

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ

*М.Л. Андреев*

**ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ  
НОРМАТИВНОЙ ПОЭТИКИ**

Препринт WP6/2003/04  
Серия WP6  
Гуманитарные исследования ИГИТИ

Москва  
ГУ-ВШЭ  
2003

УДК 850-1.08  
ББК 83  
А 65

Редактор серии WP6  
“Гуманитарные исследования ИГИТИ”  
*И.М. Савельева*

*Андреев Михаил Леонидович* — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института гуманитарных историко-теоретических исследований ГУ ВШЭ, главный научный сотрудник Института мировой литературы РАН

**Андреев М.Л.**  
А 65 Второе рождение нормативной поэтики. — Препринт WP6/2003/04. — М.: ГУ ВШЭ, 2003. — 31 с.

В работе исследуется происходивший в Италии XVI в. процесс превращения поэтики из описательной в нормативную. Впервые нормативная поэтика сформировалась еще в Средние века, но оставалась всецело школьной дисциплиной. В Италии эпохи Возрождения она приобрела теоретический характер, а разрыв между теорией и практикой компенсировался возникновением литературной критики, чьи этапы становления прослеживаются на материале трех великих споров второй половины XVI в. — о Данте, об Ариосто и Тассо, о трагикомедии.

УДК 850-1.08  
ББК 83

© М.Л. Андреев, 2003  
© Оформление. ГУ ВШЭ, 2003

Программа возрождения древности, которой руководствовались несколько поколений деятелей культуры и которая дала название целой культурной эпохе, наиболее последовательными и впечатляющими результатами сказалась в сфере литературы. Во-первых, обрели новую жизнь похороненные временем литературные жанры, такие, как трагедия, комедия и эпос. Во-вторых, из представления об образце родилось представление о норме: теоретической рефлексии о литературе были приданы регулятивные задачи. И наконец, возник канал коммуникации между теорией и практикой: для обслуживания новых задач теоретической поэтики понадобилась литературная критика. Произошло все это не сразу; системные сдвиги в порядке функционирования литературы стали ощущаться, лишь когда героическая пора ренессансного гуманизма осталась давно в прошлом.

Литературная теория итальянских гуманистов XV в. не тяготела к оформлению в некое законченное целое, т.е. не принимала форму отдельной дисциплины. Литературно-теоретические идеи гуманистов разбросаны по их диалогам, памфлетам, посланиям; никто из них не предпринимал попыток создать, к примеру, трактат о поэтике. И никто не формулировал общезначимых правил, кроме одного: писать надо так, как писали древние. Но это не собственно правило, это принцип — принцип ориентации на пример или образец. По поводу номенклатуры этих образцов возможны были споры и разночтения, но относительно их места в историческом времени царствовало полное единодушие. Иными словами, гуманистическая поэтика в полном согласии с основной установкой всего гуманизма оказалась поэтикой “возрожденной”, ибо данная дисциплина и в античности была поэтикой не правил, а образца, располагала не сводом абстрактных норм, а корпусом конкретных текстов, говорила не “пиши по таким-то и таким-то правилам”, а “подражай вот этому автору”.

Положение не изменилось и с появлением во всех других отношениях новаторских “Рассуждений о народном языке” Пьетро Бембо (1525). Как Цицеронианцы предыдущего века, он указывал писателям на образцового автора: автор (вернее, авторы) стал другим, потому что другим стал язык литературы, не латинским, а итальянским, но авторитарность образца сохранилась в

полной мере. Хочешь быть хорошим поэтом, пиши, как Петрарка, хочешь быть хорошим прозаиком, пиши, как Боккаччо. Нормативность соблюдается лишь в отношении языка — грамматика (а третья книга “Рассуждений” и есть итальянская грамматика, одна из первых) не может обойтись без правил, — но это опять же входит в русло традиции: поэтика и в античности существовала как часть грамматики, а грамматика и в течение Кватроченто, этого антинормативного века, оставалась, у того же Лоренцо Валлы, например, нормативной.

