изложены здесь и собственные представления Виженера о задачах живописи — они носят вполне ренессансный характер. Через всю книгу красной нитью проводится мысль о превосходстве поэзии: «никогда человеку не было дано большего утешения, нежели чтение»²⁶. Тем более требователен Виженер по отношению к современным ему писателям, тем суровее осуждает он *corruptio moderna* — не менее сурово, чем Л. Дольче в диалоге «Аретино, или О живописи» осуждает издержки «манеры». Виженер дает образную характеристику писателю, нарушающего принцип разумной умеренности: «Большей частью автор сей пускается во все тяжкие и представляется столь же непостоянным, что и течение Меандра или же какой-нибудь другой подобной реки, которая течет не единообразно, сверху вниз, но постоянно отклоняется из стороны в сторону, свертывается подобно лабиринту, из коего не отыщешь выхода; извивается, образует складки, змеится, многократно возвращаясь в одну и ту же точку; то он уподобляется стоячей воде, то бурному, сметающему все на своем пути потоку; порой он сжимается до размеров узкого канала, а то вдруг выходит из берегов и разливается по жнивью, разделяясь на множество рукавов и образуя при этом полным-полно островков, как песчаных, совершенно голых, так и покрытых зарослями терновника и всякими иными кустарниками»²⁷.

В этом выполненном с большим риторическим мастерством описании — Виженер явно соперничает с самим Филостратом — заключены некоторые существенные для поэтики маньс-

ризма элементы: образ лабиринта (с легкой руки Хокке ставший в XX веке одним из символов маньеристического искусства); «змеевидная линия» (отметим, что Виженер упоминает о ней за несколько лет до Ломатто); хитроумное плетение сюжета; одним словом, выход за пределы «нормы».

Трудно было бы причислить самого Виженера, приверженца «аттического» стиля, к маньеристам; он лишь сторонний аналитик этого явления, но аналитик вдумчивый и вряд ли пристрастный. Совершенно иным был подход к этому стилю у Джорджо Вазари, который, собственно, окончательно оформляет использование понятия «манера» в эстетическом смысле. До него Ченнино Ченнини в «Книге об искусстве» понимал под «манерой» зависимость от стиля мастера; Ченнини призывал избегать господствовавшего в его время эклектизма и подражать одному-единственному учителю. При этом Ченнини подходил к вопросу со вполне прагматических позиций: нужно ориентироваться на того художника, который наилучшим образом владеет мастерством и одновременно пользуется наилучшей репутацией.

Иная трактовка понятия встречается в «Комментариях» Лоренцо Гиберти, работах Филарете и известном письме Рафаэля папе Льву X о римских древностях (1509). В последнем случае слово «манера» по своему значению почти синонимично «*grazia*»: художник восхваляет древних зодчих и порицает готические сооружения («лишенные какого бы то ни было изящества, безо всякой манеры»). Гиберти же первым заговорил о «манере» в региональном и историческом смыслах: «древняя», «греческая», «немецкая», «варварская» манеры.

Что же касается «Жизнеописаний...» Вазари, то здесь слово «манера» встречается чрезвычайно часто и в разных значениях. Иногда оно употребляется без эпитетов (в двух значениях: индивидуальный стиль художника и то, что мы теперь называли бы «стилизацией»). Соединение обоих значений можно встретить в жизнеописании Мино да Фьезоле, где говорится о необходимости подражать природе, «невзирая на манеру твоего учителя или других, кто также превратил в манеру все то, что они заимствовали из природы»²⁸. Отметим, что Вазари как будто бы выступает с ренессансных позиций, действует в духе Альберти и Леонардо. По сути, однако, перед нами соломоново решение: нужно подражать одновременно и природе, и искусству, при этом избегая излишеств стилизации.

Негативная окраска понятия «манера» свойственна жизнеописанию Перуджино, художника, чей творческий потенциал к концу жизни несколько снизился и стали наблюдаться самоповторы. Однако наибольший акцент приходится у Вазари на различие исторических манер: древняя (греческая), вторая (средневековая) и третья (Ренессанс, она же «манера Джотто»). Предпочтение недвусмысленно отдается третьей, современной манере; именно итогом последней становится «изящная манера» (*bella maniera*). Она значительно превосходит «неуклюжую манеру» средневековья. И наконец, в жизнеописании Понтормо — чрезвычайно критичном на фоне книги в целом — речь заходит то о «надуманности» его манеры (т. е. индивидуально-го стиля), то о совершенном владении им «изяществом и красотой современной манеры».

Иными словами, Вазари выступает как апологет «современной манеры» высокого Ренессанса (Леонардо-Рафаэль-Микеланджело) и одновременно упрекает Понтормо в тех случаях, когда он искажает естественные пропорции, отказывается от следования природе, множит «выдумки и фантазии». Он нахваливает ранние, незрелые работы художника и порицает поздние (фрески хора в храме Сан-Лоренцо, Флоренция; они были уничтожены в XVIII веке, и не исключено, что резкое суждение Вазари сыграло здесь свою роль). Во фресках не соблюдаются пропорции и перспектива, цвета однообразны, царит сюжетная неразбериха. Еще один упрек относится к «меланхолической» атмосфере фресок, не радующих глаз зрителя. Во всем виной, полагает автор «Жизнеописаний...», особенности душевного склада художника.

Эти особенности известны ныне не только по книге Вазари, но и по опубликованному в XX веке дневнику Понтормо²⁹. Художник, с маниакальной тщательностью фиксировавший мельчайшие подробности своей диеты, сторонился людей, был вечно недоволен результатами своего труда, а часто боялся завершить начатое; как сообщает Вазари, умер он «от огорчения». Фактически именно автор «Жизнеописаний...», и именно в биографии Понтормо, закладывает основу психологического (если не психиатрического) объяснения феномена маньеризма, которое затем приобрело большую популярность у исследователей³⁰: маньеристы рождены «под знаком Сатурна», они отличаются меланхолическим темпераментом — в те времена это

объяснялось переизбытком в организме черной желчи; нередко впадают в состоянии аффекта или даже кончают с собой. Таковы в «Жизнеописаниях...», помимо Понтормо, Россо и Сальвиати; к списку можно было бы добавить Эль Греко, Тассо и Гонгору.

Отметим определенное противоречие между Вазари-историком, Вазари-теоретиком искусства и Вазари-художником и архитектором. Провозглашая свою приверженность идеалу высокого Ренессанса, он в то же время явился кодификатором основным маньеристических принципов — и на теоретическом уровне, и в собственной художественной практике.

В последнем легко убедиться, взглянув на здание нынешней Галереи Уффици, а точнее на лоджию, фланкирующую здание. Сам Вазари указывает, что здание Магистратов, где теперь размещается знаменитый музей, оказалось наиболее сложным и даже наиболее опасным из его архитектурных проектов³¹. Это своего рода хитроумная ловушка для глаза: уходящая вдаль колоннада создает полную иллюзию манящей пешехода улицы. Однако, пройдя вдоль здания, мы оказываемся на набережной Арно. Маршрут обрывается, «улица» оборачивается тупиком, зритель ощущает разочарование и беспокойство. Не менее хитроумная игра предпринята Вазари в картине «Персей и Андромеда» (1570), выставленной в непосредственной близости от описанной лоджии — в Палаццо Веккио (студиоло Франческо I Медичи). Здесь налицо причудливое смешение переднего и заднего планов: пространство расслаивается на несколько обособленных плоскостей, которые вступают в странное взаимодействие между собой. Как пишет в этой связи Л. М. Баткин, «задняя ведута наводняет пространство, тихо подбираясь к нам, выплескиваясь к нижнему обрезу рамы»³². Картина превращается в подобие театральной декорации, а семантика мифологического сюжета совершенно растворяется в замысловатых пространственно-композиционных экспериментах.

Не менее выразительно и полотно Вазари «Аллегория Правосудия» (Венеция, Галерея Академии). Здесь подчеркнута незаполненность центра картины (явление, которое можно проследить во многих маньеристических полотнах). Неестественный изгиб одеяния женской фигуры, символизирующей Правосудие, фиксирует внимание зрителя на пустом центре. Складывается такое впечатление, что дует сильный ветер. Однако дви-

гие детали полотна ясно показывают, что никакого ветра нет и в помине.

Завершая разговор о Вазари, укажем, что в его книге вызревает и представление об универсальной манере, *maniera universale*, которая призвана вобрать в себя все лучшее из «современной манеры», то есть явится синтезом индивидуальных манер современных художников. Этот тезис созвучен представлениям такого известного теоретика изобразительного искусства, как Дж. Ломаццо, автора «Трактата об искусстве живописи» (1584) и «Идеи храма живописи» (1590). Согласно Ломаццо, одному художнику не под силу исполнить поистине совершенное произведение искусства, и ради достижения художественного идеала надлежит соединить усилия многих мастеров. Среди последних на почетном месте стоит, разумеется, кумир многих художников Чинквеченто — Микеланджело. Ломаццо причисляет его к семи столпам «храма живописи» — наряду с Гауденцио Феррари, Полидоро, Леонардо, Рафаэлем, Мантьеньей и Тицианом. Как видим, маньеристы не доминируют в этом списке — эстетический вкус Ломаццо, как и Вазари, был сориентирован на мастеров высокого Ренессанса. Нет здесь и никакого оттенка местничества, *сампанilismo* — в списке присутствуют и флорентийцы, и венецианцы, в то время как ареной деятельности самого Ломаццо был Милан.

Весьма любопытен сам подход к искусству автора «Идеи...», испытавшего сильное влияние нумерологии и герметизма. Создание «храма живописи» — лихорадочная попытка удержать в памяти пошатнувшуюся реальность, сродни той, что была ранее предпринята в «Идее Театра» Дж. Дельминьо (воздействие представлений которого особенно ощутимо в раннем трактате Ломаццо, «Сны и рассуждения»). Каждому из семи столпов соответствуют те или иные планеты, металлы, поэты, области «искусства рисунка», а также группы близких по эстетической ориентации художников. Так, маньерист Л. Лотто попадет в «созвездие Леонардо», а в «созвездии Микеланджело» оказываются и приверженцы ренессансной классики (С. Дель Пьомбо), и типичные маньеристы (П. Тибальди), что, как представляется, вполне соответствует взаимодействию двух манер в творчестве самого Микеланджело³³.

Настаивая на индивидуальности дарований и эстетических ориентаций, да и типов зрителей (фактически Ломаццо первым

указал на значимость интеллектуального участия наблюдателя в восприятии картины), автор «Трактата» развивает идеи, восходящие еще к Ченнини: каждый живописец должен избрать себе одного-единственного учителя. В то же время, рекомендуя заимствовать у Микеланджело рисунок, у Рафаэля — пропорции и т. д., Ломаццо в известной мере противоречит сам себе, склоняется к эстетике «сборного портрета», которая столь наглядно продемонстрирована в «Трактате о красотах женщин» А. Фиренцуолы³⁴.

Важная особенность эстетических воззрений Ломаццо — примат Идеи над изображением. Известно, что Ломаццо рано ослеп (поэтому мы не найдем у него развернутых описаний картин), однако отнюдь не считал это обстоятельство помехой к написанию книги, которая претендовала на роль учебного пособия для начинающего живописца. На самом же деле прикладная роль «Трактата...» весьма низка. По существу, связь произведения искусства с реальной действительностью в «Трактате...» значительно ослаблена, модель полотна присутствует в сознании художника как итог предшествующих академических штудий, а то и как плод его воображения.

Вообще же переход от абстрактной, умозрительной художественной Идеи к осязаемому, материальному ее воплощению можно считать капитальной эстетической коллизией Чинквеченто. В ее основе — неоплатонические идеи, весьма популярные и у приверженцев высокого Ренессанса, но по-своему трактованные в пределах маньеристической эстетики. В начале трактата Ломаццо даже возникает образ Пещеры (прямая отсылка к Платону). В трактате же Ф. Цуккаро «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» (1607), как бы подытоживающем связанную с маньеризмом эстетическую рефлексию, «идея» Ломаццо заменяется на «внутренний рисунок» (*disegno interno*). Автор трактата определяет его как «внутреннее представление и идею, составляемые всяким для познания и действия»³⁵. Внутреннему рисунку противопоставлен внешний (*disegno esterno*), реализация замысла в материале. В этом противопоставлении иногда усматривают теологический смысл: «внутренний рисунок» — форма, по образу которой был сотворен мир; «внешний» — сам сотворенный мир. Не будет преувеличением сказать, что Цуккаро, перенося тезис о «внутреннем рисунке» из эстетической плоскости в онтологическую, выходит на грань

маньеризма и барокко (а по мнению Т. Кланицаи — и вовсе принадлежит барокко³⁶).

В трактатах, связанных с эстетикой маньеризма, происходит сперва нерешительное, а затем все более настойчивое отрицание математических основ рисунка, что явно шло вразрез с представлениями мастеров высокого Ренессанса; так же исподволь подвергались ревизии идеальные пропорции человеческого тела — Цуккаро несколько удлинняет, вытягивает их. Предпочтение теперь отдается змеевидной линии (*serpentinata*), которую нетрудно проследить по многим полотнам и скульптурам маньеристов. Ломаццо указывает, что идея «змеевидной линии» принадлежит Микеланджело, а ее пространственным выражением можно считать форму пламени. Возможность или даже необходимость деформации предметов при их фиксации на полотне мотивируется несовпадением художественного идеала с реальностью.

Флорентийский скульптор В. Данти, о котором весьма благосклонно отзывался Вазари, известен и как автор «Первой книги трактата о совершенных пропорциях» (1567; вторая книга так и не была написана). Общий контур книги — вполне ренессансный (рассуждения о красоте и добродетели, необходимости для художника познаний в области анатомии и т. д.), однако основной тезис автора носит вполне новаторский характер. Данти различает «подражание» и «копирование» реальности (*imitare // ritrarre*). Последнее возможно лишь по отношению к вещам совершенным, которые в природе встречаются достаточно редко; большинство же вещей нуждается в избирательном подражании, связанном с исправлением ошибок материи. Причем именно в изображении человеческой фигуры, по мысли Данти, подражание должно решительно преобладать над копированием. В своих новациях Данти во многом идет от Платона; при этом, однако, он считает нужным прикрыться авторитетом Аристотеля и объявляет себя продолжателем его разделения «поэзии» и «истории» (вторая глава «Поэтики»). История воспроизводит вещи такими, какими они были в реальности; поэзия — такими, какими они должны были быть; поэт выше историка, а «подражание» — «копирования». Представляет интерес и рассуждение Данти о соединении естественных и фантастических элементов в искусстве (химеры, столь ценимые приверженцами маньеризма); именно виртуозная игра открывающи-

мися в этой связи возможностями, а не что-либо иное, обосновывает, по его мнению, превосходство архитектуры над другими видами «искусства рисунка». Данти, таким образом, изящно уходит от решения популярной в его время коллизии: что выше — скульптура или живопись?

Но все-таки самый значительный вклад в разработку саморефлексии маньеризма внес не художник, а мыслитель и эрудит — Франческо Патрици, автор трактата «О поэтике» (1586—1588). Долгое время были известны только два тома этого монументального труда; в 1949 году П. О. Кристеллер обнаружил еще пять, причем публикация всего корпуса была осуществлена лишь двадцать лет спустя. Как и Вазари, Патрици исходит не столько из эстетических теорий, сколько из реальной творческой практики, на сей раз — поэтической; его задача — выработать научную теорию поэтики (*arte scienziale di poetica*). В начале трактата он уважительно отзывается об Аристотеле как о «наставнике и руководителе... в делах, касающихся поэзии»³⁷. Однако вслед за этим многие положения «Поэтики» подвергаются серьезной критике (происхождение трагедии и комедии; соответствие между характером поэта и характером его поэзии; классификация жанров). Самый же ощутимый удар наносится по центральному для «Поэтики» учению о подражании. Патрици, с его любовью к порядку, уличает оппонента в несообразностях, связанных с употреблением понятия «подражание» в шести различных значениях (некоторые из которых не имеют прямого отношения к поэзии; последняя у Патрици решительно противопоставляется не только истории, но и всей остальной словесности). Более того, автор трактата показывает, что «Илиада» и «Одиссея», к которым столь часто апеллирует Аристотель, не соответствуют предложенным самим же Стагиритом критериям подражания. Для Патрици подражание — природный инстинкт человека, способ доставить себе удовольствие.

Расправившись с теорией мимесиса, Патрици выдвигает иной критерий истинной поэзии, который он именует «поэтическим вдохновением» (*furore poetico*; по существу, *furore* здесь отождествляется с *entusiasmo*). Имеется в виду некий порыв трансцендентного происхождения, отчасти уподобляющий поэта пророку. Правда, подчеркивает Патрици, можно сочинять стихи и без «вдохновения», но лишь «холодные и глупые».

Несомненно, кумиром Патрици являлся Платон, и в своей теории он исходит из сформулированного, в частности, в «Федре» представления о поэзии как своего рода «ниспосланном музами исступлении». *Furore* выходит за пределы собственно поэтического творчества (*furore amoroso*); музы влекут к себе душу поэта, придавая ему особые возможности в отношении познания окружающего мира. В то же время именно «вдохновение», а не субъективные намерения поэта, является определяющим в процессе творчества: так, выбор метра во многом зависит именно от степени интенсивности *furore*.

Патрици выводит семь важнейших особенностей поэтической речи, отличающей поэзию от остальных видов словесности («загадочность», «величие», «сладость», «чужестранная речь», «разнообразие», «стих», «пение»). Но все они лишь различные способы достижения одной цели, которая, собственно, придает поэзии «форму и жизнь»: это *mirabile*, установка на изумление читателя; автор трактата прослеживает возникновение «удивительного» в различных жанрах. Среди вариантов «загадочного» особое место принадлежит аллегории; вообще же загадочность, с точки зрения Патрици, присуща поэзии от природы.

Слово «изумление» (*meraviglia*) еще не приобретает у Патрици того устойчивого, почти терминологического значения, которое оно затем приобретет у теоретиков Сейченко. Важно, однако, что автор трактата настаивает не только на эстетическом, но и на гносеологическом значении изумления: оно может родиться и при чтении философского труда, причем само собой, помимо воли автора. Источник изумления — неполное знание о предмете; выход за пределы привычного горизонта познаний; чересчур глупого и чересчур умного читателя изумить одинаково сложно.

Что же касается роли самого поэта, то она у Патрици до конца не прояснена. С одной стороны, он как будто бы трактуется как ремесленник, отлично владеющий поэтической техникой, но всецело зависящий от внеположного по отношению к нему «вдохновения»; с другой — именно на его долю выпадает столь ответственная миссия, как продолжение процесса Творения («не кто иной, как поэт, творил мир сей после Господа»³⁸). Здесь можно усмотреть переключку с ренессансными идеями, но с одной существенной оговоркой: реальность, которую творит поэт — это прежде всего реальность лингвистическая. Поэт

сближается с Богом именно как изготовитель «изумительного» в слове.

Патрици был самым ярким, но не единственным из теоретиков конца Чинквеченто, кто разрабатывал идеи, связанные с «поэтическим вдохновением». Назовем хотя бы Джордано Бруно, который отнюдь не являлся в целом единомышленником Патрици (это совершенно ясно по его комедии «Подсвечник»). *Fuogo* у Бруно («О героическом энтузиазме», 1585) — энергия интеллекта, совершенно сметающая какие бы то ни было жанровые рамки. Это прежде всего жажда познания мира (гносеологический аспект здесь явственно подчиняет себе эстетический). Бруно, правда, признает историческую обоснованность проводимых в «Поэтике» Аристотеля тезисов, но лишь как обобщение вполне конкретного литературного материала — поэзии Гомера; ни о каких универсальных рецептах здесь не может быть и речи. Ноланский мыслитель выступает против «подражания» и отдает пальму первенства «изобретению» — не в традиционном риторическом смысле, но в качестве прямого выражения «энтузиазма», действенного средства воздействия на читателя. В конечном итоге поэзия вписывается у Бруно в космический, универсальный контекст. Отсюда понятно двойственное отношение Ноланца к современной ему поэтической практике: осуждая неопетраркистскую традицию (Бруно был приверженцем бурлескной линии Аретино-Берни), он в то же время делает одним из главных персонажей первого диалога книги неаполитанца Луиджи Тансилло, обнаруживая в его стихах совершенно не предусмотренные автором эзотерические смыслы. Именно в уста Тансилло вкладывается фраза, которую можно считать программной для Бруно: «Поэзия меньше всего рождается из правил, но, наоборот, правила происходят из поэзии; поэтому существует столько родов и видов истинных правил, сколько имеется родов и видов настоящих поэтов»³⁹.

Торквато Тассо в своих диалогах не ставил перед собой столь глобальных задач, как Патрици или Бруно. И все-таки, по нашему мнению, взятые в своей совокупности, эти диалоги складываются в разностороннее, хотя и пунктирное, самоописание маньеризма. Долгое время эти диалоги, написанные в основном в период пребывания поэта в больнице Св. Анны (всего их двадцать семь), не привлекали к себе внимания исследователей и находились как бы в тени поэзии и драматургии Тассо.

(Ситуация стала изменяться на протяжении последних тридцати лет, но все-таки многие из диалогов еще ждут своих исследователей.)

Заметно стремление Тассо к компромиссному соединению аристотелистских и неоплатонических идей, при том что на поверхности зачастую лежат именно последние. Так, известный по трудам М. Фичино тезис о том, что «любовь есть желание красоты», цитируется в диалоге «Влюбленный кавалер и возлюбленная» (1580), но в соотнесении с ироническим контртезисом «любовь есть желание объятий». Так намечается диалог «любви земной и любви возвышенной», ничуть не чуждый высокому Ренессансу, но именно в пределах маньеризма обретающий отнюдь не отвлеченный смысл (яркий тому пример — Двенадцать любовных заповедей и их перелицовка в романе д'Юрфе «Астрейя»). В диалоге «Минтурно, или О красоте» один из собеседников высказывает следующую концепцию прекрасного в поэзии: это умение показать красоту ужасного (тезис, весьма созвучный представлениям драматургов маньеризма, таких, как Джиральди Чинцио). Здесь же налицо следующее оригинальное перетолковывание ренессансных топик: красота объявляется насилием со стороны природы, вынуждающей душу к любви (можно вспомнить в этой связи барочный трактат Т. Ачетто «О благопристойном утаивании» (1641), где красота толкуется как разновидность *dissimulatione*, как способ скрыть от наблюдателя естественную картину телесного увядания⁴⁰). Вместе с тем в диалоге «Форно, или О благородстве» (1581—1586) подвергается сомнению сама возможность универсального определения красоты. Собеседники сопоставляют определения прекрасного у Платона и Аристотеля, но полностью не удовлетворяются ни одним из них.

Имя Патрици весьма уважительно упоминается в диалоге «Второй Мальпильо, или Как избежать множественности» (1585), где речь идет о непоследовательности в трактовке мыслителями разнообразных проблем. Эта тема представляется для маньеристического стиля более чем существенной — атмосфера идейной непроясненности характерна для многих памятников; не избегает ее, как мы видели, и Патрици (кстати, в более ранних своих сочинениях философ высказывается определеннее, чем в «Поэтике»). Тассо стремится разграничить «противоречивость» и «множественность»; последняя, по его мнению, харак-

терна для диалогов Платона с их неокончательным сведением воедино различных мнений, но и попыткой там, где это возможно, снять противоречия. Герой «Мальпильо», Неаполитанский Гость (под этим именем во многих диалогах Тассо выводит самого себя, хотя был уроженцем Сорренто), обозревает структуру универсума в целом, толкует о небе и звездах, различных природных явлениях, пяти человеческих чувствах и даже о сходстве детей с родителями. В итоге он приходит к следующему выводу: «в чувственно постигаемом мире каждая вещь имеет две стороны»⁴¹. Существует только один способ избавиться от множественности — уйти из этого мира. Метод Тассо напоминает здесь «взвешивание» *pro* и *contra*, коему предается Монтень в «Опытах», а несколько позднее — Алессандро Тассони в «Различных мыслях»; диалектический синтез различных точек зрения возможен, по Тассо, скорее в науке, чем в философии (но эта мысль не получает у него углубленного развития).

Иной вид обретает та же коллизия в последнем из диалогов Тассо — «Граф, или Об эмблемах» (1594). Эмблематология весьма интенсивно развивалась в Италии XVI века; вслед за известной книгой Альчиати (1531) последовал целый ряд как сборников эмблем, так и рассуждений об этом жанре. Тассо, как следует из диалога, ориентировался прежде всего на книгу Паоло Джовио «Рассуждение о девизах и изображениях, обыкновенно именуемых эмблемами» (1556) и даже прилежно процитировал пять правил составления эмблем, предложенных Джовио⁴². От Джовио идет и противопоставление текстового девиза изображению как «души» — «телу». Но диалог Тассо — не просто увлекательный перечень эмблем, это и набросок философии эмблемы как формы преодоления всеобъемлющего хаоса бытия. Мир представляется Неаполитанскому Гостю неким тиглем, где идет непрестанное кипение разнообразных феноменов бытия, символом которых становятся в «Графе» мифологические чудища — «Сатиры, Кентавры, Сирены, Тритоны, Сфинксы, Химеры, Горгоны»⁴³; лишь сила интеллекта, запечатленная в эмблеме, способна укротить эту дурную бесконечность.

Нельзя сказать, чтобы сам автор диалога был во всем абсолютно последователен: например, несколько сумбурны предписания относительно девиза (нужен ли он вообще?). Особое же внимание Тассо привлекает второй из принципов Джовио:

текст не должен быть ни слишком ясным, ни слишком темным (вспомним тезис Патрици о «полузнании»: так реализуется общая установка на *prudenza*, вообще характерная для конца Возрождения — этот мотив развит Тассо в диалоге «Порцио, или О добродетели»). Как и Патрици, Тассо одобрительно относится к использованию иноязычных слов, в данном случае — опять-таки ради некоторого «затуманивания» смысла. Такую же цель преследует не слишком явное сходство изображения с обозначаемым явлением или предметом.

Одним словом, стремясь к преодолению хаоса, Тассо все же оставляет место для легкого беспорядка (*confusione*), необходимой составляющей истинной поэзии; в такого рода беспорядке усматривается источник «наслаждения и изумления». Фактически здесь закладываются основы «поэтики изумления», детально разработанной затем теоретиками Сейченко. При этом Тассо полностью поддерживает наметившийся в его эпоху дрейф книги эмблем в сторону поэзии и даже стимулирует этот процесс: для него эмблема — не просто часть поэзии, но «великолепная и вполне самостоятельная» поэзия; «эмблема должна изумлять подобно стихотворению»⁴⁴. Сравнения, метафоры и эмблемы рассматриваются автором диалога как явления одного порядка. В то же время Тассо настаивает на многозначности некоторых эмблем, явно усматривая в этом феномене еще один источник изумления (он приводит целый веер значений изображений Павлина и Дракона, а, например, Лев может вообще символизировать полярно противоположные понятия — Христос и Демон). Заметен некоторый акцент на сакральных эмблемах (таков Пеликан, символ любви Христа к людям), но Тассо еще далек от обстоятельного осмысления гомилетической функции эмблем (к чему испытывали особый интерес иезуиты).

Среди определений эмблемы, приводимых в «Графе» (а их приводится несколько) есть и такое: эмблема — способ выражения *concetto* с помощью текста и изображения. Это ключевое для эстетики маньеризма и барокко понятие у Тассо до конца не прояснено. Скорее всего, речь идет о традиционном значении этого слова (синоним «мысли»). В диалоге «Катанео, или О любовных заключениях» (ок. 1590) Тассо доказывает тезис о превосходстве письменной речи над устной и замечает при этом: «слово есть летучий образ *concetto*»⁴⁵. Наконец, в третьей книге «Рассуждений о героической поэме» (1587—1594) налицо

замена единственного числа на множественное (*concetti*), что влечет за собой существенный смысловой сдвиг. Тассо различает не «слова» и «вещи» (*verba // res*), но слова, *concetti* и вещи, то есть усматривает некую промежуточную инстанцию между миром и повествованием о нем.

В уже упоминавшемся трактате «Форно, или О благородстве» разграничиваются слова «первичные» и «вторичные» (*prima imposte // ultimamente imposte*). Одни непосредственно связаны с природными, осязаемыми вещами, как молот — с железом или деревом, статуя — со слоновой костью. Другие же соотносятся исключительно с *concetti*, представлениями ума, и это порождает неприятную субъективность в трактовке слов, ведь каждый ученый или художник может вкладывать в них собственное содержание. В «Рассуждениях о героической поэме» беспокойство Тассо еще более четко артикулировано: слова как бы отслаиваются от вещей, начинают жить своей жизнью, подчиняясь «узусу», что ведет к их порче; изначальное соответствие между словом и вещью утрачивается.

Однако у Тассо еще почти не просматривается соединение трактовки поэзии как игры (к этому он приближается в диалоге «Джанлука, или О масках», 1584) с новым пониманием самого слова *concetto*. Очевидно, перелом в понимании интересующего нас понятия происходит на рубеже 80—90-х годов, о чем свидетельствует сопоставление двух диалогов Камилло Пеллегрини — «Каррафа, или Об эпической поэзии» (опубл. 1584, но ранее распространялся в рукописи) и «О поэтическом *concetto*» (1598, опубликован триста лет спустя). Первый из этих трактатов вписывается в оживленную, подчас весьма резкую полемику вокруг «Освобожденного Иерусалима» Тассо и «Неистового Орландо» Ариосто, которая имела место в конце Чинквеченто, однако обладает и общеэстетической значимостью. Пеллегрини настойчиво акцентирует момент новизны как важнейшей составляющей литературного произведения, причем новизна эта должна распространяться и на выбор сюжета, и на форму повествования, и на *concetti* (здесь, очевидно, «идеи»). Ключевая антитеза трактата — *sentenza // locuzione* (что соответствует аристотелевским «содержание мыслей»/«способ выражения»). Интересно, что Пеллегрини, как и многие рассмотренные выше авторы, считает возможным уклонение искусства от правил (в данном случае — античной поэтики), но лишь в том случае,

если автор остается на уровне подлинного искусства (ср. у Ломатцо: уважает природу искусства). Собственно, на такую возможность указывал и Тассо в диалоге «Кавалетта»: регулярность в поэзии не должна быть чересчур жесткой, даже сам Данте не очень-то заботился о соблюдении им же самим провозглашенных правил.

Среди аристотелевских правил, нарушение коих не возбраняется, Пеллегрини называет, в частности, единство действия (правда, и излишне прихотливое плетение сюжета у Тассо и Ариосто становится в трактате предметом критики). При этом Пеллегрини остается убежденным приверженцем именно поэмы Тассо: Ариосто, на его взгляд, совершенно не считается ни с какими правилами и впадает в «фальшь», хотя и остается мастером *sentenza* (Тассо же силен в том, что касается *locuzione*)⁴⁶.

Эстетическая концепция Пеллегрини в «Каррафе» отмечена явной раздвоенностью между приверженностью ренессансной классике и обоснованием достоинств «затемненного стиля». Новый шаг в сторону маньеристической эстетики сделан им в диалоге «О поэтическом *concetto*», видимо, под влиянием новейшей поэтической практики. Понятие «*concetto*» явно трансформируется здесь в эстетическую категорию, по значимости не уступающую *sentenza* или *locuzione*. Приверженцем традиционного понимания поэзии в диалоге выступает принц Конка; он упрекает своего собеседника, поэта Джанбаттиста Марино, за чрезмерно украшенную речь и вызывает к авторитету Бембо, ни разу о *concetti* не упомянувшего (Бембо, таким образом, выступает здесь как символ ренессансной классики). Марино, напротив, представлен приверженцем поэзии, изобилующей остроумными находками, неожиданными сравнениями и метафорами (в качестве образца он приводит один из сонетов Петрарки).

Заметно стремление каждого из собеседников насытить понятие «*concetto*» разным содержанием. Для Марино оно несомненно относится к форме, к *locuzione*; *concetto* — результат деятельности быстрого ума, *ingegno*. Принц Конка ближе к трактовке понятия у Тассо: *concetti* скорее относятся к *sentenze* (эти два понятия в одном случае употребляются через запятую, почти как синонимы). Важно и то, что для Принца данная проблема имеет четкий этический аспект: удачные *concetti* могут сочетаться с плохой *locuzione*, но противоположная ситуация невозможна; приоритет, таким образом, остается за Идеей.

Интересно сопоставить решение проблемы *concetti* у Пеллегрини с той ее трактовкой, какую предлагают авторы поэтических трактатов Сейченко, и прежде всего Эммануэле Тезауро в «Подзорной трубе Аристотеля» (опубл. 1654, но вводная часть датируется приблизительно 1620-м годом). *Concetto* однозначно трактуется здесь как украшение речи, способ сделать живыми «мертвые страницы». Тезауро напрямую связывает между собой *concetto* и *argutezza*, остроту ума: «острый ум — отец всякого блестящего кончетто»⁴⁷. Новое в концепции Тезауро — по сравнению с разрабатывавшими ранее ту же проблематику М. Перегрини, С. Паллавичино и Д. Бартоли — заключается в том, что приметы «острого ума» обнаруживаются им повсеместно — в великом многообразии цветов, в широчайшем диапазоне архитектурных элементов (триглифы, метопы, капители, кариатиды...). Тезауро подчеркивает, что среди безумцев «остроумцы» представлены гораздо шире, чем среди обычных людей; точно так же и алкогольное опьянение является залогом блеска *argutezza*. Одним словом, все способы порождения аффекта являются в то же время источником изысканной, насыщенной неожиданными ассоциациями и интеллектуальной виртуозностью речи.

Как это нередко бывало у авторов, принадлежавших к стилю барокко, трактат Тезауро сочетает в себе приметы научного и художественного дискурсов, хотя за его лексической и синтаксической изысканностью иногда угадывается некоторое равнодушие к материалу. Центральным в книге становится раздел, именуемый «Трактатом о метафоре», который, собственно, и аккумулирует в себе новый по сравнению с маньеризмом подход к интересующей нас проблеме. Тезауро стремится к созданию глобального мировоззренческого синтеза, не совпадающего с ренессансным; реверансы в сторону Стагирита и Цицерона окончательно приобретают здесь дежурный характер. Автор «Подзорной трубы Аристотеля» склоняется к своеобразному пансемиотизму: все в мире наделено значением (если это и реанимация средневековых идей, то в совершенно новом регистре); в свою очередь любой предмет, природный или искусственный, может явиться эмблемой мысли. Как и Грасиан, Тезауро произносит похвальное слово метафоре: «самая изобретательная и остроумная, самая редкостная и достойная восхищения, самая радостная, многоречивая и плодovitая часть человеческого

ума»⁴⁸. В предложенной им классификации метафор Тезауро далеко уходит от Аристотеля: он не только расширительно толкует метафору, но и придает ей отчетливо гедонистический смысл; главная задача метафоры — сделать общение людей приятным, превратить изумление в инструмент наслаждения (этот мотив еще сильнее выражен у М. Перегрини). Интересно, что гедонизм сочетается у Тезауро с подчеркнутым благочестием: особое внимание отводится *concetti predicabili* (предназначенные для проповеди), им посвящен особый раздел трактата. *Concetti*, таким образом, разделяются у Тезауро на лишенные спиритуального содержания *concettini* и *concetti predicabili*.

Мы полагаем, что книга Тезауро наглядно демонстрирует эволюцию эстетической рефлексии от маньеризма к барокко. Сохраняется общая установка на приоритет плана выражения, на отказ от рабской зависимости от натуры, на размывание привычных границ риторики, экспрессивность, «опьянение словом». Однако маньеризм еще далек от осознания себя как новой мировоззренческой и эстетической системы, вторжение новых горизонтов бытия еще интерпретируется на поверхностном уровне; зависимость от ренессансной картины мира здесь слишком сильна, чтобы быть решительно отвергнутой. Что же касается стиля барокко, то в его пределах обнаруживается своеобразный выход из той непреодолимой разобщенности «слов» и «вещей», которую так остро переживали многие писатели-маньеристы (назовем хотя бы Монтеня и Тассо). Эта разобщенность была связана с болезненным процессом перехода от «ренессансной» эпистемы к «классической» (М. Фуко⁴⁹). Выход, предлагаемый стилем барокко, заключался в создании монументального вербального целого, пусть и весьма причудливого, изобилующего контрастами, но «выставляющего напоказ свою материальную мощь»⁵⁰.

Кроме того, Тезауро фактически осмысливает поэзию как область преднамеренной лжи. Этот тезис опять-таки имеет маньеристическое происхождение, он пунктирно прочитывается и у Патрици, соединяясь с весьма навязчивым в период Осени Возрождения мотивом всеобщей кажимости, иллюзорности бытия. При этом маньеристы воспринимают это явление как нечто аномальное, нуждающееся в преодолении (в этой связи можно еще раз упомянуть диалог Тассо «Джанлука, или О масках», где говорится о необходимости соблюдения определенной

этики маски). Культура барокко принимает всеобщий маскарад как непереносимое и неизбежное условие социальной игры — это легко проследить, например, по тому же трактату Т. Ачетто «О благопристойном утаивании», а также по афоризмам французских моралистов времен Короля-Солнца.

«Слова» в пределах маньеризма обнаруживают свою произвольность, их соединение с «вещами» условно, а следовательно, путь к познанию мира пролегает не через них. Возможно, именно эмблема является одним из действенных способов познания.

Мы разделяем представленную в современной науке точку зрения, согласно которой различные установки по отношению к слову открывают возможность разграничить маньеризм и барокко. На этом настаивает, в частности, профессор Ж. Матье-Кастеллани⁵¹. Указывая на чрезвычайное сходство двух стилей на уровне сюжетов, структур и отдельных мотивов, французский исследователь настаивает на необходимости выявления «типологии дискурсов». При этом, разумеется, речь идет не только о чисто стилевых явлениях, ведь и насыщенность метафорами, и игра антитезами, и эмфатичность могут в равной степени характеризовать и маньеристический, и барочный тексты. По мнению Матье-Кастеллани, барочный дискурс целиком направлен на убеждение читателя («произвести на него сильное впечатление, провоцируя его интеллектуальное и эмоциональное приобщение к тексту»⁵²). Он оперирует риторическими конструкциями, которые сродни судебной или же поучающей речи (истина непреложна и ее распространение происходит только в одном направлении). Маньеристический же дискурс характеризуется неуверенностью, колебаниями от одной точки зрения к другой, отсутствием убежденности в существовании абсолютных истин. В этом смысле весьма характерным феноменом маньеризма являются «Опыты» Монтеня, где напрочь отсутствует стремление преподать читателю некий урок и где правит бал стихия сомнения — пусть и в «прирученном» виде⁵³. Вообще жанр эссе, несомненно, не случайно открыт именно в пределах маньеризма; наряду с эссе репрезентативными для этого стиля являются смешанные жанры в драматургии, а также медитативная лирика — Дж. Донн, Дж. Делла Каза, Гонгора, Спонд. Процесс обретения прозаическим романом нового статуса, постепенное становление «романного» качества вместо «романического» также имеет непосредственное отношение к характер-

ному для литературы маньеризма идейно-эстетическому, да и собственно повествовательному многоголосью (мы коснемся этого вопроса в главе о творчестве Бероальда де Вервиля, но всестороннее изучение соответствующей проблемы должно стать предметом отдельного исследования).

Как представляется, творчество трех писателей, которые станут предметом пристального рассмотрения в последующих главах, иллюстрируют различные модальности маньеристического дискурса, а также возможности его трансформации в дискурс барочный. Джанбаттиста Марино, Бероальда де Вервиля и Оноре д'Юрфе объединяет отчетливая ориентация на литературную традицию — не только в форме естественной опоры на «память жанра», но и в виде сознательных, подчас чрезвычайно прилежно воспроизведенных, а подчас явно пародийных реминисценций; в их, на первый взгляд столь различных по жанрам, стилю и тональности произведениях, присутствует общее ощущение недостаточной действенности привычных рубрикаций и категорий — таких, в частности, как «поэтика // риторика», «вымысел // история» и т. д. Не занимаясь, как правило, теоретизированием, все трое ищут собственный выход из кризиса «Осени Возрождения», причем слову отводится здесь весьма существенная, а то и новаторская роль.

Все эти писатели относятся к поздней фазе маньеризма, которая для Франции носила характер «второй волны» интересующего нас стиля — первая была связана с итальянским влиянием, вторая явилась закономерным результатом саморазвития французского Ренессанса. Приметы «итальянизма» четко прослеживаются в романе д'Юрфе; в меньшей степени они характерны для Бероальда. Но здесь необходимо учитывать и запросы публики, к которой обращались эти писатели. Не вызывает сомнений зависимость Бероальда, д'Юрфе и Марино от социального заказа, от эстетических пристрастий меценатов, равно как и их отчетливая ориентация на господствующий вкус. В то же время процесс обретения контакта с аудиторией еще носит здесь — особенно у Бероальда — поисковый характер.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: Borradori G. Il pensiero post-filosofico. Milano, 1988. Pp. 145, 152.
- 2 Mauriès P. Maniéristes. P., 1995. P. 198.
- 3 Dvorak M. Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. München, 1928.

- 4 Тананаева Л. Некоторые концепции маньеризма и изучение искусства Восточной Европы конца XVI и XVII века // «Советское искусствознание». М., 1987. Вып. 22. С. 123—167; Ossola C. Rassegna di testi e studi tra manierismo e barocco // *Lettere italiane*, 1975, № 4. Pp. 437—472. Имеется также антология: Quondam A. *Problemi del manierismo*. Napoli, 1975 (отрывки из работ Г. Вейзе, Э. Панофского, Э.-Р. Курциуса, У. Сайфера, А. Хаузера, Э. Раймонди, Э. Баттисти и др.).
- 5 Мы пользовались французским изданием: Curtius E.-R. *La littérature européenne et le Moyen Age latin*. P., 1956.
- 6 Hocke G. R. *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg, 1957—1959. 1—2 tt.
- 7 Hauser A. *Mannerism: the Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art*. London, 1965. 1—2 vol.
- 8 Цит. по статье: Аникст А. Концепция маньеризма в искусствознании XX века // «Советское искусствознание». М., 1976. Вып. 2. С. 240.
- 9 Antal F. *La pittura italiana tra classicismo e manierismo*. Roma, 1977.
- 10 Тананаева Л. Цит. соч., с. 125.
- 11 Buci-Glucksmann C. *Tragique de l'ombre. Shakespeare et le maniérisme*. P., 1990. P. 32.
- 12 Cl.-G. Dubois. *Le maniérisme*. P., 1979. P. 200.
- 13 Floeck W. *Esthétique de la diversité. Pour une histoire du baroque littéraire en France*. Paris-Seattle-Tübingen, 1989. P. 23.
- 14 Briganti G. *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*. Roma, 1945. P. 99, сноска: маньеризм — «явление, относящееся исключительно к художественной жизни».
- 15 Спаритис О. Стилиевые признаки в декоративной пластике и скульптуре XVI—XVII вв. как индикатор периодизации маньеризма в Латвии // *Культура Возрождения XVI века*. М., 1997. С. 267.
- 16 Виппер Ю. Б. Когда завершается эпоха Возрождения во французской литературе? // *Типология и периодизация культуры Возрождения*. М., 1978. С. 150.
- 17 Дворжак М. *История итальянского искусства в эпоху Возрождения*. Том 2. М., 1978. С. 173.
- 18 Gould C. *Parmesan*. New-York — Paris — Londres, 1995.
- 19 Murray L. *La Haute Renaissance et le Maniérisme. L'Italie, le Nord et l'Espagne. 1500—1600*. P., 1995. P. 153. Между тем, например, для Б. Р. Виппера Понтормо — «родоначальник маньеризма» (Виппер Б. Р. *Статьи об искусстве*. М., 1970. С. 520).
- 20 Battisti E. *La Renaissance à son apogée et le premier maniérisme*. P., 1977. P. 143.
- 21 Pinelli A. *La Belle Manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI siècle*. P., 1996. P. 73.
- 22 Ibidem. P. 70.
- 23 Mauriès P. *Op. cit.* P. 26.
- 24 Battisti E. *Op. cit.*

- 25 Хлодовский Р. И. О Ренессансе, маньеризме и конце эпохи Возрождения в литературах Западной Европы // Типология и периодизация культуры Возрождения. М., 1978. С. 120—139.
- 26 Philostrate. Les images ou tableaux de plate-peinture. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenère. P., 1995. Т. 2. P. 623.
- 27 Ibidem. P. 242.
- 28 Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1994. Т. 2. С. 411.
- 29 Diario di Jacopo di Pontormo fatto nel tempo che dipingeva il coro di San Lorenzo. Firenze, 1956. Он воспроизведен также в издании: Nigro S. L'orologio di Pontormo. Invenzione di un pittore manierista. Milano, 1998. Pp. 81—111.
- 30 Назовем хотя бы Г.-Р. Хокке; подзаголовок его монографии говорит сам за себя — «Манера и Мания в европейском искусстве». На эту тему высказывался и Кл.-Ж. Дюбуа, именуя маньеризм «шизоидальным» искусством, в отличие от «параноидального» барокко. (Dubois Cl.-G. Op. cit. P. 69.) Однако в последнем из упомянутых исследованиях психиатрическая терминология выглядит как рабочая метафора, чего нельзя сказать о подготовленного итальянскими специалистами в 1975 году сборнике: Contributi allo studio del manierismo. Aspetti psicologici, psicoanalitici, estetici, antropoanalitici, socioculturali e psicopatologico-differenziali. Milano, 1975.
- 31 Вазари Дж. Цит. соч. Т. 4. М., 1994. С. 792.
- 32 Баткин Л. М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М., 1990. С. 204.
- 33 О двух манерах в творчестве Микеланджело — *terribilità* и более сдержанном «втором методе» — см. в частности: Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М., 1976. С. 121—126. Если автор указанной монографии склоняется к тому, что взаимодействие двух манер проходит через все творчество художника, то М. Дворжак близок к отождествлению «позднего стиля Микеланджело» с маньеризмом (Дворжак М. Цит. соч. Т. 2. С. 126—138). — Подробнее о Ломатто см.: Nyholm E. Op. cit., cap. VIII; Klein R. «Les sept gouverneurs de l'art» selon Lomazzo // La forme et l'intelligible. P., 1970. Pp. 174—192.
- 34 См.: Баткин Л. М. Цит. соч. С. 185—193.
- 35 Цуккарро Ф. Идея живописцев, скульпторов и архитекторов. Цит. по изд.: Эстетика Ренессанса. Т. 2. М., 1981. С. 530.
- 36 Klaniczay T. La crise de la Renaissance et le maniérisme // Acta Litteraria academiae scientiarum hungaricae. Budapest, 1971. P. 379.
- 37 Patrizi Da Cherso F. Della poetica. Firenze, 1969. Vol. I. P. 17.
- 38 Patrizi Da Cherso F. Op. cit., vol. 2. Firenze, 1970. P. 287.
- 39 Бруно Дж. О героическом энтузиазме. М., 1953. С. 30.
- 40 См. нашу статью: К вопросу об «искусстве казаться» в период Осени Возрождения // «Комментарии», 1999, № 16, с. 64—77.

- 41 Tasso T. *Dialoghi*. A cura di E. Mazzali. Torino, 1976. Т. 2. Р. 163.
- 42 Эти правила приводятся в статье: Махов А. «Печать недвижимых дум» // *Эмблемы и символы*. М., 1995. С. 10.
- 43 Tasso T. *I Dialoghi*. A cura di C. Guasti. Firenze, 1859. Т. III, р. 393. Критика «кентавров, гарпий, циклопов, вместе с крылатыми чудовищами заселивших романы», содержится также в «Рассуждениях о героической поэме» (Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 110).
- 44 Ibidem. Р. 439.
- 45 Tasso T. *Dialoghi*. Torino, 1976. Т. 2. Р. 261.
- 46 Пеллегрини прибегает к любопытному сравнению: «Неистовый Орландо» уподобляется им роскошному, отделанному мрамором и золотом просторному дворцу, в основе которого, однако, лежит ущербный проект; что же касается «Освобожденного Иерусалима», то он подобен более скромному, но и гораздо более гармоничному, естественному по пропорциям и цветовому решению зданию. Этот пассаж «Каррафы» привлек внимание Л. Сальвиати, который выступил в защиту «Неистового Орландо» и уподобил «Освобожденный Иерусалим» жалкой и несуразной хижине, сохранив сопоставление Ариосто с прекрасным дворцом. В ответ Тассо не преминул заметить, что дворец этот стоит на старом фундаменте — «Влюбленном Орландо» Боярдо (см. об этом: Ossola C. *Autunno del Rinascimento. «Idea del Tempio» dell'arte nell'ultimo Cinquecento*. Firenze, 1971. Р. 91).
- Наконец, Галилео Галилей в «Рассуждениях о Тассо» дает собственное видение проблемы: творчество Тассо уподобляется «комнатке какого-нибудь любознательного человечка, который наслаждается тем, что украшает ее разными штуками» (Galilei G. *Scritti letterari*. Firenze, 1970. Р. 502). Напротив, книга Ариосто заставляет вспомнить королевскую галерею, украшенную сотней статуй, сработанных самими знаменитыми ваятелями древности; галерея отделана драгоценными камнями и заполнена «изысканными редкостями, поражающими воображение». Итак, для Галилея стиль Ариосто — воплощение высокого Ренессанса, стиль Тассо — выражение его деградации (ученый выступал с антиманьеристических позиций). Галилей здесь склонен резко разграничить *Kunst* — и *Wunderkammern*, что вообще-то для маньеризма вовсе не было характерно.
- 47 Tesauro E. *Il Cannocchiale di Aristotele // Trattatisti e narratori del Seicento*. Milano-Napoli, 1960. Р. 19.
- 48 Ibidem. Р. 73.
- 49 Фуко М. Слова и вещи. М., 1977.
- 50 Dubois Cl.-G. *Op. cit.*, p. 73.
- 51 Mathieu-Castellani G. *Discours baroque, discours maniériste // Questionnement du baroque. Etudes réunies et présentées par A. Vermeulen*. Louvain-Bruxelles, 1986. Pp. 51—74; *Pygmalion et Narcisse // Anthologie de la poésie amoureuse de l'âge baroque. 1570—1640*. P., 1990. Pp. 5—39.

Методология Матье-Кастеллани представляется нам более продуктивной, нежели структуралистский подход к той же проблеме у Дж. Сакре (Sacré J. Pour une définition sémiotique du maniérisme et du baroque: des «Sonnets pour Hélène» de Ronsard à la «Maison d'Astrée» de Tristan L'Hermite. P., 1979). В русле идей Матье-Кастеллани выдержаны также статьи: Dalla Valle D. Style maniériste, style baroque // *Littératures classiques*, 1996, № 28. Pp. 13—22; Molinié G. Du maniérisme et du baroque. Essai d'approche structurale et rhétorique // *Cahiers de littérature du XVII siècle*. Toulouse, 1984. № 6. Pp. 375—381. Иронический вариант решения той же проблемы предложен Жаном Серруа (Serroy J. Cous coupés. Des Maniéristes aux Caravagesques // *De la fêlure à la fracture. Hommage à Philippe Renard*. Grenoble, 1993. Pp. 155—165): художники барокко «одним взмахом кисти» срезают удлиненные шеи, столь любимые маньеристами.

- 52 Mathieu-Castellani G. Discours baroque, discours maniériste // *Op. cit.* P. 58.
- 53 Косиков Г. К. Последний гуманист, или Подвижная жизнь истины // Монтень М. Опыты. Избранные главы. М., 1991. С. 31.

Глава вторая

ДЖАНБАТТИСТА МАРИНО: «О ВОЛШЕБНАЯ СИЛА СЛОВА!»

Среди писателей, чье творчество так или иначе связывают с маньеризмом, чаще других называют Джанбаттиста Марино. А. Хаузер, Г. Вейзе и Г.-Р. Хокке ставят его в этом смысле в один ряд с Сервантесом, Гонгорой, Тассо. При этом творчество Марино обычно соотносится с заключительной стадией эволюции стиля («маньеризированным маньеризмом») и оценивается, особенно за пределами Италии, как результат деградации ренессансного эстетического идеала. Именно в связи с Марино в научной литературе нередко оживает бытовое отождествление «маньеризма» с «манерностью», и культивируемый им тип поэтического творчества объявляется исключительно торжеством дурного вкуса. Традиция, о которой идет речь, весьма давняя: она формировалась еще при жизни поэта, укреплялась в XVIII—XIX вв. Диапазон критических замечаний в адрес Марино был достаточно широк (от обвинений в неточности изложения мифологических сюжетов до упреков в скудости и однообразии поэтического словаря), а тональность их варьировалась от педантичного изобличения в плагиате до откровенного осмеяния (последнее особенно ярко представлено в интерпретации французского литературоведа Филарета Шаля¹). Поэты и теоретики XVIII века, положительно оценив музыкальность мариновского стиха, не могли не упрекнуть автора поэмы «Адонис» за философскую поверхностность (Л. Муратори). Сен-Пре, по свидетельству его возлюбленной, насмеялся над стихами Марино («Новая Элоиза», т. 2, письмо XV); Руссо явно не проводил границы между поэзией Марино и творчеством его подражателей, приписывая ему сонет Акиллини «Трудись, огонь, и сотвори металлы...»². Многие из критиков усматривали в Марино злокозненного искусителя итальянских поэтов —

возможно, не без влияния «развращенного» французского вкуса (Дж. Тирабоски)³; разумеется, французские классицисты придерживались противоположной точки зрения, обвиняя Марино в привнесении формалистического духа во французскую поэзию⁴.

Среди негативно оценивавших творчество Марино исследователей выделяется классик итальянской науки о литературе Франческо Де Санктис, сопоставивший его разработку мотива розы со стихотворениями Полициано, Ариосто, Тассо на ту же тему и пригвоздивший Марино к позорному столбу за отсутствие подлинного чувства, произвольность сравнений и фальсификацию реальности⁵. И только с Бенедетто Кроче, предпринявшего в 1910 и 1913 годах публикацию избранных стихотворений поэтов — маринистов и самого Марино, началось подлинно научное изучение творчества последнего.

Как и другие писатели Сейченко, Марино стремился прежде всего завоевать читательский интерес, «изумить» публику неожиданным, оригинальным эффектом, причем на разных уровнях (жанровом, сюжетном, композиционном, метрическом). «Поэтика изумления» (*meraviglia*), нашедшая своих вдумчивых аналитиков в лице Сфорца Паллавичино, М. Перегрини и особенно Э. Тезауро с его глобальной метафоризацией мира, не означала ухода от действительности; то была своеобразная реакция на происходившую на рубеже Нового времени перестройку мыслительных парадигм. С другой стороны, если считать незыблемым компонентом поэтического произведения лирическую интроспекцию и создание самостоятельной философской картины мира, то к творчеству Марино можно предъявить немало претензий. Но надо представить себе, какие именно задачи ставил перед собой автор «Адониса» и отчасти представители его школы (правда, о «школе» здесь можно говорить лишь с известной долей условности, ведь прилежными учениками Марино можно считать лишь его близких друзей К. Акиллини и Дж. Прети, которых трудно назвать крупными поэтами; в творчестве прочих маринистов уроки Марино сочетаются с иными стилистическими влияниями). В сущности, Марино менее всего претендовал на претворение в рамках собственной поэзии личностного жизненного опыта, поэтому даже те немногие его стихотворения, где затронуты те или иные конкретные эпизоды его биографии, настолько насыщены топосами, что уловить интим-

ное начало представляется весьма затруднительным. Многочисленные обвинения в плагиате, которые предъявлялись Марино (в том числе такими известными его оппонентами, как Т. Стильяни и Г. Муртола⁶), поэтом уверенно парировались. Отмахиваясь от критиков, которых он именовал «надоедливymi комарами», Марино не только не скрывал своей приверженности к заимствованиям, но, напротив, всячески педалировал ее, обыгрывая в том числе и легендарную неаполитанскую вороватость («сколько испанцев безнаказанно грабили мой родной Неаполь — так неужели нельзя одному неаполитанцу украсть у испанца?», замечал он в ответ на обвинения Стильяни в плагиате у Лопе де Веги⁷). Вообще-то не склонный к теоретизированию, Марино весьма четко осмысливает для себя проблему заимствований — иное дело, что на позиции этой лежит печать парадоксальной для нас двусмысленности, непроясненности в выборе между «своим» и «чужим». Так, в письме к художнику Б. Кастелло (1613 г.) он настаивает на самостоятельности своих творений: «кто способен летать на собственных крыльях, тому незачем просить милостыни». Однако следует учитывать содержание этого письма в целом (отказ составить резюме к песням «Освобожденного Иерусалима»), тогда данная формулировка воспринимается прежде всего как выражение определенной позиции по отношению к Тассо (см. об этом ниже).

В знаменитом же письме к поэту Акиллини (январь 1620 г.) Марино различает три типа заимствований;

1) перевод (но не буквальный — тот заносится в разряд *usanza pedantesca*), содержащий в себе «перефразирование» первоисточника. Подобное творческое подражание, по признанию самого поэта, он использовал в двух стихотворениях из сборника «Ли́ра» и в одном из сборника «Свирель» («Цевница»). Марино ссылается здесь на Вергилия, в «Энеиде» использовавшего стихи Энния и Катулла. В результате возникает текст с особым статусом, где авторство «переводчика» является «неполным»;

2) подражание (но не в аристотелевом смысле, подчеркивает Марино). Если Ф. Патрици в своей «Поэтике» установил, что слово «подражание» используется Стагиритом в шести различных смыслах, то Марино напрочь исключает проблематику, связанную с подражанием природе. Речь идет только об ориентации на «знаменитейших из писавших прежде писателей».

Такое подражание может быть в отношении целого и в частности; с точки зрения Марино, Ариосто лучше, нежели Тассо, подражает грекам и римлянам и при этом искусно скрывает это подражание;

3) воровство (сам поэт признается, что и он подчас впадал в этот грех — но не чаще, чем другие писатели).

Особняком стоит случайное, произвольное заимствование, вызванное определенной исчерпанностью «прекрасных вещей» (а именно к последним устремлены все крупные поэты).

Как видим, в письме Марино к Акиллини оказываются затронутыми весьма существенные для Ренессанса проблемы, связанные с обретением себя в чужом слове. Культурообразующий смысл подражания древним, мобилизующего работу мысли поэта и выражающего его стремление к совершенству, чрезвычайно ярко раскрывается в письмах Петрарки к Боккаччо⁸, а затем становится предметом оживленного обсуждения у Эразма, Дж. Пико-младшего, П. Бембо, Э. Доле и т. д. Полагая склонность к состязательности важным составным элементом всякой человеческой деятельности, Марино следует за Бембо; однако в целом он выступает в антибембистском ключе, ведь он считает необходимым следовать многим образцам, а не единому идеалу (в этом плане он предвосхищает идеи «Поэтики» Алессандро Донати, 1633 г.). С другой стороны, сама возможность произвольного заимствования сформулирована уже у Петрарки, «незаметно для себя» утаившего кое-что у Вергилия⁹.

Но все эти схождения и расхождения отнюдь не означают, что подражание представлялось Марино существенной культурной проблемой. Он воспринимает подражание в демистифицированном, прикладном ракурсе, в первую очередь обращая внимание на конкретные приемы перелицовывания чужого поэтического материала (предисловие к третьей части «Стихотворений»). Марино ощущал, что его голос непременно должен стать эхом другого голоса, и эта его позиция может быть охарактеризована как маньеристическая: как уже говорилось, идея «натуры» полностью исчезает из поля его зрения, и проникновение реальности в его творчество осуществляется через мельчайшее сито готовых форм. Ф. Шлегель критиковал Марино за несоответствие его собственного переживания мира тому, которое он выразил в своей поэзии¹⁰; однако анализ творчества поэта в целом не позволяет с уверенностью убедиться в

существовании некоего иного «вкуса». Ясно лишь, что он вполне осознанно следовал веяниям эпохи («я не развращал нравы, а лишь следовал вкусу времени»).

Если говорить об особенностях поэзии Марино, то у него имеется целый ряд близких предшественников, в первую очередь неаполитанских поэтов Чинквеченто (Луиджи Тансилло, Бернардино Рота, Анджело ди Костанцо), которые двигались в общем петраркистском фарватере, но насыщали эту стилевую модель локальными особенностями. Здесь и специфическая песенная интонация, характерная для неаполитанской поэзии, и ярко выраженная пейзажность, и развлекательное начало, и определенная — пусть стилизованная — «простонародность». Не чужды были предшественники Марино и лексико-грамматическому экспериментированию (сказанное относится в первую очередь к А. ди Костанцо).

Встреча Тассо с Марино произошла, во всей видимости, в 1588 году в один из приездов автора «Освобожденного Иерусалима» в Неаполь. В ту пору двадцатилетний Марино еще не опубликовал ни одной книги, но уже активно занимался сочинительством и искал протекции у местной знати. По свидетельству биографа Ф. Феррари, Тассо был в восторге от стихов Марино (но доверять подобным утверждениям следует с известной осторожностью — биография, составленная Ф. Феррари, принадлежит к ряду заведомо апологетических). Позднее, в 1594 году, покровитель Марино маркиз Мансо поручил ему хлопоты в связи с изданием трактата Тассо «Об эмблемах». Сердечные отношения, связывавшие поэтов (их свидетельство — обмен хвалебными сонетами), постепенно сменяются со стороны Марино ревнивым стремлением перешеголять соперника. Правда, к концу жизни Марино заявлял, что никогда не претендовал на то, чтобы состязаться с Тассо (письмо к Джироламо Прети, 1624), однако здесь следует видеть, скорее всего, дань уважения к умершему поэту (кстати, одно из стихотворений сборника «Лира» посвящено гробнице Тассо).

Определенное сходство между Тассо и Марино (в их поэтическом творчестве, о чем будет сказано ниже) не означает их принадлежности единой культурной формации. Несомненно, Марино предстает перед нами как поэт Сейченто, и это накладывает ощутимый отпечаток не только на его творчество, но и на стиль поведения. Ощущая это, авторы апологетических био-

графий (а это, кроме упомянутого Феррари, Дж. Байакка и Ф. Кьяро) стремятся всеми правдами и неправдами втиснуть образ поэта в явно тесные для него рамки затворника, аскета, умерщвляющего свою плоть чтением: Марино-де спал с книгой в руке и не более, чем два часа в сутки, а однажды бодрствовал целых две недели кряду; как-то раз, «сидя у огня, он предавался сочинительству и размышлению, совершенно позабыв при этом о пламени [...] так что ожегся и понадобилось немало времени, чтобы излечить ожог». Подчеркивается также, что Марино мало ел, совершенно не уделял внимания женщинам (последнее обстоятельство истолковывалось оппонентами в крайне нежелательном для поэта смысле, как симптом его склонности к содомии; по некоторым сведениям, будучи во Франции, Марино собрался было жениться исключительно для того, чтобы опровергнуть этот слух, но в последний момент брак расстроился¹¹). Конструируемый биографом образ благочестивого христианина неожиданно напоминает жизнеописание известного венецианского мыслителя и историографа Паоло Сарпи (как указывает автор жизнеописания Ф. Миканцио, фра Паоло питался главным образом поджаренным на углях хлебом и выказывал полное равнодушие к земным радостям). Задача Миканцио — доказать ортодоксальность религиозных воззрений и стиля жизни мятежного Сарпи (отлученного от церкви в 1607 году). Задача биографа Марино — представить его предельно благочестивым, невзирая на вольности, заключенные прежде всего в поэме «Адонис». Однако этот идеализированный образ с трудом вяжется с известными по другим источникам, включая письма самого же Марино, сторонами его натуры. В самом деле, начиная с 90-х годов доминантой писем Марино становится стремление завоевать расположение сильных мира сего. Четко устанавливается, например, его финансовая зависимость от уже упоминавшегося графа Мансо; от Маттео ди Капуа, принца Конка, владельца одного из самых роскошных неаполитанских палаццо (Марино служил у него секретарем в 1602 и 1603 гг.). Пребывание Марино в Риме (1600—1608) ознаменовано явным заискиванием перед кардиналами (его покровителем здесь становится Пьетро Альдобрандини), да и самими папами (Климентом VIII, Львом XI, Павлом V). В период своего пребывания при туринском дворе он сочиняет апологетические стихи в адрес Карла Эммануила; наконец, пребывание Ма-

рино во Франции (1615—1623) вряд ли состоялось бы, если бы не хвалебные стихи, посвященные Марии Медичи и Людовику XIII.

Траяно Боккалини в одном из «Парнасских известий» (этот сборник иронических «репортажей» пользовался в XVII веке огромной популярностью) сетует на «кораблекрушения», что терпят поэты при итальянских дворах; на Парнасе созывается специальный конгресс, цель которого — составить карту «мореплавания по суше». Любопытен состав участников конгресса: Птолемей, Евклид, астроном Бонатти, Кастильоне (последнее вполне естественно, ведь в четвертой книге «Придворного» формулируется стратегия поведения, которой необходимо придерживаться, чтобы завоевать расположение правителя). Думается, Марино с его опытом — не всегда положительным: один из его сонетов, интерпретированный злопыхателями как навет на Карла Эммануила I, стал причиной его заключения в туринскую тюрьму в 1611 году — был бы на этом конгрессе вполне уместной фигурой (когда бы не явная нелюбовь Боккалини к современной ему поэзии).

Та черта, которую биограф деликатно именует «почтительностью к сильным мира сего»¹², — важный компонент поведения Секретаря, одной из ключевых фигур культурной типологии Сейченко¹³. Очевидно, общий абрис этого социокультурного типа набросал еще Кастильоне в четвертой книге «Придворного». С другой стороны, Секретарь — это и искусный ритор, умело ориентирующийся в книжной культуре и способный выражать свою мысль в духе *locuzione artificiosa*. И с этой точки зрения в качестве предшественника Секретаря может рассматриваться характерный для поздней античности тип странствующего оратора-проповедника, охочего до денег и виртуозно обвораживающего правителей. Как подчеркивает М. Фюмароли, подобный социокультурный тип (ставший известным в XVI в. благодаря публикации в 1516 г. «Жизни софистов» Филострата) во многом созвучен жизненной ориентации Марино¹⁴.

При этом Марино ясно ощущал присущие двору пороки, выразив свое отношение к этой проблеме в одной из строф поэмы «Адонис» (I, 152):

Hanno colà tra mille insidie in corte
Tradimento e Calunnia albergo e sede,

dal cui mondo crudel trafitta a morte
è l'innocenza e locera la fede...*

Однако и здесь, как и во многих других случаях, отграничить топос от индивидуального авторского высказывания не представляется возможным.

* * *

Первый поэтический сборник Марино — «Rime» (1602) был затем в расширенном виде включен в обширную авторскую антологию под названием «Лиры» (1614). Марино разбивает написанные в разные годы стихотворения на несколько сюжетно-тематических циклов: «Любовные», «Лесные», «Морские», «Героические», «Священные», «Нравственные», «Траурные» стихотворения. Сам поэт считал себя новатором в отношении подобной классификации, хотя фактически он опирался на разработанные ранее неаполитанцами модальности (так, рыбацкие эклоги успешно разрабатывал Л. Тансилло, «технологический» аспект морской темы — зрудит Б. Бальди в «Навтике» (1590). Еще больше сходства у «Лиры» со сборником Л. Патерно «Новые страсти» (1568). Оригинальность Марино состоит здесь скорее всего в соединении тематического разнообразия с метрическим, а также в подчеркнутом игнорировании философской и этической проблематики (не случайно «Нравственные» и «Священные стихотворения» занимают в сборнике так мало места). В «Лесных стихотворениях» царит традиционная стихия буколики; здесь очевидно влияние Вергилия, Овидия, Тассо и неаполитанских поэтов. Топосы громоздятся один на другой: традиционное весеннее обновление природы, совпадающее с пробуждением любви («радостный май» у Тассо, *reverdîe* у трубадуров и т. п.); антитеза «невинность деревни // развращенность города», где город предстает как традиционный источник опасности; многообразные вариации на тему поцелуя, связанные с традицией Катуллы, Иоанна Секунда, Ронсара, Тассо. Приведем одну цитату, очевидным образом напоминающую не только указанных авторов, но и хор из II акта «Верного пастуха» Гварини:

* Перевод стихотворных цитат см. в конце каждой главы.

Ma baciata non baci e mi contendi
quel dolce ove nel bacio il cor si tocca;
e mentre in te di baci un nembo fiocco
a tanti baci miei bacio non rendi...

Тема поцелуев, со всей ее явной вторичностью — а может быть, именно благодаря ей — становится для Марино предметом особого внимания. Цикл из двадцати семи стихотворений словно бы имеет целью исчерпать тему, предложив читателю полную феноменологию поцелуев (сладких, горько-сладких, колеблющихся, украденных, с укусом и т. п.), причем устанавливаются прихотливые смысловые связи между поцелуем, взглядом и словом:

Mordi, minaccia, ingiuria pur, se sai;
che non saranno allhor, benche mordaci,
Minacce, ingiurie, e morsi altro, che baci.

Как представляется, существенное отличие в разработке этого мотива у Марино от предшественников заключается в том, что автор «Лир» замыкается в пространстве абсолютной поэтической условности, не имеющей прямых выходов в реальность. Между тем не следует забывать, что речь здесь идет об осязательных, слуховых, зрительных ощущениях, то есть в конечном счете — о разнообразных каналах чувственного восприятия мира и их взаимодействии между собой (как мы увидим далее, в поэме «Адонис» этой проблематике уделено повышенное внимание, причем там соответствующие выкладки приобретают подчеркнуто наукообразный вид). И все же в «Лире» Марино ни на миг не дает читателю забыть, что его поэтический универсум абсолютно герметичен. Если для Тассо всякое поэтическое сочинение состоит из слов и вещей, то Марино недвусмысленно отдает предпочтение словам. Вообще же многие мотивы «Лир» перекликаются с теми или иными стихотворениями Тассо; кроме поцелуев, это еще и мотив зеркала, похвалы прекрасному телу Донны, распадающемуся, однако, на отдельные составляющие (маньеристический «сборный портрет»); и сопоставление Донны с солнцем (здесь смыкается влияние Тассо и Петрарки), и мотив «прекрасной смуглянки», трактованный позднее Марино еще и в «Цевнице» (он роднит автора и с Тассо, и с Дж. Донном и вообще в конечном итоге становится в интересующий нас период поэтическим топосом). Однако

трактовка всех этих мотивов у Марино иная. В «Лире» отсутствует эмоциональное переживание чувства; стих здесь заведомо холоден, он замыкается, подобно листу Мебиуса, на самого себя. Кроме того, образ Донны, подвергающийся дроблению уже в «Стихотворениях» Тассо, переживает у Марино глубочайший кризис; любовь же перестает быть законом организации универсума, приобретает чисто ритуальный характер. В результате интерес сборника заключается прежде всего в чередовании разнообразных граней одного и того же сюжета, в виртуозном использовании «поэтики изумления», умелом переключении стилевых регистров, эффектным сценическим оформлении любовных ситуаций.

Нередко комбинация топосов предпринимается во многом ради финальной пуантировки, как, например, в сонете «На смерть кавалера Батиста Гварини», где родной город автора «Верного пастуха» (Феррара) и место его кончины (Венеция) включены в изящную поэтическую игру:

Sfrodare i lauri, o boscherecci numi,
e la sampogna, ch'emulò la tromba,
penda tacita ormai tra spine e dumi.
O dica sol, se mai talor rimbomba:
— Guarin, ti die' la culla il re de' fiumi,
la reina del mar ti dà la tomba.

Надо сказать, среди используемых Марино поэтических форм доминирует мадригал — весьма распространенный в его время и более свободный, нежели сонет, лирический жанр. Но как раз здесь Марино прибегает к форме сонета, однако трактует его далеко не в духе Петрарки. Вообще же вопрос о соотношении поэзии Марино с Петраркой и петраркизмом заслуживает особого внимания. Весьма примечательно, что в двух известных монографиях о петраркизме, написанных Л. Бальдаччи и Дж. Спаньолетти, Марино даже не упомянут¹⁵. В то же время подчас автор «Лир» педалирует свою приверженность петраркистской модели, заведомо игнорирует проделанную неаполитанскими поэтами работу по адаптации Петрарки к местным условиям и даже «стремится выставить себя более петраркистом, чем сам Петрарка»¹⁶.

В этой связи уместно вспомнить уже известный нам диалог К. Пеллегрини «О поэтическом кончетто», где Марино выступает как знаток, толкователь и приверженец Петрарки. На при-

мере одного из сонетов «Канцоньере» он демонстрирует возможности «поэтики изумления» и рекомендует поэтам учиться у певца Лауры. В то же время Марино, по Пеллегрини, провозглашает необходимость балансировать между старым и новым, идти «истинной тропой» Петрарки, Делла Каза и Бембо, но значительно дальше; широко пользоваться образным, фигуральным способом выражения.

В качестве примера того, как прилежное следование заветам Петрарки сочетается у Марино с явным стремлением переключить внимание на остроумный финальный эффект, приведем второе стихотворение «любовного» цикла «Лиры»:

M'avea del volto a pena i campi sparsi
d'intempestivo fior l'età novella,
allor che donna in tra le belle bella
dolce alla vista mia venne a mostrarsi.

Мотив неожиданной, почти фатальной встречи с Донной, чья красота абсолютна, а также указание на собственный возраст при помощи поэтического метаязыка — все это вполне созвучно петраркистской традиции. Под влиянием любви душа поэта воспаряет к небесам, однако Донна остается бесчувственной (традиционный контраст: ледяное равнодушие возлюбленной // пожар сердца влюбленного). Наконец, финальная пуантировка построена на антитезе (чреватой превращением в оксюморон), сам характер которой весьма симптоматичен для мариновской поэтики:

Per refrigerio a lei ratto ricorsi,
Ma pietà del mio mal punto non ebbe:
Così vita cercando, a morte corsi.

В другом сонете «Лиры» традиционный петраркистский мотив возлюбленной-Солнца, озаряющего жизненный путь поэта, становится поводом к чисто вербальной игре:

Là've piu ardi, o Sol, sol per tuo scorno
un sole è nato: un sol, che nel bel volto
porta la notte, ed ha negli occhi il giorno.

Постепенный демонтаж петраркистского кода — достаточно распространенное явление как у теоретиков, так и у поэтов XVI — начала XVII века. Пионером в этом отношении можно считать Л. Кастельветро, в «Кратком пояснении к стихотворе-

ниям Петрарки» (1545) предложившего филологический комментарий к «Канцоньере», решительным образом игнорирующий присущий поэтическому универсуму Петрарки условный характер. Поэт Лудовико Патерно в сборнике «Новый Петрарка» (1560) осуществляет своеобразный логико-грамматический сдвиг того же универсума. Наконец, Алессандро Тассони в «Рассуждениях о стихотворениях Петрарки» (1609) идет еще дальше и, по существу, ведет дело к полному обесмысливанию поэтической условности как таковой. Примечательно, что эта книга Тассони вызвала весьма благожелательный отзыв Марино, в одном из своих бурлескных посланий также прибегнувшего к вышучиванию цитаты из Петрарки:

*Io dirò qui come disse il Petrarca:
«Tanto ho da dir che cominciar non oso»,
però la penna in due salti si sbarca.*

Марино не критикует развернутым образом поэзию Петрарки, однако совершенно очевидно, что поэтический сборник как целостный лирический универсум, осязаемая спиритуализованная биография поэтического «я» — вещь для Марино абсолютной чуждая. Его мир принципиально фрагментирован и дискретен. Мир памяти, в котором пребывает поэт в «Книге песен» (разумеется, чрезвычайно стилизованный, но во всяком случае выдающий себя за таковой), сменяется у Марино грандиозной поэтической фикцией. Тем больший интерес представляют те стихотворения «Лиры», где затронуты конкретные эпизоды биографии Марино (это, в первую очередь, написанная в молодости большая канцона «На смерть матери» и сонет «На отъезд из Неаполя»; и в том, и в другом случае разграничить между собой истинное переживание и традиционные топосы крайне затруднительно):

*tu, con pietoso affetto,
me fra le braccia ti stringevi al petto;
fra quelle braccia ed a quel petto in cui
si spesso in fasce riposando io giacqui,
a quel petto ond'io nacqui,
fra quelle braccia ov'allevato io fui,
mi stringei sì con le labra mie,
ben de la tue, mentre n'uscia veloce,
l'estrema aura vital coglier potea.*

В этой канцоне, на первый взгляд исполненной искренней скорби и, в отличие от многих других сочинений Марино, почти не включающей в себя образцы *locuzione artificiosa*, на самом деле также использован «порождающий» текст, о чем писал в свое время Б. Кроче¹⁷.

Наконец, в немногочисленных стихотворениях, разрабатывающих распространенные в искусстве Контрреформации мотивы бренности человеческой жизни, хрупкости и уязвимости человека («О суетности людской», «О непрочности и преходящем времени»), Марино не выходит за пределы банальностей — в отличие, скажем, от английских поэтов-метафизиков (Дж. Донн, Э. Герберт)¹⁸. Прямое обращение к мировоззренческой проблематике музе Марино противопоказано; и напротив, формальный блеск достаточно абстрактных, целиком погруженных в культурную традицию стихов подчас оказывается в высшей степени содержательным, чреват рождением новых смыслов.

Вполне маньеристическая дисперсия художественной реальности у Марино возникает, в частности, за счет нагнетения отдельных деталей, приобретающих неожиданно гипертрофированный вид — эту тенденцию затем подхватили последователи Марино. Надо сказать, и в этом отношении предшественником его является Тассо (у которого, например, можно найти стихотворения, посвященные рту, губам и зубам любимой). Однако ни у Тассо, ни у поэтов Плеяды, воспевающих в «Блазонах о женском теле» прелести дам, пространство стиха не выглядело столь герметичным, как у Марино, любующегося самой возможностью «выхватить» из окружающего мира отдельный фрагмент. В этом смысле чрезвычайно выигрышным оказывается «караваджистское» освещение (канцона «Ночные любви», где ночная тьма словно бы оправдывает раскованность в решении темы любовной лихорадки):

Canzon, notturna sei,
notturni i furti miei:
non uscir, prego, al sol, fuggi la luce:
oblio più tosto eterno, ombra profonda
le mie vergogne e i tuoi difetti asconda.

Как видим, в заключительной строке Марино исподволь, но тем не менее вполне определенно переходит от собственно любовных мотивов к теме поэтического творчества (интересно, что Э. Герберт в «Сонете о смуглокожей красавице» действует в

сходном ключе: ночь прячет от глаз привычную цветовую палитру, укорененную в поэтической традиции).

Подобная операция, во многом традиционная для пасторального жанра, применяется поэтом и в сборнике, который иногда считают лучшим у Марино — «Цевница» (1620). Именно рефлексия на тему поэта и поэзии проходит через весь сборник, внешне стилизованный под Феокрита (хотя, по справедливому замечанию А. Беллони, дух Феокрита, атмосфера безыскусной буколики здесь напрочь отсутствует¹⁹). Как представляется, выбор названия сборника подсказан прологом к «Аминте» Тассо, где Амур, рассказывая о своей безраздельной власти над людьми, уравнивает между собой селянина и горожанина:

...В едином чувстве
Уравниваю грубых пастухов
С героями, и сельские свирели
Из бузины тогда поют, как цитры
Искуснейшие.²⁰

С другой стороны, в одном из стихотворений сборника «Галерея», посвященных Тассо, цевница объявляется инструментом самого Тассо — автора «Аминты» («*Su la sampogna giovenil cantai // Del vago Aminta i boscherecci amori*»); в «Освобожденном Иерусалиме» поэт-де сменяет цевницу на горн (*tromba*). Таким образом, в представлении Марино цевница — не просто один из атрибутов пасторального универсума, но и своеобразный символ определенного типа поэтического творчества, нацеленного в первую очередь на достижение гармонии, близкой к музыкальной. Именно поэтому в седьмой по счету (!) идиллии первой части «Цевницы» возникает образ самого этого инструмента, чье дивное звучание прямо-таки завораживает слушателей:

Sette boccivoli acconci in bella serie,
che di misura diseguale, e varia
hanno proportion pari, e concordia,
con molle cera, e ben tenace, e candida
commette sì, che quasi scala armonica
l'un de l'altro maggior saglion per ordine.

Итак, свирель состоит из разновеликих и разнозвучающих трубочек, а издаваемые ими звуки выстраиваются в гармонический ряд. Но не по тому ли принципу строится и сам сборник

«Цевница», состоящий из разных по объему и тональности стихотворений (правда, всего их тринадцать)?

Совсем не случайно сборник открывается идиллией об Орфее, персонаже весьма популярном у мыслителей и поэтов Возрождения. При этом его трактовки могли быть различны: если М. Фичино воспринимал миф в мистико-пантеистическом ключе и даже уподоблял в «Платоновской теологии» Создателя Орфею, то А. Полициано — на которого, наряду с Овидием, преимущественно и опирался здесь Марино — усматривал в поэзии цементирующую, объединяющую силу человеческого сообщества. Интересно, однако, что философские аспекты связанной с Орфеем культурной традиции Марино намеренно обходит; в то же время детали его внешнего облика переносятся из области «бокового зрения» в самый центр внимания автора. Возникает впечатление, что Марино описывает театральную постановку, красочный поэтический балет в духе Полициано, но сохраняет дистанцию по отношению к нему:

Tien la destra l'archetto,
che da l'un capo, onde con man si regge,
Ricurvo indietro, e torto,
Fin'a la coda estrema,
La cui punta s'abbassa, e perde al chino,
Stende per lungo tratto
Linea sottil d'impegolate sete...

То же отчетливое ощущение рампы передано и в связанном с Орфеем эпизоде «Адониса» (VII, 47—51), где акцент сделан на сугубо технических аспектах исполнения (соответствующие строфы включены в чрезвычайно известный и пространный эпизод «Соловей»). Орфей играет здесь на цитре, соревнуясь с дивным пением птицы; главное здесь для Марино — попытаться разложить на составляющие магию рождения звука.

В «Цевнице» Орфей своим пением зачаровывает и людей, и животных и даже растения (деревья несутся в своеобразном хороводе, и перечисление их разнообразных видов занимает не менее сотни строк). Собственно, Марино не является здесь таким уж новатором (хотя в предисловии к сборнику на своем новаторстве энергично настаивает); достаточно вспомнить перечисление деревьев в «Аркадии» Саннадзаро. Оригинальность Марино следует усматривать, скорее всего, в необычайной обстоятельности и пространности описаний, как бы окон-

чительно исчерпывающих все детали, все грани предмета; с другой стороны, оказывается исключенной возможность эмоционального сопереживания, вхождения читателя в воображаемый поэтический универсум.

Тема поэта и поэзии с особой силой звучит в идиллии «Смуглая пастушка» (мотив, ранее разработанный Марино в сборнике «Лира», не без влияния Тассо). Марино упоминает здесь свои ранее написанные произведения («Любовная дуэль», «Ночные любви», «Поцелуи», «Прекрасная вдова»), приписывая их, однако, условному пастушку Лидио («*cose di cui non è foresta o monte, non è ruscello o fonte, che non mormori ormai, che non rimbombi*»). Обращаясь устами Лидио к прелестной пастушке Лилле, поэт не только цитирует сам себя, но и как бы надстраивает собственные творения, расцвечивая ранее разработанные сюжеты новыми формальными находками:

...s'io non sapessi
che 'n te quel color bruno
è proprio e naturale,
io crederei che 'l fuino
de' miei spessi sospiri
t'avesse fatto tale.

По мнению Лиллы, именно в изобретении *ingegnosi concetti* и заключается задача Лилло как поэта. Эта тема продолжена в идиллии «Любовный спор» (в нем участвуют Лаурино и Сельваджа): пастушка отвергает пылкого возлюбленного («*io amo, io ardo // puro ardor, d'amor celeste*») — не в последнюю очередь из-за несвоевременности, архаичности его творчества (ориентированного на петраркизм):

Poetiche chimere,
ch'a predicar son belle,
Ma raro in prova poi riescon vere...

Наибольшей же определенности Марино достигает в канцоне «Скупая нимфа», где сталкиваются две концепции поэтического творчества; по существу, это внутренняя коллизия творчества самого Марино — отход от петраркизма или разрыв с ним? Пастух Филено предстает здесь как стойкий приверженец петраркистской традиции, с ощутимым куртуазным акцентом. Он сетует на невзгоды, что несет ему любовь к Филауре (имя, напоминающее о любви Лауры и Петrarки, думается, из-

брано не случайно), порицает жестокосердных красоток, обгрыывает топос «все в мире любит». Его язык — это, несомненно, язык петраркизма:

Interrotti sospir, lagrime tronche,
Sguardi afflitti, occhi mesti, atti dolenti
Son di tacito cor messi eloquenti...

Однако Филаура прерывает словоизлияния Филено: все это ей хорошо известно. Подразумевается, что речь идет о хорошо известных — хотя бы по «Аминте» Тассо и «Верному пастуху» Гварини — топосах. Задача же Филено — поэта и влюбленного — отыскать новые формы выражения чувства, отказаться от сугубо ритуального подключения к традиции. Топосы подвергаются ею вышучиванию — например, в ответ на признание Филено, предлагающего ей свое сердце, она заявляет следующее:

Tienti pur il tuo core, io cor non curo.
Non sono augel grifagno, che di cori mi pasca;
ne voglio esser un mostro
con due cori nel petto.

Подобный демонтаж поэтического кода за счет перенесения метафор в лексическое поле, принципиально отличное от любовного регистра, несомненно связан с линией Капельветро-Тассони. То же самое происходит и с мотивом «золотого века», топосом собственно пасторальным, подвергнутому частичной ревизии уже в «Аминте»:

«...Золотым
По праву этот век назваться должен,
Раз побеждает золото одно
И властвует лишь золото»²¹.

У Марино этот мотив выглядит еще более сниженным, соединение же любовной и поэтической тем оказывается представленным в кривом зеркале своеобразного торга:

A chi favole spende, io ciance vendo,
E se nulla mi dai, nulla ti vendo.

Стремление Марино исчерпать заявленный им мотив сказывается и в данном случае: перенося привычные атрибуты Донны — как они сформулированы в петраркистской поэзии — в

бытовой регистр, автор «Скупой нимфы» обесмысливает целую поэтическую традицию:

Quante volte solete
Dirne, voi altri adulatori amanti,
che l'vostro Idolo amato
I zaffiri ha negli occhi, e ne la bocca
I rubini, e le perle?
Hor si fatto tesoro,
Non si merca senz' oro!

В то же время Лилла настойчиво советует Филено двигаться новым путем. Но в чем именно он заключается, из канцоны понять сложно: убедительно осмеивая старомодную поэзию, Марино ограничивается в этом случае самыми общими указаниями на необходимость выработки новой стилевой модели.

Если же рассматривать сборник в целом, то он позволяет несколько прояснить, в каком именно направлении ищет поэт «новый путь». Уже говорилось о перечислительных рядах, невероятно гипертрофированных, подчас граничащих со своеобразными заклинаниями. «Опьянение словом», расслабленный, убаюкивающий ритм особенно характерны для идиллии «Пирам и Фисба», в которой автор словно бы задается целью исчерпать многообразные проявления любовных переживаний; исчерпать и в то же время, за счет дотошного перечисления, попытаться изгнать, вытеснить драматические, если не трагические, аспекты любви — ведь она в «Цевнице» неизменно несет с собой страдания:

Stupor, letitia, angoscia
Sospir, gemiti, e cenni,
confusion d'affetti
dolcemente penosi,
Parosismi amorosi,
Estasi repentine,
Sovrasalti, accidenti,
Spasimi, svenimenti,
Tenerezze, languori,
Alterar di colori,
Palpitar, sbigottire,
Segni, motivi, e sensi
Facili da sentire,
Impossibile a dire
Parlano in lor tacendo...

Здесь примечателен и сам ряд, и его концовка в виде достаточно традиционного оксюморона (ср. подобное же методичное перечисление всех богинь Олимпа в идиллии «Ариадна» — и все это лишь затем, чтобы заключить: встреченная Вакхом Ариадна не принадлежит к божествам). Нагнетение быстро сменяющих друг друга чувств — очередное проявление присущей маньеризму неодолимой изменчивости, динамики, впадающей в «дурную бесконечность»; симптоматично, что уже перечислив их, Марино спохватывается и отмечает их принципиальную невыразимость. Эта феноменология переживаний — не столько истинный анализ чувства, сколько сосредоточенная разработка нового поэтического словаря, своеобразная творческая кухня, где отмеривается необходимое число оксюморонов, метафор, антитез; устанавливаются границы дозволенного в сфере чувственного (портрет той же Ариадны); дозируются мифологические персонажи (им прямо-таки тесно в сборнике) и поэтические размеры.

Изменчивость, о которой было сказано выше, в римской мифологии символизировал Вертумн, и этот образ закономерным образом возникает на страницах «Цевницы». Марино подчеркивает, что Вертумн по своему произволению может превратиться в кого угодно (медведь, лев, пастух, нимфа) и во что угодно (дерево, источник, камень...). Портрет Вертумна приводится в идиллии «Прозерпина», чей сюжет Марино позаимствовал у Клавдиана. Интересно, что он составлен из овощей и фруктов:

Contene il corpo tutto
D'ogni ragion di frutto
Commessi insieme in rustica figura
Fantastica mistura.
D'un gran popone è fabricato a spicchi
Il globo dela testa.
Due poma casolane
Dipinte d'un rostor ridente fresco
Compongono le guance.
Ufficio d'occhi, e di palpebre fanno
Due nespole acerbette.

Вместо носа у Вертумна — груша, подбородок — персик, уши — половинки ореха, пальцы — морковки. Этим, однако, Марино не ограничивается и дает не менее выразительную характеристику половому органу Вертумна.

Портрет явственным образом связан с эстетикой одного из самых оригинальных итальянских живописцев второй половины XVI века Джузеппе Арчимбольдо (1527—1593), в частности, с такими его картинами, как «Осень» (из серии «Времена года», выполненной в 1563 году по заказу императора Максимилиана II), и особенно «Портрет императора Рудольфа II в образе Вертумна» (1591). Излюбленный жанр художника — анаморфоз, портреты, составленные из плодов, овощей, животных и даже книг. Причудливые композиции Арчимбольдо, несомненно, выражали присущий маньеристическому искусству в целом острый интерес к проблемам языка; с другой стороны, в основе этой эстетики следует видеть отзвуки излюбленных в конце Возрождения натурфилософских идей; связь микро- и макрокосма приобретает здесь парадоксальный характер. Изображение как будто мерцает, прихотливый монтаж предметов сдвигается к портретному изображению, чтобы тут же перестать быть таковым; мерцание это производит поистине устрашающее впечатление, переосмысление вполне обыденных, тривиальных составляющих обнаруживает скрытую опасность, несет угрозу привычному восприятию мира.

Однако живописное изображение анаморфического типа и описывающий его поэтический текст имеют различный статус. Ведь иконическое изображение не знает различия между фигуральным и прямым воспроизведением реальности; иное дело поэтический текст, где существует возможность выделить тропы при помощи рамочных конструкций, «фреймов». Интересно, что Марино указанную возможность напрочь отвергает. Он не сравнивает, не уподобляет портрет Вертумна соответствующим предметам, а утверждает, что он состоит, изготовлен из овощей и фруктов. И в этом смысле он скорее описывает реально существующий портрет (при этом важно отметить, что описание Марино полностью не тождественно ни одному из упомянутых портретов работы Арчимбольдо, хотя и весьма сходна с ними), нежели пользуется многообразием средств, предоставляемых традиционной экфрастической риторикой. По словам М. Риффатерра, экфрасис «стремится отобразить именно те детали, которые находятся за пределами полотна»²²; Марино, напротив, запечатлевает в данном случае готовое изображение в пределах «лобового», лишённого каких бы то ни было стилистических ухищрений описания.

Используя живописную технику Арчимбольдо в качестве своеобразной матрицы, автор «Цевницы» выказывает вообще присущий ему повышенный интерес к иконическому изображению. Как представляется, субъективный интерес Марино к живописи, запечатленный в его переписке, — нечто большее, чем просто любительство (назвать Марино «знатоком» все же было бы преувеличением, так как в большинстве случаев он следует вкусам своей эпохи): поэт интересовали возможности взаимодействия слова и изображения, и именно это взаимодействие должно было стать предметом внимания в сборнике «Галерея» (1620)²³. Однако первоначальный замысел поэта и окончательный результат разошлись между собой.

Работа над «Галереей» началась еще в 1613 году, но первое упоминание об этом замысле мы находим в письме к Т. Стильяни, датированном 1609 г. В переписке той поры Марино неоднократно обращается к своим друзьям-художникам прислать ему рисунок или живописное полотно с изображением тех или иных мифологических персонажей. В письме к Ф. Санвитале он даже не уточняет, каких именно и с какой целью: «прошу Вас... набросать на пергаменте рисуночек с одним-двумя героями древних легенд, но достаточно известных. Проявите все Ваше мастерство, и пусть листок будет по высоте более ладони, а по ширине — менее». В других письмах Марино более откровенно раскрывает свой замысел: «я готовлю книгу под названием «Галерея», которая не будет содержать в себе ничего, кроме живописи» (письмо к Г. Коккапани). По-видимому, поэт одновременно составлял собственную художественную галерею и подбирал материал к книге, где рисунки должны были соединиться со стихотворениями; и в том, и в другом случае для Марино немаловажным оказывался размер присылаемых работ (а также, разумеется, их стоимость). Само по себе коллекционирование, несомненно, рассматривалось им еще и как феномен социального преуспевания: Марино хорошо знал пинакотеки Рима, Флоренции, Турина, Генуи и стремился не только привлечь к сотрудничеству известных художников той поры, но и обрести известность если не покровителя искусств, то во всяком случае ценителя и собирателя, в известной степени сравняться с тем же принцем Конка, Федерико Цуккарро (подбиравшим картины для Карла Эммануила в Турине), кардиналом Дориа (создателем галереи в Генуе). Идеал виделся ему в соединении изобра-

жений с книгами: «я устраиваю в Неаполе галерею, размещенную в доме необычайно изысканном; там я собрал множество превосходных и изящно переплетенных книг стоимостью более чем триста тысяч монет. А чтобы подобающим образом украсить их, я намереваюсь окружить книги разнообразными полотнами по собственному вкусу, выполненными мастерами живописи». Итак, библиотека должна была соединиться с галереей. Однако в дальнейшем, по-видимому, Марино отказался от этого замысла; не случайно в поэме «Адонис» (VI, 50—57; эпизод в Саду зрения) галерея и библиотека разведены между собой, причем слову «галерея», по существу, возвращено первоначальное, распространенное в итальянском языке того времени значение (вытянутая прогулочная зала, украшенная картинами и росписью):

Adone e Citerea per l'ampie logge
lastricate di gemme, intorno vanno,
mirando pur di que'dipinti chiostri
l'artificio smarrito a' giorni nostri...

Что же касается представленных в галерее Сада зрения картин — к слову сказать, написанных вечными, несмываемыми красками, не блекнувшими со временем,— то они приписаны тому же кругу художников, что и основная масса полотен из сборника «Галерея». Это в первую очередь Кавалер д'Арпино (Джузеппе Чезаре), снискавший большую популярность уже очень молодым и ставший при папе Клименте VIII официальным художником Рима. В начале XVII века его причисляли к своеобразному триумvirату лучших римских живописцев (наряду с Караваджо и Аннибале Каррачи); между тем его талант, проявившийся в отделке целого ряда храмов (мозаика под куполом собора Св. Петра, фрески трансепта Сан-Джованни ин Латерано, капелла Паолина в Санта Мариа Маджоре), трудно назвать выдающимся. Марино рассыпается в похвалах и в адрес Бернардо Кастелло («il mio Castel»), своего близкого друга, неутомимого путешественника по Италии, поддерживавшего интенсивную переписку с Г. Кьябрерой; в стилистическом отношении Кастелло во многом следовал за Лукой Камбьязо. В «Галерее» его творчество представлено одиннадцатью полотнами. Еще один упоминаемый в «Адонисе» (и представленный в «Галерее») живописец — Джованни Бальоне — по своей манере

весьма был близок Кавалеру д'Арпино и работал нередко бок о бок с ним (в том же Сан-Джованни ин Латерано); в его творчестве заметна эволюция от маньеризма к барочному натурализму и экстаичности. Наконец, флорентиец Кристофано Бронзино отчасти ориентировался на стиль Корреджо — в большей мере, чем на своего отца, известного маньериста Алессандро Аллори (и тем менее на учителя отца, в честь которого Кристофано и именовал себя Бронзино).

Совершенно очевидно, что качественный критерий не являлся для Марино первостепенным при допуске в «Галерею» того или иного художника (хотя в письмах он настаивает на обратном). Правда, здесь представлены и крупные мастера Ренессанса — такие, как Рафаэль, Тициан, Микеланджело, Дюрер; и известные маньеристы (Пармиджанино, Джулио Романо), но наряду с ними встречаются и вовсе забытые художники (А. Манчини, Д. Доннабелла), а основное внимание уделено именно официальному искусству конца XVI — начала XVII вв. Не прослеживается в сборнике и сколько-нибудь внятный эстетический анализ полотен — Марино лишь изредка хвалит колористическое решение, обычно же похвалы в адрес художников носят вполне ритуальный характер.

Между тем в одном из писем Марино демонстрирует свое умение разбирать живописное полотно на достаточно профессиональном уровне. Характеризуя картину «Св. Иоанн», присланную ему Паолино Берти, поэт анализирует композицию, цвет, передачу движения и чувств персонажей. Воззрения Марино на искусство формировались под явным воздействием эстетических концепций Возрождения (не случайно основополагающим понятием для него остается «гармония»), хотя весьма ощутимо и влияние маньеристических идей (любовь к необычному, экстравагантному, подчас — к ужасному).

Эстетические взгляды Марино достаточно внятно раскрыты и в другом его сочинении — «Священные проповеди» (1614), представляющем собой пространное и весьма созвучное духу Контрреформации рассуждения о живописи, скульптуре, музыке. Автору «Священных проповедей» не чужда леонардовская идея о примате живописи (связанная в свою очередь с платоновской «похвалой зрению»); широко использует он и распространенный неоплатонический топос о Творце-Художнике. В то же время Марино не дает окончательный ответ на вопрос,

что же все-таки выше — поэзия или живопись? Первая из проповедей отмечена в этом смысле внутренней противоречивостью: в начале Марино указывает на превосходство изобразительного искусства, а в дальнейшем даже отрицает саму возможность изобразить на полотне боль (вторая часть проповеди). Отдельный предмет разговора — соотношение живописи и скульптуры: если П. Ломаццо — в других отношениях весьма близкий идеям Марино — отдавал пальму первенства живописи, то автор «Священных проповедей» вслед за Б. Варки и Ф. Цуккаро склонен признать приоритет скульптуры (хотя роль скульптурных изображений в «Галерее» невелика).

Отмечая, что основными достоинствами живописи являются мастерство рисунка и колорита, Марино различает «внутренний» и «внешний» рисунок (*intelettivo*, присутствующий в сознании живописца, и *gratìco*, реальный художественный результат). Этот неоплатонический в своей основе тезис напрямую позаимствован поэтом из уже известного нам трактата Ф. Цуккаро «Идея живописцев, скульпторов и архитекторов» (1607). Рассматривая разнообразные технические приемы, характерные для живописных изображений, Марино особенно высоко оценивает перспективу как важный способ интерпретации и анализа реальности.

Как видим, не будучи в своих выкладках особенно оригинальным, Марино в то же время неплохо знал сложившуюся к концу XVI века теорию искусства; несомненно, ему были известны и «Жизнеописания...» Вазари (тот же региональный принцип повествования о художниках, что и у Вазари, прослеживается и в рассмотренном нами эпизоде из «Адониса»). С другой стороны, сама по себе идея соединения репродукций и поэтического текста не являлась абсолютной новацией: она прослеживается и в знаменитом произведении Франческо Колонна «Сон Полифила», и в получивших тогда широкое распространение сборниках эмблем, но основным ориентиром для Марино все-таки явились две книги Паоло Джовио («*Elogia*»).

Как уже говорилось, замысел Марино не был реализован: «Галерея» вышла без иллюстраций. Издателю Дж. Б. Чиотти оказалось не под силу выполнить требования автора; тот остался, мягко говоря, крайне недоволен напечатанной книгой. «Сколько бы экземпляров («Галереи») вы мне ни присылали, я или разорву их в клочья, или швырну в огонь», в сердцах пишет

он издателю. Это раздражение не исчезло и семь лет спустя, когда Марино предлагал Чиотти прислать ему во Францию залежавшиеся экземпляры книги, «ибо в Италии распродавать их просто стыдно» (между тем книга имела огромный успех и многократно переиздавалась). В то же время Марино не отчаивается и продолжает настойчиво выпрашивать у художников рисунки и гравюры для нового издания (в числе этих художников — Я. Пальма-младший). Судьба собственной коллекции чрезвычайно волнует его: из Парижа он шлет депеши о необходимости сберечь картины, «что оказались неупакованными, ибо я за все богатства мира не позволил бы им растеряться или же быть поврежденными, ведь все они принадлежат кисти превосходных мастеров»; а прибыв в Неаполь, с радостью обнаруживает подборку картин, которые считал утраченными. Однако после кончины Марино коллекция оказалась распыленной, а все последующие издания «Галереи» вышли, как и первое, без иллюстраций.

На наш взгляд, нельзя всецело связывать судьбу «Галереи» с причинами сугубо технического свойства. Сборник и должен был превратиться в окончательном варианте в искусный образец экфрасиса, обретающего в литературе XVI века второе дыхание; галерее суждено было сделаться виртуальной. Марино отталкивался здесь от «Картин» Филострата — в предисловии к третьей части «Лиры» он сообщает, что в своем новом сборнике собирается подражать Филострату, но «достаточно сильно отдалился от избранного им пути» (видимо, имеются в виду в первую очередь иллюстрации, которые должны были сопровождать текст, а возможно, и некоторые другие особенности «Галереи»). Первое печатное издание «Картин» в Италии вышло в свет в 1503 году (у Альда Мануция), однако культурным событием стал уже упоминавшийся французский перевод, подготовленный Блезом де Виженером (он неоднократно переиздавался, причем в одном случае (1615) — с иллюстрациями, выполненными рядом французских художников по рисункам известного мастера А. Карона). Снабдив перевод обширным комментарием, Виженер фактически предложил читателю собственное видение «Изображений» (греческое *eikones* он передает как *Images*). Блез де Виженер привнес стройную логическую систему в текст, казавшийся ранее произвольным нагромождением отдельных фрагментов, заострил информационно-познаватель-

ный, педагогический и риторический смысл «Картин» (сведения энциклопедического характера из истории и теории искусства, данные касательно тех или иных мифологических персонажей, а также собрание «различных слов и выражений», пригодных для описания картин²⁴). Комментарий, по объему подчас превосходящий комментируемый текст, насыщен ученостью и несомненно связан с характерным для маньеризма пониманием риторики. Так, наибольших похвал переводчика удостоивается представленное во втором томе «Картин» полотно «Острова», и как раз потому, что воссоздаваемых здесь островов не существует в природе. Именно заключенный в слове искусный обман, «всякого рода небылицы, порожденные нашим воображением»²⁵, объявляются высшим достижением экфрастического описания.

В предисловии Блез де Виженер, подчеркнуто игнорируя стародавнюю дискуссию на эту тему, ясно указывает, что ему безразлично, существовали ли на самом деле воссоздаваемые Филостратом полотна; Виженер вообще склонен играть понятиями «картина» и «текст», опираясь на традиционный топос «поэзия — немая живопись». Его позиция в этом вопросе во многом созвучна той, которую занимали поэты Плеяды, одинаково охотно воссоздававшие и реальные полотна, и воображаемые. Сходным образом решает эту проблему и Марино, и хотя некоторые из полотен «Галереи» имеют четкую атрибуцию, в сборнике присутствует немало сугубо «виртуальных» полотен. Пользуясь терминологией М. Риффатерра, отнесем «Галерею» к образцам «литературного», а не «критического» экфрасиса²⁶. Реальный статус картин до конца не прояснен; более того, отдельные полотна на разных стадиях работы над текстом меняли атрибуцию. Так, сопоставление рукописного текста с печатным показывает, что первоначально полотно «Избиение младенцев» приписывалось кисти художника Паджи, а в окончательном варианте — знаменитому Гвидо Рени; «Плачущая Магдалина» Рафаэля в тексте «Галереи» оказалась приписана Луке Камбьязо²⁷. Все это говорит о том, что из триединой задачи, которую ставил перед собой в переводе «Картин» Блез де Виженер, Марино сохраняет главным образом последнюю часть — риторическую; при этом, как и в других случаях, в центре внимания Марино находятся все новые проявления «поэтики изумления».

Сам статус полотна не подвергается Марино сколько-ни-

будь оригинальному осмыслению. В этом смысле гораздо более интересным кажется опыт Реми Белло, во второй редакции «Пастушеской поэмы» (1572) виртуозно внедряющего экфрастические описания в прозометрическую пастораль. Здесь атмосфера неги и безмятежности, запечатленная на окружающих героев гобеленах, постепенно проникает в пространство, где пребывают персонажи; сами же пастухи могут беспрепятственно перемещаться в универсум изображенных на гобеленах сцен. Таким образом, различные уровни реальности оказываются хитроумным способом спутанными, а грань между полотном и зрителем — проницаемой. Марино все же не заходит столь далеко в эксплуатации традиционных экфрастических топосов.

Следует подчеркнуть, что в отличие от портрета Вертумна в «Прозерпине», цель Марино — автора «Галереи» отнюдь не в том, чтобы с помощью стиха наиболее адекватно воспроизвести живописный (скульптурный) образ. Подчас поэт, старательно огибая собственно изображение, адресуется непосредственно к прототипу (когда речь идет о реальных исторических лицах). Надо сказать, он гораздо охотнее и отчетливее формулирует свою оценку портретируемого, нежели художественных достоинств портрета. Так, поэт удостаивает самых высоких похвал уже не раз упоминавшегося Лодовико Кастельветро (несомненно, причина здесь заключается в том, что эстетическая позиция Марино созвучна кастельветровской). Символично присутствие в ряду историков — бок о бок с Тацитом и Титом Ливием! — Паоло Джовио, предшественника Марино в отношении жанра «Галереи». Из современных поэтов выделен Саллиадзаро, о чьем влиянии на Марино уже говорилось; из античных — автор «Фарсалии» Лукан, которому Марино обязан многими конструктивными особенностями поэмы «Адонис». Но вот в портрете Ариосто неожиданно слышится самоопровержение жанра: книга лучше выражает суть писателя, чем живописное изображение, а немые полотна противопоставляются «вечным» сочинениям поэта:

Più viva la mia imagine, o pittori,
Esprime il libro mio, che il quadro vostro.

Высокая оценка Тассо не исключает явного приоритета Ариосто (по мысли Марино, более разнообразно и хитроумно

подражавшего древним), а также несколько причудливого уподобления его помешательства орландовскому безумию:

...per imitar cantando
L'ingegnoso Ariosto, io venni a farmi
Imitator del forsennato Orlando.

Здесь, как и во многих других случаях, план выражения приобретает у Марино самодовлеющий смысл.