“Поэтическое искусство” Марко Джироламо Види (1485—1566), известного также в качестве автора латинской поэмы о жизни Христа, это первая настоящая поэтика (т.е. описание поэзии, претендующее на законченность и систематичность), созданная в ренессансной Италии (правда, к последним годам XV в. относится поэтика Бартоломео делла Фонте, но она прошла незамеченной и была обнаружена только в XX в.). Стихотворный трактат Види появился в печати почти одновременно с диалогами Бембо — в 1527 г. (хотя есть сведения, что написан он был десятилетием раньше), но кажется прямо продолжающим традицию средневековых поэтик, таких, как “Наука стихотворческая” Матвея Вандомского или “Новая поэтика” Гальфреда Винсальвского. Конечно, он написан на куда более изысканной латыни, и круг авторитетов, к которым обращается его автор, шире: в частности, Вида знает и ценит греков. Однако главный авторитет для него, как и для средневековых теоретиков поэзии, — Гораций с его “Посланием к Пизонам”, которое продолжали усиленно комментировать в ренессансной Италии (Кристофоро Ландино в 1482 г., Бадий Асценций в 1500 г., Помпонио Гаурико в 1510 г., Иоанн Британик в 1518 г. и др.). Вида пишет о воспитании поэта: вдохновение, конечно, необходимо, но еще важнее хорошие наставники и правильный метод. Он делит свой материал по риторическому принципу, наследованному нормативными поэтиками, на инвенцию (нахождение материала), диспозицию (расположение материала) и элокуцию (словесное оформление). Мало говорит, как и его средневековые предшественники, об инвенции, потому что мало о ней говорил Гораций — ограничиваясь советом подражать лучшим из лучших, в особенности Вергилию. Больше говорит о диспозиции, еще больше об элокуции, но все его советы и здесь почерпнуты из риторичес-

кой традиции. В общем, единственное существенное отличие трактата Види от средневековых трактатов — в том, что его дидактика не носит такого откровенно школьного характера.

Среди источников Види нет единственной теоретической поэтики древности — аристотелевской. Она была плохо известна в Средние века — переводилась однажды самым активным переводчиком Аристотеля Вильгельмом Мербекским, но распространения не получила. Не знали ее и гуманисты: первым из комментаторов к ней обратился во второй половине XV в. Эрмолао Барбаро, первым из поэтов — Анджело Полициано. Она даже была вновь переведена на латинский — учеником Барбаро Георгием Валлой (1498), но по-прежнему не привлекала к себе большого внимания. В этом нет ничего удивительного. Книга Аристотеля о поэтическом искусстве не только единственная не прикладная поэтика античности, но и единственная, где разрабатываются по преимуществу проблемы жанрового состава литературы. Это было непонятно в античности, оставалось непонятным и в Средние века, и в первые два века Возрождения: в своем понимании литературы эти столь различные во всех других отношениях культурные эпохи имели нечто общее. Главным отличительным признаком литературы и соответственно главным предметом для поэтологических размышлений считалось особым образом обработанное слово. Во всех поэтиках древности и Средневековья ведется речь о том, как нейтральному словесному материалу сообщить качества, способные увлечь читателя, даровать ему наслаждение и принести пользу. Этим же занималась и риторика, и именно она передала поэтике и свой арсенал методик, и весь свой набор конкретных приемов. Заимствовав их, поэтика перестала быть описательной, стала нормативной, но продолжала оставаться поэтикой стиля и только стиля.

Для великих схоластов, в частности для Фомы Аквинского, поэзия была “низшей из наук”. Дело в том, что она говорит о незначительных предметах, а если берется за серьезные, то делает это несерьезно — рассказывая о высоких истинах, прибегает к языку лжи. Петрарка и Боккаччо, выступив с защитой поэзии, произвели настоящую революцию в иерархии ценностей: поэзия из последней стала первой. Но изменение в оценке, которое и само по себе, разумеется, было новацией исторического масштаба, не повлекло за собой изменений в подходах. Поэзия и для

первых гуманистов не имела собственного предмета: она по-прежнему отличалась от философии лишь языком, привлекая с помощью вымысла тех, для кого язык истины был слишком труден. Цель у философии и поэзии одна, лишь пути к ней они прокладывают разные, и путь философии остается и более прямым, и более коротким — и пока главным признаком поэзии считается стиль, к иному выводу прийти нельзя.

А ведь уже Аристотель указал на другой отличительный признак поэзии — подражание (о подражании после Аристотеля говорили много, но понимали его иначе) и определил ее собственный предмет — изображение всеобщего. Для Аристотеля философия и поэзия, действительно, разные дисциплины, ибо различаются не только языком, но и предметом: Эмпедокл не поэт, хотя писал стихами. Первым на эту аристотелевскую мысль, без освоения которой (или любой другой, но аналогичного эпистемологического статуса) поэтика просто не может претендовать на роль самостоятельной теоретической дисциплины, обратил внимание Полициано. Он повторяет ее в “Манто”, в “Кормилице”, в “Панэпистемоне”, в предисловии к “Девушке с Андроса”. Но в ближайшие годы за ним не пошел никто. Не пошли Бембо и Вида, не пошел даже Джанджоржо Триссино, активно воплощавший уроки аристотелевского поэтического искусства в собственной поэтической практике: по крайней мере, так обстоит дело в первых четырех частях его “Поэтики”, которые были опубликованы в 1529 г. вместе с открытым им дантовским трактатом “О народном красноречии” и в значительной мере опирались на него (т.е. прямо продолжали традицию средневековых нормативных поэтик, из которой дантовский трактат никак нельзя исключить) — в последних двух частях, вышедших в свет в 1562 г. посмертно, его позиция существенно изменится. Не пошел в своей “Поэтике” (1536) и Бернардино Даниэлло. Он знает об аристотелевском разграничении поэта и историка, но понимает его совершенно не по-аристотелевски. Историк говорит об истинном, поэт — о правдоподобном, но главное, что отличает одного от другого, это порядок изложения: историк следует естественному, поэт — искусственному. Иными словами, различия между ними укладываются в рамки организации повествования, а не его природы, они по-прежнему в основе своей — стилевые. И вполне естественно, что стиль у Даниэлло остается на первом

плане. Стиль — главная забота поэта. Материя — достояние публичное, только стилевое оформление делает ее личной собственностью. Дурно изложенный материал может быть у автора отобран, так как он не сделал его своим. Стили ведут существование, свободное от каких-либо жанровых обязательств: всем трем, высокому, среднему и низкому, находится место в “Канцоньере” Петрарки. Делением поэзии на драматическую, лирическую и эпическую вообще можно пренебречь.

Еще более законченное выражение поэтика стиля нашла в диалоге Джироламо Фракасторо (1478—1553), известного врача и поэта, автора среди прочего латинской дидактической поэмы “Сифилис, или О французской болезни” (которому уже по одному этому никак не могла понравиться мысль Аристотеля о том, что “между Гомером и Эмпедоклом ничего нет общего, кроме метра”). В “Наугерии, или О поэзии”, опубликованном в 1555 г., но предположительно написанном ок. 1540 г. Фракасторо прямо заявляет, что “материя” поэзии не является ее отличительной чертой — она такая же, как у других искусств и наук. Специфика поэзии в том, что она стремится достичь абсолютной красоты выражения. Именно так, не верно в отношении источника, но последовательно в отношении собственной системы идей, Фракасторо понимает аристотелевское разграничение универсального и частного — перенося его с материи на слово.

В диалоге Фракасторо поэтика стиля последний раз выступает с таких авторитарных позиций: в середине века уже трудно делать вид, что никаких альтернативных поэтик не существует. Итальянская литературная теория начала открываться навстречу Аристотелю, чья книга о поэтическом искусстве была вторично переведена на латинский язык (Алессандро Пацци, изд. 1536) и впервые на итальянский (Бернардо Сеньи, 1549), а в итальянскую литературу начали возвращаться те литературные жанры, которым аристотелевская поэтика и была по преимуществу посвящена. Это совпадение отнюдь не случайно: аристотелевский трактат оказался востребован именно тогда (и именно потому), когда в итальянской литературе стали складываться контуры будущей жанровой системы. Не случайно также и то, что у истоков этой рецепции “Поэтики” оказались авторы, наиболее активно участвовавшие в реставрации античных эпических и драматических жанров. Триссино, автор первой итальянской “правильной”

трагедии и первой попытки (если не считать петрарковскую “Африку”) создания по образцу “Илиады” и “Одиссеи” национальной героической эпопеи (“Италия, освобожденная от готов”), где-то между 1529 и 1550 г. (последняя дата — год его смерти) добавил к четырем “дантовским” частям своей “Поэтики” еще две, представляющие собой развернутую парафразу “Поэтики” Аристотеля. Алессандро Пацци, новый переводчик Аристотеля, — также трагедиограф, один из первых последователей Триссино на этом пути. Наконец, и Джиральди Чинцио, трагедиограф следующего поколения, активно осваивал аристотелевские идеи о поэтическом искусстве, хотя и пытался — не очень успешно — подчеркивать свою в отношении их независимость.