Чрезвычайно распространена в сборнике игра слов, актуализация внутренней формы имен собственных — это относится, например, к Аннибале Каро, Микеланджело, его тезке Караваджо, Анджело Грилло, «больше, чем Ангелу, — Богу». Строго говоря, и другие современные Марино поэты независимо от него эксплуатировали эту разновидность «поэтики изумления»; например, Джироламо Борсьери в «Шутках» (1612) следующим образом обыгрывает имя художника Антонио Кампо:

Sopra quest' ampio Campo
teste cangiato, Amore,
in bell' aratro, l' arco,
s' è fatto leggiadrissimo aratore...²⁷

Однако именно Марино достигает в этом отношении подлинной виртуозности, устанавливает неожиданные переклички между персонажем, его именем, его заслугами и изображением. Так, Христофор Колумб появляется на страницах сборника дважды; как и Алессандро Тассони, Марино ощущал высокий метафорический смысл его открытия — в предисловии ко второй части «Галереи» он даже сравнивает себя с великим мореплавателем, правда, по вполне конкретному житейскому поводу. Между тем, присутствие Колумба в «Галерее» мотивируется еще и возможностью обыграть внутреннюю форму имени (Colombo — Colomba, голубка) и тему Эльдorado:

Non di sasso, o di piombo,
Ma di fin'or devria
Italia edificar la statua mia;
Poich'io son quel Colombo,
che feci, aprendo il mondo del tesoro,
Più che 'l piombo, e che 'l sasso, abondar l'oro.

Запутывание референции просматривается и в стихотворениях, посвященных изображениям Нарцисса (одно из соответствую-

ющих полотен принадлежит кисти Б. Каstellо, другие, возможно, вымышлены; вообще же этот мифологический персонаж был чрезвычайно популярен у современных Марино художников — достаточно вспомнить картину Караваджо). Здесь в игру вступает еще один вид изображения — отражение в зеркале. В результате история Нарцисса обретает вид эстетической саморефлексии: Нарцисс любит себя собственным отражением, искусство наслаждается предоставляемыми живописным изображением возможностями, природа — созерцает себя в воде:

come a stesso ei piacque,
L' arte a i colori, e la natura a l'acque.

Мотив зеркала, весьма часто встречающийся в маньеристической живописи (у мастеров школы Фонтенбло, например), мог приобретать разный смысл. Для Марино зеркало — это прежде всего инструмент дисперсии реальной действительности и ее преобразования по законам, сходным с законами искусства (в том же ключе трактовали зеркало и художники-маньеристы, например, Пармиджанино — «Автопортрет в выпуклом зеркале»). С другой стороны, неоднозначной трактовке подвергается у Марино образ Нарцисса: тема познания самого себя смыкается с темой *vanitas* (этот аспект развернут в одной из «Священных проповедей», где речь идет о живописцах, влюбленных в собственные изображения, «зрительные копии Природы»). Присущая искусству маньеризма вариативность трактовок образа Нарцисса в полной мере сохраняется в поэзии Марино. Манифестацией своеобразного «нарциссизма» можно считать запечатленный в «Галерее» повышенный интерес поэта к собственным изображениям (в большинстве своем портреты, о которых идет речь, не сохранились). Особый же интерес представляет описание портрета Марино работы Пьетро Маломбра, где устанавливается параллель между зеркалом и живописью; источник этой параллели — все тот же, препарированный в маньеристическом ключе, миф о Нарциссе.

Как и в «Цевнице», в «Галерее» оказываются актуализированными и многие другие мифологические персонажи, характерные для маньеристического искусства. Таковы Даная, Амур и Психея, Адонис, похищенная Плутоном Прозерпина, Ариадна; особое внимание Марино привлекло известное полотно Караваджо «Голова Медузы» (Галерея Уффици), на котором ис-

точником *meraviglia* становится подчеркнуто отталкивающий образ (Караваджо исполнил также не дошедший до нас портрет Марино). Еще сильнее тот же эффект выражен в «Давиде с головой Голиафа» и «Избиении младенцев» (оба полотна работы Гвидо Рени), причем в последнем случае поэт четко формулирует принцип, активно воплощавшийся в жизнь приверженцами барочной эстетики: «удовольствие часто неотделимо от ужасного» (*spesso l'orror va con diletto*). По мысли Марино, ужасные детали могут доставлять наслаждение именно на фоне общей гармонии. Между тем в опубликованной посмертно (в 1632 году) поэме «Избиение младенцев» он изменяет этому принципу, нагнетает кровавые подробности в описании вифлеемской расправы (хотя истинной эмоциональности так и не достигает). В «Галерее» же нет и в помине смакования ужасного, даже там, где, казалось бы, сам сюжет полотна к этому располагает (портреты Нерона и Аттилы).

Важное место в «Галерее» занимают изображения гротескного или же причудливого характера (последним специально посвящен раздел *Caricci*, но им отдана дань и в разделе «Бурлескные портреты» — это лишь один из примеров пересечения предлагаемых Марино рубрик). Таков портрет Адама и Евы в виде карликов, приписанный автором «Галереи» Дюреру (?), «Атлант-карлик», а также стихотворения, где источником *meraviglia* предстают насекомые (паук, бабочка, пчела, муравей, муха); энтомологические мотивы впоследствии широко использовались последователями Марино. В данном случае речь идет о широко распространившемся в период Осени Возрождения повышенном интересе к диковинам природы, словно бы возвышающей самую себя до уровня искусства. Но и здесь автор «Галереи» сохраняет приверженность излюбленной им теме поэта и поэзии, переводит смысл происходящего в плоскость риторической и поэтической проблематики. Именно так происходит в стихотворении «Пчелиное гнездо в статуе Цицерона». Эффектов, вызывающих изумление, здесь несколько: пчелы, производящие сладчайший мед; размещение гнезда в статуе; наконец, сходство пчелы и риторика — сладость неожиданным образом сочетается с разящим жалом.

В разделе «Портреты» Марино воспроизводит изображения — отчасти фиктивные — исторических персонажей. При этом он вплотную смыкается с Паоло Джовио, в своей «Похва-

ле мужам, восславившим воинскую доблесть» запечатлевшим выдающихся военачальников, чьи портреты имелись в его домашнем музее²⁸. Отчасти совпадают и персоналии — как у Джовио, так и у Марино мы встречаем Александра Македонского, Ганнибала, Карла Великого, Франциска I. В то же время Джовио, который являлся в первую очередь историографом, не придавал особого значения риторической отделке текста. Иное дело Марино, в портрете Карла Эммануила I мобилизующий все свое мастерство для безудержного восхваления Савойского герцога. Экфрастические топосы, игра слов, отзвуки излюбленного теоретиками маньеризма противопоставления «внешнего» рисунка — «внутреннему», — все это приводит в конечном счете к созданию весьма прозрачной по своему назначению апологии покровителя Марино:

Con colori il Figino
col inchiostri il Marino
prese a ritrar la mia real sembianza.
Ma di questo, e di quello
e la penna, e 'l pennello
d'infinito vantaggio il vero avanza.
Non abbia unqua speranza
d'agguagliar con scrittura,
d'imitar con pittura il volto mio
chi non descrive e non dipinge Iddio.

Сопоставляя собственное творчество с живописью А. Фиджино, придворного портретиста Карла Эммануила, Марино повторяет ход мыслей О. Ложье де Поршера, еще в 1608 году в сходных выражениях воспевавшего его мастерство. Однако выводы Марино кажутся прямо противоположными. Искусство и Поэзия не в силах воссоздать образ монарха. Отчетливый социальный заказ как никогда явственно подчиняет себе музу автора «Галереи».

Как и в других стихотворениях этого раздела, представить себе истинный облик портретируемого при всем желании невозможно. Моральные характеристики решительно преобладают над портретными, причем они либо откровенно апологетичны, либо, как в случае с «колдунами и еретиками» (Корнелий Агриппа, Мерлин, Эразм, Кальвин, Лютер), убийственны. Во всех случаях Марино не выходит за пределы традиционной эпиграмматической риторики: Лютер, в частности, именуется «ковар-

ным лисом», «вероломным волком», «мерзким вороном» и «отвратительным пауком». Несколько более «живописны» «Бурлескные портреты», в особенности «Носач», но и в данном случае доминирует не пластическая характеристика персонажа, а остроумные, неожиданные повороты распространенного комического мотива («мое ухо находится столь далеко от носа, // Что я не слышу собственного чихания»).

«Носологические» (термин В. В. Виноградова) мотивы, широко распространенные в бурлескной традиции и зачастую получающие сексуальные коннотации, представлены, помимо «Галереи», и в некоторых других бурлескных сочинениях Марино, в первую очередь в «Послании к папаше Носу» (1605). Примечательно, что для Марино эти мотивы становятся поводом к выходу в область чисто вербального эксперимента, рафинированной лингвистической игры: «L'importanza sta in avere un naso famongomadano e scarabombardone, un naso diti-gambico e heautontimerumenonico...»²⁹. Изобретаемые здесь Марино слова так же слеплены из десятиотиизируемых составляющих, как портрет Вертумна в «Прозерпине», о котором шла речь выше.

Своеобразной квинтэссенцией «Галереи» можно считать стихотворение, посвященное картине Тициана «Св. Себастьян». Примечательно, что оно входит в небольшую подборку, перекочевавшую в «Галерею» из первого сборника Марино (минуя «Лиру»). Здесь звучит слово *meraviglia*, определяющее собой поэтику Марино, и весьма оригинально обыгрывается традиционный экфрастический иллюзионизм: нет ничего странного в том, что изображение — подобно оригиналу — обретает дар речи; удивительно было бы, если бы этого не произошло:

Ma se sentisse e se parlasse ancora,
meraviglia non fora.
Meraviglia ben fia,
che non parli, e non senta, e viva sia.

Таким образом, «Галерея» сочетает в себе прилежное следование присущим экфрастическому описанию топосам с их же *ductio ad absurdum*; и то и другое оказывается вполне допустимым в рамках «поэтики изумления». При этом автор сборника менее всего стремился к отысканию поэтического эквивалента изображения, к воспроизведению картины в слове; его зада-

ча — «возвышение реальности искусства над реальностью опытно постигаемого мира»³⁰. По-видимому, массированная атака чувственного опыта, которую — как несомненный представитель Сейченко — столь живо ощущал Марино и которую он обстоятельно запечатлеет в поэме «Адонис», должна была несколько амортизироваться, с точки зрения поэта, именно в пределах живописи. Живопись, мир образов — шаг вперед по сравнению с чувственной реальностью, возможность продвижения по пути логического осмысления мира. Правда, в итоговом тексте «Галереи» это осмысление выражено в достаточно элементарных формах — как, например, в квазиученой систематизации «Портретов» на: 1) правителей, полководцев и героев (всего сто одно стихотворение); 2) тиранов, пиратов и злодеев (11); 3) пап и кардиналов (15); 4) святых отцов и богословов (10); 5) колдунов и еретиков (10); 6) ораторов и проповедников (9); 7) философов и гуманистов (20); 8) историков (6); 9) юрисконсультов и медиков (5); 10) математиков и астрологов (11); 11) греческих (10); латинских (22) и писавших на народных языках (30) поэтов; 12) живописцев и ваятелей (12); 13) различных господ и писателей — друзей Автора; 14) бурлескные портреты (26); 15) целомудренных и благородных красавиц (26); 16) красавиц бесстыдных и нечестивых (18); 17) красавиц воинственных и даровитых (22). Нетрудно заметить, что эта систематизация, соединяя в себе различные подходы к материалу, в конечном итоге становится очередным проявлением «поэтики изумления» (как и разделы сборника «Лира»).

Можно усмотреть в «Галерее» и еще один, не эксплицированный Марино смысл. Как мы уже видели, подражание другим писателям (в той или иной форме) представлялось Марино неизбежным, фатальным и в конечном итоге могло вызвать упреки в «воровстве» (Аполлон в уже упоминавшемся «Секретере...»). А. Санта Кроче предлагает повинных в плагиате поэтов отправлять в тюрьму!). Иное дело живописное изображение: манипуляции с ним ни в коем случае не являются плагиатом (хотя зависимость от жанровых топосов на проверку оказывается и здесь чрезвычайно сильной). В этом отношении «Галерея» опять-таки выступает скорее не как резерв изображений, но как источник свободной от роковой циркуляции в толще культурных слоев мысли.

Признавая известную ограниченность осуществленного им

предприятия, Марино в предисловии уверенно передает эстафету последователям, «которые, быть может, лучшим стилем, прибегая к более изысканному острословию и обращаясь к неизведанным сюжетам, будут споспешествовать устранению изъянов моей книги». Между тем особого успеха в Италии предложенная автором «Галереи» модель не возымела (исключение составляют стихотворения Дж. Фонтанелло и А. Мушеттолы). Напротив, опыт Марино оказался усвоен во Франции, в творчестве Жоржа и Мадлены Скюдери (оба являлись большими ценителями искусства), причем речь идет не только об описаниях картин в романах — «Ибрагиме», например; там источником скорее является «Астрей». В предисловии к выпущенному в 1646 году стихотворному сборнику «Кабинет» Ж. Скюдери признает, что ориентировался именно на «Галерею», и в то же время указывает на новизну своего сборника: речь здесь будет идти только о реальных, увиденных писателем картинах. Что же касается анализа полотен у Скюдери, то он носит вполне профессиональный характер и приближен к экфрасису искусствоведческого типа. Скюдери, как и Марино, использует множество топосов и демонстрирует характерный для своей эпохи вкус, причем в его сборнике ясно просматривается стремление найти стихотворный эквивалент живописного языка, чего нет у Марино. Сказанное особенно ощутимо по отношению к тем картинам, которые описаны у обоих авторов³¹.

Примечательно, что автор столь солидного искусствоведческого труда Сейченко, как «Жизнеописания современных живописцев, ваятелей и зодчих» (1672), Джованни Беллори, воспринял «Галерею» именно как образец «критического экфрасиса» и процитировал его строки о «Марии Магдалине» Тициана, где четко сформулирована мысль о превосходстве Искусства над Природой; естественно, классицист Беллори трактует ее в русле своей нормативистской эстетики: случайные черты следует корректировать во имя Идеала. В то же время другой известный историк искусства XVII века, аббат Луиджи Ланци, о «Галерее» отзывался чрезвычайно прохладно.

В XVI—XVII веках экфрастическое описание утверждается также в качестве важного компонента эпической поэмы и ренессансного рыцарского романа. В этом смысле весьма показателен заметный удельный вес экфрасиса в «Неистовом Орландо»: назовем три наиболее существенных эпизода — фон-

тан Мерлина и резьба на нем, изображающая аллегорию алчности (XXVI, 30—36); живопись, украшающая стены замка Тристана (XXXIII, 1—57); полог брачного шатра, расшитый сюжетами из жизни кардинала Ипполита (XLVI, 85—97). Вполне закономерно поэтому, что примеры экфрастического описания нередко встречаются и на страницах поэмы «Адонис», и не только в связи с живописью (о чем уже говорилось). В Саду вкуса герой поэмы лицезреет два роскошных изумрудных кубка, на которых воссозданы мифологические сюжеты (VII, 131—148). Как трактовка этих сюжетов (особенно «Рождения Венеры»), так и оценка достоинств резчика пропитаны топосами; общая неоплатоническая аура, унаследованная от Высокого Возрождения, сочетается с типичной для экфрастического описания апологией иллюзионизма.

Вообще же аналогия (или, точнее, состязание) между поэзией и живописью, не столь явная в системе такого сложного художественного целого, как «Адонис», продолжала занимать воображение Марино и в период подготовки к печати этой поэмы. Не случайно он планировал провести эту параллель в предисловии, но впоследствии — видимо, по совету Малерба и Вожа — отказался от этого замысла.

Как и в случае с «Галереей», работа над «Адонисом» растянулась на долгие годы. Первое упоминание о поэме мы встречаем в письме Марино Б. Кастелло, датированном 1605 годом (хотя, если верить сведениям, содержащимся в одном из писем П. Пеллегрини, работа над поэмой началась около 1596 года). Первый набросок представлял собой достаточно традиционную мифологическую идиллию, весьма напоминающую отдельные стихотворения «Цевницы». Структура его выглядела бесхитростной: почерпнутая из «Метаморфоз» Овидия история любви богини Венеры и прекрасного юноши Адониса должна была слагаться из двух элементарных блоков — «любовь // ненависть». Мораль наброска сохранилась в десятой октаве первой песни окончательного текста: «неумеренность в наслаждении ведет к беде». Следующим шагом стало четкое артикулирование «*locus amoenus*», выход за пределы которого оказывался для героя фатальным. Все эти компоненты различимы в третьей и четвертой песнях окончательной редакции. Примерно в 1614 году добавляется еще один существенный элемент: разлука влюбленных, и поэма обретает четырехчастную структуру. Но

наиболее решительной трансформации поэма подверглась позднее, в 1615—1617 годах, когда, судя по письмам Марино, он решил вступить в своеобразное состязание с Тассо и Ариосто. Причем один из пунктов этого соревнования — объем (как и некоторые его современники, Дж. Денорес, например, Марино осмысливал протяженность произведения как эстетическую категорию). И если поначалу поэма сравнивалась с «Освобожденным Иерусалимом», то затем она «почти превзошла «Неистового Орландо»; в итоге возникла поэма в двадцати песнях (как и у Тассо) и 5625 октавах, что само по себе делает «Адониса» уникальным явлением в итальянской литературе.

Интересно, что наряду с исходным мифологическим сюжетом в окончательный вариант «Адониса» — законченный, по всей видимости, в 1620 году, — вошли элементы двух других поэм Марино, одна из которых напрямую основывалась на тассовской традиции. Ее название говорит само за себя: «Разрушенный Иерусалим» (фрагменты поэмы были обнаружены и напечатаны лишь в XX веке). О содержании другой — «Превращения» — мы можем судить лишь по кратким заметкам биографа Дж. Байакка.

Сам по себе выбор в качестве стержневой сюжетной линии мифа об Адонисе не был чем-то очевидным для автора поэмы: в письме 1616 года к Ф. Санвитале он сетует на слабость фабулы, которая «ничтожна и не в состоянии вместить в себя разнообразные события». Тем не менее и Адонис, и Венера представляли особый интерес для поэта; не случайно их присутствие во всех стихотворных сборниках Марино. Причины этого интереса многообразны. С одной стороны, как мы уже видели, Марино неизменно ориентировался не только на литературную, но и на живописную традицию, а образы Венеры и Адониса часто встречаются как в поэзии, так и в живописи XVI—XVII вв. Так, любовь Венеры и Адониса стала одним из любимых сюжетов известного маньериста, снискавшего высочайшую оценку в «Книге о художниках» Кареля Ван Мандера, — Бартоломеуса Спрангера (соответствующие картины хранятся в Венском художественном музее, Пражской Национальной галерее и собрании Духцовского замка), причем наиболее чувственно сюжет трактован в пражской картине, где, кроме того, искусно представлены эффекты «караваджистского» освещения. Естественно, Марино основывался также на «Метаморфозах» Овидия и

на других античных разработках мифа (Феокрит, Мосх, «Эпитафия Адониса» Биона, «Деяния Диониса» Нонна Паннополитанского). Миф об Адонисе был популярен и у многих писателей XVI века, и, очевидно, многие из соответствующих произведений были известны Марино (Дж. Тарканьота, П. Ронсар, Л. Дольче, Дж. Парабоско)³².

Не менее существенную роль в выборе сюжета сыграла и житейская философия, сформулированная во многих письмах Марино; имеется в виду его проповедь миролюбия. Так, в письме 1612 года к Г. Бенамати читаем: «удачные сочинения рождаются на свет, лишь когда дух безмятежен»; в письме 1609 года к Карлу Эммануилу Савойскому: «стычки и раздоры никогда не доставляли мне удовольствия». Поэма «Адонис» замысливалась именно как антитеза традиционной эпической поэме, виделась автору апологией мирного состояния общества. Не будет преувеличением сказать, что в некоторых эпизодах «Адониса» слышится антимилитаристский пафос, причем идеалом государства, покончившего с раздиравшими его внутренними и внешними конфликтами, объявляется Франция (здесь, конечно же, сказывается политическая конъюнктура, связанная с пребыванием Марино в Париже). С другой стороны, констатация кризисного состояния воинских идеалов, падения присущих рыцарству добродетелей — это не только отклик на реальную жизненную ситуацию, но и, в еще большей мере, определенная позиция по отношению к рыцарской традиции в литературе (сходным же образом критикует горе-вояк А. Тассони в поэме «Похищенное ведро»). В песни XIV «Адониса» соответствующий пафос особенно силен:

Oggi pochi ha tra noi veri soldati
che per vero valor vestan lorica.
Calzan più per fuggir sproni dorati
che per seguir talor l'oste nemica.
E con abuso tal son tralignati
da la virtù, da la prodezza antica
che, sol rubando e violando, al fine
son le guerre per lor fatte rapine. (XIV, 6)

Что же касается подлинной рыцарской удали, то она в поэме присутствует лишь в превращенном виде: ее выказывают фигуры на шахматной доске (эпизод с обучением Адониса этой игре чрезвычайно пространен, но партия обрывается — из-за явного

жюльничества партнеров Венера в гневе смахивает фигуры с доски)³³ и участники финального рыцарского турнира (среди которых также крайне сложно выявить одного победителя). Наконец, в хитроумной архитектонике «Адониса» находят себе место отдельные атрибуты эпической поэмы: это и зачин, и традиционные обращения к музам, и многочисленные вставные новеллы, на необходимость которых указывали аристотелики XVI века, и выбор октавы как основной метрической единицы.

Но все эти элементы, естественно, не могли компенсировать принципиального выпадения «Адониса» из традиционной жанровой иерархии. Четко осознавая это, Марино пытался объяснить «несовершенства» поэмы тем, что взялся он за нее в молодом возрасте; предисловие же, написанное Жаном Шапленом — тогда еще начинающим литератором, — было призвано в равной мере и зафиксировать особый статус «Адониса» в итальянской словесности, и достаточно хитроумным образом, в соответствии с эстетикой самого Марино, продемонстрировать соответствие его основным требованиям рыцарской эпопеи. Прежде всего, Шаплен говорит о естественной, органической новизне «Адониса»; столь же естественным оказывается и следование Марино аристотелистским правилам единств (времени и действия). Здесь просматриваются классицистические установки, вполне естественные для будущего автора «Обоснования правила двадцати четырех часов». Но, с другой стороны, Шаплен хвалит поэму за разнообразие, выдумку и удачное использование чудесного, и это вполне соответствует маньеристической эстетике. Внутренняя противоречивость предисловия совершенно очевидна (тем более, что в одном месте Шаплен именует поэму «порочной и хаотичной», а в другом — лучшей из когда-либо написанных поэм). В дальнейшем Шаплен эту противоречивость преодолел и стал оценивать «Адониса» крайне жестко.

Представляется необходимым вкратце изложить сюжет поэмы (разумеется, ни один пересказ «Адониса» не является вполне объективным и неизбежно концентрирует внимание на тех или иных аспектах фабулы). Соблазненный увещеваниями Фортуны, прекрасный юноша Адонис отправляется на остров Кипр, где встречает пастуха Клицио (персонаж поэмы «Сельское состояние», alter ego ее автора, Джан Виченцо Имперали), воспевающего прелести буколической жизни. Купидон-Амур ранит Венеру стрелой в сердце, и она влюбляется в Адониса. Тот усту-

пает ее страсти и вместе с богиней отправляется во дворец Амура. Там юноша встречается с Меркурием, посещает театральное представление (постановка драмы об Актеоне), осматривает фонтан Аполлона и знакомится с рыбаком Филено (alter ego самого Марино). Побывав в пяти Садах наслаждений, каждый из которых соответствует одному из человеческих чувств, Адонис в сопровождении Меркурия отправляется на небеса и посещает Луну, Меркурий и Венеру. Тем временем законный супруг Венеры Марс, прослышав об адюльтере, возвращается на Кипр. Венера вынуждена временно отдалить от себя Адониса. Тот блуждает по лесу и попадает в замок колдуньи Фальсирены, которая влюбляется в юношу, безуспешно домогается его любви и в конце концов заточает его в темницу. Случай помогает Адонису бежать: предложенное ему по ошибке Фальсиреной зелье превращает его в попугая, и в этом обличье он летит к Венере и созерцает ее любовные утехы с Марсом. Говорящий попугай возбуждает подозрения у ревнивого супруга, и Адонис вновь летит в лес. Ему удастся наконец обрести человеческий облик. Переодетый в женское платье (чтобы не привлечь внимания Фальсирены), Адонис попадает к разбойникам и пленяет своей красотой их главаря, затем избавляется от них и возвращается во дворец, где играет в шахматы с Венерой, Меркурием и Амуром, участвует в конкурсе красоты и побеждает. Венера отправляется на остров Цитеру; в ее отсутствие Адонис идет на охоту и ранит стрелой Купидона огромного вепря. Тот, вспыхнув к юноше бешеной страстью, неосторожно убивает его. Последние две песни поэмы включают в себя описание погребения Адониса и приуроченных к этому турниров и игр.

На наш взгляд, «Адонис» знаменует собой эволюцию творчества Марино от маньеризма к барокко, причем зачастую оба стилевых начала присутствуют в поэме в неразрывной связи. В начале поэмы Марино отдает дань пасторальной традиции и ориентируется, в частности, на «Стансы» Полициано и «Аркадию» Саннадзаро; несомненно, что и стихотворения самого Марино выступают здесь в качестве матрицы. Образ вечной весны, природы, не знающей резких климатических контрастов, сочетается, в соответствии с «буколическим кодом», с воспеванием золотого века, когда простота и невинность человеческих взаимоотношений, отсутствие пустых амбиций, пороков и войн обеспечивали безмятежное существование. В дальнейшем же

пасторальные мотивы возникают в поэме лишь спорадически и функционируют в строгой зависимости от «смены декораций»; так, своеобразный Эдем на Венере (XI, 20—26), представляющий собой альтернативу «земному раю» на Кипре, обрисован с помощью того же кода, причем акцент сделан на чувственном его восприятии.

Несомненно, буколика — лишь один из слоев «поэмы о мире», не самый существенный, но необходимый компонент художественного целого. Она служит фоном и прамбулой истории Венеры и Адониса, в которой — как и в новоевропейской пасторали — языческое начало не исключает христианских обертонов. Сама по себе мифологема изначально предполагает наличие чувственных мотивов (реализованных, как уже отмечалось, в живописи); к тому же она дополнительно подкреплена вставной новеллой, именуемой Марино «Новеллеттой» (четвертая песнь поэмы) и представляющей собой стихотворную версию чрезвычайно популярной в XVI—XVII веках истории Психеи и Купидона. В обеих сюжетных линиях (они соотносятся между собой по принципу «различное в общем») присутствуют эпизоды, которые можно было бы назвать эротическими. Из них наиболее откровенный характер носит сцена купания Венеры и Адониса (VIII, 64—71), вызвавшая резкую критику со стороны церковных кругов и спровоцировавшая занесение книги в Индекс в 1627 г. [Эта сцена отсутствует во всех литературных разработках мифа, зато мы обнаруживаем ее на фресках Джулио Романо в Палаццо Те (Мантуя); кроме того, именно под влиянием Джулио Романо Марино соединяет историю Психеи с историей Венеры и Адониса.]

Однако в большинстве случаев Марино остается в пределах той самой маньеристической полунаготы, которая свойственна полотнам А. Аллори, Б. Спрангера и мастеров школы Фонтенбло. По мнению Дж. Поцци, Марино умышленно отказывается от фривольных пассажей, полагаемых французами за национальную особенность итальянской словесности. Думается, однако, что в задачу автора поэмы входила сознательная коррекция связанной с мифом традиции в русле «поэтики изумления», и не последнюю роль здесь было призвано сыграть контрастное соединение чувственного и спиритуального начал. Сказанное относится уже к самому образу Адониса, чья женственная красота в сознании греков противопоставлялась красоте мужест-

венного Геракла. Этот мотив в поэме Марино усилен: не случайно переодевание Адониса в женское платье, не случаен его демонстративный отказ от дуэли с Черным Всадником — Сидонио; наконец, в обсуждении вопроса о будущем правителе Кипра по поводу кандидатуры Адониса говорится следующее: «piuttosto che fanciul, femmina il creda» (XVI, 241). Кроме того, в I и XVI песнях традиционно связываемые с женской красотой топосы переносятся на мужчину — Адониса, чей портрет подчас напоминает традиционное изображение Донны: глаза — «две ясных светозарных звезды», «чудесные алые губы», а шея сопоставляется с колонной (можно вспомнить в этой связи знаменитую картину Пармиджанино «Мадонна с длинной шеей», а в более широком плане — многие из полотен маньеристов, где, как уже отмечалось, шея становится чуть ли не топосом). Но наряду с этим автор поэмы то и дело переводит образ в совершенно иной регистр: взор пробудившегося юноши сопоставляется с сиянием Рая; вслед за описанием необычайной красоты Адониса как бы вскользь упоминается об опустившейся на его плечо голубке; раны Адониса, преобразование его сердца в анемон, да и ряд других деталей свидетельствуют о присутствии в поэме христологической символики. Что же касается эпизода с Фальсиреной, безуспешно пытающейся склонить Адониса к прелюбодеянию, то здесь усматривается параллель с историей Иосифа Прекрасного.

Заметим, что в ряде своих произведений Марино демонстрирует ортодоксальность своих убеждений, то именуя религию «истинной основой всех деяний человеческих», то сурово бичуя Лютера («Галерея»), то причисляя религиозность к трем важнейшим добродетелям наряду с происхождением и положением в обществе (предисловие к «Лире»). Но при этом мариновское видение мира остается по преимуществу светским, а инкрустация мифа спиритуальными коннотациями — феномен эстетики, а не этики. В этом принципиальное отличие Марино от Тассо, для которого сакральная тематика переживалась на глубинном уровне; Марино же усматривает в ней, с одной стороны, неотъемлемый элемент «культурного минимума», а с другой — неиссякаемый источник эффектных риторических конструкций; оба начала в неразрывном единстве присутствуют в «Священных проповедях».

Поэтика «Адониса», вбирая в себя стилевые приметы мно-

гих жанровых источников, в значительной мере тяготеет к прихотливому сновидению; не случайно на протяжении всей поэмы Адонис восемь раз впадает в сон, а одно из своих путешествий совершает на Остров сновидений. И с этой точки зрения источниками Марино следует считать поэму Боккаччо «Любовное видение» (1342—1343) и «Сон Полифила» Франческо Колонна (1499). Погружаясь в сон, герои Боккаччо, Колонна и Марино переносятся в аллегорическую реальность, где перемещение в пространстве совпадает с познанием мира (собственно, этот же принцип наличествует и в рыцарском романе), где надлежит сделать выбор между «тесными» и «широкими» вратами (Боккаччо), аскезой и чувственностью (Колонна). Марино в известной мере опровергает «Любовное видение», само по себе не лишённое внутренних противоречий: Боккаччо во сне оказывается увлечённым на неистинный, противоположный спиритуальному путь и в финале раскаивается в этом. Путь Адониса, вехи которого отчасти повторяют структуру «Любовного видения», в поэме представлен как единственно возможный алгоритм познания.

Что же касается «Полифила», то совершенное героем путешествие на остров Венеры во многих отношениях предвосхищает художественный мир Марино. Колонна придерживается принципиально новаторской для своего времени установки, вполне разделяемой автором «Адониса»: любой ценой поработить читателя. Мир «Полифила» — это мир преображённой в соответствии с ренессансными эстетическими установками природы, где буколические пейзажные клише соседствуют с творениями рук человеческих. В «Адонисе» просматривается скорее та концепция природы, которая была свойственна садово-парковому искусству маньеризма. Надо сказать, что на практике насыщение структуры сада символическим смыслом, его планировка в соответствии с различными этапами инициации основывались на идеях «Полифила» и соответствовали ренессансным представлениям о «разнообразии». При этом именно на излете итальянского Возрождения, в русле маньеризма создаются наиболее яркие образцы парка, решённого в аллегорическом ключе. Это прежде всего сад Бомарцо (окрестности Рима, владение герцога Вичино Орсини) и сад в Пратолино (Тоскана; устроен Франческо Медичи для своей возлюбленной Бьянки Каппелло; в XIX веке сад перешел во владение Демидовых и

ныне носит их имя). В Пратолино инициатический маршрут прослеживался наиболее доходчиво (к сожалению, ныне парк утратил первоначальный вид; сохранилась лишь гигантская статуя Апеннино работы Джанболонья — упомянутого, и весьма благожелательно, в «Галерее» и «Адонисе»; эта статуя произвела огромное впечатление на М. Монтеня во время его путешествия по Италии³⁴). В парке имелся лабиринт (аллегория многотрудного земного пути, блуждания по жизни), хитроумные водяные автоматы наподобие тех, что конструировал Герон Александрийский; статуя Пана, также заключавшая в себе механизм, издавала мелодичные звуки. Отчетливо прочитывалась здесь символика грота (родственная платоновской «пещере»: символ реальности и одновременно человеческого познания), а основную свою задачу архитектор явно видел в отказе от симметрии. Что же касается сада Бомарцо, то он является во многом уникальным образцом ожившей «поэтики изумления». Соединение причудливой природы, зооморфных и вполне фантастических скульптур (слон, дракон, Нептун, Цербер), архитектуры и обращенных к посетителю надписей создает неповторимую атмосферу состязания природы и искусства.

В «Адонисе» нераздельность природы и искусства трансформируется в бесспорное превосходство творений рук человеческих, в торжество искусства (в том числе и инженерного) над природой. Водяные автоматы и затейливые фонтаны позднеренессансных вилл находят свое отражение в не менее оригинальных гидравлических конструкциях, которые открываются взору Адониса. Один из таких фонтанов расположен на острове Поэзии, куда увлекает его Венера. Марино подробно описывает устройство фонтана, отмечая при этом, что плеск воды напоминает пение соловья. Так выстраивается цепочка: кифара Орфея (поэтическое искусство) — пение птицы (прекрасное, запечатленное в самой природе) — журчание воды (комбинация природы и искусства, вторжение инженерной мысли в естественный мир)³⁵.

Насыщение природы изобретениями рук человеческих наиболее ярко проиллюстрировано пещерой, куда заключают разбойники Адониса (переодетого в Ликасту). Собственно, Марино использовал здесь хорошо знакомый читателям начала XVII века сюжетный источник, а именно «Эфиопику» Гелиодора («А было то не произведение природы, вроде тех, что, сами собой

возникая, во множестве зияют на земле и под землей, но дело разбойничьего искусства, подражавшего природе»...³⁶). «Разбойничье искусство» выразилось прежде всего в хитроумном устройстве двери, через которую можно было попасть в целую сеть коридоров. Марино подхватывает этот мотив «Эфиопики», цитируя Гелиодора почти буквально:

Opra non di natura è questa grotta,
qual dell'altre esser di maggior parte,
ma la man de' ladroni esperta e dotta
pur come natural cavolla ad arte. (XIV, 62)

При этом автор «Адониса» вводит вертящуюся дверь, которая в конечном итоге позволяет пленнику бежать. Эта конструкция в известной мере напоминает о новейшей театральной практике конца XVI — начала XVII веков, для которой было свойственно использование вертящейся сцены и иной машинерии. Новейшим театральным механизмам посвящен специальный эпизод поэмы (V, 122—146), не являющийся чем-то принципиально новаторским на фоне специальной литературы XVI века (об этом, например, писал С. Серлио во «Второй книге об архитектуре», 1545); однако Марино впервые вводит тему театральной машинерии в поэтическое произведение. Вращающаяся сцена позволяла быстро переходить от одной картины к другой, соединять, как сказано в «Адонисе», «разные театры в одном» (V, 128), превращая поэму в калейдоскоп диковинок.

Весьма распространенный в XVI—XVII веках топос «театр — *imago mundi*» также получает свое отражение в этом эпизоде «Адониса»; театр поражает своим великолепием и внушительностью масштабов: хрустальная зала с четырьмя входами (= четыре стихии, четыре стороны света), убранная драгоценными камнями; пол символизирует подземное царство, потолок — небосвод; в центре залы — атлант, поддерживающий этот условный небосвод. Что же касается самого представления, то оно соответствует драматургическим канонам эпохи: трагедия об Актеоне состоит из пяти актов, перемежающихся интермедиями. При этом весьма символично, что Адонис засыпает, не досмотрев представление до конца. Это избавляет поэта от воссоздания кровавой развязки сюжета. Трагедия обрывается, катарсис не достигнут; между тем в соответствующей идиллии «Цевницы» кровавый финал налицо. Можно предположить, что

подобное решение указанного эпизода «Адониса» объясняется не только нежеланием Марино эксплуатировать поэтику ужасного, но и характерной для него позицией *briseur de jeu*, регулярно спутывающего правила повествовательной игры.

Но все-таки театральная тема трактуется автором «Адониса» преимущественно в инженерно-техническом аспекте. И здесь видится не только следование новейшим воззрениям теоретиков театра (так, Джиральди Чинтио в «Письме о трагедии» уделяет особенное внимание именно сценическим эффектам), но и определенный сдвиг центра тяжести от слова к вещи, который, как представляется, свидетельствует об эволюции стиля поэмы к барокко (с его повышенной «вещностью», осязательностью). Как уже говорилось, оба стилевых начала в поэме соприисутствуют, подобно тому, как сказочная фантастика в духе Ариосто сосуществует с хитроумной механикой. Так, если по морю Венера перемещается на Тритоне (XVII, 103—107), то, отправляясь в путешествие на небеса, Адонис и Венера прибегают к помощи не какого-нибудь ариостовского Гиппогрифа, а машины, механического устройства, сочетающего в себе приметы корабля и повозки. Точно так же и само это путешествие, вписываясь в традиционную — идущую от Птолемея, но преобразованную в христианском духе — картину мира, нарушает волшебство соответствующего эпизода «Неистового Орlando»: описание Луны и позволяющей ее наблюдать подзорной трубы (X, 39—40) выполнено на основе «Звездного вестника» Галилея. Важно подчеркнуть, что эти строки пишутся именно в тот момент, когда теории Коперника были формально осуждены Церковью, а Галилею было предписано прекратить их пропаганду³⁷.

«Адонис» в большей степени, чем другие сочинения Марино, свидетельствует о попытках автора освоить новые горизонты реальности. Тот поворот к экспериментально-опытному постижению мира, который был вообще свойственен философии и науке XVII века, находит свое отражение и в поэме Марино, хотя зачастую он облекается в привычные для него маньеристические формы. Сказанное в полной мере относится к «Новеллетте»: интерес Марино к апулеевскому сюжету — а именно IV—VI книги «Золотого осла» становятся основным источником «Новеллетты» — обусловлен не только возможностью провести параллель с историей Венеры и Адониса, но и повышенным вниманием поэта к проблемам чувственного восприятия.

В самом деле, Психея не должна видеть своего возлюбленного, ей дозволяется лишь осязать Амура. Вытеснение зрительного впечатления тактильным — одно из проявлений той своеобразной феноменологии перцепции, которая разворачивается на страницах поэмы и в наиболее развернутом виде представлена в эпизоде «Сад Наслаждений» (песнь VI). Этот эпизод не обладает никакой необходимостью с точки зрения развития повествования, однако именно он стал предметом особо тщательной, поистине ювелирной отделки со стороны автора.

Та обстоятельность, с которой Марино описывает органы чувств и сами ощущения, свидетельствует о хорошем знании им новейшей анатомической литературы:

Lubrico e di materia umida e molle
questo membro divin formò Natura,
perchè ciascuna impression che tolle,
possa in se ritener sincera e pura,
perchè volubil sia, donar gli volle
orbicolare e sferica figura,
oltre che 'n forma tal può meglio assai
franger nel centro e rintuzzare i rai (VI, 30)

Еще более подробно описывается структура человеческого уха (VII, 12—17), так что возникает впечатление, будто Марино отдает предпочтение слуху перед зрением. Обоняние же и вкус им явно принижены. Марино заметно привлекает сама возможность встроить в мифопоэтическую картину мира отдельные компоненты поэмы естественнонаучного характера, а главное — представить новейшую научно-техническую терминологию, которая оказывается весьма оригинальным способом «изумить» читателя. (Марино, разумеется, не имел систематических научных познаний, но, как показывают новейшие исследования, ему были знакомы труды мятежного Ванини, Коперника, Аверроэса и т. д.).

Представляя реальность как совокупность слаженно работающих механизмов (а в первой из «Священных проповедей» весь мир уподоблен «чудесному механизму»), Марино не делает исключения и для самого процесса творчества: повествование, наррация уподобляется им механическим часам, которые именно в ту эпоху начали входить в употребление:

Qual volubile ordigno il cui volume
misura qualche dà misura al moto,

giunto al tocco del'ora, oltre il costume
veloci i giri accelerando io roto (XX, 2)

Сам поэт — демиург, управляющий хитроумным нарративным механизмом — присутствует в «Адонисе», как уже говорилось, под именем рыбака Филено: рассказывая о себе (IX, 61—72), он прибегает к привычной петраркистской стилистике. При этом некоторые реальные эпизоды биографии Марино здесь прочитываются довольно ясно — например, его изгнание из отчего дома (IX, 69). Филено вновь появляется в последней строфе поэмы, после ее финального эпизода: Аполлон описывает сюжеты, воспроизведенные на щите, подаренном Венерой участнику рыцарских игр Фьяммадоро. Сюжеты эти относятся к истории Франции, причем повествуется о событиях, которым еще только предстоит произойти в будущем (представляя историю религиозных войн как пророчество, Марино в формальном отношении следует за уже упоминавшимися выше эпизодами «Неистового Орландо»). Благополучное разрешение войн приписывается «великому Людовику». На смену распрям приходит долгожданный мир, в доспехах выют гнезда аисты, торжествует добродетель, искусства расцветают — одним словом, вновь воцаряется Золотой век (таким образом, буколический *locus amoenus* как бы закольцовывает поэму, но и существенно видоизменяется, обретает социально-политическое измерение). Логично предположить, что на долю Филено выпадет участь Турпина: зафиксировать все события поэмы на бумаге. Однако Марино оставляет читателя в некотором недоумении: что именно записал Филено — только лишь речь Аполлона или все изложенные ранее события?

Qui tacque Apollo e 'l pescator Fileno
che presente ascoltò quant'egli disse,
quanto diss'egli e tutto il filo a pieno
di que' tragici amori in carte scrisse... (XX, 515)

Нельзя не согласиться с Дж. Поцци, указывающим, что Марино выступает как своего рода «маг наизнанку»³⁸: используя всю палитру традиционной повествовательной техники (идущей от античного романа), он постоянно заставляет работать «словесную фабрику»³⁹ вхолостую, создает продуманные помехи логическому развитию нарративных ходов. Среди приемов, которыми пользуется при этом автор «Адониса», назовем ос-

лабление динамики повествования. Т. Стильяни критиковал «Адониса» как «поэму мадригалов», имея в виду его слабую структурированность, накопление материала по экстенсивному принципу. На самом деле все обстоит несколько иначе: Марино сознательно замедляет действие как раз там, где повествовательная логика требовала бы обратного. Именно поэтому в «Новеллетте», само название которой предполагает динамизм и краткость, пружина повествования оказывается умышленно ослабленной, а соответствующая песнь является самой пространной в «Адонисе». Наряду с этим Марино склонен расставлять нарративные ловушки, заманивать туда читателя и затем выводить обескураженным. К числу таковых можно отнести эпизод с колдуньей Фальсиреной, задумавшей посредством магического зелья пробудить в Адонисе любовь к себе (XIII, 157—158): по ошибке она открывает другую склянку и предлагает юноше совсем другой состав. Еще один существенный способ дистанцирования автора от сюжета — рассеянные по тексту поэмы уведомления о предстоящей развязке. Конечно, во времена Марино читатель достаточно хорошо знал миф об Адонисе; но все же он существовал в различных версиях, так что возможности трактовки сюжета были достаточно многообразны. Марино же вначале указывает на грядущее преобразование тела Адониса в цветок (VI, 133), затем еще больше конкретизирует финал: то будет смерть героя от клыков кабана (VII, 148). Таким образом, нарративная динамика обесмысливается в узловых моментах фабулы.

Иногда работа «словесной фабрики» в «Адонисе» приобретает весьма изощренный характер. Так, в Саду слуха дается чрезвычайно подробное описание самых различных, включая очень редких, видов птиц (пожалуй, ни один итальянский поэт до Марино не выказывал столь обширных орнитологических познаний). Тут и голубка, и аист, и весьма важные для поэтики барокко пеликан и павлин — последнему Марино посвящает в другом месте «Адониса» вставную новеллу, — а также чечет и овсянка:

contrapunteggian poi dall'altro lato
lo strillo e 'l raperin che sale al dito (VII, 28)

Из текста совершенно неясно, почему чечет «скачет на палец». Не дает ответа на этот вопрос и фрагмент из «Большого

Морганте» Пульчи (XIV, 46—61), который, как принято считать, использовал в данном случае Марино. Однако французский исследователь Р. Симон установил, что автор «Адониса» контаминирует в данном случае цитату из Пульчи еще с одним источником, а именно с сонетом Бенедетто Варки⁴⁰. Логика этого эпизода у Варки понятна: птица сидит в клетке и кусает того, кто сует через прутья палец. Но ведь в Саду слуха птицы свободно разгуливают в ветвях дуба, никаких клеток нет и в помине. Таким образом, семантика исходного текста утрачивается, новая же не возникает: микроцитата начинает функционировать как неразделимое лингвистическое целое, как «икона».

Очевидно, что несмотря на достаточно детальное изучение заимствований в «Адонисе» современной литературоведческой наукой, полное описание наличествующего в поэме «двойного дна» вряд ли возможно: если одни цитаты и парафразы автор эксплицирует (как в случае с Имперiali), то другие, наоборот, утапливает. И в этом отношении чрезвычайно символичным представляется один из эпизодов поэмы, связанный с путешествием Адониса во Дворец Искусства (на небе Меркурия — X, 152—166). Адонис знакомится с многочисленными достопримечательностями Дворца и в первую очередь — с библиотекой, где хранятся книги всех времен, написанные на всех языках мира и изготовленные из самых разных материалов. Эта своеобразная «вавилонская библиотека» организована идеальным образом, в соответствии с требованиями научной систематизации. Примечательно, что наряду с книгами прошлого и настоящего тут хранятся и книги, которые еще только будут написаны в будущем (явный неоплатонический акцент: речь идет о виртуальной библиотеке, Идее книгохранилища, хотя нельзя назвать ее абстракцией — ведь наряду с классическими сочинениями здесь присутствуют и современные Марино поэты, правда, почему-то это исключительно недостойные внимания «бумагомахи» типа Муртолы и Стильяни).

Главное же, несмотря на вселенский характер библиотеки Меркурия, она оказывается абсолютно не функциональной. Книги, собранные в ней, ни для кого не доступны. Проходя по ней, Меркурий с Адонисом с интересом созерцают роскошные переплеты, но ни разу не останавливаются, не рискуют открыть ни одну из книг. Правда, их внимание привлекает «Новый мир» Стильяни — но лишь потому, что книга эта не переплетена, не

имеет «каталожных данных», брошена на пол — что полностью противоречит царящему здесь образцовому порядку.

Интересно сопоставить этот эпизод с «Книжной лавкой» Антонфранческо Дони (два тома этого своеобразного библиографического указателя вышли в свет в 1550—1551 годах). «Книжная лавка» куда как менее объемна и систематизирована, чем библиотека Меркурия («многие книги, как хорошие, так и дурные, остались за ее пределами, ибо мне не удалось с ними ознакомиться», — пишет Дони⁴¹). В то же время Дони еще отчетливее, чем Марино, осознает некую исчерпанность, итоговость маньеристической культурной ситуации: все книги уже написаны, остается только повторять чужие высказывания. И тем не менее автор «Книжной лавки» считает необходимым представить книголюбу информацию о печатных книгах, сориентировать его в лабиринте рукописной книжной продукции. Марино, напротив, отсекает читателя от несомненно знакомой ему «вавилонской библиотеки» и тем самым как бы подводит черту под присущим маньеризму представлением о самодовлеющем слове, исподволь переносит акцент на мир вещей. Не случайно за осмотр библиотеки следует знакомство с диковинами иного порядка (хотя и, несомненно, принадлежащими «поэтике изумления»); это и музей изобретателей, и зала карт, где можно узнать будущее Франции. Таким образом, «Адонис», который может рассматриваться как грандиозный компендиум предшествующих литературных традиций, вовсе не нацелен на приобщение читателя к этим традициям: это в равной степени и итог, и начало (хотя жанровая модель, предложенная Марино, так и не была поддержана другими писателями).

* * *

Эпистолярный Марино, подготовленный к печати самим автором и включающий в себя образцы различных стилевых модальностей, в целом выдержан в духе «поэтики изумления». В написанном в 1615 году из Парижа письме, адресованном Арриго Фальконио, Марино прибегает преимущественно к бурлескным краскам. Письмо воссоздает маршрут, по которому двигался Марино из Италии в Париж. Географию маршрута по приводимым в нем указаниям воссоздать несложно: Турин — Суза — Мон-Сени — Ланлебур — Шамбери — Гренобль — Лион — Роан — Париж; при этом акцент сделан на савойском

участке пути. Марино двигался по горам в сопровождении слуги и мула, разумеется, чрезвычайно упрямого (книжность соответствующих эпизодов налицо: «будь у меня время, я превратил бы всю эту историю в капитоло», замечает автор письма, явно адресуясь к традиции Берни). Чтобы сдвинуть с места мула, приходится прибегнуть к помощи слуги: «Думаю, он еще долго бы оставался без движения, когда б мой слуга не подхватил его под уздцы и не воскликнул: «Арри, арри!».— О волшебная сила слова! Лишь только заслышав это самое «арри» и, быть может, вообразив себе, что я хотел сказать «Арриго!», <...> при звуках этого чудеснейшего имени мул тут же поднялся на ноги. Вот уж чего я не знал, так это способности моего синьора Арриго ставить на ноги бессловесных тварей».

Убеждение в волшебной силе слова, представленное здесь в ироническом ключе, несомненно, является лейтмотивом всего творчества Марино. И тем более примечательно, что в поэме «Адонис» позиция автора начинает несколько видоизменяться. Мумификация книжного знания, недоступность книг в библиотеке Меркурия свидетельствуют: «летать на собственных крыльях» возможно и вне сладкого плена традиции. Но как именно? Творчество Марино не представляет ответа на этот вопрос.

ПРИМЕЧАНИЯ

Мы пользовались следующими изданиями произведений Марино:

Epitalami. Venetia, 1626.

La Sampogna. Venetia, 1657.

La Galeria. Venetia, 1667.

Poesie varie. A cura di B. Croce. Bari, 1912.

Marino e marinisti. Milano-Napoli, 1959.

Dicerie sacre e La Strage degl'innocenti. A cura di G. Pozzi. Torino, 1960.

Lettere. A cura di M. Guglielminetti. Torino, 1966.

La Galeria. A cura di M. Pieri. 1—2 vol. Padova, 1979.

Rime marittime. Milano, 1988.

L'Adone. A cura di G. Pozzi. T. 1—2. Milano, 1988.

Rime boscherecce. A cura di G. Hauser-Jakubovicz. Ferrara, 1991.

Madrigaux. Traduit de l'italien et présenté par J.-P. Cavaillé. P., 1992.

¹ Charles Ph. Marino en France et en Italie // Etudes sur l'Espagne et sur l'influence de la littérature espagnole en France et en Italie. P., 1847. Вот при-

- меры выносимых автором оценок: р. 267: «гениальный шарлатан»; р. 298: «Адонис» — «поток тошнотворных духов». — Обзор критических суждений о Марино и его творчестве см.: F. Croce. *Giambattista Marino // I classici italiani nella storia della critica*. Vol. 1. Firenze, 1974.
- 2 Перевод этого сонета, выполненный И. Голенищевым-Кутузовым, цитируется по изданию: *Итальянская поэзия в русских переводах*. М., 1992. С. 269.
 - 3 Tiraboschi G. *Storia della letteratura italiana*. Tomo VIII. Parte II. Firenze, 1712. Pp. 452, 457.
 - 4 *Lettres familières de Mr Balzac à M. Chapelain*. P., 1656. P. 260. Бальзак сравнивал образ жизни Марино ни много ни мало с тем, который вел Нерон. Что касается Шаплена, то он со временем изменил некогда данную позитивную оценку творчества Марино и стал именовать его «невеждой» (Chapelain J. *Lettres*. P., 1880. Т. 2. P. 816).
 - 5 Де Санктис Ф. *История итальянской литературы*. М., 1963. Т. 2. Гл. XVIII. С. 261—269. Интересно, что вся соответствующая проблематика была заново рассмотрена в оригинальном семиотическом исследовании Дж. Поцци «Роза в руке у профессора» (Pozzi G. *La rosa in mano al professore*. Friburgo, 1974); под «профессором» здесь подразумевается именно Де Санктис.
 - 6 Т. Стильяни представил Марино в карикатурном виде в своей поэме «Новый мир» (обыгрывая имя поэта, он именует его «морским чудовищем»), а затем в «Сломанных очках» дал уничтожающую критику поэмы «Адонис». Кроме того, Стильяни сочинял достаточно близкие к оригиналу пастиши мариновских писем и мадригалов. Пафос отрицания в творчестве Стильяни был выражен значительно сильнее, нежели осознание собственной авторской индивидуальности; по контрасту с присущей его оппоненту легкостью он воспринимал свои сочинения с чрезвычайной серьезностью, не подкрепленной масштабом дарования, что нередко вело к тяжеловесности и изъясам вкуса. В своем эпистолярии Марино не стесняется в выражениях по поводу этого, как он именовал Стильяни, «заморыша» («я вымою ему голову без мыла, так что он раскиснет в содеянном и прикусит себе язык»). Впрочем, в другом письме Марино великодушно замечает, что надлежит воздерживаться от преследования врагов, ибо это — признак зависти. Очевидно, именно указанным соображением и руководствовался поэт, вызволяя из тюрьмы другого, еще более непримиримого своего недруга — Г. Муртола (тот прилюдно стрелял в Марино, но промахнулся и угодил за решетку).
 - 7 Кстати, сам Лопе, которому творчество Марино было хорошо знакомо, великодушно прощал итальянскому поэту его заимствования и давал высокую оценку его таланту («итальянский Гонгора», «великий мастер услаждающей слух живописи»). О влиянии Лопе де Веги на Марино см.: Rozas J. M. *Sobre Marino y Espana*. Madrid, 1978.
 - 8 Они подробно исследованы Л. М. Баткиным. См. напр. его книгу:

Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 32—58.