В 1543 г. Джиральди Чинцио публикует “Орбекку”, свою первую трагедию (сыгранную двумя годами раньше), и сопровождает публикацию стихотворным обращением к читателю, где в нескольких пассажах авторитет Аристотеля ставится выше авторитета Горация. Тем же годом он датирует послание к Эрколе II д’Эсте с ответом на возражения некоего анонимного критика: характерны и возражения — с упреком за отступления от аристотелевских правил, и защита — с утверждением, что от этих правил можно в ряде случаев отступать (и тем самым с негласным признанием, что такие правила существуют). Наконец, все к тому же году он относит “Рассуждение о сочинении комедий и трагедий”, а к 1549 г. — “Рассуждение о сочинении романов”; правда, эта датировка не слишком надежна, ибо Джиральди таким образом боролся за научный приоритет со своим учеником, Джованни Баттиста Пинья, чей трактат “Романы” был издан в одном году — 1554-м — с “Рассуждениями” Джиральди, но опередил их на несколько месяцев. Сомнительно и утверждение Джиральди Чинцио о том, что «никто до меня не прилагал руку к изложению “Поэтики” Аристотеля» (именно таким изложением, фактически переводом, является первое, посвященное драматическим жанрам “Рассуждение”). Во втором, эпическом, автор чувствует себя более свободно, и этот трактат вместе с трактатом Пинья (к которым нужно прибавить послание Джиральди к Пинье, датированное мартом 1554 г. и опубликованное раньше обоих трактатов) вне зависимости от того, кто кого опередил, фиксирует важный этап в освоении аристотелевских идей: их адаптацию к новой поэтической реальности, каковой являлся неизвестный античности жанр — рыцарский роман.



Оба автора согласны в том, что в романе на смену единственной фабуле эпоса приходят несколько равноправных сюжетных линий, и несколько главных героев оттесняют единственного эпического протагониста. Иная структура содержания порождает иные принципы композиции: действие возвращается вспять, уходит вперед и, главное, надолго останавливается, уступая место параллельным действиям, отступлениям и эпизодам. Если принцип эпоса — единство, то принцип романа — разнообразие. А отсюда следует — и этот вывод и Джиральди, и Пинья формулируют вполне четко, — что эстетическое законодательство не дается раз и навсегда, оно может устареть и должно время от времени обновляться. При этом новые правила извлекаются из произведений, апробированных стойким и всеобщим признанием: в случае с романом — из произведений Боярдо и Ариосто.

У апологетов романа не замедлили обнаружиться оппоненты. Первый из них — Антонио Минтурно (1500—1574), видный церковный деятель и поэт, автор двух, посвященных поэтике сочинений — “О поэте” (1559), написанного на латыни, и “Поэтического искусства” (1563), написанного по-итальянски. Во втором из них он доказывал, что эстетическая норма не подвержена воздействию времени, считал недопустимым любое отступление от законов эпической поэзии, главный из которых — единство действия, в качестве абсолютных образцов указывал на произведения Гомера и Вергилия, Ариосто же осудил именно за выбор вымышленного, неправдоподобного и лишнего единства сюжета. В каком-то смысле полемика Минтурно с Джиральди и Пиньей напоминает и спор “цицеронианцев” с “антицицеронианцами”, начавшийся еще в XV в. и продолженный в XVI в., и еще более — спор о языке, в котором столкнулись сторонники нормы, вознесенной над временем, и сторонники узуса, определенного временем. Главное, что ее от этих споров отличает, это уход от языка и стиля в область чисто жанровой проблематики с характерными для нее темами — жанровой топики (историчность или вымышленность сюжета) и жанровой формы (строгая или свободная композиция). Минтурно уже и строит свое “Поэтическое искусство” по жанровому принципу (полное название — “Поэтическое искусство, в коем содержатся предписания для героической, трагической, комической, сатирической и всякой иной поэзии”), отводя каждому из крупных видов поэзии один

из основных разделов работы (первая книга — эпос, вторая — драма, третья — лирика) — от равнодушия Даниэлло (который говорил о делении литературы по жанрам: “все это вещи наипустейшие”) мы ушли чрезвычайно далеко.

А начало этого перелома относится именно к сороковым годам, когда, с одной стороны, пишет свой диалог, как бы закрывающий эпоху стилевых поэтик, Фракасторо, с другой же и почти одновременно — открывает новую эпоху Бартоломео Ломбарди своими лекциями об аристотелевском “Поэтическом искусстве”. Его курс, начатый в Падуе в декабре 1541 г., продлился недолго — автор вскоре умер, — но его записями воспользовался в своих лекциях, читанных в Ферраре в 1543 г., Винченцо Маджи; он опирался на них и выпуская в свет в 1550 г. свой фундаментальный комментарий к аристотелевскому трактату. Первым, однако, этот комментарий уже не стал — двумя годами его определил комментарий Франческо Робортелло (1515—1567). Оба комментария, что вполне естественно, не свободны от влияния риторической традиции, в обоих исходной теоретической установкой является оказываемый поэтическим произведением эффект (притом, что Робортелло указывает в качестве аудитории на интеллектуальную элиту, а Маджи — на необразованное простонародье). Но достигается этот привычный для риторики эффект — усладить и убедить или сдобрить горькую пилюлю пользы сладкой оболочкой поэтического наслаждения — уже не с помощью фигур речи, а через жанровые категории. И Робортелло, и Маджи, как бы возмещая урон, нанесенный временем аристотелевской поэтике, дополняют свои комментарии краткими трактатами о не рассмотренных Аристотелем жанрах. У Робортелло это сатира, эпиграмма, комедия, элегия; говоря о комедии, он фактически слово в слово повторяет аристотелевский разбор трагедии, лишь соответствующим образом меняя качественные характеристики. Его жанровые определения вообще отличаются некоторой расплывчатостью и невыделенностью основного признака: иногда им может быть предмет, иногда — форма, иногда — цель. Но при этом пользу зрителю или слушателю доставляют именно аристотелевские фабула, характер, мысли; удовольствие — эпизод, второстепенный персонаж, описание или отступление. Существует и удовольствие, проистекающее от самого характера подражания — “веселого” в комедии, “ис-

кусного” в трагедии. Подражание вообще признается главной отличительной чертой поэзии.

В течение следующего полувека число комментариев к “Поэтике” значительно умножится, и аристотелизм вообще утвердится в качестве основополагающего подхода к разбору всех поэтологических категорий. Это не значит, что у него не останется противников, в том числе и принципиальных. У Платона в этот период тоже имелись, хотя и единичные, но сильные адепты. Один из них — Франческо Патрици (1529—1597), боровшийся с Аристотелем на всех фронтах, от философии до эстетики. В своей “Поэтике”, разделенной на десять частей (“декад”), лишь две из которых были опубликованы при жизни автора (“Декада историческая” и “Декада опровергающая”, 1586; остальные обнаружены в 1949 г.), он выдвинул в качестве цели и содержания поэзии “удивительное”, в качестве ее истока — вдохновение (или энтузиазм) и обрушился на подражания, на правила, на фальсифицируемость поэзии и на ее единства. Джордано Бруно, еще один адепт платонизма, также выступил и против подчинения поэзии правилам, и против деления ее на жанры, объявив (“О героическом энтузиазме”, 1585), что каждый новый поэт заново вырабатывает для себя правила, которым следует в своем творчестве, и что жанров столько, сколько поэтов. К такому же выводу вели читателя бесчисленные, произвольные, то и дело меняющиеся жанровые классификации Патрици (в “Декаде пластической”, 1587).

Можно ли считать Патрици и Бруно теоретиками маньеризма или, по крайней мере, маньеристическими теоретиками? С одной стороны, несомненно. “Удивительное” (по определению Патрици в “Декаде изумляющей”, оно рождается, когда “один порядок смешивается с другим и вероятное занимает место невероятного и наоборот”) — это то, к чему стремились и чего достигали в своих картинах Тинторетто и в своих трагедиях Джиральди. С другой стороны, если маньеризм в живописи — это отход от натуральной основы изображения и ориентация на “правила” (“манеру”) письма нескольких образцовых художников, то Патрици с Джордано Бруно с их протестом против правил и с их апологией природы плохо подходят на роль его лидеров. Ничего слишком парадоксального в этом противоречии нет: все дело в разрыве между теоретической и практической поэтикой,

который сложился давно и который во второй половине XVI в. только начал постепенно преодолеваться. С тем же успехом маньеризм мог находить идейное оправдание и у теоретиков противоположного лагеря.

Так, во всяком случае, обстоит дело с Юлием Цезарем Скалигером (1484—1558) в его “Поэтике”, опубликованной в 1561 г. посмертно. Для художественной практики маньеризма привлекательной здесь была идея искусства как второй природы, которая решительно превосходит первую. Но та же самая идея, поскольку содержала в себе представление об искусстве как о рациональной норме, как о системе правил, оказалась привлекательной и для классицизма: недаром Скалигер вошел в число наиболее почитаемых французским XVII в. авторитетов. Вместе с тем Скалигер, уже в 1525 г. уехавший во Францию и поселившийся в Ажене, так до конца и не оторвался от интеллектуальной атмосферы Италии 1510—1530 гг., определявшейся во многом спорами о подражании, еще в прежнем, доаристотелевском смысле (кроме Бембо, полемизировавшего с Пико делла Мирандола-младшим, это и Джулио Камилло Дельминьо, и Бартоломео Риччи, и Бернардино Партенио, и др.). Скалигер и сам принял в нем участие направленным против Эразма трактатом (1531), и сохранил верность своему “цицеронианству” (преобразованному в соответствии с предметом в “вергилианство”) в “Поэтике”. Именно инерция гуманистического понятия подражания определяет колебания автора в отношении понятия аристотелевского. Заявив уже в первой главе первой книги, что “поэзия целиком представляет собой подражание”, он фактически опровергает эту посылку в последней, седьмой: “ибо не всякое поэтическое произведение есть подражание, и не всякий, кто подражает, поэт.” Но главная причина этой непоследовательности в том, что он никак не хочет отказываться в праве называться поэтом ни философу, ни историку — лишь бы они облекали свою философскую или историческую материю в стихи. Тем самым он, не изменяя аристотелизму, оказывается парадоксальным образом предшественником Патрици.