- ⁹ Петрарка Ф. Эстетические фрагменты. М., 1982. С. 219.
- ¹⁰ Schlegel F. Geschichte der alten und neuen literatur. Upsala, 1816. S. 412.
- ¹¹ Цитаты из биографий Марино приводятся по статье: Slawinski M. Agiografie mariniane // Studi secenteschi, vol. XXIX. Firenze, 1988. Pp. 19—79. Приведем основные этапы жизненного пути писателя. Он родился 14 октября 1569 года в Неаполе. Отец, по профессии юрист, был ценителем литературы и с ранних лет приучал сына к занятиям словесностью, что не помешало ему прийти в ярость, когда сын категорически отказался изучать право. Марино был изгнан из дома. Он служит у знатных неаполитанцев, попадает вследствие любовных приключений в тюрьму, а потом, спасая приятеля, подделывает архиепископскую грамоту и вынужден бежать в Рим. Вместе с кардиналом Альдобрандини, который берет его на службу, едет в Равенну, затем в Турин. Апологетические стихи в адрес савойского герцога Карла Эммануила возымели свое действие, и в 1609 году Марино удостоивается высочайшей из наград герцогства, Креста Св. Маврикия и Лазаря. С тех пор он именуется Кавалером Марино. До 1615 года он служит при савойском дворе, однако, безосновательно обвиненный в клевете на герцога, вновь оказывается в тюрьме. По приглашению Маргариты Валуа едет в Париж, где получает неплохую стипендию; благодаря ей он имеет возможность приобрести себе виллу в Позилиппо, а также коллекционировать живопись. Однако постепенно пребывание во Франции стало утомлять поэта, и в его письмах той поры все настойчивее звучит мотив возвращения на родину. Возвращение Марино в Италию — по настойчивому приглашению его друга Дж. Прети — было, если верить биографам, триумфальным, а кончина 24 марта 1625 года явилась чуть ли не национальным трауром.— См. также: Голенищев-Кутузов И. Н. Марино и его школа // Романские литературы. М., 1975. С. 244—265.
- ¹² Ferrari F. Vita del Cavalier Marino // Marino G. Lettere. Torino, 1966. P. 638.
- ¹³ Quondam A. Varianti di Proteo: l'Accademico, il Segretario // Il Segno barocco. Testo e metafora di una civiltà. Roma, 1983. Pp. 163—192.
- ¹⁴ Fumaroli M. L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique. P., 1994. Pp. 213, 302.
- ¹⁵ Spagnoletti G. Il petrarchismo. Milano, 1959; Baldacci L. Il Petrarca italiano nel Cinquecento. Milano-Napoli, 1957.
- ¹⁶ Martini A. Marino postpetrarchista // Versants, 1985, № 7. P. 18.
- ¹⁷ К. Яннако ссылается на статью Б. Кроче, опубликованную в журнале «Critica», 1930, № 32. См.: Jannaco C. Il Seicento. Milano, 1963. P. 137.
- ¹⁸ Тем не менее именно соответствующий сонет («Едва родился человек на свет, // Глаза его уже для слез открыты...») цитируется в романе Б. Грасиана «Критикон» (М., 1981. С. 445). Правда, выведенный в ка-

честве одного из персонажей Марино «не избежал критики за не вполне удачное заключение» этого стихотворения.

- 19 Belloni A. *Il Seicento*. Milano, s/a. P. 76.
- 20 Тассо Т. Аминта. М.—Л., 1937. С. 6. (Пер. И. Д. Эйхенгольца).
- 21 Там же, с. 38.
- 22 Riffaterre M. *L'illusion de l'ekphrasis // La Pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Vincennes, 1994. P. 213.
- 23 По поводу восприятия поэтом эстетической проблематики см.: Viola G. E. *Il Verso di Narciso. Tre tesi sulla poetica di Giovan Battista Marino*. Roma, 1978.
- 24 Philostrate. *Les images ou tableaux de plate-peinture. Traduction et commentaire de Blaise de Vigenere*. T. 1. P., 1995. P. 13.
- 25 Ibid. T. 2. P. 689.
- 26 Riffaterre M. *Op. cit.* P. 211. В отечественной науке представлены различные подходы к этой проблеме. Если Б. Бернштейн фактически отождествляет экфрасис и искусствоведческое описание (Б. Бернштейн. Грани экфрасиса // Вопросы искусствознания, 1994, № 4. С. 190), то Н. В. Брагинская настаивает на его сугубо литературном значении (Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // *Одиссей*, 1994. С. 274—313).
- 27 Foglio E. *Un manoscritto autografo de «La Galeria» di Giovan Battista Marino // Lettere italiane*, 1979, № 4. P. 563.
- 28 О П. Джовио см. в частности: Базен Ж. *История истории искусства*. М., 1986. С. 29—30. О влиянии Джовио на Марино см.: Besomi O. *Fra i ritratti del Giovio e del Marino. Schede per la Galeria // Lettere italiane*, 1988, № 4.
- 29 Бурлескная стилистика использована и в ряде других произведений Марино, в частности, в известном «Капитоло о сапоге», где автор непосредственно апеллирует к авторитету Берни. Целиком опрокинутый в быт панегирик этому виду обуви строится на иронической гиперболизации его роли как «основной части тела». К описанию сапог подключены все рецептивные каналы: зрительные, осязательные, обонятельные. При этом Марино ни на минуту не дает читателю забыть, что перед ним, собственно говоря, искусная стилизация. Самым же известным из бурлескных произведений поэта можно считать цикл сонетов под общим названием «Муртолеида», содержащий язвительную полемику с уже упоминавшимся Г. Муртола; традиционные для жанра зооморфные и гастрономические сравнения, мотивы материально-телесного низа соединяются здесь с весьма актуальной для Марино проблематикой. Перед нами своего рода бурлескная космогония, навеянная поэмой Муртола «Сотворенный мир», где в роли творца выступает сам «безумный туринец» — Муртола, в интерпретации Марино — воплощение бездарного и скучного стихоплета, недоучка, изумляющий читателя нескладностью своих виршей.

Именно здесь мы встречаем столь часто цитируемые исследователями строки о задачах истинного поэта: изумлять, но не в силу недостатка мастерства, а осознанно и остроумно:

E del poeta il fin la meraviglia:
Parlo del eccellente, non del goffo,
chi non sa stupir vada a la striglia.

- 30 Guardiani F. L'idea dell'immagine nella «Galleria» di Giovan Battista Marino // *Letteratura italiana e arti figurative*. Firenze, 1988. Pp. 73—83.
- 31 Весьма существенное замечание по поводу «Галереи» делает М. Пьери (Pieri M. *Fischiaia XXXIII. Un sonetto di Giambattista Marino*. Parma, 1992): сборник знаменует собой переход к новому пониманию соотношения между «словом», «предметом» и «изображением»; отныне связь вещи и образа непременно опосредуется через слово (с. 74). Если ранее система изобразительных искусств существовала как бы в изоляции от вещного мира, то теперь ситуация в корне изменяется.
- О влиянии Марино на Скюдери см. статью: Giraud Y. *La Galerie des Poètes: Marino et Scudery* // *Literature and other arts*. Innsbruck, 1981. Pp. 73—83.
- 32 К настоящему моменту проблема сюжетных источников «Адониса» чрезвычайно подробно изучена литературоведами. Собственно, она затрагивалась уже в ходе разгоревшейся в XVII веке дискуссии о поэме (см.: Croce F. *La discussione sull'Adone* // *Tre momenti del barocco letterario italiano*. Firenze, 1966. Pp. 95—135). Особый интерес к ней проявили представители академического литературоведения конца XIX — начала XX веков (К. Коррадино, Дж. Бьянкини, А. Беллони, Дж. Дамиани, Э. Каневари, Л. Бенедетто, Э. Сикарди); из всего написанного ими особый интерес представляет статья Ф. Торрака (Torraca F. *Le fonti dell'Adone* // *Scritti critici*. Napoli, 1907. Pp. 467—486). Из сравнительно недавно выпущенных работ на эту тему выделим следующие: Colombo C. *Cultura e tradizione nell'Adone* di G. B. Marino. Padova, 1967; Grubitsch-Rodewald H. *Die Verwendung der mythologie Giambattista Marino's «Adone»*. Wiesbaden, 1973. Обстоятельный комментарий швейцарского исследователя о Джованни Поцци к научному изданию текста поэмы (*L'Adone*. A cura di G. Pozzi. T. 1—2. Milano, 1988) обобщает существующие исследования, вскрывает новые источники, но в любом случае не закрывает тему.
- 33 Подробный анализ этого эпизода см.: Porcelli B. *Strutture molteplici nel gioco degli scacchi* // *Le misure della fabbrica*. Studi sull'Adone di Marino e sulla Fiera di Buonarrotti. Milano, 1980. Pp. 65—73.
- 34 Montaigne M. *Journal de voyage en Italie*. P., 1955. P. 83.
- 35 Журчание струй фонтана и связанные с ним слуховые ощущения становятся предметом специального анализа в «Семи книгах о словесности» К. Толмеи (1547): разнообразие конфигураций струй и соответствующих звуков истолковываются автором трактата как метафо-

ра неисчерпаемых возможностей искусства. Для Марино, впрочем, немаловажную роль играли также — как и в других аналогичных случаях — связанные с разворачиванием этого мотива риторические конструкции (ср. в «Священных проповедях» о «влаге слова Божия»).

³⁶ Гелиодор. Эфиопика. М., 1965. С. 67.

³⁷ О научных воззрениях Марино см. например: Fulco G. *Pratiche intertestuali per due performances di Mercurio* // *Lectura Marini*. A cura di F. Guardiani. Toronto, 1989. Pp. 155—192.

³⁸ Pozzi G. *Guida alla lettura* // Marino G. *L'Adone*. Т. 2. Р. 23.

³⁹ Этот термин М. Л. Гаспаров использовал в отношении так называемого «римского маньеризма» (Гаспаров М. *Поэзия риторического века* // *Поздняя латинская поэзия*. М., 1982. С. 27). Представляется возможным распространить его и на творчество Марино, для которого опыт позднеантичной литературы оказался весьма актуальным. О «словесной фабрике» Марино пишут и итальянские исследователи. Так, Б. Порчелли, опровергая идущую от Т. Стильяни версию о хаотичности структуры «Адониса», механическом сцеплении сюжетов и ситуаций, усматривает в поэме глубинную, бережно сокрытую от поверхностного читателя архитектуру. Б. Порчелли полагает, что Марино были знакомы выкладки Л. Пачоли о золотом сечении (трактат «О божественных пропорциях») и поэт применил соответствующий принцип на практике: в «Адонисе» выявляется два фокуса, один из которых рассекает текст — на основе упомянутой пропорции — по числу октав, другой — по числу песен (Porcelli B. *Le misure della fabbrica*, р. 123). Бифокальная структура «Адониса» в настоящее время принимается большинством исследователей творчества Марино как аксиома (см. напр.: *Lectura Marini*. Op. cit. Р. 14). Она должна, без сомнения, рассматриваться в связи с общими закономерностями художественного (все та же маньеристическая *serpentinata*) и научного (открытие эллипсоидных орбит движения планет) мышления эпохи.

⁴⁰ Simon R. *Notes sur quelques lectures de G. B. Marino* // *Studi secenteschi*, 1964. Vol. V. P. 61.

⁴¹ Doni A. F. *La libraiia*. Milano, 1972. P. 64.

ПЕРЕВОД СТИХОТВОРНЫХ ЦИТАТ

С. 43 «там, при дворе, среди тысячи интриг нашли себе пристанище Предательство и Клевета, и жестокий мир сей смертным боем истязает Невинность, терзает Веру»

С. 45 «однако, приняв поцелуй, ты не отвечаешь мне тем же и отказываешь мне в том сладком мгновении, когда у целуемого сердце замирает; и пока что я осыпаю тебя градом поцелуев, ты не даешь мне взамен ни одного»

«кусай, угрожай, да и ругайся, коли умеешь, все равно все

- эти угрозы, оскорбления и укусы, как они ни болезненны, остаются поцелуями»
- С. 46 «о лесные божества, заберите прочь венки из лавра, а цевница, что вступила в состязание с горном, пусть умолкнет и висит меж колючками и терновником. А коль все же ты заиграешь снова, пропой: *Гварию, колыбель тебе смастерил царь рек, а гроб — царица морей*
- С. 47 «лишь только зрелость засеяла пажити лица моего неуместной растительностью, как очам моим предстала прекраснейшая из прекраснейших женщин»
«в поисках прохлады проворно устремился я к ней, но она не возымела никакой жалости к страданиям моим; так, взыскав жизни, бежал я к смерти»
«там, где ты, о Солнце, сверкаешь всего сильнее, к посямлению твоему родилось на свет другое солнце, в лице которого — ночь, а в глазах — день»
- С. 48 «тут я скажу, подобно Петрарке: *мне столько нужно сказать, что и пачать не смею* — ведь перо может треснуть в два счета»
«ты горестно прижимала меня к груди, к той груди, на которой я часто лежал, закутанный в пеленки, к той груди, из коей я родился на свет; ты прижимала меня к себе руками, меня вскормившими, прижималась к моим губам своими, так что мне удавалось уловить последний твой вздох»
- С. 49 «канцона, ты принадлежишь миру ночи, как и мною учиненное воровство; прошу, не выходи на солнце, беги света: пусть же вечное забвение, глубокая тень сокроют мой стыд и твои изъяны»
- С. 50 «семь трубочек, соединенных в изящный ряд, все разной длины, но согласованы между собою и пропорциональны, соединены же мягким, крепким белым воском и образуют гармонию следующих одна за другой нот»
- С. 51 «правая рука держит смычок, с одного конца изогнутый вовнутрь вплоть до противоположного конца, причем по всей длине укреплен тонкая шелковая нить, натертая канифолью...»
- С. 52 «когда б я не знал, что этот смуглый цвет лица у тебя от самого рождения, я подумал бы, что лицо твое закопчено дымом моих частых стенаний»
«поэтические выдумки, которые только звучат красиво, а на деле редко соответствуют истине»

- С. 53 «прерывистые вздохи, невыплаканные слезы, удрученные взгляды, печальные очи, отчаянные поступки — вот верные гонцы молчаливого сердца»
«держи же при себе свое сердце — мне оно ни к чему. я не хищная птица, чтоб сердцами питаться, и не чудище с двумя сердцами в груди»
«за небылицы я плачу пустой болтовней, а коль ты мне ничего не дашь, то ничего и не получишь»
- С. 54 «сколько же раз вы, возлюбленные и почитатели, твердили, что у вашей любимой глаза — сапфиры, рот — рубины и жемчуг? Так вот, подобные сокровища надлежит покупать за золото!»
«остолбенение, радость, тревога, вздохи, стоны, жесты, смятение сладко-томительных чувств, любовное безумие, неожиданные порывы, бурный натиск, неудачи, страдания, обмороки, нежность, истома, румянец, бледность, трепет, волнение, движения, переживания, чувства, что легко ощутить, но невозможно высказать, молча говорят в нас...»
- С. 55 «все его тело сложено из всевозможных фруктов и овощей, собранных воедино в грубую физиономию. Голова его состоит из ломтиков крупной дыни, щеки — два румяных веселых яблока, вместо глаз и бровей — два плода кислой мушмулы»
- С. 58 «Адонис и Венера идут просторной галереей, где пол вымощен самоцветами, и любуются расположенными на стенах картинами, выполненными с утраченным ныне мастерством»
- С. 63 «Живописцы! мой образ лучше передает моя книга, чем ваше полотно»
- С. 64 «в песнях моих подражая хитроумному Ариосто, я в конце концов уподобился безумцу Орландо»
«на этом просторном Поле ты, о Амур, обратился в изящного пахаря, а лук твой — в плуг»
«не из камня или свинца, а из чистого золота должна мне Италия поставить памятник; ведь я — тот самый Колумб, что открыл землю, изобилующую сокровищами, и наводнил мир не столько свинцом или булыжником, сколько золотом»
- С. 65 «как он сам наслаждается собою, так искусство наслаждается красками, природа — водой»
- С. 67 в красках мой царственный облик взялся запечатлеть

Фиджино, а с помощью чернил — Марино. Но ни кисть первого, ни перо второго никуда не годятся в сравнении с оригиналом. Пусть оставят всякую надежду представить в слове или воспроизвести на холсте лик мой те, кто не описывает и не рисует Бога»

- С. 68 «но когда б он чувствовал и говорил, в том не было бы ничего поразительного. Поразительно было бы другое — когда бы он, будучи живым, не говорил бы и не чувствовал»
- С. 73 «мало теперь среди нас осталось настоящих бойцов, что заслужили своим мужеством право носить кольчугу. И позолоченные шпоры-то они не для того нацепляют, чтобы время от времени преследовать неприятеля, но для того скорее, чтоб самим пускаться наутек. Со всем этим они настолько выродились и отделились от истинной добродетели и старинной доблести, что умеют только воровать да насиловать, а войны превратились для них в сплошной грабеж»
- С. 80 «грот тот, в отличие от большинства прочих, не Природой создан, а умелой и опытной рукой разбойников сработан столь мастерски, что выглядит естественным»
- С. 82 «Этот божественный орган Природа сотворила скользким, из влажной и мягкой материи, дабы всякое зрительное впечатление входило в него чистым и неизменным. А чтобы глаз был подвижным, Природа пожелала придать ему сферическую форму; таковая форма, кроме того, дробит лучи и ослабляет их силу по мере их продвижений к центру»
«тот неугомонный механизм, с помощью коего измеряется движение времени, я привожу в движение, наперекор обычаю, в час дня, ускоряя движение по кругу стрелок»
- С. 83 «здесь Аполлон умолк, а рыбак Филено, бывший при сем и выслушавший всю его речь, полностью записал на бумаге историю этой трагической любви»
- С. 84 «затем с другого края им отвечают овсянка и чечет, что скачет на палец»

Глава третья

Ф. БЕРОАЛЬД ДЕ ВЕРВИЛЬ:

«ИЩУ ВО ВСЕМ Я ВНУТРЕННЮЮ ФОРМУ»

Франсуа Бероальд де Вервиль (1556—1626) долгое время принадлежал к числу писателей, либо попросту игнорировавшихся критиками, либо же заносимых в разряд «запоздавших и сбившихся с пути» (Г. Лансон). Его романы в большинстве случаев объявлялись безнадёжно скучными, недостойными занять место в библиотеке «человека со вкусом». Во многих обобщающих исследованиях по литературе XVII века Бероальд едва упомянут или же его творчество сводится к какому-то одному аспекту. Так, Антуан Адан в своей монументальной «Истории французской литературы XVII века» ограничивается занесением Бероальда в список «ретроградов»¹; в более новых монографиях и учебниках Бероальд либо целиком вписывается в сатирическую традицию (при этом имеется в виду самое знаменитое из сочинений писателя, «*Le Moyen de parvenir*»*), либо же связывается исключительно с испанской «романической» традицией. Действительно, в наследии Бероальда мы встречаем произведения столь контрастные, что впору усомниться, принадлежат ли они перу одного писателя (на этом основании некоторые исследователи выводили «Способ добиться успеха» за пределы творчества Бероальда и приписывали книгу другим авторам — например, гуманисту Анри Этьену²). С другой стороны,

* Как представляется, новейший русский — «Способ выйти в люди» — и итальянский — «*L'Arte di far fortuna*» переводы названия отражают лишь один из запечатленных в оригинале смысловых пластов. Для Бероальда, придававшего большое значение алхимии, *parvenir* несомненно связывалось и с реализацией Великого делания, главной целью алхимических опытов. И в этой связи нам представляется более уместным расплывчатый вариант перевода — «Способ добиться успеха».

в 80—90-е годы XX века обозначился обострённый интерес исследователей к сочинениям Бероальда, что не в последнюю очередь связано с некоей созвучностью его жанрово-стилистических манипуляций метатекстуальным практикам постмодернизма. На сегодняшний день мы располагаем достаточно обширным корпусом исследований о «Способе добиться успеха» и «Путешествии удачливых принцев»; гораздо менее изученными остаются такие произведения писателя, как «Кабинет Минервы», «Дворец Любопытных» и особенно «Приключения Флориды». Следует отметить, что изучение произведений Бероальда затрудняется почти полным отсутствием переизданий (исключение составляет всё тот же «Способ добиться успеха», выдержавший в общей сложности более 40 изданий) и труднодоступностью первоисточников. В результате и в наши дни Бероальд де Вервиль нуждается в специальной «презентации» даже на страницах специальных периодических изданий³.

Биография Бероальда де Вервиля изобилует лакунами; долгое время сама дата его кончины вызывала большие сомнения (лишь сравнительно недавно было обнаружено завещание писателя, датированное 19 октября 1625 г.⁴). Его отец Матье Бруар (именно он преобразовал своё имя на итальянский лад, а сын добавил к нему название небольшого городка Вервиля, около которого прошло его детство) сочувственно относился к протестантизму и основал в Париже достаточно известный в XVI веке прокальвинистский коллеж, где учились, среди прочих, такие известные в дальнейшем писатели, как Пьер Л'Этуаль и Агриппа Д'Обинье — последний в своей автобиографии тепло отзывается об этом «весьма уважаемом» человеке⁵. Религиозная смута изгнала Бероальда-старшего из Парижа, и вместе с семьёй он перебирается в Орлеан. После Варфоломеевской ночи отец отправляет Франсуа учиться в Женеву (он числится в реестре жителей города, составленном 8 сентября 1573 г., как «Франсуа Бероар из Парижа, школяр»); затем будущий писатель изучает часовое и ювелирное дело в Базеле, в то время центре не только религиозного, но и научного свободомыслия. В книге «Дворец Любопытных» Бероальд указывает, что занимался в Базеле также и «химической философией», то есть алхимией. При этом пребывание в протестантской среде отнюдь не приводит к искомому эффекту, и Бероальд-младший вскоре отказывается от идей Реформации. Период с 1578 по 1593 год —

наименее ясный в биографии Бероальда; по всей видимости, он защитил диссертацию по медицине, но почти не занимался врачебной практикой. В 80-е годы он живёт в Париже, активно ищет меценатов в надежде заработать литературным трудом (и это ему удаётся благодаря имевшему большой успех роману «Приключения Флориды»). 3 ноября 1593 года Бероальд де Вервиль, несмотря на его бывшие контакты с реформатами, назначается каноником собора Св. Гатиана в Туре. Обретённое наконец-то материальное благополучие заставляет его до конца своих дней оставаться в этом городе. Среди друзей Бероальда — поэт Ги де Тур, автор посвящений к нескольким его сочинениям, в том числе и к такому оригинальному, как поэма «История шелкопряда».

Многие авторы отмечают энциклопедизм познаний Бероальда де Вервиля. Так, мемуарист Нисерон именует его «поэтом, грамматиком, философом, математиком, медиком, химиком, алхимиком, историком и зодчим» в одном лице⁶. Вероятно, Бероальд согласился бы с таким определением, за одним существенным исключением: как и все его современники, он никогда не разделял алхимии и химии и считал свои штудии в области герметического знания выражением истинно научного подхода к действительности. На наш взгляд, нет оснований усматривать в его творчестве эволюцию от алхимического знания к рациональному, как это делают некоторые исследователи. И алхимическая символика, и стремление к научной точности присутствуют в большинстве произведений писателя, начиная с ранних стихотворений и кончая последней опубликованной под его именем книгой, «Дворец Любопытных» (1612). Кроме того, по мнению современных исследователей, «на заключительном этапе своей карьеры Бероальд обладал статусом и репутацией придворного медика и алхимика»⁷ и находился в дружеских отношениях с известным представителем «химической медицины» Габриэлем де Кастенем. Не случайно также, что в своём завещании Бероальд выражает особое беспокойство по поводу судьбы незавершённой рукописи о философском камне. Иное дело, что совместимость научного изложения с поэтическими, а затем и романскими структурами явно воспринималась Бероальдом как весьма непростая проблема. Как иначе объяснить, что после «Дворца Любопытных» и до самой кончины Бероальд не опубликовал под своим именем ни одной книги?

Именно конец XVI — начало XVII века оказались наиболее благоприятным периодом для распространения алхимических исследований и герметической литературной традиции. Как известно, отношение гуманистов к алхимии носило в большинстве случаев критический характер, алхимики высмеивались как шарлатаны («Средства против всякой Фортуны» Петрарки, «Разговоры запросто» и «Похвала глупости» Эразма, «Корабль дураков» Бранта). С другой стороны, «натуральная магия» составляла существенный компонент учения Пико, а Фичино предпринял перевод и критическое издание «Герметического свода», составленного еще в эпоху эллинизма. Что же касается «Осени Возрождения», то здесь кризисное состояние мира вызвало волну интереса к эзотерическому знанию, которая захватила и правителей (Кристина Шведская, Екатерина Медичи, Генрих IV, Елизавета Английская и особенно Рудольф II в Праге), и мыслителей (Джордано Бруно, Тихо Браге). Существенное влияние на умы оказали посмертная публикация трудов Парацельса, широкое распространение поэмы Дж. Аугурелли «Хризопея», где излагались основы алхимического учения; деятельность розенкрейцеров. Вообще процесс превращения алхимии в «часть джентльменского набора»⁸ вплоть до 20-х годов XVII века ещё нельзя считать завершённым, о чём свидетельствуют, например, сочинения Я. Бёме, в своей теософской системе сочетавшего мистические и алхимические элементы. Характерная особенность XVI века — приобщение достаточно широкой аудитории — естественно, с учетом общего положения дел с грамотностью — к алхимическому знанию благодаря публикации многочисленных антологий. Примечательно, что рациональное мышление поначалу нимало не противоречило алхимии, скорее наоборот — математические методы призваны были обогатить оккультное знание.

Бероальд де Вервиль не принадлежит к числу авторов, внесших сколько-нибудь существенный вклад в разработку алхимического учения. По мнению историка XVIII века Лангле дю Френе, он лишь «занимался словоблудием, не обладая никаким опытом в области герметической философии»⁹. В то же время Бероальду, по всей видимости, были хорошо знакомы воззрения Парацельса (ведь именно Базель стал ареной деятельности, и подчас весьма скандальной, этого оригинального мыслителя). Не случайно в самом знаменитом из романов Бероальда, «Спо-

собе добиться успеха», Парацельсу отводится немаловажная роль. Убеждённость в идентичности «философии» и «знания», стремление придать им практическую направленность, склонность рассматривать философию как алхимический метод¹⁰ — всё это роднит Бероальда с Парацельсом. Но Парацельс не только декларировал практическую переориентацию познания, он и был в первую очередь врачом, не только в резкой форме оспаривал традиционную медицину, но и противопоставлял ей собственный опыт. Совсем другие задачи стояли перед Бероальдом: оформить познание в слове, сначала поэтическом, а затем преимущественно прозаическом. И здесь путь к истине оказывался иным, и не только в силу своей опосредованности традиционными топосами: логика повествования обнаруживала неполное соответствие с логикой познания, пусть и окрашенного в алхимические тона, а сама эта истина рисковала подчас превратиться в неуловимый Альмутасим.

Сказанное прослеживается уже в самых ранних из подписанных именем Бероальда де Вервиля сочинениях, а именно во вступительных текстах к «Обозрению математических и технических приспособлений» Жака Бессона и к «Мореплаванию капитана Мартина Форбишера, англичанина» (оба — 1578). В первой из упомянутых книг запечатлен интерес Бероальда к хитроумным изобретениям (различным воздуходушным и подъемным механизмам, мельницам, чертежным устройствам, музыкальным инструментам — все они изображены на составленных Бессоном таблицах). Есть все основания считать, что Бероальд не только писал предисловия к чужим текстам, но и весьма интенсивно редактировал их, исправлял те сведения, которые ему казались ошибочными¹¹. В то же время, например, вступительный сонет к «Мореплаванию...» представляет собой образец поэтической риторики, где требуемая по законам жанра информация нарочито завуалирована: читатель ничего не узнаёт ни об имени автора книги, ни о переводчике, ни, наконец, о содержании книги. Несоответствие далеко идущего замысла и его реального воплощения характеризует поэму «Необходимые познания» (1583), где прочитывается сильное влияние Дю Барта-са. Рисуя картину сотворения мира из хаоса, воссоздавая структуру универсума и место в нём человека, Бероальд явственным образом подражает «Неделе», но не достигает бартасовской величественности и главным образом повторяет ряд общих мест

посттритентской поэзии: уязвимость и эфемерность человеческой жизни; сравнение мироздания с механизмом, хотя и не всегда идеально работающим; ностальгия по золотому веку предков. При этом Бероальд противопоставляет поиск истины, «тайной практики» Всевышнего — ложной мудрости, и важнейшим источником истинного знания является, конечно же, алхимия. В «Необходимых познаниях» приводится достаточно детальное описание четырёх фундаментальных стадий Великого делания (чёрная, белая, жёлтая и красная):

On ne mesloit aussi au Mercure volage
Le Mercure fixé; pour de leur alliage
Une poudre non poudre, et liqueur non liqueur
Former, et doucement luy donnant la chaleur
La faire noircir; puis en petites pointes
Tout au dessus du noir; d'un blanc gris-sale teintes
L'esclaircir peu à' peu; tant qu'en ce changement
Paroissent les couleurs; telles qu'au firmament
Venus au point du jour au premier ciel estale
Qui cessent peu à' peu, tant que de couleur palle
La matiere se veste et prene la blancheur;
Puis la couleur citrine et enfin la rougeur*.

Противостояние суетному знанию с позиции, которую сам Бероальд считал безусловно научной, продолжается и в его других поэтических сочинениях; примечательно, что в «Истории шелкопряда» он противопоставляет понятия *discours // science* и отдаёт решительное предпочтение второму. В «Необходимых познаниях» подобная антитеза отсутствует, зато пространство *discours* обнаруживает как зависимость от других авторов (поэтов и мыслителей), так и возможность внутренних самоповторов:

Mon discours me contraint de prendre separez
Les traits que j'ai desja diversement tirez...

Таким образом, в представлении Бероальда поиск истины вовсе не исключает использования чужого материала, равно как и методичного «разжёвывания» предмета в педагогических целях. Об этом же свидетельствует написанная одновременно с «Необходимыми познаниями» и опубликованная под одной с ней обложкой «Идея Государства», где на язык поэзии перелагаются идеи Жана Бодена. Автор не скрывает популяризаторской направленности книги: ей предпослан обширный предмет-

ный указатель и прозаическое предисловие, где вторичность излагаемого материала становится предметом рефлексии: «много из того, о чём я пишу, позаимствовано у различных, достойных всяческих похвал авторов; при этом, однако, никто ещё не трактовал эту материю таким образом, какой был избран мною. Я поставил себе целью быть предельно кратким и доступным, лёгким для понимания всяким читателем; прежде всего, читателем широким, коему я служу». На поверку же поэма содержит достаточно нехитрые заповеди и наставления в добродетели, традиционную критику правителей-тиранов и апологию «добротного монарха», ироничные пассажи о сословных пороках дворянства и о погруженной в низменные заботы «черни». Лишь мимолётно Бероальд касается актуальной проблематики (гражданские войны), но не выказывает никаких конфессиональных предпочтений (впоследствии во «Дворце Любопытных» Бероальд высмеял споры между католиками и протестантами как бесплодные).

Важно отметить, что параллельно с рассмотренными выше произведениями Бероальд пробует свои силы и в комической поэзии. Так, в стихотворении «Le Pallemail» приводится подробное описание одного из вариантов игры в шары, столь любимой французами. Между тем контекст происходящего таков, что описание неожиданно приобретает смутный налёт obscenity. Ведь его авторы — трое молодых путников, которые просят приюта у трёх молодых девушек. Так рождается характерная для маньеризма атмосфера двусмысленности: идёт ли речь о ракетке для игры или о чём-то ином?

Il le faut assez gros et non point trop aussi,
Ayant le manche fort et roide de nature,
Le trop long n'est pas bon, ni le trop raccourci,
Mais toujours le moyen fait frapper de mesure.

Ещё более интересно с этой точки зрения стихотворение «Алхимик», где привычная для Бероальда атрибутика выполняет функцию метаязыка, с помощью которого оказывается возможным повествовать о сексуальном акте. «Алхимик» адресован прежде всего дамам, и пикантность сюжета лишь повышает значимость этого упражнения по риторике (отнюдь, заметим, не лёгкого: описать соитие в понятиях алхимического эксперимента Бероальду удаётся лишь отчасти):

Ce faisant il convient resserrer les parties
Qui en se sublimant se rendraient affaiblies,
Si on ne les pressait en la conjonction,
Qui en les unissant doucement les enflamme
Tant que dessous l'effet de sa dernière flamme
Soit connu le plaisir de la projection.

Итак, уже в ранних своих сочинениях Бероальд сочетает напряжённый поиск истины с чисто вербальными экспериментами, причём алхимическая тематика с одинаковой лёгкостью входит и в произведения «серьёзные», и в «комические». При этом в области поэзии Бероальд не создаёт ничего, сопоставимого с его «Способом добиться успеха». В ряду его стихотворений можно выделить разве что «Историю шелкопряда» (1600)¹². Она представляет собой ответ на «социальный заказ», оплаченный турскими властями: направленный на оживление пришедшего в упадок за годы гражданских войн шелководства. В середине XVI века эта отрасль сельского хозяйства, основанная ещё при Людовике XI, весьма активно развивалась в Турени; к концу столетия, однако, требовались специальные усилия для её реанимации. Генрих IV в 1599 году даже запретил ввоз в страну шелка, дабы стимулировать развитие шелководства в национальном масштабе. На фоне подобной кампании возникают произведения рекламного характера, прославляющие соответствующую отрасль (среди авторов этих сочинений — Оливье де Серр и Бартеlemi Лаффема); к ним подключается и Бероальд де Вервиль, уже в предисловии разворачивающий утопическую картину быстрого и сравнительно лёгкого обогащения тех, кто предпочтёт утомительному труду землепашца — разведение шелколичного червя. В поэме содержится множество подробных советов относительно того, как подобает кормить червя (три раза в день, причём следить за тем, чтобы лист был сухой); как уберечь его от нежелательных внешних воздействий (червь не выносит неприятных запахов и резких звуков, в особенности барабан и трубу), как отличить самца от самки, сколь велико производимое ими потомство. Заходит здесь речь и о превращении куколки в бабочку, и об истории шелкопрядения. Бероальд явно стремится превратить поэму в подробную инструкцию для жителей Турени, вознамерившихся разводить шелколичного червя; заодно он хотел бы обнаружить свою политическую лояльность, приверженность государственной политике (в поэме

звучит и апология Генриха IV). И всё же не хотелось бы, вслед за В. Сонье, считать «Историю шелкопряда» «сугубо коммерческой книгой»¹³. Бероальду удаётся насытить сюжет, который выглядел бы более органично в прозаическом тексте, рядом небезынтересных эстетических находок. Сам по себе выбор миниатюрного насекомого в качестве сюжета можно рассматривать как удачный образец маньеристического «остромыслия» (следует отметить, что насекомые чрезвычайно часто возникают в поэзии последователей Марино). Лейтмотив поэмы Бероальда — контраст между внешней ничтожностью шелкопряда и его выдающимися достоинствами (включая завидное трудолюбие). Выбор сюжета осознаётся им как истинная новация, прорыв накопившейся внутренней энергии:

*Je sens bouillir mon coeur, il faut que je l'esvente
Pour produire aujourd'huy quelque discours nouveau...*

Шелкопряд, кроме того, позволяет поэту выстроить целый ряд ассоциаций, отчасти вполне традиционных:

1) Тема поэта и поэзии: игра слов — *vers* во французском языке одновременно и «червь», и «стих» — становится поводом к рефлексии о гармонии и сладкозвучии поэтического произведения, сопоставляемой с мягкостью, приятностью на ощупь шёлковой ткани:

*Comme la soye est douce, ainsi doucement coule
La mesure des tons que je vays assemblant,
Et comme sur la neige une autre neige roule,
j'aille de vers en vers mes vers ammoncelant.*

Кроме того, трудолюбие и отвага прядущего нити червя сопоставляются с теми же качествами у истинного поэта.

2) Любовная тема: кокон уподобляется «любовной темнице», в которой мечтал бы оказаться влюблённый: «*ma Belle en soit le fil, l'Amour la liaison*».

3) Тема бренности и скоротечности бытия: здесь обыгрывается эфемерность жизненного цикла шелкопряда, его хрупкость и подверженность болезням, а также и тоpos «могильного червя».

4) Алхимическая тема: процесс изготовления «богатого руна» ничтожно малым насекомым напоминает Бероальду о Великом делании, получении «философского золота». Кроме того, происходящие с шелкопрядом естественные метаморфозы

(червь — куколка — бабочка) сопоставимы с процессом трансмутации металлов, а сопровождающаяся обесцвечиванием смерть от простуды — с уже известными нам цветовыми этапами того же процесса. Интересно, что в XVIII веке Казанова также делает шелковичного червя символом философского камня (знаменитый авантюрист является автором неопубликованного произведения о шелкопряде).

Оперируя сведениями, порой почерпнутыми из «Истории животных» Аристотеля и «Естественной истории» Плиния, Бироальд излагает собственную версию изобретения шелка. Он подробно воссоздает эпизод, якобы имевший место с библейским Моисеем, узревшим в Аравии прядущего нить червячка и поделившимся этим секретом со своей возлюбленной Сепфорой и ее сестрами. Этот подчеркнутый реверанс писателя в сторону Ветхого Завета, по своему значению неизмеримо превосходящего греческие мифы — коими преимущественно оперировали другие писавшие о шелкопряде авторы — не случаен. Ведь в конечном итоге «История червя» погружается в трансцендентную перспективу: шелковичный червь — удивительное создание, позднее по праву занесённое Этьеном Бине в «Опыт о диковинках природы» (1621) — являет собой живое свидетельство всемогущества Божия, а шёлк именуется «второй манной». Интересно, что благочестивые строфы спокойно уживаются в поэме с весьма фривольными:

Belle je voudrois bien transmuier ma semblance
A ce globe arondi du futur vermiceau,
Dans vostre sein mignon mignardant mon essence,
Je deviendrois non vers mais un ange nouveau.

Как видим, связанная с алхимией лексика зачастую возникает у Бироальда и в игровом плане (эта тенденция особенно ощутима в «Способе добиться успеха»).

В целом попытки Бироальда де Вервиля подключиться к традиции научной поэзии не привели к значительным результатам; впрочем, сам автор осознавал скромность собственного поэтического дарования и назвал в «Идее Государства» свою Музу — *musette* (игра слов: одновременно и «маленькая муза», и «волынка», инструмент, связанный в первую очередь с пасторальной традицией). Это не помешало ему включить многие из собственных стихотворений 80-х годов в романы, к написанию ко-

торых Бероальд приступает в следующем десятилетии. Как представляется, решение обратиться к «суровой прозе» означало в ту пору существенное понижение эстетической планки, продиктованное в первую очередь стремлением привлечь внимание аудитории. Ведь бурное развитие романного жанра во Франции начинается лишь после 1600 года, а «триумф прозы» (термин М. Фюмароли) и реабилитация жанра в общественном сознании остаются делом ещё более отдалённого будущего.

Впрочем, была и гораздо более глубинная причина жанровой переориентации Бероальда. Как отмечают многие исследователи, именно роман (средневековый и ренессансный) обнаруживал особую созвучность алгоритму Великого делания: романтическая *queste* удачно соотносилась с поиском философского камня¹⁴. Это обстоятельство, несомненно, не было секретом для Бероальда де Вервиля, хотя никакого теоретического осмысления в его творчестве данный факт не получил. В поисках жанрового и стилистического ориентира Бероальд обращается к чрезвычайно популярному в XVI веке во Франции «Сну Полифила» Ф. Колонна. Вышедший в свет в 1546 году перевод Жана Мартена несколько упрощал изысканный «азианизм» оригинала, и Бероальд де Вервиль счёл нужным составить его новую редакцию, которой он дал название «Обозрение великолепных изобретений» (1600; слово *invention* скорее всего соотносится здесь с риторическим *inventio*). Интерпретация «Полифила» в алхимическом ключе встречалась в тот период достаточно часто (у П. Бореля и Ж. Воклена дез Ивто, например); правда, как с некоторым сожалением отмечает в предисловии Бероальд, «вряд ли автор был алхимиком». История Полифила — т. е. «влюблённого в Божественную Мудрость» — развёрнутая аллегория, насыщенная эзотерической символикой (неотъемлемым компонентом книги становится эмблематические изображения; до сих пор точно не установлено их авторство). История любви обнаруживает здесь иносказательный, метафизический смысл. Именно такой виделась Бероальду жанровая модель романа.

Предпослав «Обозрению великолепных изобретений» предисловие, Бероальд не столько стремится прокомментировать «Полифила», сколько соперничает с ним, предлагает читателю короткий метатекст, где основные структурные особенности первоисточника предстают в концентрированном виде. Полифил любит Полию, а безымянный персонаж предисловия — пре-

красную Олоклирею, о которой он узнаёт от мудреца Гамуэля. Олоклирея, в ранней степени пленяющая и старцев, и иных любовников, является воплощением Истины; ответвления сюжета связаны с возможностью существования, наряду с этой универсальной истиной — эзотерического знания, Grand Secret; ясно, что речь идёт об алхимии (ею владеет мудрец Обоэль, живущий, подобно отшельнику, в уединённом месте, куда «прибывают любопытствующие»). Фактически Бероальд отождествляет «истинных мудрецов» и «идеальных влюбленных», и потому ритуальные восхваления дам («нет ничего прекраснее под солнцем, нежели прелестные дамы, они суть блаженство мира, высшее достижение Божие») приобретают в предисловии отнюдь не бытовой смысл. Наследуя ренессансную неоплатоническую традицию, Бероальд настаивает на неразрывной связи Любви, Красоты и Божественного и фактически интерпретирует любовный сюжет как некий метаязык, с помощью которого только и возможно выразить истину («Любовь была и есть изящная кисть, запечатлевающая всё, что ни есть редкостного и назначенного судьбой, как среди высших, так и среди низших сил»).

Предисловие Бероальда именуется «Стеганографическим собранием» (термин «стеганография», позаимствованный Бероальдом у автора известного герметического трактата начала XVI века аббата Тритемия, был затем им использован в «Путешествии удачливых принцев»; лучше всего перевести его как «тайнопись»). Весьма существенная роль отводится здесь толкованию фронтисписа «Обозрения великолепных изобретений», исполненного по указанию Бероальда известным гравёром Леонаром Готье и изобилующего алхимической символикой. Так, Орёл трактуется как символ философского Меркурия (ртуть), воплощение летучего, женского начала; Лев — сурьма, воплощённая устойчивость (мужское начало); их соединение — необходимый этап Великого делания. Горящее дерево — эквивалент птицы Феникс («совершеннейшая из птиц, что может летать среди планет»). Песочные часы — символ долготерпения, столь необходимого алхимику; миртовые ветви — символ Любви, истока, причины и цели всего сущего. Сложнее интерпретировать изображение двух пожирающих друг друга драконов, ведь дракон — один из важнейших алхимических символов, который может трактоваться по-разному (символ космической энергии или же различных стадий Делания).

Сквозь призму аллегории следовало, с точки зрения Бероальда, рассматривать и происходящее в самом популярном у читателей из его романов, «Приключениях Флориды» (работа над романом началась около 1590 года, а выходил он в 1592—1601 гг.) Вот как отзывался о нём в XVII веке Г. Кольте: «прекрасные, исполненные благочестия и разнообразия произведения, встреченные по всей Франции с распростёртыми объятиями, особенно же приветствовавшиеся придворными и дамами, для коих не было выше наслаждения, чем чтение этого романа. И, быть может, книги эти и по сию пору являлись бы нашим излюбленным чтением, когда б прекрасная Астрейя не затмила наконец прекрасную Флориду!» Оценка, пожалуй, несколько завышенная, но симптоматичная: Бероальду удалось написать роман, в полной мере отвечающий «горизонту ожиданий» читателя рубежа XVI—XVII веков; уже в подзаголовке подчеркнута морально-нравоучительная направленность «Флориды» — «В этой приключившейся во Франции истории можно наблюдать за различными событиями, происшедшими по вине Любви, Фортуны и Чести, и постигнуть в конце концов, сколь сладостны плоды Добродетели». Читатель в те времена нуждался в нравоучении, но непременно в сочетании с *delectare*, и поэтому он не мог не оценить по достоинству авторское введение, где Бероальд впервые внятно артикулирует принцип «весёлого знания»: «Достойные уважения материи не всегда заключены в оправу серьёзности и глубокомыслия; не следует поэтому думать, будто шуточный тон, печать развлечения, на первый взгляд устремляющие [читателя.— К. Ч.] лишь к наслаждению, под внешней приятной оболочкой не содержат в себе ничего, настраивающего на добродетель». Важной уступкой господствующему вкусу стало и соотнесение событий романа именно с историей Франции. «Приключения Флориды» исправно усваивают традицию «сентиментального» (по Г. Рейнье¹⁵) романа, с его неокуртуазными и неоплатоническими топосами, вставными новеллами и стихами. Мы не найдём в романе того «психологизма», о коем, имея в виду обелить Бероальда-прозаика, писал В. Сонье¹⁶: динамика переживаний героев выражена с помощью традиционных романических элементов. Стоит ли говорить о том, что героиня романа, принцесса Флорида, являет собой образец красоты, изящества и добродетели; портрет её практически отсутствует, и это вполне соответствует идеализирующей эс-

тетике «Приключений Флориды» — слово не в состоянии запечатлеть её прекрасный образ. Правда, этот тезис в «Приключениях Флориды» не эксплицирован, но прочитывается между строк первой главы романа, почти целиком посвященной живописному портрету героини. Придворный живописец с таким мастерством изобразил принцессу, что «её нельзя было отличить от портрета, а портрет — от неё». Интересно, что портретист поместил на одном холсте три изображения, но не с трёх различных точек зрения (как в «Тройном портрете» Лоренцо Лотто), а разных пропорций. Утраивание изображения — важный симптом маньеристического дробления персоны; не случайно здесь же приводится сонет о неспособности запечатлеть неземную красоту Флориды. Тройной портрет Флориды — первая из диковин, коими изобилуют романы Бериальда де Вервиля, и автор отправляет его по назначению: «Картина эта, заключённая в подобающую случаю раму, находится в кабинете Минервы, и она нам об этом расскажет, когда мы отправимся в её дворец». Так уже в самом начале романа читатель узнаёт о существовании кабинета Минервы — именно так именуется пятая часть «Приключений Флориды».

История взаимоотношений Флориды и доблестного рыцаря Фарамона, находящаяся в центре повествования, выстроена по всем законам куртуазного служения; она ведёт своё начало с времени *geverdie*, а точнее с первого мая (Флорида родилась именно в этот день). Описания турниров, где выказывает свою удаль Фарамон, обмен стихотворными посланиями, первый любовный диалог, препятствия на пути влюблённых — всё это ни в чём не выпадает из канона. Герой вполне по-петраркистски именует возлюбленную «моё солнце» и составляет список своеобразных любовных заповедей, коими должен руководствоваться идеальный влюблённый: постоянство в любви, общность желаний и устремлений, милосердие, неизменный контроль разума над чувствами... Всё это в немалой степени напоминает любовные заповеди, составленные Селадомом в «Астрее» (д'Юрфе начинает работу над своим романом в 90-х годах, то есть именно тогда, когда создаётся «Флорида»; однако никакими сведениями о контактах между писателями мы не располагаем; скорее всего речь может идти лишь об общей идейной атмосфере и общих сюжетных источниках, к которым следует в первую очередь отнести «Диану» Монтмайора и «Пастушеские

истории Жюльетты» Никола де Монтрё). Склонность к кодификации любовной доктрины на основе традиционных рыцарских и неоплатонических топосов, которую проявляет автор «Астреи», отражает постепенную трансформацию куртуазного «служения» в один из важнейших компонентов новой светской культуры XVII века, причём на чисто игровом уровне; для «Приключений Флориды» существенно стремление автора представить любовную интригу как аллереорию, и в этом смысле любовные заповеди — возможность вывести происходящее за пределы обыденности, превратить происходящее в некий нравственный урок. Показательна поэтому реплика Флориды: «Я желаю жить не так, как все».

Между тем «Приключения Флориды», — во всяком случае на первый взгляд — вовсе не производят впечатления аллереории; здесь доминируют расхожие приёмы романической продукции рубежа XVI—XVII веков. Именно поэтому в третьем томе Бироальд считает нужным обратиться к читателю с разъяснением: «но не думайте..., будто светские похождения столь уж интересуют меня, что им отданы все мои предпочтения; вовсе нет, я не останавливаюсь на этом, под сим *покровом* (курсив наш. — К. Ч.) я прячу истинное благочестие» (в оригинале здесь использовано каббалистическое понятие *escorse*, но в бытовом плане; затем в «Способе добиться успеха» Бироальд ещё раз вернётся к этому слову, уже с явной иронией). Призывая читателя трансцендировать описываемые события, не придавать чрезмерного значения внешнему действию и рассматривать его как «приманку», за коей последует «живительный источник, из которого вы напьётесь вволю», Бироальд готовит читателя к восприятию романа как грандиозной аллереории в духе «Полифила». Всё дело в том, однако, что «приманка» в «Приключениях Флориды» выглядит гораздо убедительнее и весомее, чем весьма невнятное аллереорическое значение. Более того, в «Кабинете Минервы», где претензии на аллереоризм ещё более ощутимы, неожиданно слышится следующее обращение к читателю: «Не ищите здесь никакого толкования, просто без усилий следите за происходящим».

Нам представляется, что «Приключения Флориды» выделяются на фоне использованной Бироальдом жанровой модели в двух отношениях:

- 1) В романе присутствует осознанная и достаточно про-

странная пародия на пасторальную травестию. Это обстоятельство не ускользнуло от внимания столь зоркого читателя и придирчивого критика, как Шарль Сорель. Не случайно, как представляется, одна из героинь его «Дома игр» носит имя Флориды, а в «Примечаниях к Сумасбродному пастуху» пересказывается одна из вставных новелл «Приключений Флориды». Сам Сорель в «Сумасбродном пастухе» предпримет достаточно тяжеловесную попытку расправиться с пасторальным романом; совершенно иной, лёгкий и вместе с тем точный характер носит бироальдовская пародия. Само вхождение в пасторальный сюжет обставлено по законам театра: «пока Флорида и Фарамон находят удовольствие в оплакивании старой матушки, мы замечаем некую красивую пастушку, которая просит разрешения выйти на сцену». Эта прекрасная пастушка — Морисетта (имя простонародное, отнюдь не пасторальное), разбившая множество сердец; влюблённым в неё пастухам несть числа. По сравнению, скажем, с пастухами д'Юрфе персонажи Бироальда подчёркнуто опрощены, хотя опрощенность эта носит тот же декларативно-театральный характер, что и рафинированность Селадона с Сильвандром. Более других Морисетте по душе юный пастух Урсон (имя заведомо комическое — буквально: «медвежонок»). Сочиняемые им, в соответствии с требованиями жанра, вирши крайне бесхитростны:

Je ne sçay que j'aye au coeur,
Toute la nuict je souspire;
je sens une vive ardeur
qui sans cesse me martyre.
La Bergere que je voy
Est cause de mon esmoy.

Развитие отношений между пастухами включает в себя все необходимые с точки зрения жанра элементы: ревность к мифической сопернице, изгнание «неверного» возлюбленного; жалобы Урсона, сильно напоминающие соответствующие ламентации Селадона; неизбежные уловки и переодевания и т. п. В третьей книге первой части романа пасторальная тема получает новый импульс: Флорида, силою обстоятельств разлученная со своим возлюбленным, живёт в лесу, переодетая в женское платье, под именем Констанс (имя выбрано, разумеется, не случайно, и об этом в романе прямо сказано). В неё, как ранее в Морисетту, влюбляется множество пастухов, и среди них — Робен и

Перо. Бероальд представляет читателю возможность сравнивать между собой образцы их поэтического творчества (стихи Робена, «время от времени посещавшего кюре», несколько более совершенны). Пастухи наперебой предлагают Констанс любовные дары — отрез ткани, любимого спаниеля, — но та, в соответствии со своим именем, неприступна. Наиболее же отчётливо театрализованность, фиктивность пасторали представлена во второй части «Флориды», в эпизоде свадьбы Шарло и Лорьетты. Здесь перед читателем разворачивается ряд живых картин, связанных с пастушеской жизнью: пастух на сливовом дереве за собиранием слив; пастушка, собирающаяся стричь овечку; другая пастушка, которой наливает в миску простоквашу старый пастух; расфуфыренный пастушок делает реверанс, как бы собираясь предложить пастушке своё сердце; ещё один пастух тащит за собой барана, спасая его от волка... Каждая из живых картин снабжена соответствующим стихотворением. Итак, автор «Приключений Флориды» вполне сознательно — не менее, чем Сервантес в конце «Дон Кихота» — переключает повествовательный регистр, сменяя рыцарский хронотоп на пасторальный. Собственно, слиянность этих хронотопов можно считать традиционной; что же касается столь чёткой артикуляции самого перехода к пасторали, причём трактованной явно иронически — особенность, роднящая «Флориду» с «Аркадией» Ф. Сидни. К этому эпизоду автор присовокупляет следующее рассуждение, свидетельствующее о явно игровом характере происходящего: «Не знаю, что вы тут делаете и что будете делать, знаю только, что смеялись здесь и над тем и над этим, да и как тут было не засмеяться, ведь дело происходило во время свадьбы, а они, свадьбы, придуманы именно для того, чтоб можно было посмеяться, ведь их играют согласно установлению кого-то, кто желал бы, чтоб после свадьбы человек родился, а ведь только человек из всех животных один способен смеяться...» И дух, и буква этого рассуждения заставляют вспомнить самый знаменитый из романов Бероальда, «Способ добиться успеха».