Спорит, и спорит ожесточенно Патрици в основном с Лудовико Кастельветро (1505—1571), хотя последнего никак нельзя отнести к числу вульгарных догматиков: об этом говорит и обвинение в ереси, вынудившее Кастельветро покинуть Италию, и

критический дух, которым исполнен его комментарий — первый из новоязычных — к аристотелевскому трактату («Поэтика» Аристотеля, изложенная на народном языке и истолкованная», 1570). Кроме того, его перу принадлежат комментарии к петрарковскому “Канцоньере”, к “Рассуждениям о народном языке” Бембо (где он выступил в защиту современного и разговорного языка против литературного и почерпнутого из книг образцовых авторов) и к двадцати девяти песням дантовского “Ада”, исследование “Риторике к Гереннию” и другое. Позиция Кастельветро в процессе самоопределения литературных и художественных стилей такая же размытая или, лучше сказать, такая же универсальная, как и у Скалигера. С одной стороны, его теория поэзии отличается предельным рационализмом и жесткой нормативностью: именно он первым формулирует в качестве непререкаемого закона пресловутые единства времени и места. Но мотивирован этот закон своего рода принципиальным гедонистическим демократизмом, с которым Кастельветро подходит к исследованию поэзии: поэзия — таково его главное теоретическое убеждение — призвана развлекать простой народ; этот эстетический эффект достижим только при условии абсолютной веры в истинность того, что происходит на сцене или о чем повествуется в поэме; эта вера будет поколеблена, если зритель заметит, что события, которые ему были представлены, никак не уместятся в те несколько часов, которые он провел в театре. Пользе в поэзии не место: Кастельветро идет много дальше Аристотеля, изгоняя из числа поэтов не только Эмпедокла, но и Гесиода и Вергилия с его “Георгиками”. Причина все та же: простому народу научные материи неинтересны и непонятны — о его просвещении Кастельветро даже не задумывается. При этом если от аудитории не требуется никакой подготовки, то поэт готовится к своему труду путем “долгих упражнений и с помощью приобретенного навыка” — никакого вдохновения, никакого платоновского “неистовства” ему не оставлено. Ему не оставлено даже права вдохновляться чужим примером или во всяком случае брать его за образец: “поэзия создает нечто совершенно отличное от ранее созданного..., а поэт при этом прекрасно сознает, отчего нужно делать так, а не иначе, ибо не жалеет времени на размышление и исследование.” Поэт соревнуется — но не со своими великими предшественниками в рамках общего канона, а “с установлен-

ями судьбы и с ходом земных вещей”, имея единственным ограничителем непреложный жанровый закон. Разрыв с традицией гуманистической поэтики — полный и вполне осознанный.

## 2

Комментарий Кастельветро увидел свет в ближайший канун первого из трех великих литературных “споров”, под знаком которых прошло окончание столетия. Значение их для литературно-критической мысли весьма велико. Во-первых, они окончательно закрепили торжество жанровой поэтики: еще одним свидетельством полной переориентации поэтологических установок явилось то обстоятельство, что в это время специального монографического исследования был удостоен едва ли не каждый из опробованных литературной практикой жанров — трагедия (Н. Росси и Г. Зиннано, оба 1590 г.), комедия (Б. Пино да Кальи, 1572; Н. Росси, 1589; Ф. Черути, 1593), героическая поэма (Т. Тассо, 1594), роман (Д. Малатеста, 1596), новелла (Ф. Бончани, 1574), диалог (С. Сперони, 1574), эпиграмма (Т. Корреа, 1569), мадригал (С. Сперони, 1574), сонет (В. Торальто, 1589; Ч. Крисполти, ок. 1592), элегия (Т. Корреа, 1590), лирика в целом (П. Торелли, 1594). Во-вторых, благодаря этим спорам был преодолен традиционный, восходящий еще к Средневековью разрыв теоретической и практической поэтики, о чем свидетельствует и их интенсивность, не имеющая прецедентов, и их предмет — сочинения итальянской литературы, причем, начиная со второго спора, либо ближайшего прошлого, либо самой живой современности.