2) Роман насыщен эзотерическими и естественнонаучными мотивами, лишь отчасти связанными с традиционными жанровыми топосами. Изготовление Симоном-отшельником чудодейственного зелья, с помощью которого выпивший его рыцарь немедленно влюбляется в первую же встречную им особу, можно

счесть ироническим рефлексом мотива «любовного зелья». Есть в романе и переклички с «Раем королевы Сивиллы» Антуана де ла Саля (эпизод во дворце Феи, расположенном под землёй, отделанном драгоценными камнями, золотом и хрусталем, залитом нестерпимо ярким светом). Но на фоне этих традиционных мотивов внимание читателя то и дело привлекают разнообразные диковины, причём научно-технические изобретения соседствуют с алхимическими атрибутами. По существу, феи и естествоиспытатели заняты одним и тем же делом: «в их уловках нет ничего, что не основывалось бы на законах природы или математических принципах». Поэтому в кабинете феи можно встретить и разнообразные притирания, и тальковое масло, и «зелёного Льва» (алхимический термин, обозначающий медный купорос), и «неугасимый огонь», и «неиссякаемый источник», и волшебное устройство, позволяющее видеть на расстоянии (Бероальд выступает гарантом его подлинности: «восхитительное, надёжное, отнюдь не вымышленное изобретение»). И всё же тайное знание, доступное героям романа, Бероальдом не раскрывается с достаточной степенью подробности. Здесь он, с одной стороны, совпадает с большинством писавших на алхимические темы авторов; они стремились и приобщить читателя к тайному знанию, и в то же время не сказать лишнего, приоткрыть тайну, но не раскрыть её. Дело, однако, не только в этом: на фоне головокружительных приключений героев «Флориды» гораздо более уместными выглядели традиционные романические чудеса. «Память жанра» в романе оказывалась доминирующей, она и требовала вторжения иррационального, и препятствовала его трансформации в русле *Grand secret*¹⁷.

Попытка избежать фатального воздействия жанровых законов предпринята Бероальдом в пятой и последней части «Приключений Флориды» — в «Кабинете Минервы». Значимость пятой части в системе целого подчеркивается неоднократными отсылками к ней в предыдущих частях, а также и той ролью, которая отводится уже в начале «Флориды» Минерве (единственный из персонажей романа, наделённый именем греческого божества). Минерва выступает как хранительница некоей эзотерической традиции: она основывает орден Рыцарей и Инфант, своеобразную школу добродетели и душевного благородства; именно она владеет Кабинетом, представляющим собой, по сути дела, модель универсума.

Если говорить о жанровом своеобразии «Кабинета Минервы», то немаловажную роль здесь играют рефлексy ренессансного гуманистического диалога. Одним из собеседников Минервы становится персонаж, которого окружающие именуют Духом противоречия — или, для краткости, просто Духом. Это позволяет выстроить систему аргументов *pro* и *contra* по отношению к любому утверждению. При этом сама процедура поиска истины занимает автора гораздо больше, чем ее содержание. Ближе всего книга стоит к обрамлению позднеренессансного новеллистического сборника, для которого характерна гипертрофия «рамы»: изысканное знатное общество, где определяющая роль отводится женщинам, предаётся беседам на самые разные темы, разглядыванию картин, иногда (особенно в конце книги) — рассказыванию вставных новелл. Исходный замысел «Кабинета» — устроить для читателя запутанных «Приключений Флориды» некий привал. Полностью сдержать обещание Бероальду всё-таки не удаётся: к концу снова доминирует стихия романических авантюр, а персонажи превращаются в функцию — процесса говорения («*hommes-récits*» Ц. Тодорова). Книга заканчивается вместе с уходом Минервы и её спутников из кабинета, прекращением беседы; обрыв происходит совершенно неожиданно и мотивируется желанием дам (а их воля священна).

Следует уяснить себе, что подразумевается здесь под «кабинетом». В XVI веке слово *cabinet* могло употребляться в нескольких значениях: 1) часть мебели, большой шкаф или сундук, куда складываются книги и различные диковины; при дворе Генриха IV имелся специальный «мастер по кабинетам»; 2) комната аналогичного назначения (ср. ит. *studiolo*); 3) уединенный, скрытый от посторонних глаз уголок в саду. Как представляется, Бероальд де Вервиль имеет в виду второе и третье значение слова. Последнее актуализировано также в книге «Истинный рецепт» известного французского естествоиспытателя и художника-керамиста Бернара Палисси, где подробным образом описывается проект идеального сада, включающего в себя четыре «кабинета». Имеется в виду некое пространство, со всех сторон окруженное растительностью и сочетающее в себе природные и искусственные элементы (колонны, пьедесталы, фрагменты стен, навес, статуи, фонтаны)¹⁸. «Можно будет пройти по своду упомянутого кабинета и при этом не заметить, что

здесь есть нечто, сооруженное руками человека»¹⁹, обещает Палисси. Итак, кабинет является воплощением Искусства, бросающего вызов Природе и стремящегося слиться с ней в нерасторжимое целое. Точно так же обстоит дело и у Бериальда. Кабинет Минервы — сооружение с изысканным портиком, размещенное в середине прекрасного сада, где растут ели, лавры, кипарисы, мирты и фруктовые деревья, а также ароматические растения — тмин, розмарин и лаванда. Внутри кабинета, отделанного мрамором, яшмой и хрусталем, находятся галереи в форме аркад, на которых разместились картины и скульптуры, книги и медали, а также диковины искусственного происхождения (*artifices*). Бериальд подчеркивает, что всё находящееся в кабинете не просто радует глаз или возбуждает любопытство, но и устремляет душу к Божественному. Писатель приводит подробное — явно навеянное многочисленными архитектурными выкладками «Сна Полифила» — описание портика, выполненного в итальянском, классицизирующем духе, но и не лишённого маньеристических элементов. Не менее примечателен и «вечный» фонтан, находящийся рядом с кабинетом. Постоянная циркуляция воды поддерживается при помощи невероятно хитроумной системы труб и бассейнов, хотя внешне кажется, будто это природный, непонятно откуда бьющий ключ. (В этой связи вспоминается описание фонтана в чрезвычайно популярном у читателя XVII века романе Ж. Барклея «Аргенида» (1621): «Фонтан был устроен таким образом, что казалось, будто все хитроумные механизмы на самом деле созданы природой»²⁰). В основании фонтана — стеклянная пирамида, состоящая из столь удачно подогнанных один к другому элементов, что «кажется, будто соединения — вены и естественные сочленения тела, а не устройства и конструкции из разнообразных материалов». Автор в равной степени детально описывает и работу механизмов, и украшающие кабинет изваяния и картины; в скульптуре он ценит не только иллюзионизм (мастерски вылепленные вздувшиеся вены на руках), но и маньеристический парадокс (сочетание прекрасного гармоничного тела и искаженного гримасой страдания лица). Наконец, для Бериальда-медика своеобразной эстетической ценностью обладает анатомия, внутреннее строение тела: у самого входа в кабинет размещается статуя Фортуны, причём её голова частично рассечена и хорошо просматривается мозг; точно так же рассечена одна из

костей и виден костный мозг. [Впрочем, ценность этого разреза не только анатомическая: можно усмотреть здесь и метафору алхимического поиска, который нередко уподобляли отысканию *moelle*. Кстати, мотив этот позднее был обыгран в «Способе добиться успеха», где Аристотель заводит речь о необходимости скрывать от непосвященных *toute la moelle de la doctrine universelle* (глава XXXI)].

Статуя Фортуны — одна из «диковин» кабинета, наряду с окаменевшей грушей, электрическим скатом (явно позаимствованным у Дю Бартаса)²¹; зубом собаки, обладающим целебными свойствами (отличное противоядие и средство от бешенства), а также целым рядом живописных полотен, обычно заключающих в себе какой-нибудь секрет — в частности, анаморфоз (см. ниже). Здесь всё соответствует реальной практике собирательства в конце XVI—XVII в., когда *Wunder* — и *Kunstkamern* нередко объединялись. Визуальный аспект действительности приобретает для персонажей «Кабинета Минервы» особую значимость: главнейший инструмент познания — глаз, не случайно размещенный на теле человека «в привилегированном месте». Внимательное наблюдение за окружающим миром сочетается у Минервы и её спутников с тем, что Бероальд именует «химическим настроением» (имеется в виду, конечно же, интерес к герметическому знанию, нумерологии и алхимии). Воплощением напряжённого поиска скрытой истины становится Любопытный (персонаж, во многом выражающий позицию самого автора). Можно предположить, что Бероальду был известен одноимённый персонаж из «Философского рассуждения» Понтия де Тиара, формулирующий научный метод, основанный на пристальном наблюдении за феноменами природы, опытной проверке знания, сугубо рационалистическом подходе к действительности²². Между тем бероальдовский Любопытный, «душа коего отнюдь не была устремлена к вещам суетным», склонен именно к постижению тайных арканов бытия, о чём свидетельствует приснившийся ему сон, изобилующий алхимической символикой. В частности, Любопытный посещает во сне дворец птицы Феникс; одним из синонимов Великого делания в алхимической традиции выступает как раз Делание Феникса, то есть регенерация после смерти, под воздействием стихии Огня. Любопытный созерцает во сне Соль — «именно она очищает, совершенствует и соединяет между собой субстанции, поддер-

живая в них твёрдую душу». Однако как раз в тот момент, когда Любопытный погружается в эзотерические рассуждения о «первоматерии» (ещё один существенный для лексикона алхимиков термин, необходимая промежуточная стадия в процессе превращения «низких» металлов в серебро и золото), его прерывает другая рассказчица, прекрасная Иоланда. Возникает впечатление, что нарочитая недоговорённость в данном случае (как и во всех других: обрыв повествования — чрезвычайно распространённое в «Кабинете Минервы» явление) носит вполне сознательный, эстетически осмысленный характер. Как и для Дю Бартаса, и даже в ещё большей степени²³, энциклопедизм для Бероальда явление скорее эстетического, чем гносеологического плана. Не случайно и там, где речь заходит о сотворении мира (влияние Дю Бартаса и здесь бесспорно), креационистские мотивы плавно переходят в обсуждение эстетических проблем. Процесс Творения уподоблен картине, «а так как картина хороша лишь тогда, когда в ней запечатлены многообразные черты..., то и речь наша, изображающая то, что столь разнообразно, также сделается многообразной».

Мотив «*varietas*», переходящий как эстафета от Ренессанса к барокко, в пределах маньеристического стиля трактуется прежде всего как постоянное мерцание самой картины мира, как возможность смещения точек зрения на реальность. И в этом смысле анаморфоз может считаться одним из ключевых феноменов маньеризма. Бероальд отдаёт дань этому феномену в одном из эпизодов «Кабинета»: персонажи рассматривают чрезвычайно искусно и детально выписанный пейзаж с долинами, утёсами, сценами охоты и рыбной ловли (сюжет картины в общем совершенно безыскусен). Но вот наступают сумерки, и при искусственном освещении зрители, усевшись на размещённой на определённом расстоянии от полотна скамеечке, видят нечто совершенно иное, а именно драматические приключения красавицы Фениссы и принца Конрада (о них тут же начинается повествовать Мерлина). Эта вставная новелла в какой-то момент также прерывается: пока Мерлина делает паузу и ищет на картине сцену «Конрад на войне», «те, кто наострил зрение и слух, заметили отдельно стоящую группу слушателей, коим Любопытный излагал свой Сон». Как уже говорилось, сон Любопытного также прерван одной из слушательниц: «вы столь углубились в постижение вашего сна, что вам следует проявить

осторожность — не стоит так цепляться за него, не стоит гре- зить так основательно, а не то сами превратитесь в грёзу».

Сон и анаморфическое изображение не случайно состыкова- ны во времени и пространстве: сходен сам их гносеологический статус. И в этом видится своеобразие повествовательной кон- цепции Бероальда, отличающей его от автора «Сна Полифила», произведения, в сильной степени повлиявшего на «Кабинет Минервы». Многие из атрибутов сна Любопытного явно пред- ставляют собой парафраз на заданную у Ф. Колонна тему, од- нако Бероальд склонен перенести тему сновидения в естествен- нонаучный аспект. Сон предстаёт именно как явление физиоло- гическое, как результат определённой концентрации «гумо- ров». К теме сна автор «Кабинета Минервы» возвращается не- однократно. В одном из эпизодов дело происходит ранним утром, когда солнце ещё только начинает подниматься над го- ризонтом. Для собеседников Минервы это повод порассуждать и на тему распространения света, и на тему познания: утром рассудок работает не в полную силу, он затуманен сновидения- ми. Сон, таким образом, приобретает для Бероальда двойной смысл: это и способ узреть под покровом видимости истину, и в то же время нечто, эту истину скрывающее. Любой сон, при всей его приятности, всё-таки несовершенен и не может прине- сти полного удовлетворения.

Читателя «Кабинета Минервы», ожидающего получить некий ключ к событиям «Приключений Флориды», в конечном итоге ожидает разочарование. Он, конечно, приобщается на страницах книги к познанию мира, но лишь в весьма фрагмен- тарной форме. Ведь структура «Кабинета» намеренно хаотич- на: не успев закончить обсуждение одной проблемы, герои переключаются на другую, причём поводом для смены сюжета может быть случайно произнесённое кем-то из присутствующих слово. С той же лёгкостью они переходят от рефлексии к рас- сказыванию новелл с достаточно динамичной фабулой. И нако- нец, повествование пронизано обширными цитатами из поэмы «Необходимые познания», то есть текст «Кабинета Минервы» оказывается своего рода «центоном» по отношению к предше- ствующим сочинениям Бероальда, а вербальный универсум «Кабинета Минервы» обретает автономию по отношению к предметной реальности. Неплохой иллюстрацией этого может служить следующее наблюдение Любопытного: во сне он бесе-

дует с Минервой — своей возлюбленной — и, прислушиваясь к её речам, замечает, «как слова её, влекомые исходящим из лёгких потоком воздуха, грациозно вылетали из её прелестного кораллового рта, причём с каждым словом рождалась тысяча амурчиков, что так и порхали вокруг очей её, а затем цеплялись к волосам»...

Да и сама алхимическая процедура оказывается не только способом постигнуть заветные мировые тайны (а следовательно, и уподобить себя Создателю — этот подспудный смысл Великого делания неизменно присутствовал в деятельности алхимиков), но и возможностью освоить и подчинить себе реальность через язык. В саду Минервы размещается алхимический горн; огонь в нём поддерживается постоянно, и раз в неделю Минерва проводит какой-нибудь эксперимент: «дистиллирует, либо настаивает, либо вываривает, либо разделяет, либо припаривает, либо растворяет, либо замораживает, либо выпаривает, либо готовит, либо фильтрует, либо обжигает, либо доводит на медленном огне, либо добивается какого-нибудь другого желаемого результата». В этом случае Бероальд, несомненно, ориентируется на Рабле, предвосхищая в то же время стилистику «Способа добиться успеха»; вещественная алхимия трансформируется в алхимию слова, познавательный смысл описания потеснён риторическим. Терминологическая *varietas* оказывается не меньшей диковиной, чем заключённые в кабинете предметы, конечная же цель алхимической процедуры отходит на второй план. Точнее, она оказывается едва ли не спародированной: сообщается, что в мае месяце Минерва неизменно готовила «белую, как молоко, настойку, в равной степени полезную как для здоровья, так и для поддержания красоты». Таким образом, кабинет оказывается поистине многофункциональным: это и собрание диковин, и алхимическая лаборатория, и, наконец, своего рода косметический салон, где дамы сразу же обретают желанную свежесть и бодрость духа.

В одном из эпизодов «Кабинета Минервы» Любопытный пытается войти в хрустальный дворец, но это ему не удаётся, так как двери закрыты. «Я пытался разглядеть, что там внутри, через почти что прозрачные хрустальные двери, но ничего не получалось. Я видел только нечёткое отражение самого себя». Думается, эту цитату Бероальд мог бы сделать эпиграфом к одной из своих последних книг. Имеется в виду «Дворец Любо-

пытных, где собраны многообразные сведения к удовольствию учёных мужей и на благо тех, кто жаждет познаний». Книга делится не на главы, а на Предметы, перечень которых приводится в самом её начале: «О сновидениях», «О луне», «О науке», «О бобах в праздничном пироге», «О времени и его измерении», «О неправильном употреблении слов», «О пеликане», «О том, как защититься от чумы», «Почему кричат новорождённые» и т. п. Уже сам этот перечень свидетельствует о намеренной хаотичности «Дворца Любопытных»: медицинские советы сменяются объяснением алхимических символов, а актуальные научные выкладки — коллекцией житейских мелочей. Но и этим содержание книги не исчерпывается: в какой-то момент автор, как и в «Приключениях Флориды», устраивает для читателя привал. Только теперь ситуация выглядит зеркально отражённой: пауза нужна, чтобы вернуться из мира рефлексии в более привычный романический мир. Привал, однако, оказывается недолгим. Романическая вставка под названием «Диалог невинных влюблённых» неожиданно обрывается: «остальное доскажем после; нет нужды долее задерживаться на этом предмете, когда нас ожидает масса прочих».

«Дворец Любопытных» — произведение, в жанровом отношении уникальное на фоне творчества Бероальда в целом, но имеющее свои аналогии во французской литературе Осени Возрождения. Именно в то время издаёт свой гигантский труд под названием «Diversitez» (можно предложить следующий вариант перевода: «Пестрые страницы») Жан-Пьер Камю. Но, разумеется, основным жанровым ориентиром для Бероальда являлись в данном случае «Опыты» Монтеня. Отличительная черта «Дворца Любопытных» — поистине монтеневская доверительная интонация, каковой мы не встретим в других сочинениях Бероальда. Совпадают с монтеневскими и некоторые мотивы: от сновидений до излечения подагры (правда, и в том и в другом случаях Бероальд подходит к теме с совершенно иных позиций). В то же время автор «Дворца Любопытных» явно колеблется: сделать ли ему истинным *raison d'être* своей книги собственное «я», как это декларировано у Монтеня, или всё-таки окружающую реальность? Окончательного ответа на этот вопрос мы так и не получаем. В любом случае из «Дворца Любопытных» мало что можно узнать о личности автора. Он признаёт, что с лёгкостью, без напряжения сочиняет стихи, не выносит педантов, обладает

живым воображением и чувствительной душой (ср. рассуждения Монтеня о своей впечатлительности — III, 9); старается не вступать в чужие дела, из всех книг более всего почитает Писание, любит наблюдать окружающую действительность и ставить опыты. На этом, пожалуй, его самопознание и заканчивается.

В целом «Дворец Любопытных» выглядит произведением гораздо более однолинейным, чем «Опыты», и скорее сопоставим с близкими ему в хронологическом отношении «Различными мыслями» Алессандро Тассони (1612—1620). Если Монтень подчеркнуто отказывается от монополии на истину («Я отнюдь не поучаю. Я только рассказываю»), то Бироальд формулирует свой метод несколько иначе: «я всесторонне анализирую всё, что замечаю существенного». На самом деле претензии на исчерпанность у Бироальда не выдерживают критики: многие из вопросов затронуты лишь вскользь, и это не всегда соответствует степени их важности. Напротив, подчас он сосредотачивается на проблемах микроскопического свойства, в духе тех вопросов, что разрешали многочисленные итальянские академии XVII века — в частности, та самая «Академия Праздных», в которой состоял Джанбаттиста Марино. Подобного же рода вопросы (наряду с проблемами космологического, политического, эстетического свойства) можно встретить в упомянутой книге А. Тассони: отчего у умных отцов рождаются дети-дураки? отчего в Неаполе воруют больше, чем в других городах? для чего созданы мулы? Так и Бироальд упоминает об одном своём приятеле, видеть которого ему не по душе, ибо «он мнит себя чрезвычайно учёным, а по моему разумению таковым не является — я задал ему вопрос, на который он не сумел ответить». Далее раскрывается и суть вопроса: почему это птицы, которые никогда не мочатся, встают так же рано, что и другие животные? Впрочем, сам автор тоже не даёт ответа, предоставляя каждому из читателей вынести собственное решение.

Ложная мудрость, фарисейство и, с другой стороны, невежество — для Бироальда явления в равной степени достойные осуждения. Практическая выгода и благочестие кажутся ему необходимыми спутниками познания. Математика, юриспруденция, медицина нужны лишь постольку, поскольку они приносят пользу людям. Они помогают человеку выжить, преодолевать

раздоры, а отвлечённые споры богословов лишь ещё больше запутывают истину. К тому же в науке всегда присутствует некий пласт, не подлежащий передаче. Это не столько эзотерический слой, сколько тайны ремесла, которые могут стать достоянием лишь узкого круга избранных, т. е. лучших учеников. Что касается феноменов внешнего мира, то они, с точки зрения Бероальда де Вервиля, должны быть познаваемы с известной осторожностью. И здесь писатель подключается к дискуссии о должном и не должном любопытстве, которая велась в средние века, но отнюдь не была закрыта и в начале XVII века²⁴. Августин, осуждая познание ради познания, противопоставлял понятия *curiosus* и *studiosus* (последний исследует мир в перспективе Божественного); сама же возможность познания многообразия феноменов реальности вызывала у него истинный восторг. Фома Аквинский и Бернар Клервоский относились к любопытству более благосклонно: лишь неправильное владение им делает любопытство злом. Для французских гуманистов, испытавших сильное влияние идей Николая Кузанского об «учёном незнании», невежество в чём-то оказывалось предпочтительнее, чем знание. Наконец, у Монтеня вся соответствующая проблематика приобретает заведомо парадоксальный характер: жажда познания рассматривается им как напасть.

Бероальд в своей концепции любопытства скорее апеллирует к ортодоксально-христианским, чем к пирронистским воззрениям. На вопрос «почему реки текут?» он даёт следующий ответ: «потому что так установлено Богом». Обилие чудес и диковин — свидетельство всемогущества Божия, а полного знания о вещах мы не достигнем никогда, ибо всякое человеческое представление несёт на себе печать несовершенства. Примером ложного знания, подменяющего собой Божественное, являются, по Бероальду, центурии Нострадамуса — «речи непотребные, вздор, небылицы и безумства» (надо сказать, что и астрология в целом Бероальдом решительно осуждалась). Но всё-таки границы ложного знания и «опасного любопытства» (*curiosité périlleuse*) у Бероальда не прояснены. Зато существенным аспектом познания Бероальд объявляет удовольствие от самого этого процесса (ср. у Монтеня: «проклинаю тот разум, который убивает всякую радость»).

Есть и другой до конца не проясненный автором «Дворца Любопытных» вопрос: идёт ли речь об антологии природных

диговин или в большей степени перед нами «рассуждение о некоторых способах выражать свои мысли»? Подчас создаётся впечатление, что второе определение больше соответствует замыслу Бероальда: не случайно здесь гораздо больше, чем у Монтеня, внимания уделяется проблемам языка и правильности речи, исторической эволюции лексики; при этом читателю предлагается принять участие в этимологических выкладках. Дар речи и умение писать, по Бероальду, являются важнейшим достоянием человека; особенностью своей эпохи писатель считает «умение выражать свои мысли изящно». Но истинное искусство речи требует соблюдения чувства меры. Здесь автор использует гастрономические аналогии: нельзя переперчить и пересолить мясо, нельзя класть слишком много соуса; точно так же не следует нагнетать тропы и пуантировки, чтобы не сделать высказывание неудобоваримым!

Присутствие гастрономической темы в «Дворце Любопытных» вполне естественно для автора «Способа добиться успеха». Его рассуждение об излишествах обжорства заставляет опять-таки вспомнить рецепт Монтеня: «правильнее есть зараз меньше, но вкуснее, и чаще принимать пищу». Интересно, что именно данная тема инициирует переход к двум вставным новеллам (во «Дворце Любопытных» последние встречаются достаточно редко). При этом одна из них — «История прекрасной девицы, воздерживавшейся от еды» — имеет чёткую пространственно-временную локализацию (Анжу, 1582 год) и изложена Бероальдом с детальностью и бесстрастием медицинского заключения. Здесь опять-таки прослеживается недвусмысленная перекличка с эстетикой «Способа добиться успеха».

Наконец, в одной из последних глав «Дворца Любопытных» Бероальд произносит хвалу водке — не алхимической (азотная кислота), а обыкновенной. Если дать выпить немного водки зелёной ящерке, отмечает автор, она умирает. «Вот отличное доказательство того, что водка пробуждает наш дух. Я сравнил бы её с истинным любопытством, что счастливым образом умножает нашу отвагу, обращенную к предметам высшего порядка, и губит угрюмые сердца, лишь скользящие по поверхности предметов земных». Вполне естественно поэтому, что водка присутствует среди диговин Кабинета Минервы. Так устанавливается связь между «Дворцом Любопытных», «Кабинетом Минервы» и — имплицитно — «Способом добиться успеха».

В ещё большей степени соотнесенность со всем творчеством Бероальда присутствует в романе «Путешествие удачливых принцев» (отметим, что слово «любопытство», *curiosité* — одно из наиболее часто употребляемых здесь Бероальдом). Он аккумулирует в себе и проблематику, связанную с «истинным любопытством»; и представление о любви как перводвигателе универсума (уже из вводного сонета выясняется, что истинный предмет романа — не государственные достижения монархов, но их зависимость от Амура); и описания архитектуры в духе «Обозрения великолепных изобретений». «Мы испытывали любопытство и вели себя как те, кто заглядывает в трубу-калейдоскоп и не может отыскать среди множества изображений истинное», сообщает повествователь. Эту фразу можно считать ключом ко всему творчеству Бероальда.

Связь с предшествующими сочинениями Бероальда в «Путешествии удачливых принцев» прослеживается и на уровне отдельных эпизодов. Так, на острове Набадонций размещается Эрмитаж чести, где, как и в кабинете Минервы, хранятся разнообразные диковины (например, мумия прекрасной еврейки, уже встречавшаяся в романе «Иродиада», или снадобье, делающее тело человека совершенно прозрачным). Остров Симпликей, куда также попадают путешественники, — родина Жанны д'Арк из романа «Орлеанская девственница»: Бероальд не то чтобы отрицает орлеанское происхождение Жанны, но странным образом раздваивает её — это и воительница, и фея²⁵. В «Путешествии удачливых принцев» вновь появляется и «насыщающий камень», то есть питательный эликсир (в «Орлеанской девственнице» знахарка примешивала его к скудному рациону узников). Наконец, красавица Эфирина с острова Глиндикей — несомненно, двойник Флориды.

Происхождение сюжета «Путешествия удачливых принцев» — мореплавание Кавалирея, Фонтелана и Виварамба в поисках прекрасной нимфы Ксирилы — чрезвычайно экзотично и не имеет аналогов в творчестве Бероальда. Как показывает И. Цингер, сюжет романа имеет много общего с выпущенным в 1557 году в Венеции «Странствованием троих юношей, сыновей царя Серендиппо» (книга имела большой успех, особенно во Франции, где выдержала два издания)²⁶. При этом «Странствование» представлено как перевод с персидского, выполненный неким Кристофоро Армено. Книга Армено является переработ-

кой в итальянском вкусе поэмы «Восемь райских садов», принадлежащей перу классика средневековой индийской литературы, писавшего на фарси — Амира Хосрова Дехлеви (1253—1325). Наконец, и Хосров не может считаться создателем абсолютно оригинального сюжета: «Восемь райских садов» восходят к истории царя Бахрама и семерых его наложниц, изложенной в поэме учителя Хосрова, Низами, «Семь красавиц» (а отчасти и в прологе к «Шах-Намэ» Фирдоуси).

Разумеется, в ходе многочисленных трансформаций исходный сюжет претерпевал существенные изменения: исчезали отдельные элементы, укоренённые в исламской культурной традиции, добавлялись мотивы, более характерные для европейского средневековья (так, Армено заменяет охоту на ланей — охотой на единорогов; как известно, это животное является значимым для средневекового бестиария). Что касается версии Бероальда, то она не только значительно превосходит по объёму книгу Армено, но и, как и следовало ожидать, насыщена алхимической символикой. Собственно, именно в «Путешествии удачливых принцев» давно вынашиваемая им идея создать «стеганографический», зашифрованный текст реализуется с максимальной полнотой. В то же время именно здесь путешествие за сокровенной истиной в конечном итоге обнаруживает свою мнимость, а истинно «химическим» итогом романа становится соединение влюбленных.

Роман в целом прочитывается как аллегория Великого делания: принцы по воле отца пускаются в инициатическое путешествие, причём им приходится иметь дело с реальностью, управляемой законами магии. Не случайно, что имя нимфы Ксирилы — анаграмма Эликсира (одно из наименований философского камня). Подобного рода анаграммами роман вообще изобилует: так, остров Набадонций, куда стремятся попасть принцы, явно должен трактоваться как очередное воплощение топоса «земного рая», ведь Nabandonce — анаграмма слова Abondance («изобилие»). В свете этого и перевод названия романа обретает некую проблематичность: оно явно отсылает к топосу «остров блаженства», весьма распространённому в средневековой литературе. Однако упоминаются Острова блаженства и в диалоге Лукиана «Правдивая история», у которого позаимствована первая часть заглавия романа. («Histoire veritable, ou Le voyage des princes fortunez»). Само по себе перемещение принцев от

одного острова к другому отсылает к весьма почтенной средневековой традиции, пропущенной, разумеется, сквозь призму «Четвёртой книги» Рабле. Остров — символ нестабильности мира, непредсказуемости человеческих действий; у Рабле путешествие, первоначально имевшее вполне конкретный смысл, в скором времени этот смысл утрачивает: чем дальше Пантагрюэль, Панург и их спутники перемещаются по морю, тем больше отдаляется от них конечная цель; ответ Божественной Бутылки можно рассматривать как пародию на эзотерическое знание. Путешествие принцев у Бероальда происходит, как и у Рабле, в достаточном условном с географической точки зрения пространстве, хотя отдельные ориентальные приметы здесь присутствуют, и даже в большей степени, чем у Армено. При этом роман Бероальда, в полном соответствии с уже апробированной в других сочинениях писателя эстетикой, попросту обрывается. В качестве причины обрыва выдвигается политическое событие: убийство Генриха IV, якобы не позволяющее автору предаваться сочинительству.

Монархи и их наследники выглядят в романе Бероальда явно идеализированными, в духе ренессансных представлений о правителе просвещенного толка; они не чужды творчеству (музицируют и занимаются живописью), поддерживают развитие наук, благоволят своим подданным. В эту концепцию достаточно легко вписывается позаимствованная у Хосрова — Армено история метемпсихоза, переселения душ (в книге Армено это первая по счёту из новелл, рассказанных семью принцессами; у Хосрова — четвёртая новелла). Данный эпизод принадлежит к наиболее занимательным в «Путешествии удачливых принцев» (интересно, что он привлек внимание Шарля Сореля, пересказавшего соответствующий сюжет в «Примечаниях к Сумасбродному пастуху»). Мудрый и любознательный царь Эвфрансис узнаёт секрет переселения душ у старого друида, причём Бероальд, в отличие от других разрабатывавших этот сюжет авторов, пытается дать ему естественнонаучное объяснение: «дух настолько чист, что не занимает никакого места в пространстве, а стало быть, ему безразлично, в каком теле пребывать». Царь велит, чтобы ему принесли воробья, и друид переселяется в птицу, а затем, некоторое время полетав по царским покоям, возвращается в собственное тело. При помощи розовой эссенции ту же науку усваивает и монарх. Он «стал весьма сведущ по

части сией чудодейственной науки и часто прогуливался среди народа в обличье гончей». Далее, в полном соответствии с сюжетом Хосрова-Армено, царь делится секретом со своим миньоном (у Хосрова — визирем): тот осуществляет свой коварный план и завладевает царским телом. В результате монарх долгое время пребывает в обличье лани, а затем, воспользовавшись подвернувшейся возможностью, переходит в тело попугая. Птица умышленно попадает в сети ловца, тот дарит его царице, и в результате ловкого обмана лжемонарх переходит в курицу, а попугай возвращается в царское тело. За вычетом мало-значительных деталей Бероальд не вносит никаких корректив в исходный сюжет, зато он даёт ему интерпретацию в духе собственных научно-философских идей. Так, переселение душ — удачный повод выразить своё восхищение «внутренней истиной», преодолевающей принуждение со стороны «кажимости» (*escorce*). Царица достойна похвалы, ибо не придала значение видимости и быстро поняла, что в обличье попугая скрывается её супруг. Как и Армено, Бероальд выбирает в качестве последнего прибежища души миньона курицу, и этот выбор опять-таки имеет естественнонаучное объяснение: писатель связывает природную глупость курицы (не позволившую миньону быстро отреагировать на происходящее) с особенностями её анатомического строения, а также физической слабостью.

Эзотерические мотивы встречаются в романе чрезвычайно часто. Взять хотя бы таинственный, обрисованный весьма пунктирно Ирис Познания или женщину-цветок Плерасту, являющуюся в самом финале «Путешествия...» Еще один важный эзотерический образ — Обитель чести, некогда представлявшая собой «старинный замок [...], заселенный одними только совами и змеями», но совершенно переоборудованная мудрецом Самердоксом. По его указанию замок был расчищен, стены и потолки — разрушены, окна — забиты. Фактически от прежнего здания остается только каркас, внутри коего сооружается своеобразный мега-атанор, «столь совершенный и прекрасный, что можно назвать его чудом света». Именно в этом тигле происходят символическую «переплавку» Кавалирей, Фонтелан и Виварамб; после их отъезда Обитель становится местом паломничества, причем иногда вход туда свободен, а иногда регулируется строгими правилами [устная клятва перед входом, украшенным девизом «*Stou ou te retire*» («Преисполнись веры или убирай-

ся»); короткая беседа со старухой-привратницей о цели визита; наконец, серия совершенно сказочных испытаний]. Все это в сильной степени напоминает уже упоминавшуюся книгу Антуана де Ла Салля «Рай королевы Сивиллы» (где имеет место ироническое дистанцирование *merveilleux* средневекового типа); там рыцарям, вознамерившимся попасть в царство фэй, приходится преодолеть целый ряд подчеркнуто архетипических препятствий.

Вообще же говоря, действие в романе развивается весьма замедленно (основная интрига всё время отступает на второй план из-за обилия традиционных вставных новелл) и большое место отводится описанию разнообразных диковин, хитроумных устройств и механизмов, чего не было у Армено. Такова, например, квадратная зала во дворце Элевтерида, которая приводилась в движение сложной системой колёс, «почти не издававших шума». Квадратная зала, совершающая медленное вращение вокруг неподвижной оси, является словно бы хитроумным инобытием круга; тема «круглого стола» оживает здесь в трансформированном через призму маньеристической *artifice* виде. Для Бероальда, разумеется, важна была и соотнесенность квадрата с четырьмя алхимическими первоэлементами. С другой стороны, царь устроил эту залу таким образом, чтобы в ней могли на равных восседать два монарха. «Двухфокусность» залы — свидетельство того, что и форма эллипса (излюбленная маньеристической живописью и архитектурой) привлекала внимание Бероальда. (Впрочем, обостренный интерес писателя к овалу запечатлен уже в «Обзрении математических и технических приспособлений», где, помимо прочего, приводится перечень способов начертить эллипс.) Примечательно, что основная задача необычной конструкции залы заключается не в создании некоего политического символа, но исключительно в демонстрации виртуозного мастерства ремесленников.

Вообще же дворец Элевтерида по своей насыщенности скрытыми смыслами не имеет себе равных в творчестве Бероальда. Здесь налицо и влияние «Полифила» с его повышенной семиотичностью пространственных решений. Дворец представляет собой трёхмерную проекцию шахматной доски (мотив шахмат навеян в равной степени и «Полифилом», и Рабле): он состоит из шестидесяти четырёх клеток-покоев, причём специфическая разметка позволяет новичку не потеряться и с помо-

щью особого шифра (вручаемого феей-привратницей) отыскать предназначенные ему покои. Пространство дворца исполнено разнообразных загадок (они приведены Бероальдом в форме четверостиший). Одну из этих загадок предстоит раскрыть самому монарху, и читатель романа получает возможность пристальным образом следить за перемещением Элевтерилада по дворцу. Царь находит решение, однако Бероальд не считает нужным поделиться разгадкой с читателем: «кто захочет узнать отгадку, пусть двинется тем же путём, которым шёл император». Подобная авторская позиция напоминает роман «Способ добиться успеха», где читателя постоянно сбивают с толку. Впрочем, к «Путешествию удачливых принцев» приложен подробный, четырёхстраничный план дворца, так что виртуальное путешествие по дворцу в принципе не исключено.

Загадки, предлагаемые посетителям дворца, на первый взгляд претендуют на некую эзотеричность, на деле же оказываются достаточно банальными. Вместо тайного знания здесь в большинстве случаев зашифрованы бытовые предметы — шар, ключ, пила, свеча, метла, губка. Но в этот прозаический набор вплетены и трансцендентные понятия. Вот, к примеру, как звучит одна из загадок:

Je suis ce que j'étois, de fait et d'apparence
Et si je ne suis pas? Ainsi comme j'étois
Et je suis tous les deux, de propre et de substance
Ainsi j'existerai, j'existe et j'existois.

Как выясняется далее, имеются в виду Христос и Дева (причём можно считать этот мотив алхимическим, усматривая в нём высшее проявление «химической свадьбы»).

Загадки приходится разрешать и перемещающимся с одного острова на другой принцам. В этом деле они мастера: «ничто не скроется от вас», замечает Фонтелану королева Лофнис. Столь же успешно справляются они с разнообразными, подчас вполне сказочными испытаниями (например, съесть за день центнер соли). Из разрешенных принцами загадок наиболее интересна история с таинственной рукой в царстве Зобара. Эта огромная рука то и дело выходила из-за моря, хватала кого-нибудь из местных жителей и утаскивала неизвестно куда. Когда Руке было предъявлено магическое Зерцало справедливости (мотив, почерпнутый из книги Армено: Зерцало помогало определить

истину в судебных спорах, действуя как своего рода «детектор лжи»), она перестала забирать людей и ограничилась животными. И только принцы находят единственно верный способ окончательно избавиться от напасти. Кавалирей выходит на берег моря и поднимает правую руку с растопыренными указательным и средним пальцами, сложив остальные. Таинственная Рука немедленно исчезает в волнах. Далее следует два варианта истолкования всей этой истории — один из них предназначен для «посвященных», другой — для профанов; оба достаточно туманны. Ясно, однако, что речь идет опять-таки о Великом делании. Пять пальцев — символ четырёх основных алхимических субстанций плюс квинтэссенция, их активный первоисточник. Но для осуществления Великого делания достаточно двух компонентов — Серы и Меркурия, так называемого «ребиса» («две части достаточны, чтобы завершить приключение»). Что же касается изменения тактики Руки после демонстрации ей Зерцала, то, как замечает Кавалирей, «это явно означает, что большинство тех, кто находит для себя развлечение в прекрасном искании, подобны животным, ибо придают значение видимости, а надлежит обращаться к сути». С другой стороны, Зерцало — это и сумма мирового знания («всякий, кто смотрится в это зеркало, сможет узреть и познать три части вселенского знания...»). Кроме того, зеркало изготовлено из стекла, а оно есть алхимический синтез Воды и Огня, чрезвычайно существенная для Бероальда алхимическая субстанция (не менее, а может быть, и более важная, чем золото). Наконец, и место действия — берег моря — имеет в данном случае эзотерический подтекст, ведь «море философов» — это изначальный хаос, воплощенное единство материи.

Ещё одна разрешенная принципами загадка связана с фантастическим животным, которое Бероальд именует «хризифором» (помесь ослицы с верблюдом). Принцы дают столь подробное описание исчезнувшего зверя (он хром и крив, обладает острым запахом, отпугивающим других животных и т. д.), что их подозревают в краже. На самом же деле они воссоздают этот образ исключительно на основе следов хризифора. Этот сюжет отчётливо напоминает не только один из эпизодов вольтеровского «Задига» (известно, что Вольтер использовал не книгу Бероальда, но выполненный в начале XVIII века перевод Армено, принадлежащий перу кавалера де Майи), но и «дедук-

тивный метод» Шерлока Холмса, а также и первую главу романа Умберто Эко «Имя розы», где Вильгельм весьма обстоятельно рассказывает о никогда не виденном им монастырском скакуне (в свою очередь Эко опирался в равной степени и на Вольтера, и на Конан-Дойла).

Собственно, история с хризофором также позаимствована Бероальдом у Армено, однако там она выглядит гораздо более буднично: речь идёт об обычном верблюде, навьюченном маслом и мёдом. В версии Бероальда в тюках находится также «плавкая кристаллическая соль»; шерсть хризофора золотая; наконец, он родом с острова Кималея (анаграмма от *Alquemie*). Как видим, автор «Путешествия удачливых принцев» явно стремится придать и этому мотиву эзотерическое звучание. Так происходит и с другими позаимствованными у Армено мотивами.

Финал романа, как уже говорилось, оборван, однако принцы успевают устроить свою судьбу: Фонтелан женится на Лофнис, Кавалирей на Калиамбе, Виварамб — на царице Зобарской. Но на первый план выдвигается союз Элевтерилида и Эфирины: последние строки «Путешествия удачливых принцев» представляют собой поистине «поцелуй в диафрагму», имеющий несомненно алхимический смысл. Можно сказать, что история Элевтерилида, по собственной вине потерявшего свою возлюбленную и вновь обретшего её после длительных испытаний, в конечном итоге вытесняет поиск принцами Ксирилы и подменяет его собой. Соединение влюблённых трактуется в неоплатоническом духе: «душа влюблённого предстаёт как неупорядоченная материя, которую отливают в надлежащую форму встреча с любимым человеком²⁷». Так реализуется причудливая народная этимология, предложенная Бероальдом ещё в «Обозрении великолепных изобретений»: *amour* = *âme* + *heur*, то есть «счастье души», перевоплощающейся, заново рождающейся — подобно Фениксу — лишь в союзе с другой душой.

В книге Армено ещё очень сильна зависимость от сказочно-новеллистического сборника; в «Путешествии удачливых принцев» текст выглядит гораздо более целостным, он не дробится на отдельные новеллы. Эту целостность роману сообщает единство авторского взгляда, последовательное трансцендирование житейских коллизий, их перевод в новое качество — не просто многообразных «казусов», но частных проявлений «химических» законов. По всей видимости, своеобразной иронической

параллелью к «Путешествию удачливых принцев» должен был стать «Способ добиться успеха», роман, также являющий собой подборку многочисленных «казусов», как бы переплавляющихся в некоем алхимическом тигле.

Во «Дворце Любопытных» Бероальд упоминает о написанной им «всеобщей сатире, где подвергнуты критике пороки всех и вся». Однако, продолжает он, рукопись книги была у него украдена и переработана неизвестным лицом. Бероальд решительно отрещивается от переработанной версии, куда попали, по его словам, «малоприятные истории». Но, как представляется, речь идёт всего лишь о хитроумной рекламе, призванной подогреть читательский интерес к «Способу добиться успеха». Трудно себе представить, чтобы «малоприятные истории», каковых подавляющее большинство в «Способе добиться успеха», являлись плодом творчества неведомого плагиатора.

Роман «Способ добиться успеха» был впервые напечатан в 1610 году, однако титульный лист не давал возможности определить ни место и время издания (здесь указывалось лишь, что книга «отпечатана в этом году»), ни имя автора. В последующих изданиях игровое начало нередко привносилось и в само заглавие книги, и в выходные данные. Так, в 1698 году вышло два издания «Способа добиться успеха» (одно было якобы напечатано в Льеже, другое — в Парме) под совершенно различными названиями:

- 1) «Всякая всячина, или Прodelки рода человеческого»;
- 2) «Средство от меланхолии, или Венера в приятном расположении духа».

Отметим, что в первом варианте акцент ставился на хаотической, калейдоскопической форме «Способа добиться успеха», а во втором — читателю обещали хорошее развлечение и гривуазность сюжетов. В полиграфическом отношении эти два издания совершенно идентичны; есть все основания считать, что перед нами остроумная и с коммерческой точки зрения весьма осмысленная мистификация некоего амстердамского издателя, разделившего тираж пополам. Не случайно в конце книги приводится «список нескольких книг галантного содержания, продаваемых в Голландии». «Способ добиться успеха» действительно, нацелен в первую очередь на развлечение, и автор не раз подчёркивает это обстоятельство. Но в то же время, подобно Рабле (пролог к «Гаргантюа»), он то и дело

предупреждает читателя о наличии в книге некоего потаённого смысла, постигаемого лишь при внимательном чтении. В этом отношении «Способ добиться успеха» органическим образом встраивается в творчество Бероальда. «Высшая польза», которую якобы можно извлечь из чтения романа, связывается писателем с аккумуляцией в книге универсального знания: «все книги, что когда-либо были или будут написаны..., являются и явятся не более чем толкованием изложенных здесь тайн». Эта претензия на эзотерическое знание, однако, не только не подкрепляется текстом романа, но и самим же автором представлена как заведомо игровая: прочитавший сию книгу, указывает он, будет сведущ во всех науках и «не будет знать лишь того, что ему неизвестно» (конструкция, явно скопированная с Рабле: вспоминается Панург, который «не боялся ничего, кроме напастей»).

«Способ добиться успеха» — вселенский пир, весёлое и непринуждённое застолье, в котором участвует около 400 персонажей. Застолье это рождается как отклик на внутреннюю потребность именно ренессансной культуры, когда торжествует профанная и в то же время антропоцентрическая трактовка трапезы (как указывает М. Жаннре, сакральные её коннотации, связанные с темами евхаристии и тайной вечери, в XVI веке временно отступают на второй план²⁸). Участники трапезы в романе Бероальда ведут себя чрезвычайно раскованно и не слишком стесняются в выборе выражений. Бероальд не мог бы заявить, вслед за Бонавентурой Деперье: «Дамы и девицы, читайте их [новеллы. — К. Ч.] смело, — вы не встретите в них ничего непристойного». Его совет, адресованный дамам, выглядит несколько иначе: «читайте сию книгу шёпотом или же ночью, когда засыпает стыдливость».

Между тем участники бероальдовского Пира — в большинстве случаев знаменитые мужи. Одни из них появляются, чтобы тут же исчезнуть (Муций Сцевола и Нострадамус), другие неоднократно или даже постоянно участвуют в беседе. Они представляют различные эпохи — античность (Гомер, Эзоп, Тит Ливий, Плутарх...), средние века (Альберт Великий, Алсн Шартье, Роджер Бэкон...), наконец Возрождение (Петрарка, Эразм, Поджо Брачоллини, Петр Рамус, Гийом Бюде, Ронсар...). Как правило, соотнесение этих «персон» с их реальными прототипами либо полностью отсутствует, либо носит весь-

ма поверхностный характер, либо, наконец, приобретает вид мистификации. Разве что Бюде, в полном соответствии с историческими фактами, заявляет, что «бывал подозреваем в гугенотстве». Зато Пифагору приписывается несуществующий трактат «Об изобретениях». Нострадамус, от которого можно было бы ожидать пророчеств, всего лишь осведомляется у присутствующих, в какое место предпочли бы они поцеловать девицу. И это весьма типичный пример соединения мотивов «материально-телесного низа» с именами знаменитостей, которое составляет существенный компонент эстетики «Способа добиться успеха». Такова и «презентация» Плиния («изобретатель способа достойным образом мочиться на чужие стены»), не только «пачкающая» имя греческого писателя, но и открывающая столь важную для Бероальда тему естественных отклонений организма.

При этом Бероальд, хотя и мимоходом, даёт понять, что некоторые из участников Пира, возможно, лишь тёзки знаменитых людей. В главе ХСІХ рассказана история о меднике, по ошибке вторгшемся в чужой дом. Звали его Сократ. За этим следует риторический вопрос монаха Альфонсо ди Кастро: «разве имена не являются всеобщим достоянием?» В то же время было бы ошибкой считать имена персонажей Пира абсолютной условностью: Жан Боден, например, представлен как «первый снявший мерку с дьявола и пошивший ему платье» (имеется в виду трактат Бодена «Демонomanия ведьм»), а Парачельс во многом напоминает реального (об этом см. ниже).

Исследователи творчества Бероальда подчас склонялись к тому, что в романе под именами знаменитостей скрываются современники Бероальда (точка зрения П. Лакруа²⁹). Текст романа не даёт возможности ответить на этот вопрос определенно, но вот особый статус троих персонажей, выступающих под условными именами — Славный Малый (*Vonhomme*), Другой и Некто, — совершенно очевиден. Именно они соблюдают известную дистанцию по отношению к происходящему и комментируют высказывания окружающих. Симптоматично, что Пир разворачивается в доме Славного Малого, «нашего духовного отца» — не намёк ли это на должность самого Бероальда, турецкого священника? На правах хозяина Славный Малый угощает гостей, в пылу беседы подчас забывающих о яствах, огорчается по поводу бессвязности речей собравшихся; точно так же и

Другой обладает правом достаточно резко критиковать чужие реплики («всё, что вы тут говорите,— вздор и сумасбродные фантазии»). Наконец, речи Славного Малого, Другого и Кого-то в наименьшей степени связаны с образами «материально-телесного низа». Всё это позволяет согласиться со ставшей уже традиционной интерпретацией упомянутых персонажей как своего рода «тройного автопортрета» Бероальда (при том что никакой дифференциации между этими тремя голосами не обнаруживается).

Примечательно, что в разных изданиях книги реплики по-разному распределены между беседующими, а окончательное их распределение происходит только в издании 1757 года (именно в этом издании впервые появляется имя автора). В наиболее ранней из известных редакций (так называемый вариант М, хранящийся в Марсельской библиотеке³⁰) часть реплик вообще как бы повисает в воздухе. Например, слова женевского реформата Теодора де Беза (глава XIV) в этой редакции утоплены в авторском тексте. Последняя глава романа в новейших изданиях строится как последовательность реплик Славного Малого, Другого и Кого-то — в варианте М это деление отсутствует. В XVIII веке устанавливается членение текста на абзацы — в более ранних изданиях нет ни одного абзаца, что, разумеется, затрудняет чтение.

Впрочем, по мнению современных исследователей, дифференциация реплик и сегментация текста отражает намерения самого Бероальда и не может расцениваться как грубое вмешательство в текст оригинала (чем вообще-то иногда грешили издатели XVIII века).

Бросается в глаза обилие среди присутствующих представителей разнообразных протестантских конфессий. Это и гуманист Гийом Бюде — он сам заявляет, что его подозревают в «угенотстве»; и Бероальд-старший, и Кальвин, и Пьер Вире, и Лютер, и Меланхтон, и Цвингли. Но, как и следовало ожидать, особых симпатий к протестантам в «Способе добиться успеха» мы не обнаруживаем. Кальвин появляется здесь крайне редко, и, конечно, не потому, что «автор испытывал трепет, называя эту живую тень по имени». Женева — оплот Реформации представлена в романе не менее иронично, чем Париж (что стоит одна только «школа, где учат правильному моченепусканию» — явный намёк на учебные заведения кальвинистов), а на

пасторов распространяется общая позиция в отношении священнослужителей: «не будем ни хвалить, ни хулить духовных особ: пусть они предстанут такими, каковы они есть, без прикрас». И все-таки Римская церковь становится в романе предметом более едкой критики, как институт, всё более теряющий авторитет в народе. С другой стороны, критикуя пороки священнослужителей, Бероальд в большинстве случаев не выходит за пределы традиционных жанровых топосов (стяжательство, зависть и склонность к содомии объявляются основными «добродетелями» клира).

Жанр «Способа добиться успеха» синтетичен. Несомненно, основным ориентиром для Бероальда становится роман Рабле. Пир начинается, как только среди его участников появляется автор «Гаргантюа и Пантагрюэля»: «все мы тут, поскольку папаша Рабле среди нас: кто придёт позже, пускай входит через заднюю дверь». Не лишена остроумия гипотеза о том, что в основе «Способа добиться успеха» лежит незавершённая рукопись Рабле, якобы хранившаяся в библиотеке Бероальда-старшего; впрочем, никаких документальных подтверждений этой версии не имеется, и если Бероальд и использовал некий матричный текст, в любом случае его произведение принадлежит другой культурной эпохе. Гротескный реализм Рабле внешне действительно сходен с маньеризмом Бероальда, но, как мы увидим далее, автор «Способа добиться успеха» по-иному трактует проблему соотношения книжной и эмпирической реальности, да и качество его смеха принципиально иное.

Прозрачны также аллюзии Бероальда на «Пир» Платона и эпизод «Пир Трималхиона» в «Сатириконе» Петрония. Много сходного у «Способа добиться успеха» с «Застольными беседами» Плутарха. Несомненно, имелись в виду также диалоги Лукиана: имитация автором «Способа добиться успеха» жанра «диалога в царстве мёртвых» совершена очевидна, хотя она и носит скорее поверхностный характер. Столь же относительно и следование Бероальдом жанровым законам мениппеи в широком смысле слова (законы эти, как известно, были сформулированы М. М. Бахтиным³¹). Мы не обнаружим у Бероальда ни острой публицистичности, ни варьирования быта и аллегории, ни, что особенно существенно, «испытания идеи». Напротив, пространство романа выглядит идеологически обезвоженным: персонажи Бероальда намеренно обходят сколько-нибудь зна-

чимые мировоззренческие проблемы, они сосредоточены на «случаях», не подлежащих сведению в целостную картину бытия.

Существенное влияние на Бероальда оказали произведения Бонавентуры Деперье, причем не только новеллистический сборник «Новые забавы и веселые разговоры», но и четыре ироничных диалога «Кимвал мира» с их многообразными мистификациями, осмеянием алхимии, утрированным нигилизмом в отношении религиозной проблематики. Впрочем, и отдельные новеллы «Новых забав», а также и другие позднеренессансные новеллистические сборники также оказали влияние на Бероальда. И дело здесь не только в том, что Бероальд охотно пользуется традиционным сюжетным фондом, преимущественно национального происхождения («Сто новых новелл» XV века, Ноэль дю Файль, Деперье и особенно Гийом Буше), а «Декамерон» воспринимается пирующими как своего рода классика жанра (выражение «загонять дьявола в ад» из 10 новеллы III дня цитируется рассказывающим одну пикантную историю священником). Как показано в монографии И. Цингер, примерно половина всех сюжетов книги Бероальда являются заимствованиями³². При этом нарратологический анализ все-таки не может является приоритетным при исследовании «Способа добиться успеха»: Бероальд не придает особого значения сюжетным трансформациям; он может в равной степени и довольствоваться осколками сюжетов, и добросовестно пересказать чужую версию события, и просто основываться на устной традиции (о чём писал в «Примечаниях к Сумасбродному пастуху» Ш. Сорель). В некоторых случаях автор «Способа добиться успеха» привносит в используемые им сюжеты черты психологизма и жизнеподобия, делает действие более драматичным, избегает банальных ситуаций. Однако выделить какой-либо единый вектор в трансформации им исходного материала не представляется возможным. Главное, что автор романа осуществляет продуманное пародирование самой структуры новеллистического сборника, демантирует жанровую логику. Членение его книги на главы может отдаленно напомнить распределение новелл по дням и рассказчикам. Но в том-то и дело, что рассказываемые персонажами «Способа добиться успеха» истории то распадаются между отдельными главами, то, напротив, аккумулируются в пределах одной главы. При этом усмотреть какую

бы то ни было логику в распределении фрагментов новелл между главами, равно как и в названиях глав, не представляется возможным.

«Путешествие удачливых принцев» вместо глав разделено на «предприятия» (*entreprises*) и «замыслы» (*desseins*). В «Способе...» роль заглавий отдельных глав усилена: здесь то вышучиваются жанровые и риторические категории («Часть», «Изложение», «Различение», «Проект решения», «Сатира», «Элегия», «Молитва», «Комментарий»), то припоминаются любимые Бернардом книги («Сон» отсылает ко «Сну Полифила»). Иные названия глав содержат в себе игру слов, обычно непристойную («Обрезание» — «*circoncision*» = *sire con, ci scions*). Но всё это не имеет никакого отношения к содержанию.

На первый взгляд текст «Способа добиться успеха» выглядит как произведение абсолютно хаотичное, лишённое какой-либо сущностной, а не игровой, сегментированности. Однако, как представляется, первые четырнадцать глав явным образом обладают некоторой автономией в системе целого. Именно здесь проявляется наиболее сильная зависимость от пролога к «Гаргантюа» и от первой новеллы «Новых забав» Бонавентуры Деперье. Выход на сцену участников Пира ещё не начался, перед нами своего рода пространная преамбула, где царит стихия истинно раблезианского весёлого смеха. Мы имеем дело с повествованием, организованным вокруг свободного и ничем не скованного авторского «я», как бы задающего тональность дальнейшего, предупреждающего читателя о том, что его ожидает, причём неизменно в игровом плане. Уже в первой главе (в большинстве изданий она не имеет названия, однако в варианте М именуется «Вопрос I») нарочито обессмысливается место действия: «дело было в то время, в тот срок, в тот век, в ту неделю, в ту олимпиаду, в тот год, в тот месяц, в тот день..., когда, по указанию Демона сфер, вышли из употребления тугие мячи и вместо них были предложены мягкие». Обрисован, в полном соответствии с эстетикой Рабле, и характер занятий пирующих: «мы беседовали, ели, пили, портили воздух, молчали, шумели, опровергали, встречали, смеялись, зевали, слушали, спорили, харкали, сморкались, поражались, изумлялись, восхищались, зубоскалили, доносили, путали, проясняли, обсуждали, сходились во мнении, чокались друг с другом, угощались на славу, замечали, махали крыльями, облокачивались,

тихонько кричали, во всё горло молчали, издевались, шептались, приходили к убеждению, спохватывались, довольствовались, время проводили, боялись, сомневались, становились, *успеха добивались*» (курсив наш.— К. Ч.). Зависимость от излюбленных Рабле перечислительных рядов всё же носит у Бéroальда ограниченный характер (приведённый список — самый длинный из тех, что встречается в романе). Есть в «прологе» и другие явные реверансы в сторону Рабле — например, упоминание о секрете замораживания слов, над которым якобы работают современные Бéroальду учёные мужи. И секрет этот будет раскрыт, указывает писатель, лишь в том случае, если они прочтут эту книгу. Таким образом, с самого начала романа проясняется и сходство «Способа добиться успеха» с книгой Рабле, и отличия: Рабле, как бы он ни был связан с книжной культурой, всё же открыт в сторону эмпирической реальности; роман Бéroальда замыкается сам на себя, а истинной реальностью для него становится реальность книжная. «Способ добиться успеха» обнаруживает свою непричастность какой-либо экстенсии. Его читатель пребывает в мире Слова, причём одинаковой ценностью обладают все слова без исключения, ни одно из произнесённых не должно быть утрачено. С целью консервации слов, в ожидании рождения на свет упомянутого изобретения, Бéroальд предлагает использовать «духовные барьеры и умственные перила». В противном случае слова падают наземь и из них вырастают травы. Но травы могут вырастать и от иного сотрясения воздуха: приводится пример с королевской лилией, которая выросла там, где, наевшись ароматного варенья, облегчила кишечник одна знатная дама. Так устанавливается связь между словом и «материально-телесным низом», между высказыванием и естественными отправлениями организма, которая затем находит у Бéroальда достаточно широкое развитие.

Раздел, который мы условно называли «Прологом», обладает — на фоне нарративного хаоса романа в целом — причудливой логикой. Его последняя глава именуется «Заключением», вслед за чем фигура Автора почти полностью исчезает из романа (её присутствие заметно лишь в отдельных, очень лаконичных ремарках, сигнализирующих о характере занятий пирующих). Автора сменяют три его двойника, а читатель, определённым образом настроенный Бéroальдом, вправе ожидать

от романа не только универсального знания, но и прямого ответа на вопрос, вынесенный в заглавие.

Надо сказать, на протяжении книги беседующие то и дело, каждый на свой лад, определяют «способ добиться успеха». Пожалуй, наиболее оригинальный ответ даёт Макробий (имя автора «Сатурналий» возникает здесь не случайно — традиция, к которой подключается Беароальд, связана и с его творениями): «священники обвинили Иисуса Христа; судьи вынесли ему приговор; их приспешники бичевали его; народ поносил его; прохожие глумились над ним; сотники распяли его. И лишь неимущие женщины сжалились над ним и тем самым нашли *способ добиться успеха*» (курсив наш. — К. Ч.). Итак, в данном случае понятие «успеха» приобретает абсолютно трансцендентное значение — случай для романа уникальный. Гораздо чаще этому понятию придаётся или узко житейский смысл — например, по поводу укравшего у хозяина плащ слуги сказано: «то был способ добиться успеха»; или же смысл сугубо игровой, как в финале романа: чтобы добиться успеха, «читайте эту книгу, но под надлежащим углом зрения». Книга, таким образом, окончательно замыкается сама на себя, оставляя читателя в растерянности.

В романе есть и очевидные логические несообразности, которые трудно отнести на счёт авторской невнимательности. Одним из самых активных участников беседы является Теодор де Без — его высказывания слышатся в десятке глав, так что есть все основания предположить, что он постоянно присутствует на застолье. Но вот в конце книги, в главе СХ, говорится о том, что участники Пира неожиданно слышат страшный шум: это вторгается де Без. Между тем значительно раньше (глава XXXIII) Славный Малый сообщает, что запер двери на засов и никто более не сможет войти. Другой пример: в середине романа группа мудрейших (Сократ, Плутарх, Рабле, Лютер, Ронсар, Пиндар, Маро и ещё несколько персонажей) удаляется в отдельное помещение, чтобы написать там «комедию на итальянский лад». Но никаких сведений о результатах их деятельности в романе не обнаруживается. Наконец, совершенно неясно, являются ли «сестра Жанна» и «Орлеанская девственница» разными персонажами или это одно и то же лицо?

Как представляется, подобные несуразности носят у Бераальда вполне осознанный характер: он будоражит воображение

читателя, нарочито дезориентирует его, сбивает с толку; симптоматично в этом смысле заявление автора о том, что первоначально роман был написан в стихах. Бероальд бросает вызов не только отдельным жанровым условностям, но и, в какой-то момент, литературному описанию как таковому: «В краю под названием Эльзас, в довольно-таки красивом месте (коли вы там не бывали, не стоит вам его описывать — всё равно вы ничего в этом не поймёте; а коли вы там бывали, так вам надоест слушать рассказ о нём; а впрочем, коли хотите, поезжайте туда сами)». Далее описывается странный обычай эльзасских дам, относящийся к мочеиспусканию, но нам здесь представляется наиболее существенным именно отказ Бероальда описывать местность — в данном случае подразумевалось описание в духе *locus amoenus*. Отвергая риторику описания, Бероальд ставит под сомнение статус литературного текста, связь «слова» с «вещью». И в этом отношении он, несомненно, принадлежит маньеристическому стилю.

Из новеллистического сюжетного фонда Бероальд отбирает именно те новеллы, где доминируют скатологические либо сексуальные мотивы. Он решительно отказывается от присущего многим сборникам варьирования «комической» и «романической» разновидностей новелл — последняя в «Способе добиться успеха» напрочь отсутствует. Парадокс, однако, видится в том, что именно доведение до мыслимого предела «комической» традиции, всецело опрокинутой у Бероальда в сферу «материально-телесного низа», оказывается в известной мере продуктивным в перспективе дальнейшей эволюции прозы. Новеллисты XVI века пытаются создать новое повествовательное целое, усиливая значение «рамы», варьируя объём и тональность новелл; методы, к которым прибегает Бероальд, выглядят на этом фоне достаточно прямолинейными и по видимости архаичными. Но Бероальд столь красноречиво демонстрирует тупиковость ренессансного сборника, неизбежно рассыпающегося на причудливые обломки реальности, что пафос отрицания, явственным образом сопрягаемый с авторским «я», неожиданно рождает именно романное качество. Вот почему мы считаем возможным именовать «Способ добиться успеха» романом — или, точнее, квазироманом.

По справедливому замечанию М. Рено³³, читатель романа Бероальда оказывается в положении героя шикарески: чтобы

освоить предлагаемый ему вербальный мир, он вынужден прилагать большие усилия. При этом короткие новеллы и «прото-новеллы» остаются для него не более чем байками, анекдотами; что же до новелл более пространных, то здесь читатель иногда властным образом втягивается в их универсум, как это происходит, например, в случае с историей о дочери мельника Маркиолой. Доставившая знатым гостям спелую вишню девица должна, по приказу хозяина, публично обнажиться. Данная новелла (позаимствованная из весьма популярного в XVI веке «Дневника» Бурхарда) иллюстрирует, на наш взгляд, механизм эротического переживания, открываемый именно в пределах маньеристического стиля. Эта эротика неотделима от двойного созерцания: взоры гостей прикованы к телу обнажённой девицы, причём в первую очередь к той части её тела, которую Дидро впоследствии назовет «нескромным сокровищем»; читатель же, созерцая созерцателей, невольно оказывается в положении вуайёра. Акцент именно на этой стороне происходящего у Бироальда совершенно очевиден; такого рода повествовательных решений, где в центре оказывался бы феномен двойного созерцания, мы не обнаружим у новеллистов, чьи сюжеты охотно заимствовал Бироальд.

Новелла о Маркиоле рассказана ещё в пределах «Пролога», то есть, по существу, её рассказчиком является автор. Другая «авторская» новелла — история об итальянской куртизанке, придумавшей остроумный способ ароматизировать кишечные газы — не просто обращена к «материально-телесному низу», но и начисто исключает любую возможность какого-либо трансцендирования соответствующей тематики. Обе «авторские» новеллы задают общую тональность рассказываемых участниками Пира историй. Их основные сюжеты — адюльтеры, проделки похотливых монахов, удачно сказанные mots; отдельные новеллы представляют собой вариации на темы Рабле — история о подтирках, например (глава CXII) или рассказ Стация, бросившего свою супругу в воды Арва (приток Роны) со словами «ступай куда сможешь!» (явная пародия на лозунг телемитов «Делай, что хочешь»).

При этом весьма существенное внимание уделено, как уже отмечалось, мотивам естественных выделений организма. И здесь, как представляется, Бироальд не только отдаёт дань вульгарному комизму, но и иронизирует над повышенным вни-

манием медиков его времени к моче, а также и над алхимической интерпретацией урины. Кроме того, физиологические выделения неоднократно уподобляются деятельности интеллекта; здесь можно увидеть как позицию лекаря, для коего все аспекты человеческого поведения сводятся к физиологии, так и подтрунивание над псевдоучённостью, которая решительно изгоняется с бериальдовского Пира. Всё тот же Стаций оценивает мысль как «испражнение ума», а книги — как удобный подручный материал при изготовлении кульков для пряностей. Понятно поэтому, что и среди подтирок, в отличие от Рабле, Бериальд отдаёт предпочтение книжной бумаге — и не только из-за её дешевизны, но и ради самой возможности отправить печатное слово в область «материально-телесного низа». Таким образом, Бериальд создаёт роман, не столько аккумулирующий в себе знание, сколько методично обессмысливающий и пародирующий это знание. Причём дело здесь, думается, не в принципиальном «антисциентизме» автора — это было бы странно, учитывая контекст творчества Бериальда. Речь идёт о другом: Бериальд констатирует несовместимость традиционной повествовательной формы с изложением доктрины. И в этом смысле «Способ добиться успеха» можно рассматривать как закономерный итог творчества Бериальда.

Понятно, что алхимическая тематика не могла не оказаться в поле зрения автора «Способа добиться успеха». С этой точки зрения интересна раскрытая современным исследователем А. Турноном связь книги Бериальда с опубликованным в 1572 году в Базеле эзотерическим сводом «*Turba Philosophorum*» (*La turbe des philosophes*, Мешанина философов). Уже само предисловие издателя содержит столь близкую Бериальду (и трактуемую им иронически) идею «книги книг», свода универсальных познаний³⁴. В «Мешанине философов», как и в «Способе добиться успеха», чередуются реплики различных мудрецов прошлого, преимущественно античных (часть из них присутствует и на бериальдовском Пире). В конечном итоге все голоса сливаются в некий информационный шум; знание не столько доносится до читателя, сколько подвергается искажениям.

В «Способе добиться успеха» приверженцы алхимии упомянуты неоднократно, причём в ироническом плане. «Алхимики только и думают, что о философском камне», — насмешливо замечает Ксенократ. Чистое, эпикурейское наслаждение, к кото-

рому склоняются участники Пира, для них недоступно: «наше доброе вино — не что иное, как чистый дух вина, который никогда не понять мастерам углублённых толкований» (в оригинале здесь употребляется слово *quintessencieux*, т. е. «знатоки квинтэссенций»; квинтэссенция, или пятый элемент — существенное для алхимиков понятие, тончайший элемент, составляющий сущность всех вещей). Наконец, и само по себе содержание романа иронически уподобляется тайне философского камня — об этом рассуждает Другой: «я спрятал его здесь более тонким, тайным, ясным и мохнатолапным способом, нежели некогда Гебер, Теофраст, Луллий и другие надувалы (*affineurs*)».

Итак, приверженцы эзотерического знания оказываются в «Способе добиться успеха» в большинстве случаев надувалами. Разумеется, это ещё не означает отказа Бероальда от алхимических идей — он и иронизирует над манипуляциями алхимиков, и в то же время стремится к истинной, научно-философской, интерпретации алхимии. Всё это в полной мере прослеживается в речи Парацельса, необычно пространной для персонажей романа. Здесь есть сходство с воззрениями реального Парацельса: персонаж Бероальда гневно именует медиков «бешеными псами» — известно, как третировал традиционную медицину автор «Оккультной философии»; рассуждает о макро- и микромире; отказывается говорить о квинтэссенции как о сокровенном знании — «мне запрещено писать о некоторых вещах, касающихся этой тайны». Но чем дальше, тем больше тирада Парацельса приобретает вид тонкой пародии. Так, вместо четырёх алхимических элементов речь заходит о «четырёх элементах надувательства» — церковных, судебных, врачебных и торговых обманах. Макрокосм оказывается пикарескной реальностью: «Итак, после того, как все эти элементы были соединены, сложены, собраны, извлечены, изготовлены, вытянуты, предложены, найдены, оживлены и завершены — был сооружен, построен, устроен, составлен, сведён воедино, взвешен и приготовлен плутовской мир...». Здесь налицо пародирование как уже упоминавшегося эпизода из «Приключений Флориды», так и 12 новеллы «Новых забав» Деперье (она имеет подзаголовок: «Сравнение алхимиков с женщиной, которая несла на рынок горшок с молоком»). У Деперье ироническому перечислению подвергаются алхимические процедуры: «После всех их обугливаний, обжиганий, замазываний, раздуваний, процежи-

ваний, прокаливаний, замораживаний, сгущений [...] у них вдруг разобьется какой-нибудь аламбик, и они оказываются в таком же положении, как эта добрая женщина». Таким образом, как и в ранних произведениях Бероальда, этапы Великого делания оказываются удобной метафорой, позволяющей вести речь о вещах вполне прозаичных и будничных. Более того, Парацельс предлагает отказаться от привычных алхимических атрибутов и процедур ради того, чтобы «с пользой отдаться истинной алхимии и медицине». Реторты, горны, атаноры, перегонные аппараты — всем этим излюбленным алхимиками арсеналом Бероальд готов пожертвовать ради достижения высшей истины. Проблема, однако, заключается в том, что истина эта, в отличие от указанных атрибутов, остаётся за пределами творчества Бероальда. Правда, в финале «Способа добиться успеха» следует новое обещание: читателя ожидает ещё одна книга, которая будет опубликована после смерти автора и где уж непременно будет содержаться тайное знание. Обещание это, как и следовало ожидать, осталось невыполненным.

На всём протяжении своего романа Бероальд по-разному обыгрывает саму идею энциклопедии, суммы знаний и в конечном итоге выворачивает её наизнанку. Если же в «Способе добиться успеха» и можно усмотреть истинный энциклопедизм, то он на наш взгляд, прослеживается на уровне языка. В романе аккумулируются лексические особенности, характерные для различных областей Франции, а также Женевы. При этом, разумеется, речь идёт в первую очередь о лексике весьма специфического свойства — как, например, характерное для Парижа слово *troufignon* (анус) или распространённое в Турени наименование мужских достоинств (*trébillons*). Но дело не ограничивается сферой «материально-телесного низа»: из речевых особенностей той же Турени Бероальд выделяет и *entendoire* («разум»), а из лексикона женевцев — слово *fusterie* (от *fuste* — доски для строительства домов; одна из центральных площадей города и сейчас именуется *Place de la Fusterie*³⁵).

В конечном итоге лексическое разнообразие «Способа добиться успеха» выступает как ещё один вариант маньеристической *artifice*, как источник удивления. Тот же эффект преследует и многократно упоминаемый исследователями зачин романа, где в первый и последний раз Бероальд использует слово «ибо» (*car*). Наконец, автор «Способа добиться успеха», подражая

Рабле, соединяет вульгарную лексику с медицинской терминологией.

Стилистические особенности романа привлекли к себе внимание ещё одного выдающегося жителя Турени — Оноре де Бальзака. В Прологе к «Озорным рассказам», написанном на стилизованном среднефранцузском языке, Бальзак упоминает на равных Рабле и Вервиля как двух крупнейших писателей, живших в этой местности, а в другом месте включает имя Бероальда в список знаменитейших мастеров повествовательной прозы (наряду с тем же Рабле, Боккаччо, Ариосто, Лафонтеном и Маргаритой Наваррской). В «Озорных рассказах» то и дело встречаются прямые стилизации языка Бероальда, а в некоторых случаях — заимствования сюжетов (так, известная новелла «Прекрасная Империя» представляет собой переработку IX главы «Способа добиться успеха»). Даже весьма пикантный эпизод романа, где очень обстоятельно изложен метод определения девственности, не ускользнул от внимания автора «Человеческой комедии»: «Между тем было в Турени несколько всем известных девиц, коих во всех здешних монастырях почитали за девственниц; я же не решился бы ничего утверждать по этому поводу, не проверив их предварительно тем способом, что описан у Вервиля...» Итак, опыт Бероальда оказался для Бальзака во всяком случае не менее значимым, чем опыт Рабле.

Роман «Способ добиться успеха», как мы неоднократно повторяли, многим обязан «Гаргантюа и Пантагрюэлю». Но смех Бероальда лишь в первых главах книги сопоставим со смехом Рабле. У Бероальда доминирует не пафос жизнеутверждения, не пресловутая «амбивалентность» бытия, а мрачноватый сарказм. Распавшаяся связь времён, присутствие на бероальдовском Пире персонажей всех эпох — знамение кризисного состояния культуры, которое не внушает особого оптимизма. Персонажи эти в подавляющем большинстве случаев не способны внести никакого вклада в копилку мудрости. Целостность бытия нарушена, но нарушена и возможность связного повествования: прихотливая, алогичная конструкция «Способа добиться успеха» по-своему отражает исчерпанность ренессансной прозы, оказавшейся в представлении Бероальда не в силах вобрать в себя парадигмы нового научного мышления.

В то же время, подчеркнём это ещё раз, тупиковость «Способа добиться успеха» оказывается по-своему продуктивной.

«Ищу во всем я внутреннюю форму», уверяет Бероальд в своём раннем сочинении, поэме «Необходимые познания». Имелось в виду, конечно же, стремление постигнуть суть вещей, не останавливаясь на внешней их стороне — как мы видели, именно таков был лейтмотив всего творчества Бероальда. По мнению А. Турнона³⁶, «Способ добиться успеха» — приглашение отыскать форму для грубой, необработанной реальности. Но следует уточнить, чем, собственно говоря, мотивируется появление этой «праматерии» у Бероальда. Думается, что ничуть не менее существенным для автора «Способа добиться успеха» был поиск именно внешней, жанровой формы. Его ранние романы запечатлели попытку соединить романную форму с эзотерическим знанием, и кульминацией поиска в этом направлении явилось «Путешествие удачливых принцев»; но всё-таки итоговая подмена центральной сюжетной линии свидетельствует о том, что жанровые законы и научно-философский поиск и здесь остались разобщёнными. Что же касается «Способа добиться успеха», то его итоговость по отношению к новеллистическому сборнику Возрождения отразила внутренние закономерности жанра: не случайно в XVII веке во Франции сдаёт свои позиции комическая модификация новеллы и доминируют вначале трагическая, а затем «романическая» её модификации.

Бероальд не мог бы, вслед за известным чеховским героем, заявить: «новые формы нужны, а если их нет, то лучше ничего не нужно». Он пользовался формами и новыми (эссе), и старыми («сентиментальный» роман, новелла), примеряя их к интересующей его проблематике и неизменно несколько дистанцируясь от них. Присутствие игрового начала даже в наиболее серьёзном и программном сочинении Бероальда, «Путешествии удачливых принцев», свидетельствует о несомненной принадлежности его к маньеристическому стилю (хотя, например, И. Цингер склонна считать роман барочным³⁷). Излюбленный писателем эффект анаморфоза причудливым образом возникает и при рассмотрении его творчества в целом, то устремленного к раскрытию тайн Великого делания, то подвергающего этот процесс вышучиванию. В «Сумасбродном пастухе» Сореля есть эпизод «Пир Богов», выдержанный в героикомическом духе (возможно, Сорель ориентировался здесь на «Похищенное ведро» А. Тассони); на пиру подвергаются поджариванию платоновские Идеи. Нечто подобное происходит с идеями самого

Бероальда в «Способе добиться успеха». Монтень считал за-
стойную беседу хорошим способом вернуть философию с
небес на землю («Опыты», III, 13); роман Бероальда демонстри-
рует, к каким масштабным последствиям может привести деса-
крализация знания.

ПРИМЕЧАНИЯ

Цитаты из сочинений Бероальда де Вервиля приводятся по следую-
щим изданиям:

Les Cognoissances necessaires. Paris, 1583.

L'Idee de la Republique. Paris, 1584.

La Pucelle d'Orleans. Paris, 1599.

Le Tableau des riches inventions. Paris, 1600.

L' Histoire des vers qui filent la soye. Tours, 1600.

Le Cabinet de Minerve. Rouen, 1601.

Premiere partie des aventures de Floride. Rouen, 1601.

Seconde partie... Rouen, 1601.

L'Histoire veritable, ou le Voyage des Princes Fortunez. Paris, 1610.

Le Moyen de Parvenir. Edition établie, présentée et annotée par
Ilana Zinguer. Nice, 1985.

Le Palais des Curieux. Paris, 1612.

- ¹ Adam A. Histoire de la littérature française au XVII^e siècle. P., 1997 (2 ed.).
T. 1. P. 3; Lever M. Romanciers du Grand Siècle. P., 1996. Pp. 88—89;
Zuber R., Bury E., Lopez D., Picciola L. Littérature française du XVII^e
siècle. P., 1997. P. 43.
- ² Blavignac. Le Moyen de Parvenir. Etude historique et littéraire. Genève,
1872.— Той же точки зрения одно время придерживался и Шарль
Нодье (Nodier Ch. Des auteurs du XVI^e siècle qu'il convient de
réimprimer. P., 1835).
- ³ Polizzi G. Le moyen de (ne pas) parvenir: Beroalde de Verville, auteur
mineur? // «Littératures classiques», 1997, № 31. Pp. 27—38. Из недавно
опубликованных работ о Бероальде де Вервиле отметим следующие:
Renaud M. Pour une lecture du «Moyen de Parvenir» de Beroalde de
Verville. Clermond-Ferrand, 1984 (2 ed.: P., 1997); Kenny N. Le Palais des
Curieux. Oxford, 1991; Zinguer I. Le roman stéganographique. Le Voyage
des Princes Fortunez de Beroalde de Verville. P., 1993; Studies on Beroalde
de Verville. Ed. by Michael J. Giordano. P.— Seattle — Tübingen, 1992;
Beroalde de Verville. 1556—1626. (Cahiers V.-L. Saulnier, fasc. 13). P.,
1996.
- ⁴ Ardouin-Weiss I. (avec la collaboration de P. Aquilon). Beroalde de
Verville: testament inédit et documents nouveaux // «Bulletin historique et

- littéraire de la Société du protestantisme français». Т. 132. Р., 1986, № 4. Рр. 519—540.
- ⁵ D'Aubigné, Th. Agrippa d. Sa vie à ses enfants. Р., 1986. Р. 53.
 - ⁶ Nicéron. Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres. Т. XXXIV. Р., 1736. Р. 225.
 - ⁷ Beroalde de Verville. 1556—1626. Р., 1996. Р. 53.
 - ⁸ Рабинович В. Л. Алхимия как феномен средневековой культуры. М., 1979. С. 227. Иную точку зрения высказывает А. Пуассон: «В XVII веке Алхимия находится в полном своем блеске» (Пуассон А. Теория и символы алхимии // Великое делание. Киев, 1995. С. 17).
 - ⁹ Lenglet du Fresney. Histoire de la philosophie hermétique. Т. 3. Р., 1742. Р. 121.
 - ¹⁰ К. Г. Юнг. Дух Меркурий. М., 1996. С. 179—181.
 - ¹¹ Zinguer I. Le roman stéganographique. Le Voyage des Princes Fortunez de Beroalde de Verville. Op. cit. Р. 18.
 - ¹² Как полагает М. Рено, Бероальд де Вервиль мог вдохновляться здесь поэмой Марко-Джироламо Вида «О тутовом шелкопряде» (1527) (Beroalde de Verville. 1556—1626. Р., 1996. Р. 100).
 - ¹³ Saulnier V. L. Etude sur Beroalde de Verville // «Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance», Т. 5. Р., 1944. Р. 267.
 - ¹⁴ Marquet J.-F. Beroalde de Verville et le roman alchimique // «XVII siècle», 1978, № 120. Р. 157; Kirsop W. L'exégèse alchimique des textes littéraires // Ibid. Р. 150.
 - ¹⁵ Reynier G. Le roman sentimental avant l'«Astrée». Р., 1908.
 - ¹⁶ Saulnier V.-L. Op. cit. Р. 262.
 - ¹⁷ Вслед за «Флоридой» Бероальд создаёт несколько романов, весьма близких к ней по структуре — «Приключения Евсионы» (1597), «Орлеанская девственница» (1599), «Иродиада» (1600). Возвышенные рассуждения о любви чередуются в них с привычными романическими авантюрами, мореплаваниями; широко представлены здесь вставные новеллы и стихотворения. В этом ряду несколько выделяется «Орлеанская девственница», казалось бы, в силу уже самого сюжета претендующая на большую приближенность к реальной действительности. Автор кратко характеризует обстановку в стране, связанную со Столетней войной (видимо, он пользовался книгой Жирара Дю Гайана «Всеобщая история французских королей»); не забывает упомянуть об Аньес Сорель и расточает похвалы в адрес не имеющего никакого отношения к этой войне Генриха IV; безоговорочно поддерживает позицию французов. Но интересно объяснение подобного патриотизма: «французы любят соответственно долгу и умеют в любви действовать с красотой и честью». В конечном счёте всё происходящее переносится в план традиционной любовной интриги. Главный противник героев Бероальда — всё же не англичане, а фортуна, вмешивающаяся в происходящее и постоянно спутывающая планы героев. Жанна прямо заявляет королю: «Нужно вступить в бой с этим достойным про-

тивником», однако схватка с Фортуной заведомо обречена на неудачу. В облике Жанны сочетаются черты традиционной романической амазонки и умудрённой в вопросах любви светской дамы. Отметим в заключение существенную роль в романе сверхъестественного, причём разного порядка: 1) «то были рассказы старушек, что подолгу повествуют детишкам о феях, дабы они поскорее уснули»; 2) различные снадобья и диковины — волшебный барвинок, способствующий рассеиванию меланхолии; питательный эликсир; несгораемая лампа с асбестовым фитилём; 3) явные рефлексy ариостовской фантастики — например, небесная галера, в которой Жанна переносится со Средиземного моря в Арденны; 4) наконец, в судьбу Жанны постоянно вмешиваются трансцендентные силы — когда она ранена в бедро, на помощь ей приходит Ангел Небесный.

- 18 Видимо, слово *cabinet* в третьем из перечисленных выше значений следовало бы перевести как «грот». Однако, учитывая намеренное обыгрывание полисемии слова у Бероальда, мы предпочли сохранить перевод «кабинет».
- 19 Palissy B. *Recette veritable*. Genève, 1988. P. 127.
- 20 Barclay J. *L'Argenis*. P., 1624. P. 277.
- 21 Hallyn F. *La torpille: aspects de la description chez Du Bartas*. Genève, 1994. Pp. 225—243.
- 22 Pontus de Tyard. *Oeuvres poétiques complètes*. P., 1966.
- 23 Baunrot B. *La poétisation de la matière encyclopédique dans les «Semaines» de Du Bartas // Du Bartas, poète encyclopédique du XVI siècle*. Pp. 77—91.
- 24 См. на эту тему: Defaux G. *Le curieux, le glorieux et la sagesse du monde dans la première moitié du XVI siècle*. Lexington, 1982; Céard J. *La nature et les prodiges. L'insolite au XVI siècle*. Genève, 1996; *La Curiosité à la Renaissance*. Actes réunis par J. Céard. P., 1986.
- 25 Beroalde de Verville. 1556—1626. P., 1996. P. 20.
- 26 Zinguer I. *Op. cit.*, chap. VI. Не исключено, что к венецианскому изданию «Странствования...» был причастен автор «Приятных ночей» Страпарола. См.: Касаткин А. А. Страпарола и его новеллы // *Страпарола Дж. Приятные ночи*. М., 1993. С. 397.
- 27 Marquet J.-F. Beroalde de Verville et le roman alchimique. *Op. cit.* P. 166.
- 28 Jeanneret M. *Des mets et des mots*. P., 1987. P. 88.
- 29 Jacob P. *Notice sur le Moyen de Parvenir // Beroalde de Verville. Le Moyen de Parvenir*. P., 1841. P. XII.
- 30 Moreau H., Tournon A. *Notice // Beroalde de Verville F. Le Moyen de Parvenir (Fac simile)*. Aix-en-Provence, 1984. Pp. V—VI.
- 31 Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 192—201.
- 32 Zinguer I. *Structures narratives du «Moyen de Parvenir»*. P., 1979. P. 31.
- 33 Renaud M. *Pour une lecture du Moyen de Parvenir*. Clermond-Ferrand, 1984. P. 52.

- ³⁴ Tournon A. De la sagesse des autres à la folie de l'autre (Ronsard, Béroalde de Verville) // *Littérature*, 1984, № 5. Pp. 10—23; Id., *La parodie de l'ésotérisme dans le Moyen de Parvenir* // *Burlesque et formes parodiques. Actes du colloque du Mans. Paris — Seattle — Tübingen*, 1987. Pp. 215—230.
- ³⁵ Особенности языка и стиля «Способа добиться успеха» детально проанализированы Л. Сенеаном (Sainéan L. *Le Moyen de Parvenir* // *Problèmes littéraires du seizième siècle*. P., 1927. Pp. 99—520). Для Блавиньяка обилие в романе «женевизмов» и частое упоминание женевских топонимов — важный аргумент в пользу его версии авторства романа (Blavignac, op. cit.).
- ³⁵ Tournon A. *La malette du peintre* // «*Littératures classiques*», 1995, № 25. P. 40.
- ³⁶ Zinguer I. Op. cit. P. 139.

ПЕРЕВОД СТИХОТВОРНЫХ ЦИТАТ

- С. 101 «Смешивали также летучий Меркурий с устойчивым, дабы образовать из союза их порошок да не порошок, жидкость да не жидкость (имеется в виду философский камень.— *К. Ч.*); и, понемногу нагревая, сделать состав вначале черным, затем же в крапинку посветлее; затем смесь белого с грязно-серым высветлять понемногу, покуда цвета не изменятся и не появятся те, что Венера на рассвете размазывает по первому небу; после чего цвета эти постепенно блекнут, материя же бледнеет, одевается в белое, затем лимонное и, наконец, в красное»
«мое рассуждение вынуждает меня взять по отдельности мысли, которые я ранее уже высказывал по другому поводу»
- С. 102 «нужно, чтобы она была достаточно толстой, но не слишком; около ручки — мощной и твердой по природе своей; нехороши ни слишком длинная, ни слишком короткая; только средний размер всегда бьет прямо в цель»
- С. 103 «При сем надобно снова крепко сжать те части, что при сублимировании могли бы потерять силу, когда б, соединяя, их не сдавливали; надобно потихоньку совокupить их и воспламенить таким манером, чтоб под действием заключительного нагрева ощутить удовольствие от выброса»
- С. 104 «Я чувствую, как кипит мое сердце; нужно вскрыть его, дабы произвести на свет какое-нибудь рассуждение»
«Как мягко струится шелк, так мягко струится и состав-

ляемая мною из тонов мелодия; и как снежный ком катится по снегу, так и я от червя к червю (от стиха к стиху) слепляю свои стихи»

- С. 105 «Красавица, как хотелось бы мне обратиться в округлый шар, прибежище будущего червячка; в прелестной груди вашей услаждая мою сущность, обратился б я не в червя, но в нового ангела»
- С.111 «Что с сердцем моим, не пойму; всю ночь только и делаю, что вздыхаю, чувствую сильный жар, что без конца меня мучит. Пастушка, которую я вижу,— вот причина моего смятения»

Глава четвертая

ОНОРЕ Д'ЮРФЕ:

«Я НИЧЕГО НЕ ПРЕДСТАВЛЯЮ ГЛАЗУ, НО ТОЛЬКО ЛИШЬ УХУ»

Роман Оноре д'Юрфе «Астрейя» относится к числу наиболее исследованных произведений французской литературы XVII века. Даже пресловутый грандиозный объем книги, предмет разнообразных — от восхищения до иронии — эмоций критиков, не помешал расцвету исследовательской литературы об «Астрее», причем ее поток не иссяк и в наши дни. В XVII веке «Астрейя» воспринималась односторонне, и в большей мере как социокультурный феномен, сделавшись матрицей популярных у знати буколических увеселений и светских игр¹. Параллельно с этим пользовался большим успехом поиск ключей к роману (П.-Д. Юэ, Ш. Перро, О. Патрю), причем направление поиска было указано самим автором в письме к Э. Пакье (1607): «сия пастушка, которую я вам посылаю, на самом деле представляет собой всего лишь историю моей молодости, и в ее образе я запечатлел разнообразные страсти, или скорее сумасбродства, одолевавшие меня на протяжении пяти-шести лет»². В то же время, например, для Ш. Сореля «Астрейя» являлась символом безудержной литературщины и неправдоподобия, что он и продемонстрировал в романе-памфлете «Сумасбродный пастух» (1627—1628). Век спустя «Астрейя» оценивалась в большинстве случаев негативно, и это при том, что буколика прочно укоренилась в культурном мифе рококо; однако литературные особенности романа теперь ощущаются как архаичные. Среди немногих писателей XVIII века, испытавших к «Астрее» восторженное отношение,— Жан-Жак Руссо, который в четвертой книге «Исповеди» причислил роман д'Юрфе к своим любимым книгам.

Интересно, что уже в середине XIX века эрудит и библиофил

О. Бернар счел нужным заметить: «кажется, все сказано о знаменитом романе»³. Между тем к тому времени было выпущено всего два собственно научных исследования «Астреи», а именно обстоятельная монография самого же О. Бернара «Семья д'Юрфе» (1839) и книга Н. Бонафу «Исследования об «Астрее» и об Оноре д'Юрфе» (1846)⁴, часть положений которой не устарела до сих пор.

Вторым этапом подведения итогов в изучении романа можно считать 1980 год, когда вышла в свет фундаментальная диссертация М. Гома «Источники творчества Оноре д'Юрфе»⁵. Название этой книги может ввести в заблуждение: М. Гом не ограничивается рассмотрением сюжетных заимствований и идейно-философских влияний в «Астрее», а также других сочинениях писателя. Им предпринята попытка всестороннего обобщающего анализа творчества д'Юрфе, попытка в целом удачная, хотя и небесспорная по форме изложения: за чередой изолированных друг от друга очерков — «Политическая мысль д'Юрфе», «Мораль д'Юрфе», «Концепция любви у д'Юрфе», «Д'Юрфе-поэт» и т. д. — порой теряется целостный образ главного сочинения писателя, взятого в его соотнесенности с литературно-художественным контекстом эпохи.

Этот изъян в значительной мере заполняют другие исследования 60—80-х годов, где как раз проясняются связи «Астреи» с литературно-художественными стилями рубежа XVI—XVII веков, в первую очередь с барокко и классицизмом. Назовем в этой связи монографии Ж. Эрмана и Д. Джорджи, а также исследования Л. Я. Потемкиной⁶. Наконец, в монографии М. Иенсон используется интересующая нас категория «маньеризм», правда, приметы маньеризма в «Астрее» усматриваются лишь на уровне поэтики⁷.

Доминирующей же на сегодняшний день в критической литературе остается та точка зрения, согласно которой «Астрея» является произведением барокко, и в таком случае нет принципиальной разницы между романом д'Юрфе и романами Скуоде-ри, Гомбервиля и Ла Кальпренеда. Нам же представляется, что есть все основания говорить о зависимости «Астреи» от маньеристического стиля, и не только в том, что касается поэтики (здесь, как уже отмечалось, провести границу между маньеризмом и барокко достаточно сложно). Именно своеобразие представленной в «Астрее» картины реальности, которой свойст-

венны особая мерцательность, неокончателъность; наличие в романе двух до конца не слившихся, но и полностью не разведенных логик — мифологической (тщательно отрефлексированной и подчас едва ли не пародийной) и социально-исторической (намеченной лишь пунктирно); наконец, особый статус повествования как вербального целого,— все это, на наш взгляд, определяет собой специфику «Астреи» как произведения, укорененного в манъеристическом стиле.

Что касается ранних произведений д'Юрфе, то их трудно назвать значительными, однако они позволяют определить круг эстетических и философских ориентиров писателя. В годы учения, в 1583 году⁸, он написал «Отчет о торжественном въезде в г. Турнон [...] ее светлости г-жи Мадлен де Ларошфуко (как одному из наиболее способных учеников турнонского коллежа, ему было поручено стать «летописцем» посещения города одной из знатных особ Лионнэ по случаю ее бракосочетания). Предельно риторическое, скованное привычной, поощряемой руководившими коллежем с 1561 г. иезуитами жанровой регламентацией, произведение это преследовало вполне прагматичные цели: снискать благорасположение городских властей к учебному заведению, пользовавшемуся высокой репутацией в Центральной Франции. И все же оно дает некоторое представление об авторской позиции. В самом начале «Отчета...» д'Юрфе упоминает ранее опубликованную книгу, где содержался неполный, по его мнению, рассказ об этом событии (издание не сохранилось). Д'Юрфе отмечает, что прежний отчет «действительно сообщает часть того, что тогда происходило, однако несколько сжато... Вот почему я принял решение написать об этом подробнее; притом рассказать обо всех подробностях мне было бы не под силу; к тому же есть множество вещей, кои невозможно представить перед глазами читателя такими, какими они были на самом деле»⁹. Д'Юрфе сожалеет о том, что и его отчет не в состоянии исчерпывающе отобразить всех подробностей церемонии. С помощью одних только слов невозможно создать полную иллюзию жизни, остается ограничиться кратким описанием. Здесь ощущается скрытый реверанс в сторону живописного изображения, которое в случае надобности может прийти на помощь словесному описанию. В то же время в «Отчете...» прослеживается то стремление к максимальной детализации, которая затем заявит о себе во многих эпизодах «Аст-

реи». Отчет д'Юрфе, содержащий детальные описания костюмов и этапов движения свадебного кортежа, а также тексты торжественных гимнов, представляет большой интерес для историка; вместе с тем он позволяет уяснить себе, как позднеренессансная проза, осваивая опыт хроник, стремится подчинить себе вещественную реальность, попытаться преодолеть кризисную разобщенность «слова» и «вещи».

Иного плана интерес представляет составленный Оноре д'Юрфе цикл «Нравственных посланий». Работа над первой книгой была начата в 1596 году в тюрьме, куда д'Юрфе попал как один из вождей лигистских войск на территории провинции Форе; полное же издание «Нравственных посланий» (три части) относится к 1608 году. Никакой философской самостоятельности в «Посланиях» не обнаруживается; основные источники д'Юрфе — стоики (первая книга) и неоплатоники (вторая и третья). Заявленная во введении тема продуктивности пребывания в заточении как творческого стимула — мотив не новый, но придающий первой книге «Посланий» личностный характер: работа над книгой предстает как источник самоутешения в трудную минуту. Отношение д'Юрфе к смерти заставляет вспомнить не только Сенеку и Плутарха, но и Монтеня: «Если настанет время умирать, отправимся навстречу смерти, сопровождаемые честью и добродетелью; не станем ждать, пока она придет за нами»¹⁰. Подобная формулировка позволяет понять повышенный интерес д'Юрфе к проблеме самоубийства, запечатленный в «Астрее» (хотя оправдание сведения счетов с жизнью не укладывалось в рамки христианизированного стоицизма, к которому склоняется писатель). Необходимым компонентом бытия объявляется нравственное самосовершенствование: «я всегда стремился служить под началом у добродетели, сего выдающегося командира; и столь привык в случае необходимости вставать под штандарты чести, что не думаю, будто Фортуна все еще питает надежду однажды совратить меня с этого пути»¹¹. Борьба с Фортуной, возможность эффективного сопротивления ее ударам — один из ключевых мотивов «Астреи». Кроме того, во второй книге «Посланий» в лаконичной форме изложены многие положения Марсилио Фичино и Леоне Эбрео, затем развернутые в «Астрее»: любовь как желание красоты, идентификация *beauté* и *bonté*, красота как «луч Божественной красоты» и т. п. Наконец, в «Нравственных посланиях» можно

встретить и пассаж из Каббалы, несомненно позаимствованный «из вторых рук» и выражающий интерес автора к герметическим традициям (ренессансного извода).

Симптоматичным для «Осени Возрождения» является содержащееся в первой книге «Посланий» указание на неизбежность dissimulation: «Стремись не только быть добродетельным, но и казаться таковым. Одно из величайших наказаний для человека порочного — слыть порочным; одна из величайших наград для человека добродетельного — слыть добродетельным»¹². Более того, сохранение добродетели втуне — серьезный проступок по отношению к ближнему: наша добродетель призвана являться примером для окружающих. (Это вполне соответствовало и полученному автором у иезуитов воспитанию, ведь Общество Иисуса высоко ставило репутацию, умение утаивать и выпячивать необходимые с точки зрения доктрины компоненты). Однако утаивание у д'Юрфе еще лишено того налета скучной обыденности, который будет характерен для его трактовки моралистами эпохи «Короля-солнца»; в нем еще силен оттенок театрализованности, что и запечатлено в поведении героев «Астреи». Чуждо д'Юрфе и интеллектуалистическое обоснование утаивания, которое затем развивает г-жа де Сабле: «уметь постигнуть внутренний мир другого и одновременно скрыть свой собственный есть вернейший признак умственного превосходства»¹³. Д'Юрфе в этом смысле остается в пределах маньеризма, а не барокко; то же самое можно сказать и о присущей «Посланиям» философской непоследовательности. Автор книги не в состоянии дать окончательный ответ на вопросы: велик человек или же ничтожен, познаваем мир или же закрыт для познания? Говоря о несовершенстве человеческих ощущений, д'Юрфе и констатирует новые возможности, связанные с познанием человеком окружающей реальности — имеются в виду технические изобретения, — и одновременно указывает на ограниченность такого познания, связанную, в первую очередь, со склонностью человека к утаиванию; таким образом, леонардовская «похвала глазу» подвергается здесь сомнению.

Проблема утаивания, перенесенная на сей раз в плоскость привычных пасторальных топосов, играет большую роль и в непосредственно подготавливающей «Астрею» поэме д'Юрфе «Сирен» (1604). Она представляет собой парафраз одной из сюжетных линий романа Х. де Монтемайора «Диана»¹⁴, который

д'Юрфе мог читать как на языке оригинала, так и во французском переводе (уже в 1578 году Н. Колен перевел первые семь книг, в 1587 году вышло полное издание). Простой сюжет — родительская воля мешает соединиться влюбленным друг в друга Сирену и Диане, и она клянется всю жизнь хранить верность любимому — изложен в поэме неторопливо и подчас монотонно. При сохранении общей канвы имеются и некоторые отличия от Монтемайора: оптимистический финал испанского писателя у д'Юрфе отсутствует (быть может, отчасти из-за содержащихся в «Сирене» аллюзий на личную драму автора); в «Сирене» явно усилен дух стоицизма; наконец, заметно стремление избавиться от каких бы то ни было иррациональных мотивировок происходящего.

* * *

Роман «Астрейя» задумывался уже в 80-х годах XVI века, а выходил в свет преимущественно в годы правления Генриха IV (1598—1610), регентства Марии Медичи (1610—1614); третий же том снабжен апологией юного Людовика XIII. То был период, когда после разрушительных гражданских войн в стране намечилось некоторое оживление экономики, а политический климат — в особенности касательно противостояния конфессий — несколько смягчился. Не будет преувеличением сказать, что годы написания романа явились эпохой мирной передышки, повышенного внимания к созидательным, жизнестроительным функциям государства. В то же время нельзя считать этот период идиллическим: начало XVII века ознаменовалось мятежами и заговорами, «холодной войной» с Испанией и «горячей» — с Савойей.

Пасторальная конструкция, к которой прибегает д'Юрфе, была призвана вписаться в развернутую тогда пропагандистскую кампанию, направленную на прославление «доброго короля». И даже независимо от субъективных намерений автора роман должен был восприниматься современниками как апология безмятежной сельской жизни на лоне природы, а в более широком плане — как апология мира и справедливого социального порядка. Фоном для публикации «Астреи» было переиздание во Франции «Амадиса» и переработок средневековых рыцарских романов, а также и обширная новейшая романная продукция. «Амадис» теперь воспринимается как устаревший тип

повествования, и все же рефлексy его продолжают ощущаться — в том числе, как мы увидим, и в «Астрее». Намечаются попытки перейти от традиционной рыцарской условности к модернизированной, в виде переработок поэм Тассо и Ариосто. Но и национальный исторический материал начинает привлекать внимание французских писателей. В некоторых романах возникает налет экзотизма (век спустя он станет особенно модным), причем как нельзя более кстати тут оказываются недавние географические открытия (в «Любовных похождениях Пистона» Антуана Дювердые речь заходит о Канаде и образе жизни индейцев, и любование заморскими диковинами тут явно отражает личный опыт автора). Наконец, большой популярностью у публики пользуются трагические сюжеты.

Из всех модальностей, представленных в прозе «рубежа двух столетий», д'Юрфе избирает пасторальную. Эта традиция уже закрепилась во французской литературе конца XVI века; были изданы переводы «Аркадии» Саллюста и «Дианы» Монтмайора, а также оригинальные образцы пасторального романа. Правда, их имелось всего четыре — «Пиренея» Ф. де Бельфора (1571), «Пастушеские истории Жюльетты» (1585—1590, наиболее известный из предшествовавших «Астрее» памятников жанра), «Филокалия» А. Дюкрозе (1593) и «Пастушка Урания» Фавра (1595). В широком же плане автор «Астреи» подключается к почтенной, идущей еще от Феокрита, Вергилия и Лонга, буколической традиции, подвергшейся в эпоху Возрождения реанимации и некоторому — не слишком четко артикулированному — теоретическому осмыслению. В частности, для Ренессанса существовало две основных пасторальных модальности — аллегорическая и собственно сельская эклоги; однако поэтическая практика нередко размывала границы между ними. Как представляется, опыт французской поэтической традиции, связанной с пасторальными мотивами, был для д'Юрфе не менее важен, чем опыт «Дианы» Монтмайора, которую обычно считают важнейшим структурным ориентиром «Астреи» (и с этим нельзя не согласиться). И прежде всего здесь следует назвать Ронсара (который, кстати сказать, с одобрением упоминает деда д'Юрфе в одной из своих од). В поэзии Ронсара прослеживается весьма устойчивое отождествление современной ему Франции с пасторальным «золотым веком» (в «Гимне Франции», например, страна объявляется прибежищем Равенства и

Справедливости). В качестве одного из ярких примеров аллегорической пасторали политического характера можно привести также его «Пастушескую поэму», написанную около 1565 года. Она представляет собой своеобразную интерпретацию известного «мироносного» путешествия по стране, осуществленного двором Карла IX в 1564—1565 годах. Ронсар сплавляет буколическую атрибутику (приятная тенистая природа, нимфы и пастухи, идентификация золотого века с идеальным политическим устройством) с весьма прозрачными аллюзиями на политическую элиту Франции. Среди персонажей «Пастушеской поэмы» — Орлеантен (Генрих Орлеанский), Наваррен (Генрих Наваррский, будущий король Генрих IV), Марго (Маргарита Валуа), Гизен (герцог де Гиз). Интересно, что Королева (Екатерина Медичи) в пьесе представлена своим «доверенным лицом»: она чересчур высокопоставлена, чтобы самой участвовать в представлении (между тем постановка «Пастушеской поэмы» на сцене, по-видимому, так и не была осуществлена). При этом театрализованность, условность происходящего жанрово мотивированы: изначально произведение предназначалось для сцены.

Та же театрализованность имеет место и в «Астрее», причем она заявлена уже в предисловии к первому тому романа, где акцентируется внимание на условности театральных пастухов: «коль скоро они (драматурги.— К. Ч.) вкладывают им в руки посох, то он позлащен и разукрашен, юбки у них из тафты, а котомка высоко подобрана...». Таким образом, д'Юрфе не просто опирается на в высшей степени формализованную традицию, но и декларирует свою ориентацию на иной, чем пасторальный роман, жанр, настойчиво уподобляет персонажей «Астреи» сценическим маскам. В предисловии секретаря д'Юрфе, Б. Баро, к четвертому тому романа утверждается, что писатель имел в виду создать прозаический аналог пасторальной трагикомедии; отсюда и пятитомная структура «Астреи», соответствующая пяти актам сценической пасторали. Такое объяснение вполне вероятно, учитывая высокую популярность пасторальной драматургии во времена д'Юрфе (значительно превосходившую популярность пасторального романа). И здесь позиция автора «Астреи» во многом сходна с той, которую формулирует Ф. Сидни в «Аркадии», также настаивавший на театральности пасторального антуража в его романе.

Как указывает С. И. Пискунова, в пасторальном романе на-

лицо слияние различных «модусов», то есть прозы, лирики и драмы¹⁵. Д'Юрфе, несомненно, отдает дань всем трем модусам, обильно — хотя и в меньшей степени, нежели Монтемайор — насыщая «Астрею» стихотворными вставками. Однако, ориентируя в предисловии прозометрическую конструкцию «Астреи» на сценическую пастораль, д'Юрфе делает акцент на одном из модусов, имея в виду нечто вполне определенное — условность социального статуса пастухов и коррелирующего с этим статусом внешнего облика. Уподобление театральному действию говорит о том, что мир романа изначально обнаруживает себя как возникающий на основе не реальности, но искусства (что вполне вписывается в общую установку маньеризма). Как пишет современный исследователь Ж.-П. Ван Эльсланде, «подобно актерам, пастухи *заранее знают свой текст*»¹⁶.

Из предисловия к первому тому следует, что соотношение между пасторальной маской и реальным пастушеством вызывало повышенный интерес автора «Астреи». Обращаясь к главной героине романа, д'Юрфе отмечает: «ты и те, кто следует за тобой, не принадлежите к живущим в нужде пастушкам, что зарабатывают себе на жизнь, выгоняя скот на пастбища <...>; вы избрали удел сей лишь для того, чтобы жить в кротости и безмятежности и без всякого принуждения» (I, 7).

Все это сильно напоминает аналогичный пассаж из «Пастушеской поэмы» Ронсара:

Ce ne sont pas Bergers d'une maison champêtre
Qui menent pour salaire aux champs les brebis paistre,
Mais de haute famille et de race d'ayeux
Qui portant en la main le Sceptre en divers lieux
Ont defendu l'Europe, et en toute assurance
Engressé leurs troupeaux sur les herbes de la France¹⁷.