У начала спора о Данте стоит «Речь мессера Ансельма Кастравиллы, в которой доказывается несовершенство “Комедии” Данте». Она стала известна в 1572 г., но была опубликована лишь в следующем веке — в 1608 г. Кто ее автор, неизвестно: он именуется то Ансельмо, то Ридольфо, и нет ни одного документа или свидетельства, подтверждающего его реальное существование. Не исключено, что это псевдоним. Таинственный Кастравилла избрал поводом для своей атаки на “Божественную Комедию” высказывание Винченцо Боргини, поставившего Данте выше Гомера — высказывание, сделанное Боргини в качестве персонажа одного из диалогов Бенедетто Варки (изданного в 1570 г.,

но написанного десятилетием раньше). В качестве же реального лица Боргини неоднократно протестовал против того, что ему приписывается столь крайнее мнение, уточняя, что он признает Данте величайшим поэтом нового времени, но никогда не осмеливался равнять его с Гомером. Впрочем, для Кастравиллы “парадокс” Варки был, действительно лишь предлогом, а целью — доказать, что “Божественная Комедия” не поэма, если же поэма, то не героическая, а если все же героическая, то плохая. К эпической поэзии ее нельзя причислить, так как этот жанр не допускает изображения частных лиц, к разряду которых Кастравилла относит самого Данте в качестве героя произведения. Плоха же поэма, потому что ее фабула неправдоподобна, затемнена, разъединена, эпизодична, недостаточно просторна, лишена завязки, узнавания, перелома, развязки, не вызывает ужаса, жалость же вызывает лишь местами. Кастравилла тем самым поставил своих будущих оппонентов перед трудным выбором: либо согласиться с ним и признать “Комедию” Данте эстетически несовершенной, либо выступить против того эстетического законодательства, с которым она не согласуется (такое, как мы видели, было вполне возможно, но из участников спора по этому пути не пошел никто). Был, правда, и третий путь: ввести дантовскую поэму, соответствующим образом ее истолковав, в круг освященных аристотелевской “Поэтикой” жанров. Именно его избрало большинство противников Кастравиллы.

Один из будущих главных героев спора, Якопо Маццони, вмешался в него уже в 1572 г. («Речь в защиту “Комедии” божественного поэта Данте»). В следующем году спор продолжили флорентийские Поддельные академики (целая группа рукописных текстов, в той или иной мере связанных с дантовскими сессиями этой академии). Вскоре сторону Кастравиллы принял самый, пожалуй, активный участник дискуссии Беллизарио Булгарини («Некоторые замечания о речи Якопо Маццони, направленной в защиту “Комедии” Данте», ок. 1576, изд. 1583). На “Замечания” Булгарини ответил Орацио Каппони (“Ответ на пять первых положений Беллизарио Булгарини”, 1577, рукопись). Тот, само собой, не остался в долгу («Реплики на ответы синьора Орацио Каппони на пять первых положений моих “Замечаний”», 1579, изд. 1585). Новая атака на Данте последовала в 1582 г., и у Кастравиллы появился новый единомышленник — Алессандро

Каррьеро с “Краткой и остроумной речью против Данте”. Впрочем, появился ненадолго, так как критики Данте не сочлись между собой славой. Издав свои “Некоторые замечания”, Булгарини обвинил Каррьеро в плагиате и вызвался представить свидетелей, готовых подтвердить, что тот читал его сочинение, будучи в Сиене в 1579 г. Каррьеро отреагировал быстро (уже в 1583 г.) и весьма своеобразно: представив в первой части своего нового труда (“Апология против обвинений синьора Беллизарио Булгарини, сиенца”) доказательства того, что его “Краткая речь” была готова уже в 1577 г., он во второй части (“Палинодия, в которой доказывается великолепие поэмы Данте”) сделал полный разворот и вознес на пьедестал то, что в прошлом году (или, если верить “Апологии”, несколько раньше) с него низвергал.

“Некоторые замечания” и “Реплики” Булгарини были атакованы в том же 1583 г. Джироламо Зоппио (“Рассуждения в защиту Данте и Петрарки”), поздно включившимся в спор, но быстро вышедшим в нем на первые роли. Кроме него, против “Некоторых замечаний” примерно в то же время выступил Спероне Сперони (“Апология Данте”, изд. только в XIX в.). Повидимому, Зоппио встретился с контркритикой, так как спустя два года вновь вмешался в дискуссию с “Ответом на возражения, чинимые сиенцами против рассуждений в защиту Данте”. Тут уже не смолчал Булгарини («Ответы на рассуждения синьора Иеронимо Зоппио о “Комедии” Данте, Реплика на ответ того Зоппио, именуемый “Против возражений, чинимых сиенцами”», 1586). Тем временем лагерь сторонников Данте пополнил Алессандро Сарди («Речь о поэзии Данте применительно к его “Аду”», 1586), а Якопо Маццони все еще продолжал работать над начатым в 1583 г. фундаментальным трудом «О защите “Комедии” Данте» (первая часть издана в 1587 г., вторая — в 1688). Продолжали интересоваться спором флорентийские Поддельные академики (Алессандро Ринуччини выступал в академии с защитой Данте в январе 1581 г. и в апреле 1587 г.). Не думал успокаиваться Зоппио, вновь пошедший в наступление на Булгарини (“Мелочи поэтические касательно Данте”, 1587). Но тому еще оставалось свести более старые счета (“Защитное слово на Апологию и Палинодию монсиньора Алессандро Каррьеро”, 1588), и Зоппио, не дождавшись ответа, выступил не в очередь и последний раз (“Поэтика от Данте”, 1589). Булгарини будет возвращаться к