Однако по сравнению с прозрачной пасторальной условностью «Пастушеской поэмы» (или, допустим, «Рассказа пастуха» Малерба, представляющего собой облеченный в аллегорическую форму рассказ о бракосочетании Филиппа IV Испанского), «пастушество» героев д'Юрфе выглядит проблемой нарочито запутанной, их статус не только до конца не прояснен, но и неоднократно подвергается дополнительному и всякий раз неокончательному обсуждению. Причем сказанное относится как к персонажам первого плана, так и к второстепенным (в этом смысле характерное для «Дианы» размежевание между главны-

ми — «пасторальными» и второстепенными — «пастушескими» — героями в «Астрее» не соблюдено¹⁸). Так, Сильвандр, один из мудрейших обитателей буколического универсума «Астреи», всячески отрешивается от своей принадлежности к пастухам: «хотя вы и видите меня одетым в пастушеский наряд, и живу я тем, что пасу небольшое стадо..., но это еще не означает, будто я уверен в том, что родом из этих мест» (II, 487). Сильвандр переодевается в пастуха, «дабы жить более свободно и в приятном обществе» (I, 282). При этом отмечается, что он даже вкладывает остаток денег в приобретение скота и хижины. Сильвандр владеет не только отвлеченным знанием о мире (которое он нередко демонстрирует в беседах с пастухами), но и прикладным. В «Астрее» есть не слишком типичный для пасторали эпизод, в котором Сильвандр излечивает любимую овечку Дианы, Флоретту. Лечение с помощью шалфея описано чрезвычайно подробно (I, 22—24); ветеринарные сведения, возможно, были почерпнуты д'Юрфе из создававшегося одновременно с «Астреей» и имевшего большой успех сельскохозяйственного трактата Оливье де Серра. Можно усмотреть в этом эпизоде воздействие неоаристотелистских веяний Возрождения; возможность и даже желательность вторжения естественнонаучных сведений в поэтический текст обосновывалось, например, Фракасторо в «Наугерии» (правда, эту точку зрения разделяли далеко не все аристотелики). Вместе с тем нельзя не усмотреть здесь яркий пример спутанности «пасторального» и «пастушеского» измерений в «Астрее».

Двусмысленность прослеживается также в рассказываемой главным героем романа, Селадонем, истории своего отца Алкиппа. Как и Сильвандр, тот сознательно избирает для себя жизнь на лоне природы, но уже с детства проявляет склонности, скорее характерные не для пастуха, но для рыцаря. Мини-турниры, которые он устраивает среди сверстников, нетождественны обычному пасторальному времяпрепровождению (в «Аркадии» Саннадзаро это игра в мяч, борьба, пение, стрельба из лука; д'Юрфе сохраняет в истории Алкиппа лишь последний компонент и настаивает на воинственном, рыцарском складе характера отца Селадона). Встречаясь с пастушкой Амариллис, Алкипп прямо заявляет о своей нелюбви ко всему, что «пахнет деревней» (I, 49). Амариллис отказывается от предлагаемого ей Алкиппом любовного служения по двум причинам: 1) dissimula-

tion (она временна и преодолеваема — в скором времени Амариллис «оттаивает» и только просит Алкиппа хранить в тайне их любовь — таков один из законов любовных отношений в «Астрее»); 2) пастушеский образ жизни Алкиппа (аргумент совершенно не логичный, поскольку и Амариллис — пастушка, а не нимфа; статус нимф в пасторальной традиции значительно более высок, нежели пастухов, так что между теми и другими обычно сохраняется социальная дистанция). Смысл этой аргументации может быть, однако, прояснен на символическом уровне: пастух — и это в романе неоднократно подчеркивается — это прежде всего влюбленный. Пасторальность, в отличие от пастушества, — не столько опрощение, сколько соблюдение кодекса поведения влюбленного (он сформулирован в знаменитых «Двенадцати любовных заповедях» Селадона). Итак, отказываясь от служения Алкиппа, Амариллис пытается противодействовать Амуру, однако, в конечном счете ей это не удастся, и она приобщается к сообществу *pasteurs*. В итоге же Амариллис убеждает Алкиппа бросить пастушество, «поскольку она его презирала как нечто недостойное благородной и отважной души» (I, 53). И здесь уже, вне всякого сомнения, речь идет не о *pasteurs*, но о *bergers*.

При этом история взаимоотношений Алкиппа и Амариллис разворачивается в полном соответствии с буколическими топомами, включая сочинение и исполнение стихов, вырезание их на коре дерева, традиционную вынужденную — по распоряжению отца Амариллис — разлуку влюбленных и т. п. (По мнению М. Гома, в этой истории присутствуют мотивы 43 новеллы 5 дня «Гептамерона» Маргариты Наваррской, седьмой песни «Освобожденного Иерусалима» Тассо, а также отчасти и реальные факты биографии Клода д'Юрфе, деда Оноре¹⁹). Интересен эпизод, в котором Алкипп прибывает в Марсильи на церемонию вступления на трон королевы, «одетый в пастушеский костюм, но опрятно» (I, 55). Одевание пастуха обладает некоей сакральностью, не случайно отправляющийся в театр Лизис («Сумасбродный пастух» Сореля) под давлением спутников оставляет дома посох и котомку, но сохраняет пастушеский наряд.

В Марсильи Алкипп охотно принимает участие в рыцарском турнире и замечает при этом: «что общего у людей с лесами? чему человек может научиться, имея дело с животными?» (I, 56). Это уже прямое опровержение стратегии Сильвандра, привно-

сящего свои знания в буколическую реальность, отрицание не только «пастушества», но и «пасторальности», прямая подготовка вытеснения пасторальных ценностей рыцарскими (она осуществляется в четвертом томе романа, но установить, каков был вклад в его написание самого д'Юрфе и сколь значительно вторжение в текст его секретаря, не представляется возможным). Выказав доблесть на турнире, Алкипп затем выказывает не меньшую удаль в настоящем бою, вызволяя из вестготского плена своего друга Клиндора. Более того, Алкипп отправляется в Лондон на встречу с легендарным королем Артуром — который, отмечает д'Юрфе, как раз в этот момент учредил орден Рыцарей Круглого Стола. Мимолетное, хотя и не вполне хронологически корректное упоминание имени Артура (он жил в шестом веке, тогда как действие романа, а тем более история отца главного героя, разворачиваются скорее всего в пятом веке), не могло не настроить читателя-современника на вполне определенный лад. (Это упоминание поддержано в предисловии к третьему тому романа ссылкой на Круглый Стол и упоминанием Бельтенеброса — как видим, для д'Юрфе *matière de Bretagne* и ренессансная эпопея — явления однопорядковые.) Действительно, отец Селадона, пастуха *par excellence*, кодификатора пасторальной любви и символической фигуры пасторального универсума «Астреи», оказывается рыцарем. Но все-таки подобная резкая инфильтрация рыцарского хронотопа в пасторальный, в какой-то мере напоминающая начало «Повести о Граале» Кретьена де Труа, не приводит к каким-либо существенным сюжетным и метасюжетным сдвигам: после семнадцати лет скитаний Алкипп возвращается в родные места и вступает в брак с Амариллис, от которого и рождается Селадон.

Подчеркнем особое место «Истории Алкиппа» в романе: это первая по счету среди многочисленных вставных новелл, в которой речь идет к тому же о генеалогии главного героя. В дальнейшем тема, так сказать, «псевдопастушества» развивается уже применительно к Селадону: так, нимфам хорошо известно о благородном происхождении Селадона, но все-таки любовь королевы нимф Галатеи к нему воспринимается свитой как нечто несовместимое с ее высоким социальным статусом (указания на то, что пастухи — «полудикари», постоянно слышатся от нимф). Наиболее же резкое осуждение пасторального образа жизни звучит в четвертом томе из уст Флорисы: «думаю, что со

временем такая жизнь сделалась бы для меня невыносимой, и когда бы мне пришлось прожить здесь долее, я бы сломала посох и порвала котомку» (IV, 57). Флориса — чужестранка; признавая прелесть буколического образа жизни, его пресловутую «негу» (*amenité*, которую затем столь высоко ставил Мармонтель²⁰), она целиком принадлежит миру города, который в «Астрее» аккумулирует в себе движение истории (тогда как *locus amoenus* традиционно характеризуется вневременностью).

В свете всего сказанного понятно, что часто встречающиеся в исследовательской литературе прямолинейные социологические интерпретации «Астреи», отождествляющие персонажей романа с теми или иными социальными группами современной д'Юрфе Франции, носят не менее односторонний характер, чем решительное отрицание пасторального характера романа. Так, известный социолог Н. Элиас указывает: «роман живописует утопический мир дворянства, проходящего через процесс аристократизации»²¹, а Л. Левро еще в начале XX века отмечал, что «персонажи «Астреи» не заключают в себе ничего пасторального»²². Особенность романа заключается именно в причудливом слиянии пасторальности (подчас обогащенной «пастушеством») и ее отрицания; при этом статус героев «Астреи» выглядит затемненным.

Та же амбивалентность присутствует и в трактовке автором «Астреи» пасторального пейзажа. В целом здесь сохранены все основные параметры *locus amoenus*: д'Юрфе создает для героев романа идеальную природную среду, так что пастухи могут совершенно не заботиться о капризах погоды. Время действия «Астреи» — переход от весны к лету — также носит характер топоса. Не наблюдается каких-либо резких перемен в природе, разве что летом приходится укрываться от жары в тени; стабильность погоды выглядит как символ стабильности пасторального универсума. Жуткая гроза, которая разражается в преддверии феерического финала романа, в этом смысле является исключением, подтверждающим правило: ведь финал, независимо от его авторства, трансцендирует все ранее происходящее и выводит действие в плоскость космической аллегории. Но пейзаж «Астреи» в гораздо большей степени насыщен впечатлениями автора от конкретной местности, чем этого бы требовала пасторальная традиция. Д'Юрфе начинает роман с точной географической локализацией происходящего: «Близ ста

ринного города Лион, со стороны заходящего солнца, расположен край под названием Форе, который хотя и мал, но заключает в себе все, что есть редкостного на территории Галлии; ибо разделен он на долины и горы со столь плодородными землями, а климат там столь мягок, что рождается всякий злак и растение, какое только может пожелать землепашец» (I, 9). В центре провинции, продолжает автор, находится прекрасная долина, орошаемая Луарой и ее притоками (в том числе рекой Линьон, берега коего и являются местом действия романа). Д'Юрфе насыщает пасторальный пейзаж географическими выкладками, приводит своего рода географическую справку о родной провинции, не упуская из виду ни климата, ни рельефа местности, ни гидрографии; при этом он не входит в детали, предпочитая обозревать Форе словно бы с высоты птичьего полета. Здесь автор «Астреи» опять-таки действует в русле аристотелизма XVI века и тем самым углубляет тенденцию, наметившуюся в пасторали Возрождения, но касающуюся исключительно формальной географической привязки буколки (у Монтемайора — берега Эзлы, у Тассо — берега По, у Р. Белло — окрестности замка Жуанвиль и т. д.). В случае с «Астреей» есть основания говорить о страноведческом характере отдельных описаний (и в XVII веке, и значительно позднее роман использовался некоторыми исследователями как своего рода путеводитель по местности; в монографии М. Гома приводятся схемы маршрутов, по которым перемещаются персонажи²³).

Размещая заведомо условных *pasteurs* на фоне достоверного, подтверждаемого хотя бы составленным братом д'Юрфе Анн описанием местности²⁴, пейзажа, автор «Астреи» добивается особого эффекта: совершается постоянное маятниковое движение от пасторальной, окрашенной в неоплатонические тона условности к «островкам реальности», воссоздаваемым в соответствии с неоаристотелистской эстетикой. То обстоятельство, что проблематика, связанная с познавательной функцией искусства (которая горячо обсуждалась неоаристотеликами), была не чужда и д'Юрфе, ясно следует из эпизода в доме жреца Адамаса. Здесь на галерее размещается карта всех провинций Галлии, причем, карта эта отличалась особой детализированностью: «гуляя, можно было узнать не только расстояния между отдельными пунктами, но и расположение городов, климат различных провинций, течение рек, переправы, и прочие

особенности каждого уголка этого **маленького мира**» (выделено нами.— К. Ч.). Кроме того, на карту были нанесены те или иные имевшие место на территории Галлии сражения и осады, а по окружности размещались портреты римских, франкских, галльских и бургундских военачальников. «Трудно было пожелать чего-нибудь, чего бы здесь не было» (III, 82). По сути дела, д'Юрфе дает самостоятельную интерпретацию столь распространенного в культуре его эпохи мотива галереи, настаивая на его историко-географическом, то есть познавательном, значении; *docere* здесь явно одерживает верх над *delectare*, а точнее, в духе Кастельветро, познание как раз и является источником наслаждения. Галерея выступает как инобытие микрокосма («маленького мира»), причем ее эстетические параметры оказываются подчиненными знанию, не универсальному, а прикладному, нацеленному, как ветеринарные способности Сильвандра, на повседневный практический опыт. Так совершается постепенный сдвиг от универсального познания к специализированному, подготавливающий особенности научного мышления XVII века; путь этот пролегает через вполне маньеристическую галерею.

Сказанное справедливо и в отношении исторического фона «Астреи», который не имеет себе аналогов в пасторальной литературе. Причем в этом случае историческое измерение взаимодействует с географическим, и выбор места действия обретает новый, хотя и укладывающийся в пасторальную мифологию смысл. Время действия — Галлия эпохи падения Рима, до прихода к власти Хлодвиг (т. е. до 481 года). Интересно, что д'Юрфе избирает чрезвычайно малоизвестный исторический период, связанный с полумифическим основателем меровингской династии (хотя в последнее время исследователи склоняются к мнению, что Мервей — «быть может, гораздо более реальная фигура, чем это представлялось ранее»²⁵). С точки зрения М. Руша²⁶, причина интереса д'Юрфе к этому периоду — полная непредсказуемость будущего страны в тот момент времени, отсутствие перспектив в сложном противостоянии галлов, франков, римлян, бургундов, вестготов и вандалов. Именно «темные времена» давали автору «Астреи» возможность соединять достаточно скудные исторические сведения с традиционными «романическими» компонентами и политологическими выкладками в духе «Шести книг о государстве» Ж. Бодена.

Кроме того, нельзя не усмотреть в подобной временной локализации происходящего патриотического компонента: «Астрейя» становится еще и очередным, после Ж. Лемера де Бельжа, «прославлением Галлии», с неизбежно сопутствующим ему критическим отношением к Риму. Эта тема не получает пространного развития в «Астрее» и намечена лишь пунктирно, как на периферии повествования остаются и два падения Рима (410 и 455 гг.). Тем не менее есть все основания говорить о том, что роман д'Юрфе вносит свою лепту в формирование пресловутого «комплекса Астерикса», согласно которому присутствие римлян в Галлии воспринимается как пятно на национальной истории.

Этот исторический фон придает особый смысл пасторальному универсуму «Астреи», в котором традиционно присутствуют элементы отгороженного от большого мира благословенного уголка (одновременно и *hortus conclusus*, и сценическая площадка, на которую не распространяются закономерности внешнего бытия). И здесь опять-таки д'Юрфе действует в духе аристотелизма, стремясь дать объективную историческую мотивацию выключенности Форе от остального мира. По мысли д'Юрфе, в V веке Форе как раз и являлся своеобразным островком благополучия среди бушующей Европы, островком, на котором не велось никаких боевых действий, но куда — будь то в силу вещих предсказаний оракулов или просто особого притяжения Амура — прибывают вестготы, бургунды, римляне.

На самом деле территория Форе в V веке располагалась на стыке вестготских, бургундских и франкских владений. Вестготы занимали юго-западную часть Галлии, бургунды — почти весь бассейн Роны, севернее размещались франки; кроме того, в начале века произошло вторжение в Галлию вандалов. Все говорит о том, что страна в это время была предельно разорена и обескровлена, и вряд ли Форе в этом смысле являлся исключением.

Автор «Астреи» тонко ощущает явную утопичность пасторальной изоляции от охваченного войнами исторического пространства, о чем свидетельствует вставная новелла, посвященная любви Тирсиса и Лаоники: война понуждает пастухов укрыться в городе, «который носит имя Пастуха — судьи трех богинь» (I, 253). Обратим внимание, как д'Юрфе обыгрывает название Парижа (*Paris*): один из важнейших центров цивилизации на уровне топонимики оказывается соотнесенным с пасто-

ральным сюжетным комплексом; антитеза «город // деревня» в который раз принимает парадоксальный вид. При этом Париж не трансформируется в *locus amoenus*, как это происходит в разгоряченном воображении сорелевского Лизиса, скорее наоборот — он превращается в средоточие страшных эпидемий. Можно усмотреть здесь полемический парафраз обрамления «Декамерона», герои которого, как мы помним, бегут из зачумленной Флоренции на прекрасную тосканскую виллу. Там буколика рождалась как форма сопротивления историческому катаклизму, здесь же происходит нечто иное — историческое измерение вносит существенные коррективы в измерение пасторально-мифологическое.

Нельзя сказать, чтобы исторический фон в известных д'Юрфе образцах пасторального романа полностью отсутствовал. Он имел место и в «Диане» Монтемайора, хотя и в сильной степени зависел от «романических» штампов «Амадиса». И только у д'Юрфе историческое измерение становится предметом осознанной рефлексии. Можно сказать, что «Астрейя» застревает на полпути между исторической и мифологической парадигмами, и это во многом отражает положение дел в историческом знании XVI века. С одной стороны, заметно тяготение автора романа к научному трактату наподобие «Франко-Галлии» Франсуа Отмана. Книга эта, написанная вскоре после Варфоломеевской ночи с гугенотских позиций, пользовалась огромной популярностью и у католиков, и у протестантов. И здесь нет никакого парадокса, поскольку и лигисты, и гугеноты усматривали способ преодоления военно-политического кризиса в образовании независимых городских республик, а именно таков идеал государственности у Отмана. Здесь провозглашается также идеал выборной монархии, а национальное прошлое выступает как образец гармонизации отношений между властью и населением.

Но и другой подход к истории, связанный прежде всего с именем гуманиста Гийома Постеля, несомненно привлекал к себе внимание автора «Астреи». Для этого приверженца герметического знания была характерна эзотерическая концепция истории, склонность к фантастическим этимологизациям, сильный налет провиденциальности и мифологизма. Отман по поводу выкладок Постеля отзывался достаточно едко: «все эти вещи скорее уместны в поэтических сочинениях»²⁷.

Книга Отмана являлась одним из источников познаний д'Юрфе по истории Галлии, наряду с «Исследованиями о Франции» Э. Пакье, «Галльскими и французскими древностями» Кл. Фоше и «Историей Франции» В. Жирара дю Гайана. Кроме того, автор «Астреи» наверняка читал «Записки о Галльской войне» Цезаря и «Историю франков» Григория Турского. Многие фактические сведения из древних и новых исторических сочинений с незначительными изменениями переключиваются в «Астрею»²⁸. Исторический фон представлен преимущественно во вставных новеллах и вплетается в «романические» коллизии, как это было принято в романах конца XVI—начала XVII веков. Так, в первом томе лишь упомянуты бургунды и их монарх Гундобад (I, 55). Более важную роль играет воссоздание хода боевых действий в «Истории Галатеи и Линдамора» (I, книга 9): Линдамор — доблестный франкский воин, сторонник короля Меровея. Затем, в «Истории Лисидаса и Меландры» (I, книга 12) д'Юрфе вновь возвращается к образу Меровея и повествует о военных успехах франков, успешно сражавшихся как с римлянами, так и с вестготами и галлами. Во втором томе повествуется о военных заслугах отца Мадонты, сторонника короля вестготов Теодориха (I, 208—209), а в «Истории Евдоксии, Валентиниана и Урзаса» (II, 492 и далее) рассказывается о набегах гуннов во главе с Аттилой и их поражении под Орлеаном. Таким образом, исторический фон в романе — это прежде всего воссоздание хода военных действий. При этом подробности боев в большинстве случаев не воспроизводятся, и здесь можно видеть вполне определенную позицию: д'Юрфе, непосредственный и убежденный участник гражданских войн, отнюдь не склонен к прославлению оружия. Об этом свидетельствует сцена поединка рыцарей Линдамора и Полемаса в упомянутой выше «Истории Галатеи и Линдамора»: здесь слышится осуждение вооруженного способа разрешения конфликтов («зрелище двух столь доблестных мужей, вступивших в смертельную схватку, вызывало у каждого чувство сожаления» — I, 347).

Но история для д'Юрфе — это не только войны, это еще и исторические персонажи, коих в «Астрее» немало. К примеру, «великий и страшный» (III, 60) вестготский монарх Эйрих, чей портрет выписан преимущественно на основе сведений, почерпнутых у Жирара дю Гайана, во многом сближается с привычными персонажами «романической» традиции. Однако, как убеди-

тельно показал М. Мажанди²⁹, современники д'Юрфе явно воспринимали Эйриха как иносказательный портрет Генриха IV, причем параллель подчеркивалась фонетической близостью имен. Тем самым акцент на любовных похождениях, а не военных доблестях этого персонажа приобретает особый смысл (все-таки исторический Генрих IV являлся не только сердцеедом, но и выдающимся военачальником). Позаимствованные у историографов сведения об Эйрихе (его приход к власти после неожиданной смерти брата, Теодориха, его воинская слава, наконец, его собственная столь же неожиданная смерть) удачным образом рифмуется с известными фактами биографии «доброго короля». Другие же, не укладывающиеся в избранную схему, обстоятельства жизни Эйриха затушевываются. Так, Эйрих был известен своими жестокими преследованиями христиан, о чем пишет в «Истории франков» Григорий Турский. Этот мотив из «Астреи» напрочь исчезает вкупе с темой христианизации Галлии как таковой (к этому вопросу мы еще вернемся). Зато финал судьбы Эйриха — гибель от рук наемного убийцы прямо на улице — изложен вовсе не по Жирану дю Гайану, но в соответствии с известными событиями 14 мая 1610 года.

История Эйриха в интерпретации д'Юрфе — урок монархам: Амур — «исчадье ада» (Ронсар) — порождает трагедии, когда мишенью его стрел становятся государственные мужи. Монарх влюбляется в красавицу Дафниду, уже связанную узами с прекрасным рыцарем Альсидоном. Ранее убежденный в собственной твердости и непоколебимости, Эйрих в делах любовных оказывается столь же хрупок и уязвим, что и пастухи Форэ. Эйрих руководствуется в первую очередь не государственным интересом, а велением сердца, что, с точки зрения д'Юрфе, для монарха недопустимо. В конечном итоге связанная с ним сюжетная линия приоткрывает завесу над непростыми взаимоотношениями д'Юрфе и Генриха IV (Бассомпьер утверждал, что король значительно выше оценивал «Астрею», чем ее автора³⁰; более того, одно время д'Юрфе даже находился под подозрением в причастности к заговору Бирона). Что же касается контаминации Эйрих // Генрих, то она, как представляется, носит маньеристический характер: контуры персонажа зыбки, вестготский монарх и «добрый король» представлены как тесным образом связанные между собой «персоны», отсюда сочетание рудиментарного историзма с модернизацией. При

этом следует подчеркнуть, что д'Юрфе остается в рамках того историзма, каким его трактовали в XVII веке; он даже не достигает в этом отношении того уровня постижения прошлого, который был характерен для классицистической прозы и драматургии, всецело укоренявших историю в психологии³¹.

Тот же налет модернизации присутствует и во многих других исторических эпизодах и персонажах «Астреи». Так, Мервей ничуть не напоминает кровавого монарха-ратника из «Мучеников» Шатобриана, одним ударом рассекающего череп галльскому вождю; у д'Юрфе Мервей — воплощение мудрого, осторожного и заботящегося о своем народе монарха. Совсем иным представлен его сын Хильдерих (для Ф. Отмана — первый истинный король «Франко-Галлии»). Сидоний Апполинарий, Григорий Турский и тот же Отман ставят акцент на триумфальном избрании Хильдериха монархом под аплодисменты народа; но не обходится стороной и последовавшая за этим деградация сына Мервея, «мерзкий разврат, коему он предавался с девицами»³², что, по мысли Отмана, выражало незрелость, «младенчество» французской государственности и явилось предупреждением будущим правителям. Эту последнюю мысль д'Юрфе подхватывает и развивает, представляя Хильдериха государем макиавеллистского типа, считающим, что «королю позволено все, законы издаются королями не для себя, а для своих подданных» (III, 687). В «Истории Хильдериха, Сильвианы и Андримарта» король выступает прежде всего как пылко влюбленный кавалер, сочиняющий в честь своей возлюбленной стихи, галантно ухаживающий за ней (и в этом отношении он придерживается «пасторальных» законов). Затем, уже заняв престол, он резко меняет тактику и грубо преследует Сильвиану. Возмущенный поведением Хильдериха народ свержает его с престола; однако у Отмана восстание завершилось не только свержением Хильдериха, но и символическим унижением его (насильственное острижение волос, которое являлось у франков величайшим позором). Д'Юрфе оставляет эту деталь без внимания, ему важнее продемонстрировать на конкретном — «романическом» — примере трансформацию Хильдериха и его воинов в «женоподобных неженок» (III, 651) и возникшую в этой связи угрозу государству, которое теперь с легкостью может быть завоевано. Таким образом, Хильдерих оказывается подвержен тем же порокам, что и римские императоры

наподобие Нерона. Но в то же время он сильно напоминает «феминизированных» придворных начала XVII века, проводит время в балах и развлечениях. Наконец, в поведении Хильдери-ха в еще большей степени, чем в случае с Эйрихом, заметно влияние «пасторальной» этики, и это не только сочинение сонетов. Оказавшись на природе, монарх начинает бегать и прыгать не хуже любого пастуха и увлекает за собой рыцаря Андримарта. В той же вставной новелле королева Метина ведет себя совершенно по-пасторальному и даже гравировывает на коре дерева свое имя. Это лишний раз доказывает не только частичную слиянность королевской и пасторальной масок в романе, но и сильную зависимость ролевого поведения персонажа от локуса: оказывается, на фоне природы и рыцари, и монархи могут отчасти усваивать стиль поведения пастухов.

Верно, впрочем, и обратное: на войне и вообще в случае крайней необходимости пастухи начинают вести себя как рыцари. Например, в одном из эпизодов третьего тома пастух Терсандр, заведя с трудом обороняющегося Дамона, приходит к нему на помощь; совместными усилиями они одолевают противника, в то время как оруженосец Дамона Аладин вместо того, чтобы прийти на помощь господину, из соображений субординации бездействует. Терсандр же выказывает недюжинную физическую силу: «он нанес ему два столь сильных удара по плечу, что принудил его, пронзенного болью, обернуться к пастуху лицом, но столь неловко, что пастух, найдя его открытым для нового удара, кольнул его острием шпаги в правый бок, так что шпага вышла с другой стороны тела и тот упал замертво» (III, 632).

Еще более интересен с этой точки зрения эпизод с осадой Марсильи в четвертом томе, когда Селадон, к тому же облаченный в женское платье, вступает за свою возлюбленную и, подобно берсерку, чувствует прилив чудовищной силы и наносит противнику сильнейший удар в ухо, от которого тот падает без чувств. В данном случае обнаруживают свою условность и трагедия героя (хотя секрет переодевания Селадона окружающими не раскрывается), и его социальная (пастушество) личина; под оболочкой пасторали проступает героическое — сродни корнелевскому — видение мира (однако отсутствует, в отличие от Корнеля, разрешение конфликта разума и любви в пользу первого).

Селадон действует кулаком, Терсандр — шпагой, отнюдь не принадлежащим к пасторальной атрибутике видом оружия. В сходной ситуации пастух Филандр использует в тех же целях пастушеский посох: он всаживает металлический наконечник между глаз мавру и приканчивает его (I, 233). Понятно, что посох — один из важнейших символических атрибутов литературного пастуха; к тому же он ассоциируется со скипетром (посох Делисио у Монтемайора именуется «пастырским жезлом»). У Никола де Монтре («Пастушеские истории Жюльетты») впавший в любовное безумие Фортунио (он напрямую сравнивается с «паладином Роландом» — разумеется, в ариостовской перелицовке) забыл об овцах, забросил кафтан, котомку и шапку, но все же сохранил посох и шоссы. Можно припомнить в этой связи и универсальный посох, сконструированный одним из персонажей «Пастушеской поэмы» Р. Белло (и сильно напоминающий, по мнению Д. Делакурсель, некоторые предлагавшиеся в XVI веке инженерами устройства)³³: этот посох является одновременно и тростью, и шкатулкой, и компасом, и солнечными часами, и календарем, и линейкой, и даже флейтой. Но все эти функции носят сугубо мирный характер. Превращение же посоха в дротик, коим Филандр разит мавра, совсем как Персеваль — Алого Рыцаря, — важная новация д'Юрфе, ревизующего мирную направленность пастушеской идиллии³⁴.

Подобные колебания между пасторальной и героической концепциями бытия — последняя в «Астрее», подчеркнем это, никак не исчерпывается традиционными для пасторального романа «романическими» интерполяциями, — придают роману д'Юрфе ту самую амбивалентность, которая характеризует многие произведения маньеристического искусства. Основные компоненты буколического комплекса в «Астрее» сохранены, однако укрыться от большого мира в Форэ — вовсе не означает автоматически обрести счастье. В этом д'Юрфе смыкается с той трактовкой жанра, которая являлась доминирующей именно в романной традиции его времени («Диана» Монтемайора); и напротив, он расходится с современной ему политической мыслью. Так, Ж. Боден полагал, что «ремесленники и люди, ведущие домашний образ жизни, должны находиться в стороне от военных занятий»³⁵. Начало романа — Селадон пытается свести счеты с жизнью, бросившись в бурные воды Линьона — уже знаменует собой конец утопии. Для пасторального романа по-

добный зачин нельзя считать чем-то исключительным³⁶, но именно у д'Юрфе все происходящее как нельзя лучше иллюстрирует одну из эмблем А. Альciati: «Любовь и смерть путешествуют вместе». Неумолимо вторгаясь в судьбу каждого, Амур с той же неумолимостью порождает невзгоды и даже трагедии, обусловленные не только внеположными по отношению к влюбленным причинами или же неразделенностью чувства, но и их же собственной склонностью к утаиванию переживаний, крайне затуманивающей картину бытия. Не забудем, что центральная сюжетная коллизия романа — разлука Астреи и Селадона вследствие ее ревности — возникает как раз из-за необходимости скрывать истинные чувства (Астрея убеждена, что Селадон любит не ее, но «даму-ширму» Аминту), то есть связана с отступлением от естественности (слово *artifice* можно считать одним из ключевых в «Астрее»).

Зависимость д'Юрфе от неоплатонической концепции любви — общеизвестный и детально проработанный исследователями факт³⁷. В отличие от во многом сориентированных на «Астрею» образцов барочного романа, д'Юрфе делает попытку провести героев по своеобразной «лестнице» от «любви земной» к «любви возвышенной», к созерцанию Бога. Однако, сколько бы настойчиво не воспроизводили персонажи романа — и в первую очередь Сильвандр и Селадон — фичиновские топосы, они все-таки ощутимо задерживаются на первой стадии неоплатонической любви: служение Даме. Надо сказать, и выстроенная у Фичино иерархия «ступеней» имеет в большей степени эстетическую, нежели онтологическую, ценность. Что же касается «Астреи», то здесь трансцендентная составляющая неоплатонизма выглядит в значительной степени изолированной от «любви земной», которая характеризуется заметным сублимированием эротического начала. В данном случае на д'Юрфе повлияла традиция испанского рыцарского романа, для которой как раз и было характерно контрастное «стяжение» эротического и спиритуального начал.

Сказанное относится и к Селадону, и к другим пастухам, а также к рыцарям и монархам. Селадон влюбляется в Астрею, когда ей 12—13 лет, ему же 14—15; на церемонии, имитирующей суд Париса, юноша переодевается в пастушку Оритию и получает возможность созерцать весьма легко одетых претенденток. Вручая Астрее яблоко победительницы, Селадон дарит

ей поцелуй, весьма далекий от идеала чистоты и невинности. Но, разумеется, наиболее чувственные сцены романа связаны с переодеванием Селадона в Алексиду (что позволяет пастуху видеть возлюбленную, не нарушая сформулированного ею запрета). Теперь Селадону-Алексиде дозволяется не только целовать Астрею, но и, подобно провансальскому трубадуру, присутствовать при туалете дамы, созерцать и ласкать ее тело.

Весьма примечателен эпизод, в котором отвергнутый Селадон лицезреет в лесу спящую Астрею («грудь ее прикрывал только прозрачный платок, через который великолепно просматривалась белизна ее тела», II, 330). Красота Астреи слепит его, Селадон становится на колени и молится ей, как божеству; вскоре молитва сменяется лаской, и весьма откровенной. Пастушка просыпается, но Селадон в последний момент успевает ускользнуть.

Итак, акцентированный эротизм — именно эти и подобные им эпизоды побудили Буало, П.-Д. Юэ и других классицистов осудить роман как непристойный — причудливым образом соединяется в «Астрее» с трансцендированием любви. В то же время сама идея поклонения возлюбленной, поклонения почти религиозного, позаимствована из «Дианы», а также, возможно, из сонета Филиппа Депорта:

Solitaire et pensif, dans un bois écarté,
Bien loin du populaire et de la tourbe épaisse,
Je veux bâtir un temple à ma fière déesse,
Pour apprendre mes vœux à sa divinité.³⁸

Правда, у Депорта нет контаминации с римским божеством, да и вообще Храм носит сугубо метафорический характер. Что касается храма, сооружаемого Селадонем, то он вполне материален: при входе в него находится картина с изображением амуров (Селадон не только поэт, как и подобает литературному пастуху; он еще и живописец), а внизу нанесены знаменитые Двенадцать любовных заповедей. Смысл их сводится к следующему: любовь не может руководствоваться принципом разумной умеренности, она неизменно носит экстремальный характер (это близко куртуазному топосу «любовного безумия» и противоречит сформулированным в «Нравственных посланиях» принципам, а также и положениям «Комментария к “Пирру”» М. Фичино); любовь всегда направлена на единственный

объект; все помыслы влюбленного должны быть сосредоточены на служении даме и соблюдении ее репутации; дама для влюбленного — само совершенство, его душа перемещается в нее; любовь неистребима и вечна, и влюбленные всегда вместе, если не телом, так душой.

Комбинация куртуазных и неоплатонических мотивов, предлагаемая здесь автором «Астреи», имела немалое цивилизующее значение и во многом определила собой кодекс прециозной любви. Однако читатели XVII века не могли остаться равнодушными и к иному аспекту Заповедей и Храма Астреи. Любовь не просто превращается здесь в подобие культа (как в *fin' amor*), она хитроумно вписывается в присущие галлам формы богопочитания. Храм Астреи размещен в рощице, посвященной галльским божествам — Езу, Тевтату и Тарамису. Рядом с алтарем произрастает дуб (как известно, в друидическом культе этому дереву отводилось первостепенное значение). От ствола отходят три ветви, на каждой из которых соответственно вырезано: «Ез», «Белен», «Тарамис», а на стволе — «Тевтат». Таким образом, контаминации подвергаются не только любовный и религиозный культы, но и римский (Астрея) и галльский пантеоны. И здесь мы сталкиваемся с совершенно не характерным для предыдущих образцов пасторального романа проблемным видением сакральной образности (хотя пунктирно взаимодействие христианских и языческих мотивов в пасторали и присутствовало).

Здесь д'Юрфе опять-таки действует в русле неоплатонических, а отчасти и боденовских идей: в основе всех религий имеется общий субстрат — то, что Фичино именовал «естественной религией»; сходный мотив присутствует у Бодена в «Беседе семейных», да и в «Утопии» Мора. При этом автор «Астреи» основывается на идущем еще от Цезаря — и воспроизведенном у историков XVI века — тезисе об исключительной набожности галлов. Однако д'Юрфе в решении проблемы политеизма идет еще дальше, чем Кл. Фоше или Ф. Отман. Главный храм Форэ размещен на горе Монверден, и посвящен он тем же Тевтату, Езу, Тарамису и Белену. Причем храм имеет три входа, каждый из которых посвящен одному из божеств, «или, лучше сказать, трем именам одного Бога: а именно Езу, к которому обращались по военным делам; Тарамису, от которого выслушивали прорицания о будущем; и Белену, которому влюбленные адресовали

свои жертвоприношения и молитвы» (II, 313). Таким образом, д'Юрфе склонен считать галльский политеизм: 1) следствием насильственного насаждения политеизма римлянами, 2) поэтической метафорой, скрывающей поклонение единому Богу. Аргументация, которую приводит при этом Адамас, вписывается в христианскую догматику: «Может существовать только один Бог, ибо если он не всемогущ, то это не Бог» (II, 324). Многобожие — результат варваризации исконной веры. Единый Бог отождествляется с Тевтатом; в списке галльских божеств д'Юрфе в большинстве случаев ставит на первое место именно его, следуя в этом за Кл. Фоше. Приоритет Тевтата получает свое этимологическое объяснение, которое во многом подтверждают и современные исследователи (от кельтского Tuath, народ). Тевтат, Тарамис, Ез — три лика единого Бога (интересная переработка догмата Троицы). Примечательно, что распространение на территории Галлии христианства и арианизма (последнее было связано с деятельностью Теодориха) автором «Астреи» полностью обходится. Лишь единожды, и с величайшим пиететом, упоминается Августин (II, 483), причем он назван «почитающим одного только Тевтата». Христианская доктрина присутствует в романе в подчеркнуто мифологизированном виде, историческая точность корректируется здесь иносказанием. Вместо реальной картины христианизации Галлии перед читателем разворачивается «естественная религия», включающая в себя и нечто напоминающее евхаристию (III, 8), и даже культ Богоматери. Не случайно поэтому, что в римском храме Весты угадывается стоявший здесь ранее доримский храм, посвященный Деве; римляне даже сохранили в нем статую Мадонны с младенцем, в остальном же приспособили сооружение к нуждам своего культа (III, 26). Наконец, друидический культ священной омелы (соответствующие церемонии описаны в романе чрезвычайно подробно) может быть соотнесен с функцией оливковой ветви в христианской религии.

Следует подчеркнуть, что привилегия трактовать галльский пантеон в христианском ключе закреплена в романе за Адамасом. Что же касается просвещенного пастуха Сильвандра, то он делает следующий шаг и отождествляет Тевтата с Амуром (III, 527). Речь идет об организующей хаос силе, разделяющей смертные и бессмертные вещи, наделяющей человека особыми функциями в мироздании. Идея «великого Тевтата-Амура» (III, 528)

бесспорно проистекает от М. Фичино, и тем самым рудиментарный историзм романа в конечном итоге растворяется в мифопоэтическом измерении.

И здесь мы возвращаемся ко второй из историографических концепций Возрождения, связанной с именем Г. Постеля. Нельзя сказать, чтобы позиция Постеля была полностью созвучна той, что занимал д'Юрфе: Постель чрезвычайно серьезно оперировал астрологическими и алхимическими выкладками, д'Юрфе над ними подтрунивал (о чем будет сказано ниже); Постель всерьез рассуждал о метемпсихозе, д'Юрфе, как и многие ренессансные авторы (включая Фичино³⁹), рассматривал его как поэтическую метафору. Способ манипулирования мифологическими сюжетами, характерный для автора «Астреи», в большей мере созвучен позиции Ронсара. Тот в «Кратком изложении французского поэтического искусства» (1565) именует греческие мифы «аллегорической теологией», полагая, что поэты древности прибегали к образам богов и героев и связанным с ними занимательным историям с тем, чтобы привить несведущей аудитории «некоторые тайны». Ронсар отказывается как от «избыточных выдумок» (*inventions fantastiques*), так и от плоского морализма; задача поэзии — *feindre*, но соблюдая чувство меры, чтобы не впасть в крайности поэмы Ариосто (нечто напоминающее, по Ронсару, горячечный бред)⁴⁰.

Как представляется, само по себе имя главной героини романа было позаимствовано д'Юрфе не напрямую из античной традиции, но из цикла Ронсара «Сонеты и мадригалы к Астрее», где содержится весьма искусная игра мифологическим и позаимствованным из личной биографии поэта материалом, что создавало неповторимую флуктуацию смысла между историей и фикцией⁴¹. Небесная и земная любовь, макро- и микрокосм переходят друг в друга, причем Астрея выступает у Ронсара как медиатор движения от земной возлюбленной (у нее есть конкретный прототип: Габриэль д'Эстре — старшая) к Светилу (*Astre*); соответствующая антропонимия обыгрывается поэтом всесторонне. Семантика же самого мифа об Астрее (в основе своей амбивалентного) здесь в конечном счете не столь уж важна.

Нечто сходное прослеживается в романе д'Юрфе, хотя миропорядок пасторального универсума, изначально нацеленный на установление финальной высшей справедливости, действительно может быть соотнесен с богиней правосудия (*Дика*), она же

Астрей). Селадон то и дело именует возлюбленную «mon Astre», и для всех окружающих она является воплощением красоты и добродетели (все пастушки хороши собой, но д'Юрфе вносит в этот вопрос некоторую нюансировку: одни скорее прекрасны телом, другие лицом; Астрей — само совершенство). Очевидно, соотносённость этого образа с идеалом справедливого социального устройства, со вновь обретенным Золотым веком была достаточно прозрачной. Расширенную, неоплатоническую трактовку образа предложил в своем письме к д'Юрфе О. Патрю: Астрей — воплощение «прекрасных идей, от светил усвоенных»⁴². В ответном письме д'Юрфе не говорит ни слова по поводу этой версии, предоставляя, очевидно — как и в случае с поиском прототипов героев, — свободу интерпретации читателю.

Как бы то ни было, постоянное присутствие в «Астрее» второго, символического плана, тесным образом связанного с традиционными мифологемами, но нередко и вышучивающего их, совершенно очевидно. Многие эпизоды романа призваны актуализировать в сознании читателя многократно отыгранные, в том числе и в пасторальной традиции, аллегорические смыслы. Подобно Карино в «Аркадии», Селадон бросается в бурные воды Линьона; река предстает здесь как традиционный символ перехода в иной мир (у Монтемайора нимфы живут под водой), как граница земного мира и потусторонней реальности⁴³. Актуализируется здесь, разумеется, и связь слез и воды (в данном случае сами собой напрашиваются выкладки в духе Г. Башляра и Ж. Дюрана), причем опять-таки на фоне пасторальной традиции (в одном из эпизодов Дианы глаза пастушки «обратились в два ручья»; у Никола де Монтре страдалец Беллаир лежит у источника и плачет, причем потоки слез льются прямо в воду). Собственно, и сам д'Юрфе ранее — в «Нравственных посланиях» — уподоблял игру человеческих страстей бурному водному потоку; в «неровной душе» страсти столь же быстро катятся по «уступам добродетели», что и поток — по неровному дну. Парадокс, однако, заключается в том, что бурный по весне Линьон в скором времени выносит Селадона на берег, где его и обнаруживают нимфы (тем самым связь нимф с водной стихией сохраняется, хотя д'Юрфе размещает их в прекрасном дворце). Пересекая границу, Селадон вступает в некую новую фазу своего существования, претерпевает метаморфозу, подобную алхимической (не случайно в одном из эпизодов его именуют

«нашим Фениксом»). Трансформация эта всецело предопределяется любовью (собственно, и нимфы находят Селадона на берегу именно потому, что псевдо-прорицатель Климант обещает старшей из них, Галатее, встречу с будущим возлюбленным на берегу Линьона). Уподобление любовного огня тому, в котором сгорает, чтобы затем воскреснуть, Феникс, в романе также присутствует, хотя и в другом эпизоде (I, 98—99). Этот мотив также не нов; возможно, он позаимствован д'Юрфе у поэтов лионской школы, например, у М. Сева: сердце влюбленного превращается в пепел, любовь — нечто вроде символического убийства; возлюбленная перифрастически именуется следующим образом: «та, в ком живу я, умирая»⁴⁴.

Вода, в которой побывал Селадон, естественным образом переводит его в состояние сна [этот переход в какой-то мере может быть навешан «Метаморфозами» Овидия, а именно эпизодом с Пещерой сна (кн. II); впрочем, уподобление сна воде можно встретить и у Ронсара]. С другой стороны, просыпающийся во дворце Селадон не в состоянии сразу понять, на каком он свете. Он не только ослеплен яркими лучами солнца, но и окружен чрезвычайно реалистично выполненными картинами на мифологические сюжеты; он не сразу осознает, что изображенное на картинах фиктивно. К этой сцене опять-таки имеется параллель в «Нравственных посланиях»: «Когда солнце светит нам прямо в глаза, мы скорее ослеплены, чем озарены им. Точно так же когда солнце Фортуны направляет на нас нестерпимо яркий свет, наш рассудок с трудом может установить истину, будучи ослепленным суетным предположением, будто мы есть нечто большее, чем мы сами»⁴⁵. Наконец, пробуждение Селадона двухступенчато и в этом смысле является зеркальным отображением засыпания Полифила («Сон Полифила» Ф. Колонна). Полифил сперва видит себя в дикой мрачной чащобе, а затем — в гораздо более гостеприимном живописном лесу; Селадон, напротив, вначале попадает в мир окультуренный (мир изображений), а затем — в гораздо более прозаичный.

Теперь отвергнутый Астреей пастух обретает новый статус: он вынужден тщательно избегать встречи с возлюбленной (повторной попытки самоубийства он не предпринимает). Поначалу Селадон обитает в лесу, становится анахоретом и так изменяется внешне, что не узнает собственное отражение в воде (ср.

Курио в «Пастушеских историях Жюльетты»). Это уже некая смена персоны, которая затем подкрепляется подсказанным Адамасом переодеванием в женское платье. Интересно, что Адамас не усматривает в таком переодевании ничего кощунственного (и напротив, потеря надежды недопустима и является святотатством, оскорблением и священнослужителя, и Бога). Развивая свою мысль, друид поясняет, что сама возможность переодеться и остаться неузнанным обуславливается вмешательством внешних сил. Данная идея, кстати, прочитывается во многих эпизодах романа, где Селадон оказывается на грани разоблачения и все-таки остается неузнанным. Как бы подытоживая уход Селадона из земной реальности, пастухи сооружают в его честь символическую усыпальницу (эпизод, напоминающий надгробье Андроджо в «Аркадии»), причем в дело идут посохи (еще одна не учтенная у Белло их функция).

Жизнь в маске, с какими бы преимуществами она ни была связана, оказывается для Селадона отнюдь не идилличной: напротив, она постоянно связана со смертельной угрозой — если Астрейя узнает Селадона, то избежать позора можно, лишь лишив себя жизни. Так возникает необходимость углубления театрализации: поразительное сходство Селадона с настоящей дочерью Адамаса должно быть подкреплено вхождением в роль, усвоением необходимой для особы такого ранга информации. В этих целях Адамас подробно рассказывает пастуху об образе жизни и церемониях друидов.

В дальнейшем тайна Селадона-Алексиды не только не раскрывается, но и их отношения с Астреей приобретают новый характер: глубокая привязанность перерастает в нечто вроде символического брака, в ходе которого происходит обмен нарядами и даже именами («полное смешение, полный союз воле», IV, 44). Все это в сильной степени навеяно заповедями Селадона (в свою очередь основанными на идеях Фичино) о перевоплощении в предмет любви. Однако акцент на вестиментарном аспекте слияния душ заставляет вспомнить и о том постоянном пародировании неоплатонических топосов, которому предается ветреник Гилас. Так, парируя реплику Сильвандра о том, что тот перевоплощается в свою возлюбленную Диану, Гилас вопрошает: «А не превратилась ли ваша шляпа в ее прическу? а ваша юбочка — в ее платье?» (II, 263). Как представляется, образцы подобного, подчас малозаметного, но в целом

ощутимого дрейфа неоплатонической концепции любви в сторону любви галантной для романа вовсе не исключение.

Переодевание Селадона — лишь одно из многочисленных переодеваний персонажей «Астреи» (феномен, в последнее время ставший предметом повышенного внимания исследователей⁴⁶). В число травести попадают и Гилас, не гнушающийся в случае необходимости переодеванием в женское платье, и Меландра (светская дама, в мужском костюме сразу же, по верному замечанию Ж. Эрмана, обретающая мужскую же активность⁴⁷), и многие другие. Переодевания эти отчасти объясняются влиянием греческого романа, отчасти, возможно, и воздействием идей иезуитов. Но главное в другом: травестия и смена персоны в «Астрее» — символическое выражение всеобщей нестабильности бытия и тотальной зависимости героев от принципа *disimulation*. Все, кто попадает под власть Амура, вынуждены утаивать и притворяться (а попадают под его власть все без исключения). В известном смысле ответственность за всеобщее притворство возлагается на женщин: «любить и скрывать — ремесло, коему предаются почти все женщины» (IV, 509). Это в значительной степени напоминает известную реплику Кориски из «Верного пастуха» Гварини, подхваченную затем у Ларошфуко⁴⁸. Причем переодевания в «Астрее» имеют гораздо более глубокий смысл, чем простая смена костюма и внешности: переодетую в рыцаря Меландру Амур заставляет «отчасти забыть», кто она такая — рыцарь или прекрасная дама (I, 459)? Пастушкой переодевается другая знатная дама, Дафнида, и некогда влюбленный в нее Гилас не в состоянии узнать ее (III, 56). Многие персонажи преобразуются и без переодеваний: так, некогда холодная Диана, полюбив Сильвандра, утрачивает идентичность, перестает быть собой; остается только имя, символически связывающее ее с римским божеством.

Конечно, имена для героев «Астреи» не столь содержательны, как для персонажей того же Кретъена де Труа, но все-таки следы символизации в романе сохранены: Диана ощущает, что праздник богини Дианы имеет к ней большее отношение, чем к другим пастухам; при этом читатель не может не связать ее и с одноименной героиней Монтемайора. Кроме того, Диана естественным образом соотносится также с Луной (и этот мотив в романе неоднократно эксплицирован — так, Сильвандр сочиняет «Сонет об отношении Дианы к Луне» — II, 74–75); а сле-

довательно, и с одной из фаз алхимического процесса (для Раймунда Луллия Луна — мать всех металлов). Наконец, здесь присутствует и реальный прототип, Диана де Шатоморан, которая вначале являлась женой брата д'Юрфе, а затем, когда Анн стал священником, вышла замуж за Оноре. Имена в «Астрее» включены в хитроумную игру литературных и мифологических реминисценций, биографических и историографических параллелей; в сущности, перед нами осколки созидавшегося Ренессансом космоса — связь «образа-символа» с мирозданием постепенно утрачивается, а иногда приобретает лукаво-двусмысленный характер.

Сказанное в первую очередь относится, на наш взгляд, к той интерпретации, какую получает в «Астрее» легенда о Галльском Геракле. Во второй книге первого тома нимфа Галатея рассказывает Селадону о происхождении местности Форе. При этом приводится две версии: 1) естественнонаучная, согласно которой на месте Форе некогда находилось большое озеро, а с приходом римлян окружающий его горный массив был пробит, вода сошла и на ее месте стали расти густые леса; 2) мифологическая. В последней главная роль отводится Гераклу, женившемуся на принцессе Галатее, дочери короля кельтов. Именно от имени Галатеи получает свое название Галлия; именно Геракл освободил Форе от свирепых великанов и отправился дальше «по делам» (I, 46). Образ Геракла в дальнейшем неоднократно возникает в романе. Так, его портрет висит на стене в доме Адамаса, и друид пользуется случаем, чтобы подчеркнуть цивилизующую роль Геракла, привившего варварам основы культуры (III, 81). Геракл побывал в Галлии, очевидно, после десятого из своих подвигов, т. е. заплучив коров Гериона. Впрочем, в некоторых источниках Галльский Геракл и победитель лернейской гидры — разные лица.

Чрезвычайно популярный и по-разному трактуемый в ренессансных источниках миф о Галльском Геракле вполне отчетливо осознавался французами как национальный, патриотический⁴⁹. Не случайно в «Образах древних богов» В. Картари соответствующая интерпретация мифа оценивается как сугубо французское изобретение⁵⁰. Здесь миф о Геракле получает смысл вообще вне традиционных двенадцати подвигов, в которых он демонстрирует прежде всего недюжинную силу и смекалку. В мифе о Галльском Геракле на первом плане возможности

красноречия, убеждения словом. Вот почему и Картари, и Альчиати в «Книге эмблем» изображают его не как атлета, но в образе плешивого старца («ну разве что несколько волосков на голове», великодушно отмечает Картари). Смысл мифа, по Альчиати: «красноречие побеждает силу» (хотя атрибуты последней все-таки явлены и у Альчиати, и у Картари — лук и палица).

Справедливости ради следует отметить, что и итальянские авторы (Боккаччо в «Генеалогии языческих богов», Салутати в книге «О подвигах Геракла») трактовали этот образ как воплощение цивилизующего начала, противостоящего дикости и варварству (делая основной акцент на *virtù*). Однако именно во Франции XVI века соответствующая интерпретация получает наиболее развернутый характер. Достаточно сказать, что именно этот образ венчает собой манифест «Плеяды» — «Защиту и прославление французского языка» Дюбелле, что, собственно, выражает особую, приоритетную роль национальной культуры, размещаемой таким образом под знаком красноречия высшей пробы.

Образ Геракла возникает и в целом ряде произведений Ронсара, причем в одном случае — в гимне «Христианскому Гераклу» — ему дается весьма неожиданная христологическая интерпретация. Как представляется, д'Юрфе, не используя напрямую этот мотив Ронсара как противоречащий его эстетике — как уже говорилось, христианские мотивы возникают в романе лишь в превращенном виде, — тонко ощущает игровой характер подобных построений, открывающуюся в этой связи возможность иронического дистанцирования мифологической образности. Именно поэтому автор «Астреи» актуализирует еще один, казалось бы, второстепенный, но зато весьма пикантный аспект мифа о Геракле.

Все критики неизменно подчеркивают особый статус в романе пастуха Гиласа, своеобразного антигероя, постоянно вышучивающего положения любовной доктрины Сильвандра-Селадона (быть может, наиболее емкую характеристику Гиласа нашел Лафонтен: «это герой, более необходимый в романе, чем дюжина Селадонов»⁵¹). Гилас ловко нащупывает уязвимые места доктрины и наносит по ним удар с позиций неоаристотелизма кастельветровского извода, подчеркнуто игнорируя поэтическую условность, окрашивающую собой язык неоплатонической традиции. Образ Гиласа, оцениваемый некоторыми ис-

следователями как воплощение «старой Франции», на самом деле был обращен к культуре «галантной любви», приходящей в семнадцатом веке на смену неокуртуазной; вместе с тем у него есть и свои литературные предшественники (здесь и пасторальные сатиры, и Галаор из «Амадиса», и Филопол из «Монофила» Э. Пакье). Подсмеиваясь над Гиласом, пастухи тем не менее внимательно его выслушивают и вступают с ним, как Сильвандр, в обстоятельный спор. В результате Гилас однажды замечает: «Друг Сильвандр, что же ты так долго меня слушал? или я привязал тебя за уши?» (II, 205).

В этом невинном замечании отчетливо слышатся отзвуки все той же легенды о Галльском Геракле, причем Гилас намекает на рассказ Лукиана, который, собственно, и является основным источником этой легенды. Лукиан сообщает, что Геракл (отождествляемый им с кельтским Огмием) «влечет за собой целую толпу людей, причем все привязаны за уши. А привязью служат тонкие цепочки, из золота и электрона сработанные и подобные прекраснейшим ожерельям»⁵². Попытки передать этот образ в рисунке сделаны в эмблемах Альчиати и Картари.

Примеряя на себя красноречие Геракла, Гилас заставляет вспомнить о том, что его мифологический прообраз имел некоторое отношение к этому персонажу. Вообще Гилас (он упоминается у Вергилия, Ювенала, Аполлодора, Аполлония Родосского) — прекрасный юноша, один из спутников отправившегося в поход с аргонавтами Геракла, похищенный нимфами из-за своей необычной красоты. Что касается одноименного персонажа «Астреи», то он выглядит по отношению к мифологическому Гиласу как пародия, ведь он, хотя и молод (20—21 год), но лысоват (вследствие неумеренных любовных походов) и рыж (именно в начале XVII века у французов постепенно формируется негативно-ироническое отношение к этому цвету волос⁵³). Но не менее интересно и другое: по одной из интерпретаций мифа (изложенной, в частности, в «Аргонавтике» Аполлония Родосского), Гилас был не только другом, но и любовником Геракла, который убил его отца Теодама, а также изнасиловал и убил его мать. Правда, этот аспект мифа не особенно интересовал поэтов и теоретиков Возрождения, в массе своей склонных к идеализации Геракла. Д'Юрфе, высмеивая Гиласа, бросает тень и на Геракла, оживляя тем самым криминальную версию взаимоотношений этих двух мифологических персонажей.

В романе есть и эпизодический персонаж, который носит имя Геракла, и тут уже есть все основания говорить о прямой пародии. Ибо это — евнух императора Валентиниана, злобный и грубый, но зато безгранично преданный своему хозяину. Он помогает монарху насиловать прекрасную Исидору — и тут же исчезает со страниц романа (III, 518—522).

К этому следует добавить, что для французской литературы XVI века было характерно уподобление монархов — начиная с Франциска I — все тому же Гераклу, причем обыгрывались как двенадцать подвигов мифологического героя, так и его роль «учителя красноречия». В роли же побиваемых Гераклом чудовищ обычно выступали религиозные распри, что особенно заметно в случае с Генрихом IV, по отношению к которому упомянутая символика превращается в «разменную монету»⁵⁴. Аполлогетика Генриха IV нередко включала в себя и мифологизированную генеалогию, вполне соответствующую той, которую мы встречаем в «Астрее», и возводящую монарха к потомкам Геракла⁵⁵. Историческая миссия «доброго короля» связывалась с установлением нового золотого века (нового царства Астреи), но экономическое процветание и социальное благополучие страны казались неотделимыми от умения монарха речами своими склонить к истинной добродетели своих подданных.

Такое, весьма причудливое, соединение в сознании читателя «Астрее» Геракла, Генриха IV и Гиласа основывалось, как представляется, в первую очередь на все той же силе убеждения, мастерстве словесного воздействия на аудиторию, коими надеются все три «Г». В этой связи можно вспомнить и поэму Ронсара «Гилас» из его первой книги стихотворений, где от весьма парадоксального образа Геракла — землепашца и прелюбодей — Ронсар сначала переходит к сюжетным мотивам, связанным с «белоруким» юношей (или скорее отроком) Гиласом, а затем оставляет шутливую интонацию и вкратце раскрывает свою эстетическую позицию. Собственно, именно эта часть поэмы, начинающаяся строками «*Mon Passerat, je ressemble à l'abeille...*», наиболее известна. Используя традиционный гуманистический топос (подобно собирающей с разных цветов нектар пчеле, поэт прибегает к переработке и творческому усвоению чужого материала), Ронсар балансирует между ренессансным и маньеристическим подражанием. Он подражает не искусству, а природе; но при этом процесс «накопления, сорти-

ровки и отделения лучшего» («j'amasse, trie et choisis le plus beau») приобретает едва ли не самодовлеющий смысл.

Этот топос актуализирован и в «Астрее», и как раз в связи с Гиласом, но в явно ироническом ключе. Д'Юрфе находит ему место в дискуссии о постоянстве/непостоянстве, которая, как уже отмечалось, представляла собой существенный компонент маньеристической и барочной словесности. В присущей ему манере Гилас доказывает, что верность возлюбленной есть *contradictio in adjecto* с точки зрения неоплатонической логики: любовь есть желание красоты, красота же со временем увядает; следовательно, приверженность идеальной любви требует смены объекта. Селадон, напротив, выступает апологетом постоянства: «есть ли что-либо постыднее, чем не выполнять своих обещаний? есть ли что-либо легковеснее, чем **дух, перелезающий, будто пчелка, с одного цветка на другой?**» (I, 439, выделено нами.— К. Ч.).

Вообще говоря, единство темы поэтического творчества и любовной темы — константа литературного развития. Новация же д'Юрфе заключается в наведении неожиданных смысловых связей между топосами, проблематизации готовых смыслов, наконец, осторожном их пародировании. И роль Гиласа в этом процессе оказывается чрезвычайно существенной. Одному из упоминавшихся выше второстепенных героев «Астреи», рыцарю Альсидону, привиделся некий дух, явившийся из вод Сорги и предсказавший появление в этих краях Прованса Петрарки [«не пройдет и двадцати девяти галльских веков (д'Юрфе заимствует у историка Н. Тайпье тезис о том, что век у галлов длился 30 лет.— К. Ч.), как на берега твои прибудет флорентийский лебедь, и в тени лаврового дерева станет петь столь сладкозвучную песнь, что, чаруя и людей, и богов, навеки сделает твое имя знаменитым во всем мире» (III, 134)]. Этот лаконичный реверанс автора «Астреи» в адрес певца Лауры (чье имя подчеркнуто не названо) ясно указывает и на неопетраркистскую ориентацию поэтических включений в романе, и на общую неокуртуазную окраску его концепции любви. Однако в сознании читателя образ «флорентийского лебедя» невольно соотносится с образом другого провансальца, уроженца Камарги Гиласа (интересно, что в одном случае его даже именуют «куртуазным пастухом» — I, 313). Гилас уделяет большую роль заботе о своей внешности, румянится и пудрится (в духе петиметров XVII

века), чем опять-таки напоминает, хотя и в пародийно-сниженном ключе, элегантного и проводившего целые часы за туалетом молодого Петрарку.

Внося незначительные коррективы в начертанные Селадонном в Храме Астреи любовные заповеди, Гилас полностью извращает их смысл — теперь это не кодекс идеальной любви, но советы галантному предприимчивому любовнику. Гиласу удастся так искусно подделать написанное, что выявить следы ретуши пастухам удастся не сразу. В итоге Гилас все-таки посрамлен и обязуется устранить кощунственные строки. Однако весьма примечательно, что непосредственно после этого эпизода пастухи под водительством Сильвандра отправляются домой, но сбиваются с пути и оказываются перед необходимостью заночевать в лесу. Нечто похожее можно обнаружить в «Диане» Монтемайора (ч. I, кн. 4): в густом лесу пастухи сбиваются с пути, но нимфа помогает им найти тропу. В «Астрее» значение этого эпизода усилено. Лес неожиданно обнаруживает некую новую грань, для пасторального романа не характерную (почти *forêt aventureuse*), только на всем происходящем лежит печать авторской иронии. Вначале пастухи некоторое время блуждают, держась за одежду друг друга, что наводит читателя на вполне определенные ассоциации. Их прямо формулирует Сильвандр: «Признаюсь, Гилас, я — слепец, который ведет за собой многих других слепцов» (II, 205). Можно, конечно, соотнести это ослепление с тем, которое отождествляется у неоплатоников с прозреванием высшей истины, иллюминацией (на этот счет имеются рассуждения и в «Диане»). Такое соотнесение возможно, на наш взгляд, скорее в пародийном плане. С большим основанием имеет смысл связать реплику Сильвандра с рассуждениями о несовершенстве зрительных ощущений в «Нравственных посланиях» (см. с. 157 настоящей работы): глаз не дает нам истинной картины мира, представляет нам кажимость; чтобы избежать иллюзии, надлежит подкрепить визуальное впечатление умозаключением, подключить к восприятию разум. Существенно, что реплика Сильвандра соседствует с его беседой с Астреей по поводу повязки на глазах Амура, в ходе которой пастушка замечает: «Эта повязка не мешает ему видеть то, что он захочет» (II, 203).

Как видим, вынесенное на авансцену повествования методичное опровержение (со стороны прсжде всего Селадона и

Сильвандра) доктрины Гиласа подвергается в некоторых эпизодах своеобразной коррекции. Разрешение спора «любви земной и любви возвышенной», возможность трансцендирования чувственной составляющей любви утрачивают очевидность. Д'Юрфе констатирует, что и «позитивистское» восприятие действительности, и язык высокой метафизики одинаково уязвимы.

Если Гилас, при всей его ветренности и антипоэтичности, все же представлен как персонаж, не лишенный привлекательности, то псевдопрорицатель Климонт автором «Астреи» отчетливо осуждается; связанная с ним сюжетная линия разрешается в духе абсолютной морализации. Вообще во всех эпизодах «Астреи» просматривается тенденция к устранению мифопоэтических мотивировок, вытеснению их рациональными. Так, упоминавшиеся уже великаны не только отнесены в область «абсолютного прошлого», но и фигурируют лишь в одной из возможных версий происхождения области Форэ, то есть их статус оказывается весьма сомнительным. Упоминание о привычных для пасторального универсума наядах содержится разве что в предпосланном первому тому «Астреи» обращении к реке Линьон, то есть внедрено в заведомо ритуальную поэтическую условность. Что же касается Климонта, то здесь демонтаж иррационального начала приобретает особенно наглядный вид. Ключевое понятие, возникающее в связи с действиями Климонта — *feinte*; он постоянно играет роль прорицателя, колдуна, друида и алхимика и только ночью может позволить себе расслабиться. Познания в области химии используются им для создания иллюзии и достижения вполне прагматических целей: смесь серы и селитры, которую он изготавливает, обладает отличными горючими свойствами и вызывает бурное воспламенение — последнее удобно представить легковерным нимфам как колдовство. Еще более остроумно изготовленное Климонтом пневматическое устройство, позволяющее открывать двери храма (IV, 28—29). Климонт «делает вид», что питается одними травами, на деле же тайком отправляется за провизией в дальнюю деревню, причем переодетым. Он «делает вид», что собирает целебные и обладающие магическим действием травы; «делает вид», что срезает с дуба священную омелу. Театрализация, окрашивающая собой все действия Климонта, достигает своей кульминации в сцене гадания, разыгрываемого по наущению

влюбленного в Галатею Полемаса (тот стремится таким образом добиться расположения нимфы). Интересно, что вся эта театрализованная церемония включает в себя и эротические моменты: нимфам надлежит раздеться и натереться волшебной мазью, что они и исполняют, а Климант из-за куста обстоятельно рассматривает их.

Финал судьбы Климанта ужасен и выполнен в духе эстетики барочной трагедии: он сводит счеты с жизнью, причем приводятся кровавые подробности самоубийства — кровь льется из рта и глаз, череп размозжен и т. д. Адамас рассматривает случившееся с Климантом как закономерный суд Божий (собственно, именно он, Адамас, неожиданно трансформируясь в четвертом томе в военачальника, берет в плен и бросает в темницу Климанта).

В романе, правда, появляется и другая колдунья — Мандрага, действенность волхвований которой как будто бы не подвергается сомнению; Галатея даже именует ее одной из величайших колдуний во всей Галлии (I, 440). Но она явлена как персонаж живописного изображения и ее статус в повествовании столь же условен, как и великанов в этиологическом мифе о Форе.

Несколько особняком стоит в романе «История Сильваниры» (том IV, кн. 3), известная также по написанной д'Юрфе пасторальной трагикомедии. Влюбленный в пастушку Сильваниру Тиринт прибегает к помощи своего друга Альсирона, чтобы добиться расположения возлюбленной. Альсирон приносит ему чудодейственное зеркало, изготовленное из «мемфитического камня» и измельченных костей ската. Посмотревшись в него, Сильванира впадает в летаргический сон. Ее считают умершей, и лишь загадочная жидкость, которую брызгает ей в лицо Альсирон, возвращает пастушку к жизни. В этой (навеянной «Клижесом» Кретъена, а также 8 новеллой 3 дня «Декамерона»⁵⁶) новелле заметно стремление д'Юрфе привнести в трактовку сверхъестественного научный рационализм, а заодно обыграть тему ухода из жизни как аллегорию (параллель с историей Селадона просматривается в трактовке этого сюжета достаточно явно). Как и в случае с Климантом, использование химических рецептов и механических устройств сочетается с критикой алхимии («чуть ее поскоблишь — она краснеет и незамедлительно выказывает свою лживость», IV, 92).

Сочетание натуралистических мотивировок сверхъестест-

венного (видение Петрарки Альсирону трактуется Адамасом как сон) с аллегоризацией [Источник Любовной Истины, как будто бы призванный сыграть важную роль в сюжете как определитель истинных чувств героев, бездействует; Астрея заявляет по этому поводу, что есть и другие, не менее эффективные способы установить любовную истину (III, 55)] — важная особенность художественного мира «Астреи», где средневековый символизм трансформируется в откровенную литературную условность. При этом используются приемы, коими оперировали и средневековые авторы, но смысл их видоизменяется. Скажем, пространственно-временное дистанцирование события являлось в средневековой традиции одним из способов гарантировать достоверность чудесного⁵⁷; как мы видели, д'Юрфе также прибегает к этой возможности, хотя сохраняет при этом лишь временную дистанцию и полностью устраняет дистанцию географическую. За счет этого происходящее, включая и его сверхъестественные компоненты, обретает смысл локального мифа, который, впрочем, не сводится к одной только этиологии провинции. Как пишет в этой связи К. Лонжон, главное для автора «Астреи» — «доказать, что начиная со своих истоков Форэ являлся богоизбранной местностью»⁵⁸. Мера поэтической условности, присущая этому мифу, автором вполне осознается. «Астрея» укореняется в культурной реальности, выходящей за пределы собственно словесности.

Компоненты этой реальности описаны в исследовательской литературе достаточно подробно, прежде всего стараниями того же К. Лонжона. Так, богатейшая семейная библиотека д'Юрфе, по-видимому, являлась самым значительным из местных книжных собраний (своих издателей в Форэ не имелось, точно так же, как недоставало и учебных заведений). Книги были в основном приобретены Клодом д'Юрфе в Италии. Круг д'Юрфе — это форезьенские эрудиты, писатели и историки (Этьен дю Тронше, Антуан дю Вердьё, братья Папоны, Жан Дюкрозе).

Присущий д'Юрфе интерес к проблемам изобразительного искусства также может быть соотнесен с семейной традицией. Родовой замок Бастия был в высшей степени насыщен произведениями искусства, в том числе живописью и гобеленами. Но разумеется, сказанное не объясняет в полной мере повышенного внимания д'Юрфе к описанию произведений искусства. Со-

поставление поэзии с живописью — чрезвычайно часто встречающийся в XVI веке мотив, переходящий в новое качество в период «Осени Возрождения». Монтень, например, не устает повторять, что занимается «самопортретированием» (*se peindre*), поэзия и живопись в «Опытах» отчасти взаимозаменяются. Что же касается описания картин (гобеленов), то это, как мы уже отмечали, — эффективный способ создания зазора между действительностью и литературной реальностью, к которому часто прибегали маньеристы. Мы уже упоминали и «Пастушескую поэму» Р. Белло, где гобелены поначалу четко отграничены от мира пастухов, а затем граница между этими двумя уровнями реальности подвергается все большей эрозии. В «Астрее», проникнутой, как уже не раз отмечалось, рационалистическими тенденциями, дело обстоит несколько иначе. Сопоставление возможности пластического изображения и словесного текста начинается уже в предисловии к роману, где автор заявляет: «Я ничего не представляю глазу, но только лишь слуху». На самом же деле «Астрея» изобилует описаниями экфрастического типа. Читателю предлагается несколько серий изображений (живопись во дворце Изуры; картины перед входом в храм Астреи; портретная галерея Адамаса — «История Дамона и Фортуны», представленная в картинах и т. д.), выполненных на основе сходных эстетических принципов. Эти изображения, по сюжетным и стилистическим особенностям напоминающие работы школы Фонтенбло, воспроизводят главным образом мифопоэтическую картину мира. В третьем из упомянутых выше эпизодов роль комментатора полотен выпадает на долю Адамаса; тот нахваливает точно переданную художником извилистость берегов Линьона, достоверно воспроизведенные лесок и луг, причем отклонения от окружающих пастухов реалий на полотнах минимальны и имеют натуралистическое объяснение (так, некоторые из изображенных здесь деревьев уже упали, поэтому пастухи не видят их в реальности). Интересно, что истинно ренессансное стремление к жизнеподобию, пропорциональности, точности перспективы сочетаются с чрезмерной детализацией, которой мы не встретим в описаниях реальности «первого уровня» (например, овцы, вытягивающие носы к прохладной траве — признак жаркой погоды). Некоторые из описываемых Адамасом картин не лишены эротизма в маньеристическом духе (картина шестая: пастушка Фортуна лежит в кровати и со-

лице озаряет ее полуобнаженную грудь, а также руки, полностью открытые благодаря задравшейся рубашке). Здесь описание картины полностью изоморфно тем описаниям персонажей романа, о которых говорилось выше. Что же касается изображения Мандраги, то здесь отдана дань караваджистскому освещению: колдунья держит в руке свечу, в результате чего происходящее в левой части картины ярко освещено, остальная же часть сцены погружена во тьму; так же частично освещены и вызванные Мандрагой из небытия демоны. Так по-своему реализуется соединение идеала пропорциональности с Божественным светом, о котором писал Фичино в «Комментарии к «Пирру». Кстати, и белизна рук и вообще кожи женских персонажей «Астреи» также имеет неоплатонические коннотации (сфокусированный свет, средоточие цветового потока; см.⁵⁹). Но, разумеется, никакой апологии светотени в ренессансных источниках не обнаруживается.

В одном из эпизодов романа Астрея демонстрирует Александру пейзаж, открывающийся из окна дома друида: «Видите, сударыня, эту реку, что протекает вдоль стен города Боан и как будто разделяет эту долину почти что пополам, а затем повыше Фера впадает в Луару? То злосчастный презренный Линьон, близ коего вы можете видеть нашу деревню, как раз напротив горы Монверден... Если же вы теперь переведете взор ваш немного левее, то узрите храм доброй Богини...» (II, 274). Мы не приводим этого пространного описания полностью. Думается, акцент на визуальном восприятии пейзажа, на перемещении взгляда от одного участка местности к другому связан не только со стремлением автора как можно точнее запечатлеть дорогой его сердцу уголок земли. Здесь заметно влияние стихотворения Ронсара «Речь к Луи Де Мазюру», где циркуляция взгляда смотрящего в окно наблюдателя (его взору поочередно представляются «холм, тропа, ручей, кусты..., овраг, дубрава, поляна» и т. д.⁶⁰) становится метафорой чтения, разнообразных впечатлений, получаемых читателем (прежде всего — его собственной поэзии). По мысли Ронсара; эти впечатления не могут не быть разнородными и даже противоречивыми. Так, достаточно хитроумно, формулируется в «Речи к Луи Де Мазюру» идеал творческой свободы поэта. И пусть соответствующий мотив у д'Юрфе утоплен в «топографической» детализации, но взаимодействие ренессансной (*varietas*) и маньеристической (акцент на

наукообразии, с одной стороны, и безудержной поэтической свободе, с другой) эстетик и здесь налицо.

Воссоздавая произведения искусства, д'Юрфе комбинирует традиционные экфрастические приемы с эстетическими принципами Ренессанса и маньеризма. Именно от античного экфрасиса, как представляется, проистекает культ детали, сосредоточенность на фрагменте, а не на целом⁶¹. И на портретах, и «в жизни» скрадывается целостный образ таких идеальных персонажей, как Астрея — именно в силу их особого статуса. Один из монархов «Астреи» Хильдерих сочиняет сонет под названием «О том, что никто, кроме Амура, не вправе изображать его возлюбленную»; идеал ускользает от поэта (художника), он может быть представлен лишь отраженно.

При этом эпизодические лица — включая римского полководца Аэция и противостоящего ему гунна Аттилу — получают в романе хотя и лаконичные, но живые визуальные характеристики. Что же касается Селадона, то его внешность воспроизводится весьма эскизно, зато описание выброшенного на берег после неудавшегося самоубийства пастуха поражает степенью детализации: «тело из-за тяжести головы клонилось вперед, сама же голова была откинута назад; рот был полуоткрыт и набит песком, вода струилась из него во все стороны; лицо в нескольких местах было исцарапано и перепачкано, глаза полузакрыты, а волосы, которые у него были достаточно длинные, так сильно намокли, что вода струилась двумя потоками вдоль щек, обычный же румянец сошел и цвет лица напоминал покойника...» (I, 16). В этом описании заметно стремление к анатомической точности, естественнонаучные интересы автора «Астреи» сочетаются здесь с попыткой риторического освоения соответствующей тематики.

Совершенно та же тенденция просматривается и в описании увиденного Селадонем во дворце Изуры полотна с изображением пожирающего своих детей Сатурна. Образ этот в литературной традиции был весьма емким. Здесь и алхимический мотив «режима Сатурна», одна из фаз Великого делания; Сатурн противится изменению и символизирует отвердевание и кристаллизацию (можно предположить, что этот аспект образа имеет особый смысл в контексте ритуального преображения Селадона). Сатурн — это и воплощение меланхолического темперамента (многие исследователи, как уже отмечалось, размещают манье-

ризм «под знаком Сатурна»). Важнее, впрочем, другое: перед нами еще один знак пасторального комплекса. В поэзии Возрождения Астрея и Сатурн нередко фигурируют вместе, как двойная эмблема Золотого века (Ронсар, Дюбелле). Однако д'Юрфе акцентирует такой малопривлекательный аспект образа Сатурна, как людоедство. Собственно, символика мотива [«мы опасаемся поглощающего нас времени (смерть), но и наслаждаемся тем, что пожираем время»⁶²] мало интересует писателя. Но для д'Юрфе это еще и возможность воссоздания анатомических деталей наполовину съеденного младенца. Впрочем, кровавые подробности тут не самоцель. Лаконичная характеристика, исходящая от самого д'Юрфе («зрелище поистине исполненное жестокости», I, 41) скорее заполняет эмоциональную лауну, чем подытоживает воздействие отрывка на читателя. Отдельные составляющие картины сильно напоминают процитированное выше описание Селадона; акцент сделан на пространственном размещении частей тела, разрезе, позволяющем увидеть его внутреннее строение; символы смерти (коса в руках Сатурна) отступают на второй план по отношению к бесстрастной фиксации конкретных ее деталей (фрагменты костей с кусочками плоти и кожи).

Описания картин и детальные, с акцентом то на анатомии, то на костюме персонажей словесные портреты; традиционные для пасторального романа вставные новеллы, стихотворные включения и послания героев; своеобразные «суды любви»; наконец, нескончаемые дискуссии Сильвандра и Гиласа — все это вместе взятое образует прихотливую риторическую конструкцию «Астреи», ее, как выразился писатель и литературовед М. Шайу, «вербальную массу»⁶³. Пастухи проводят время главным образом в беседах. Сильвандр замечает по поводу Гиласа: «он только и стремится к тому, чтобы поговорить» (I, 245). Беседа — признак мирного состояния универсума; проговаривание чувств — не только способ «облегчить душу» (о чем говорят сами пастухи), но и необходимый способ приоткрыть истинную картину бытия, замутненную постоянным «утаиванием». Д'Юрфе настаивает на теснейших связях между поступком, осмыслением его и рассуждением о нем⁶⁴; только так можно постараться пробиться к сути вещей, минуя обманчивую видимость.

В то же время, насыщая «Астрею» риторикой, ее автор не достигает характерной, как уже отмечалось, для стиля барокко

ориентации на убеждение. И дело здесь не только в незавершенности диалога «любви земной и любви возвышенной». Переплетение осколков мифопоэтической картины мира с добросовестно проведенными историческими выкладками, условной Аркадии с топографической картой местности, окрашенного в неоплатонические тона мира благородных чувств — с неуклонно вторгающейся в него житейской прозой делает универсум «Астреи» несколько призрачным. Рациональный подход к реальности оказывается столь же половинчатым, что и трансцендентная аллегория. В этом балансировании между различными парадигмами восприятия мира — своеобразие «Астреи» как уникального образца маньеристического романа. Не случайно подражатели д'Юрфе, заимствуя отдельные компоненты универсума «Астреи», практически отказываются от пасторального пласта, усматривая в нем, очевидно, лишь дань традиции. Между тем, как было показано, именно проблематизация пасторального комплекса, его насыщение изначально не свойственными ему смыслами, но и частичным его пародированием позволяют д'Юрфе сделать важный шаг по пути трансформации «романического» в «романное», определяют заметное место «Астреи» в становлении новоевропейской прозы.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 О восприятии романа в XVII веке см.: Потемкина Л. Я. Судьба романа Оноре д'Юрфе «Астрея» в XVII веке // Вопросы романтизма и реализма в зарубежной литературе. Днепропетровск, 1969. С. 18—19; Hervier M. Les écrivains français jugés par leurs contemporains. P., 1911. Pp. 134—135; Patru O. Oeuvres diverses. T. 2. P., 1735. Pp. 497—506; Huet P.-D. Lettre-traité sur l'origine des romans. P., 1971. Pp. 78, 147; Таллеман де Рео. Занимательные истории. Л., 1974. С. 202.
- 2 Pasquier E. Choix de lettres sur la littérature, la langue et la traduction. Genève, 1956. Pp. 55—56.
- 3 Bernard A. Recherches bibliographiques sur le roman d'Astrée. P., 1861. P. 1.
- 4 Bernard A. Les d'Urfé. Souvenirs historiques et littéraires de Forez au XVI et au XVII siècles. P., 1839; Bonafous N. Etudes sur l'Astrée et sur Honoré d'Urfé. P., 1846. Приведем некоторые сведения из биографии Оноре д'Юрфе по указанным источникам. Он родился в Марселе 11 февраля 1568 года и принадлежал к старинному, известному с VII века дворянскому роду германского происхождения. Отец был государственным советником и бальи области Форэ, мать, Рене Савойская-Тенд, принадлежала к роду герцогов Савойских. Оноре учился в коллеже негун

тов в г. Турнон, после чего вернулся в фамильный Бастийский замок. Начавшиеся гражданские войны заставляют его сделать выбор в пользу католической Лиги (несомненно, по примеру старшего брата, Анн). В двадцать с небольшим лет выказывает себя храбрым воином. В 1596 г. отправляется в Савойю, живет главным образом в Шамбери и пишет ряд произведений, в том числе — наброски героической поэмы «Савуасиада» (до сих пор не напечатанной в полном объеме имеющейся рукописи). «Любовное соперничество» с братом Анн — оба любили одну и ту же женщину — завершается аннулированием брака Анн и женитьбой Оноре на Диане де Шатоморан; супружество делает небогатого отпрыска многочисленной семьи владельцем нескольких поместий. В то же время сочинения д'Юрфе привлекают к себе растущее внимание публики. Д'Юрфе становится роялистом, в 1608—1615 годах живет в Париже, работает над главным своим произведением — «Астреей». В конце жизни снова живет в Савойе, предается сочинению парафразов псалмов. Оноре д'Юрфе умер в небольшом городке близ Турина 1 июня 1625 г. Его перу принадлежат также цикл «Нравственных посланий», пасторальная поэма «Сирен», написанная белым стихом пасторальная драма «Сильванира, или Живая покойница»; атрибуция Оноре д'Юрфе небольшого романа «Грустная история любви пастуха Флоридона и красавицы Астреи» оценивается современными исследователями как весьма сомнительная.

Роман «Астрея» печатался на протяжении 20 лет, с 1607 по 1627 год. Первая часть, опубликованная в Париже в 1607 г., была затем подвергнута существенной стилистической переработке (см. об этом: Sancier-Chateau A. Une esthétique nouvelle: Honoré d'Urfé correcteur de l'Astrée. Genève, 1995) и переиздана вместе со второй частью в 1610 г. Затем в публикации романа наступает длительный перерыв — третий том вышел в полном объеме лишь в 1619 г. Вслед за этим выпускается в свет продолжение романа, подписанное инициалами M. D. G. и скорее всего принадлежащее перу Марена Леруа де Гомбервиля (см.: Koch P. Encore du nouveau sur l'Astrée // «Revue d'histoire littéraire de la France», 1972, № 34, pp. 385—399). Эти тома (четвертый, пятый и шестой) вызвали неудовлетворение у семьи к тому времени уже покойного писателя, и его племянник поручил секретарю и другу Оноре д'Юрфе, Бальтазару Баро, подготовить к печати последние тома «Астреи» в в их авторской версии, на основе хранившихся у герцога Савойского рукописей. В 1627 году — с небольшим перерывом — выходят в свет четвертый и пятый, заключительный, тома «Астреи». При этом если четвертая часть включала в себя пять книг, опубликованных еще при жизни д'Юрфе, то пятая — которая именуется у Баро следующим образом: «Завершение «Астреи», почти полностью принадлежащее перу Оноре д'Юрфе...» — во многом является детищем секретаря писателя. Вот почему в настоящей главе мы используем главным образом первые три тома романа и лишь в некоторых случаях — четвер-

тый, а тем более пятый его тома. Цитаты из «Астреи» приводятся по единственному в XX веке полному изданию: Urfé H. d'. *L'Astrée*. Lyon, 1925—1927. Первая цифра в скобках указывает на том, вторая — на номер страницы.

Представляется необходимым вкратце изложить фабулу романа. Пастух Селадон и пастушка Астрея любят друг друга, однако в результате навета Семира прекрасная пастушка запрещает возлюбленному показываться ей на глаза. В отчаянии Селадон бросается в реку, но его спасают нимфы и относят во дворец. Нимфа Галатей пытается завоевать любовь Селадона, но безуспешно. Селадон бежит из дворца и живет в лесу, а затем по совету жреца Адамаса переодевается в платье его дочери Алексиды и полностью входит в женский образ. В четвертом томе на первый план выходят другие персонажи: в частности, коварный военачальник Полемас, стремящийся узурпировать власть в Форезе. Адамас возглавляет сопротивление Полемасу; тот безуспешно осаждает город Марсильи. Семир, дабы исправить давешнюю ошибку, вызволяет Селадона-Алексиду и Астрею из плена. Хладнокровный и ученый пастух Сильвандр, «из законов вежества» разыгрывавший любовь к Диане, в конце концов влюбляется в нее, а затем вызывает ответное чувство. Между тем оракул предсказывает, что Диана сможет выйти замуж лишь за Париса. Селадон открывает Астрее свое истинное лицо, та в гневе приказывает ему умереть. В пятом томе торжествует справедливость: Полемас убит в поединке, а Диана, Астрея, Селадон и Сильвандр отправляются к Источнику Любовной Истины, намереваясь стать жертвой охраняющих его свирепых зверей. Однако вторжение Амура устраивает судьбы героев. Сильвандр символически умирает в ипостаси неизвестного пастуха и воскресает как Парис, сын Адамаса, украденный в детстве. Таким образом, предсказание оракула сбывается; Астрея и Селадон также соединяются (не без вмешательства Адамаса).

- ⁵ Gaume M. *Les inspirations et les sources de l'oeuvre d'Honoré d'Urfé*. Lille, 1980.
- ⁶ Ehrmann J. *Un paradis désespéré. L'Amour et l'illusion dans l'Astrée*. New Haven — Paris, 1963; Giorgi G. *L'Astrée di Honore d'Urfé tra barocco e classicismo*. Firenze, 1974; Потемкина Л. Я. Пути развития французского романа в XVII веке. Часть 1. Днепропетровск, 1970. Известная теперь нашему читателю работа Женетта (Женетт Ж. Змей в пастушеском раю // *Фигуры*. Том 1. М., 1998. С. 132—142) многим обязана указанной книге Эрмана.
- ⁷ Iehenson M. Y. *The Golden World of the Pastoral. A comparative study of Sidney's New Arcadia and d'Urfé's L'Astrée*. Ravenna, 1981.
- ⁸ Сведения об этом учебном заведении содержатся, в частности, в работах К. Лонжона (Longeon C. *Documents sur la vie intellectuelle en Forez au XVI siècle*. Saint-Etienne, 1973; *Une province française à la Renaissance. La vie intellectuelle en Forez au XVI siècle*. Lille, 1976).

- 9 Urfé H. d'. La Triomphante entree de Tresillustre dame Madame Magdeleine de La Rochefocaud [...] faicte en la ville, et Universite de Tournon, le dimenche vingtquatriesme du mois d'avril 1583. Saint-Etienne, 1976. P. 3.
- 10 Urfé H. d'. Epistres morales. P., 1603. P. 72 a.
- 11 Ibidem, p. 43a.
- 12 Ibidem.
- 13 Sablé, Mme de. Maximes. Bamberg, 1989. P. 51.
- 14 О влиянии «Дианы» на «Сирена» см.: Cioranescu A. Le masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français. Genève, 1983. P. 419; Fosalba Vela E. Estudio sobre la difusion de la «Diana» en los siglos XVI y XVII. Barcelona, 1993. Pp. 243—24.
- 15 Пискунова С. И. «Дон Кихот» Сервантеса и жанры испанской прозы XVI—XVII веков. М., 1998. С. 151.
- 16 Van Elslande J.-P. L'imaginaire pastoral du XVII siècle. 1600—1650. P., 1999. P. 31. С монографией этого молодого исследователя, чьи выводы во многом созвучны нашим, автор смог ознакомиться лишь на завершающей стадии работы над книгой.
- 17 Ronsard P. de. Oeuvres complètes. P., 1994. Т. 2. P. 144.
- 18 Потемкина Л. Я., Пахсарьян Н. Т., Никифорова Л. Р. «Диана» Монтанейора в свете современной теории пасторального романа // Сервантесовские чтения. Л., 1988. С. 64.
- 19 Gaume M. Op. cit. P. 524.
- 20 Marmontel. Oeuvres complètes. Т. X. Mélanges. P., 1819. P. 309.
- 21 Elias N. La Société de cour. P., 1985. P. 282.
- 22 Levrault L. Le genre pastoral (son évolution). P., 1914. P. 98. К этой точке зрения близок и Дж. Джорджи (Giorgi G. Op. cit. P. 58).
- 23 Gaume M. Op. cit. Pp. 193, 195, 221, 224.
- 24 Urfé A. d'. Description du Pais de Forez // Longeon C. Documents sur la vie intellectuelle en Forez au XVI siècle. Op. cit. Pp. 19—38.
- 25 Лебек С. Происхождение франков. V—IX века. М., 1993. С. 39.
- 26 Rouche M. Gaulois et Francs. Honoré d'Urfé historien. P., 1983. P. 4.
- 27 Mesnard P. L'essor de la philosophie politique au XVI siècle. P., 1969. P. 330.
- 28 Gaume M. Op. cit. Pp. 132—143.
- 29 Magendie M. Du nouveau sur L'Astrée. P., 1927. P. 91.
- 30 Brizard G. De l'amour de Henri IV pour les lettres. P., 1786. P. 91.
- 31 Bertiére A. Le cardinal de Retz mémorialiste. Lille, 1981. P. 178.
- 32 Hotman F. La Gaule française. P., 1991. P. 68.
- 33 Delacourcelle D. Le sentiment de l'art dans la «Bergerie» de Remy Belleau. Oxford, 1945. P. 58.
- 34 Можно предположить, что именно этот эпизод «Астреи» был в какой-то мере спародирован Сорелем в четвертой книге «Франсиона», где обсуждается родословная претендующего на знатность Гортензиуса: его отец явно был не дворянином, но простолюдином и убил как-то раз волка «камнем, брошенным с помощью пастушеского посоха»

- (Сорель Ш. Правдивое комическое жизнеописание Франсиона. М., 1990. С. 185). Имеется в виду металлический желобок на конце посоха, который можно использовать как направляющую.
- 35 Цит. по изд.: Карева В. В. Судьба «Утопии» Томаса Мора во Франции (XVI—XVII вв.). М., 1996. С. 122.
- 36 С точки зрения некоторых исследователей, любой пасторальный роман открывается концом идиллии (Потемкина Л. Я., Пахсарьян Н. Т., Никифорова Л. Р. Цит. соч.).
- 37 Adam A. La théorie mysthique de l'amour dans l'Astrée et ses sources italiennes.— «Revue d'histoire de la Philosophie», 1936, № 4, pp. 143—206; Gaume M. Op. cit., pp. 450—501. Ряд современных исследователей ставит под сомнение идеальность чувств героев «Астреи» (Aragon C. E. Platonisme de l'Astrée? // «Cahiers de littérature du XVII siècle», № 6, Toulouse, 1984. Pp. 11—22), полагая связь романной идеологии с неоплатонической теорией весьма относительной. По К. Арагону, «Астрейя» находится под властью даже не столько Эроса, сколько Танатоса: смерть и любовь здесь постоянно призывают друг друга.
- 38 Mathieu-Castellani G. Poésie amoureuse de l'âge baroque. P., 1990. Pp. 154—155.
- 39 Joukovsky F. Le regard intérieur. Thèmes plotiniens chez quelques écrivains de la Renaissance française. P., 1982. P. 212.
- 40 Ronsard P. de. Oeuvres complètes. Vol. 14. P., 1949. P. 16.
- 41 Tetel M. Estrées/Astrée/Astre: l'imaginaire de l'autre // Studi di letteratura francese. Vol. XII. Ronsard et l'imaginaire. Firenze, 1986. Pp. 183—198.
- 42 Pasquier E. Op. cit. P. 54. Наличие символического плана в «Астрее» анализируют или хотя бы констатируют многие исследователи. См. напр.: Starobinski J. Préface // Ehrmann J. Un paradis désespéré. Op. cit. P. XIV; Yon B. Sens et valeur de la symbolique pastorale dans l'Astrée // Le genre pastoral en Europe du XV au XVII siècles. Saint-Etienne, 1980. P. 204; Fumaroli M. Sous le signe de Protée // Précis de littérature du XVII siècle. Sous la direction de J. Mesnard. P. 62. Насколько нам известно, М. Фюмароли — единственный из авторов, указавших на некоторое сходство «Астреи» с «Путешествием удачливых принцев» Ф. Бериальда де Вервиля, не развив, впрочем, этого сравнения. Д. де Ружмон усматривал в романе д'Юрфе деградацию мистического начала, торжество «романического» начала в ущерб символическому смыслу (Rougemont D. de. L'amour et l'Occident. P., 1939. P. 181). Наиболее обстоятельный анализ символических значений в «Астрее» содержится в монографии Ж. Бонне (Bonnet J. La symbolique de l'Astrée. Lyon, 1981). Однако ее автор игнорирует иронический оттенок в интерпретации автором «Астреи» многих символических мотивов.
- 43 Не лишено интереса замечание М. Герхардт о том, что главным героем «Астреи» является Линьон (Gerhardt M. Un personnage central de l'Astrée, le Lignon // Colloque commémoratif du 4-ième centenaire de la naissance d'Honoré d'Urfé. Montbrison, 1970. P. 49). Для М. Герхардт

- Линьон символизирует мир детской мечты автора «Астреи». Сходные идеи, но уже по отношению к универсуму романа в целом, развивает М. Дебесс (Debesse M. *Le pays de l'Astrée* // *Ibidem*. P. 33). О Линьоне как границе миров см.: Leiner W. *Le fleuve dans l'imaginaire baroque* // *Le Fleuve et ses métamorphoses. Actes du colloque...* P., 1997. P. 399.
- 44 Scève M. *Oeuvres complètes*. P., 1974. Pp. 16, 36.
- 45 Цит. по изд.: Goudard M.-L. *Etude sur les Epitres morales d'Honoré d'Urfé*. Washington, 1933. P. 48.
- 46 Cali A., Fernandes C. *L'infrazione al codice: il «déguisement» nell'Astrée di Honoré d'Urfé* // *Il Romanzo al tempo di Luigi XIII*. Bari-Paris, 1976. Pp. 13—38; Bertaud M. *L'Astrée et Polexandre. Du roman pastoral au roman héroïque*. Genève, 1986; Gregorio L. A. *The Pastoral Masquerade. Disguise and identity in l'Astrée*. Saratoga, 1992; Henein E. *Protée romancier*. Fasano-Paris, 1996.
- 47 Ehrmann J. *Op. cit.* P. 21.
- 48 Guarini G. B. *Opere*. Torino, 1969. P. 134: «altro alfin l'onestate // non è che un arte di parer onesta». Ср.: «О всех наших добродетелях можно сказать то же, что некий итальянский поэт сказал о порядочных женщинах: чаще всего они просто умеют прикидываться порядочными» (Ларошфуко Ф. *Мемуары. Максимы*. Л., 1971. С. 200).
- 49 Jung M.-R. *Hercule dans la littérature française du XVI siècle*. Genève, 1966; Hallowell R. E. *L'Hercule gallic: expression et image poétique* // *Lumières de la Pléiade*. P., 1966. Pp. 243—253; Vivanti C. *Lotta politica e pace religiosa in Francia fra Cinque e Seicento*. Torino, 1974. Pp. 74—131. О трактовке образа Геракла у итальянских гуманистов см., в частности: Chastel A. *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. P., 1959. Pp. 274—276; Michel A. *La mythologie et ses interprétations de l'antiquité à la Renaissance: le «De Laboribus Herculis» de Salutati* // *Les mythes poétiques au temps de la Renaissance*. P., 1985. Pp. 9—20.
- 50 Cartari V. *Le immagini de i Dei degli antichi*. Venezia, 1609. P. 251.
- 51 Лафонтен Ж. де. *Любовь Психеи и Купидона*. М.—Л., 1964. С. 54.
- 52 Лукиан. *Сочинения*. Т. 2. М.—Л., 1935. С. 547.
- 53 Magendie M. *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVII siècle*. Genève, 1970. Tome 1. P. 7 23.
- 54 Jung M.-R. *Op. cit.* P. 174.
- 55 Интересно, что и фамильный герб Наваррца с его золотыми цепями соотносился с соответствующими элементами иконографии Галльского Геракла (Vivanti C. *Op. cit.* P. 113), а в одном из апологетических стихотворений, посвященных монарху — «Рассуждении об исполненном радости триумфальном въезде Генриха IV в Руан» — читаем следующие строки:

Hercule et Henri sont semblables,
En vertus, en dicts, et en faits,

Sinon qu'Hercule est dans les fables,
Et Henri dedans les effects.

(Геракл и Генрих сходны в том, что касается добродетелей их, слов и деяний. Разница лишь в том, что Генрих — лицо реальное, а Геракл — легендарное.) (Цит. по изд.: Yardéni M. La conscience nationale en France pendant les guerres de religion. Louvain-Paris, 1971. P. 295).

⁵⁶ Gaume M. Op. cit., pp. 533—534.

⁵⁷ Strubel A. Littérature et pensée symbolique au Moyen Age (peut-on échapper au «symbolisme médiéval»?) // *Ecriture et modes de pensée au Moyen Age. VIII—XV siècles.* P., 1993. P. 53.

⁵⁸ Longeon C. Une province française à la Renaissance. Op. cit. P. 565.

⁵⁹ Joukovsky F. Le bel objet. Les paradis artificiels de la Pléiade. P., 1991. P. 47.

⁶⁰ Ronsard P. de. Oeuvres complètes. T. 2. P., 1994. P. 1017. Процитируем фрагмент из русского перевода М. Гринберга (П. Ронсар. О вечном. М., 1997. С. 229—232):

«...куда ни смотрит он,
В пространстве медленно блуждая взором праздным,
Везде красивое смешалось с безобразным,
Хорошее с дурным, — так, де Мазюр, и тот,
Кто не спеша читать мои стихи начнет,
Увидит, сколь они между собой не сходны...».

⁶¹ Hochmann M. L'eckphrasis efficace. L'influence des programmes iconographiques sur les peintres et les décors au XVI siècle // *Peinture et Rhétorique.* P., 1994. Pp. 43—76.

⁶² Samaras Z. Le Règne de Cronos dans la littérature française du XVI siècle. P., 1983. P. 106.

⁶³ Chaillou M. Le sentiment géographique. P., 1976. P. 13.

⁶⁴ Chabert N. L'Amour du discours dans l'Astrée // «Dix-septième siècle», № 133, 1981, p. 398. На эту тему см. также: York R. A. La rhétorique dans l'Astrée. — «Dix-septième siècle», № 110—111, 1976. Pp. 13—24.

ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРНЫХ ЦИТАТ

С. 161 «Речь не о тех пастухах, что обитают в сельских хижинах и ведут пастись своих овец ради заработка; это выходцы из высокопоставленных, благородных семей, повсеместно со скипетром в руке отстаивавшие Европу, не ведающие невзгод, чьи тучные стада пасутся на лугах Франции».

С. 176 «Одинокий и погруженный в задумчивость, в уединенном лесу, вдали от толпы и тупого сброда, я хотел бы выстроить храм в честь моей горделивой богини и донести до нее свои чаяния».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы рассмотрели творчество трех известных писателей, принадлежащих к той порубежной эпохе, которая замыкает собой Возрождение и подготавливает культуру Нового времени. Каждый из них дает собственный ответ на возникающие внутри этой пограничной культурной ситуации запросы, каждый из них в большей или меньшей степени сориентирован на литературную и художественную традицию Ренессанса. При этом, как мы видели, не исключено сочетание в рамках творчества одного и того же писателя и «архаистских», и «новаторских» тенденций. Оноре д'Юрфе вписывает свой роман в задаваемые XVI веком жанровые и эстетические рамки, насыщает его обширными эрудитскими выкладками в духе ренессансной рефлексии о мире и человеке. Но его интерпретация пасторали отнюдь не так традиционна, как может показаться на первый взгляд. Ведь «Астрея» не только по праву оценивается как фундамент устойчивой жанровой тенденции, сформировавшейся во французской прозе следующего столетия (эта тенденция была отчасти эксплицирована в четвертой части «Клелии» М. Скюдери), но и предвосхищает поиск взаимодействия индивидуальной судьбы героя с движением истории, а это и есть центральная проблема новоевропейского романа в целом.

Франсуа Бероальд де Вервиль остался в истории литературы как автор «Способа добиться успеха», хотя именно «Путешествие удачливых принцев» должно было бы явиться ключевым произведением автора, трансцендирующим «романические» сюжетные коллизии в рамках насыщенной алхимическими символами аллегории. Однако игравшее столь существенную роль в культуре рассматриваемого нами периода алхимическое знание не только обнаруживает частичную спекулятивность и даже фиктивность — подвергаемую вышучиванию как у Бероальда, так и у д'Юрфе, — но и оказывается не вполне приемлемым способом обновления традиционного «романического» повество-

вания. Как представляется, «оперный» финал «Астреи», в котором Амур устраивает судьбы героев и все влюбленные наконец-то обретают друг друга, выглядит эстетически чуждым основному корпусу романа, где, как было показано, манипуляции с аллегорическими смыслами нередко приобретают игровой характер. В «Путешествии удачливых принцев» игровое начало также наличествует; тем более оно определяет собой беспрецедентный «деконструктивистский» пафос «Способа добиться успеха», который оказался вполне созвучен некоторым дальнейшим тенденциям эволюции романа, в том числе и обращенным в XX век.

Что касается Джанбаттиста Марино, то его жанровый поиск пролегал в другой плоскости. Поначалу Марино двигался в русле петраркизма, но вскоре сумел дистанцироваться от него и выработать новую, канонизированную итальянскими поэтами XVII века эстетическую концепцию. Именно он из всех трех рассмотренных нами авторов отличался особым радикализмом в отношении отказа следовать жанровым и эстетическим «правилам», причем сам этот радикализм во многом являлся самоценным эстетическим жестом. Поэма «Адонис», как и роман «Астрея», представляет собой во многом уникальный памятник жанра, не имевший прямых аналогов у многочисленных подражателей (по образцу «Астреи» было написано лишь несколько малоизвестных и весьма слабых в художественном отношении пасторальных романов). В то же время и «Адонис», и «Астрея» в известном смысле предстают как «суммы» ренессансной эрудиции, хотя и с акцентом — особенно у Марино — на экспериментальном познании мира, что уже предвосхищает новоевропейский тип познания.

Взаимодействие — порой причудливое — мифопоэтической картины реальности с историческим и политическим ее срезом (как у д'Юрфе) или научным (как у Марино) — существенная особенность рассмотренных нами произведений, связывающая их с маньеристическим стилем. Но и принципиальный антиисторизм «Способа добиться успеха», где реальные и зачастую хорошо известные лица оказываются погруженными во вневременной вакуум, также отражает присущее маньеризму восприятие действительности. То же самое можно сказать и о вторжении в повествование художественно-эстетической проблематики, иногда эксплицитное, а порой и утопленное в тексте, как

это бывает в «Астрее». Сама по себе инфильтрация эстетического измерения во внеположные по отношению к нему сферы — феномен ренессансной культуры, но именно в пределах маньеризма, весьма обостренно воспринимающего проблему соотношения текста и «иконы», делаются попытки интенсивного взаимодействия и взаимообогащения слова и изображения, что явно прослеживается в «Астрее» и «Галерее» Марино. Немаловажную, хотя и не определяющую роль здесь играли также коллекционерские пристрастия Марино и интерес к изобразительному искусству д'Юрфе. При этом для итальянского поэта галерея в первую очередь ассоциируется с конкретными произведениями живописи и скульптуры, тогда как д'Юрфе ставит акцент на символическом значении Галереи как инобытия микромира — в сущности, это аналог Кабинета (в интерпретации Беральда де Вервиля).

«Астрейя» и «Способ добиться успеха» предстают перед читателем прежде всего как искусно сплетенная вербальная ткань. Д'Юрфе, осознавая неабсолютный характер не только ренессансных идеологем, но и традиционной риторики (что и демонстрируют связанные с Гиласом эпизоды), все еще усматривает в ней пригодный для организации прозаического повествования инструментарий и при этом тонко предвосхищает вкусы аудитории. Что же касается «Способа добиться успеха», то здесь риторика всецело превращается в объект пародирования. Но и утрированные риторические пассажи «Астреи» могут оказываться «способом добиться успеха» по части «остранения» происходящего в романе, ведь невероятная (порождаемая именно этими пассажами) замедленность действия отчетливым образом противоречит постоянно присутствующему здесь историческому измерению.

Марино с присущей ему виртуозностью манипулирует многообразными цитатами и микроцитатами, причем в дело идет и собственно поэтическая традиция, и сведения научного характера. Ориентация на чужое слово в основе своей не противоречит установкам теоретиков Возрождения. Однако именно у маньеристов она приобретает самодовлеющий характер, в наиболее последовательном своем выражении — а именно так можно трактовать «Способ добиться успеха» — трансформируясь в неспособность вырваться за пределы книжного знания. При этом мир предстает уже не как «книга природы», но именно как сим-

фония голосов античных, средневековых и ренессансных авторов, которая имеет тенденцию перерасти в какофонию. Сочинение Бероальда де Вервиля объективно демонстрирует закат культуры Возрождения и в то же время кризис ренессансных повествовательных форм. Но Бероальд, как и д'Юрфе, и Марино, не мог не ориентироваться на вкусы аудитории. Умение «приспосабливаться» к запросам светской публики (именно так формулировал свою задачу Марино) очень ощутимо в творчестве все трех рассмотренных нами писателей. Оно порождало, между прочим, и особого рода дух соревновательности, выражавший себя во внушительном объеме «Астреи» и «Адониса», и использование заведомо привлекательных для читателя сюжетов и тем. В «Способе добиться успеха» такой темой становится «материально-телесный низ». Разумеется, внешне этот роман сильно отличается от «манерных странностей» (выражение А. В. Михайлова) «Астреи» и «Адониса». Но все три — столь не похожих друг на друга — автора демонстрируют различные грани манеристического стиля, столь же трудноуловимого в своих парадигматических особенностях, сколь и несомненно обладающего реальным статусом феномена культуры XVI — начала XVII века. Стиля, в котором открытия Ренессанса теряют абсолютный характер и обнаруживают свою частичную уязвимость, хотя и не перестают от этого быть открытиями.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Вместо введения</i>	3
<i>Глава первая</i>	Маньеризм и его самоописание 5
<i>Глава вторая</i>	Дж. Марино: «О волшебная сила слова!» 37
<i>Глава третья</i>	Бероальд де Вервиль: «Ищу во всем я внутреннюю форму» 96
<i>Глава четвертая</i>	Оноре д'Юрфе: «Я ничего не представляю глазу, но только лишь уху» 153
<i>Заключение</i>	204

Научное издание

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

Кирилл Александрович Чекалов

**МАНЬЕРИЗМ
ВО ФРАНЦУЗСКОЙ
И ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРАХ**

Технический редактор *Т. А. Заика*

ИД № 01286 от 22.03.2000 г.

Подписано в печать 27.03.2001.

Формат 60х90 ¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура таймс.

Печать офсетная. Печ. л. 13.00. Тираж 500 экз.

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