своей любимой теме уже в следующем веке (кстати, именно он издаст наконец памфлет Кастравиллы), в этом же веке спору приходит конец, хотя его отзвуки будут еще слышаться в программах флорентийских академий, в двух параллельных спорах, в теоретических сочинениях общего характера (например, в “Поэтике” Кампанеллы, ок. 1596).

Главный пункт обвинения, выдвигаемого против Данте, в чем обвинители следуют за зачинателем спора, — несоответствие “Божественной Комедии” жанровым характеристикам героического эпоса. По мнению Булгарини, “Комедия” — это своего рода жанровый монстр, в котором признаки отдельных жанров соединены в неммыслимом и противоестественном симбиозе: эпические персонажи (по признаку социального положения) действуют рука об руку с комедийными, а повествовательную форму поэмы компрометирует драматический размер стиха (это его первое, от 1576 г., выступление); по языку поэма Данте комедийна, но этому противоречат ее персонажи, ее фабула, ее способ подражания; по эффекту она трагедийна, но он ослаблен счастливым концом (это выступление 1586 г.). Каррьеро, пока не переметнулся в лагерь сторонников Данте, доказывал, что “Комедия” не причастна ни одному из существующих жанров: это не комедия, поскольку ее действие происходит не в городе и ее форма не драматична; это не трагедия, поскольку среди ее действующих лиц нет царей; это не эпос, поскольку автор выступает одновременно и как субъект, и как объект подражания; это не сатира, поскольку она не выводит на сцену ни фавнов, ни сатириков (Булгарини, напротив, полагал, что сатира — единственный жанр, с которым “Комедия” может быть сопоставлена из-за ее “злаязычия”).

Защитники Данте отрицали жанровую беспризорность “Комедии” и доказывали, что она соответствует признакам какого-нибудь вполне законного жанра, например, эпоса. Действие поэмы, опороченное ее хулителями, объявлялось героическим (подвиг путешествия по загробному миру), правдоподобным (ведущим к высшей правде христианства), благородным (повествующим об обретении добродетели), причем, конечно, приходилось закрывать глаза на то, что это не те героика, достоверность и благородство, что у Гомера и Вергилия. Реже “Комедию” классифицировали в соответствии с ее заглавием: целую книгу

своего главного труда посвятил этому Маццони. Недоумения, связанные с ее недраматичностью, он снимает, указывая на существование особой разновидности драмы — монодии, сольной рецитации. Выбрал Данте эту форму драмы, чтобы не нарушать принципа достоверности, выводя на сцену мертвецов. Но “Комедия” имеет не только форму, но и структуру драмы, поскольку все ее персонажи необходимы главному действию и в ней нет акцидентальных эпических эпизодов. Комедией же она названа вполне справедливо, так как финал ее радостен, а ее аудиторию составляют люди, занимающие невысокое положение в обществе и утешающиеся в своих житейских несчастьях за чтением поэмы.

Еще одна группа участников спора относила произведение Данте к новому, неведомому античности жанровому образованию. Правда, если для Джиральди и Пиньи роман — это действительно новая форма эпоса, то теоретики данной группы новизну понимают исключительно как комбинацию старых элементов. Еще за хронологическими границами дантовского спора Карло Ленцони (“В защиту флорентийского языка и Данте”, изд. 1556) первым заговорил о жанровой двойственности поэмы: с эпосом ее роднит обилие действующих лиц, с древней и новой аттической комедией — бичевание пороков, сакральность тематики, счастливый конец. К драматическому роду ее относит фигура самого Данте, являющегося актером в своей “Комедии”, которая, по прогнозу Ленцони, может стать прообразом нового драматического жанра, как это некогда случилось с античной эпопеей (из “Илиады” вышла трагедия, из “Маргита” — комедия”, из “Одиссеи” — трагедия двойного склада). При этом Данте, основывая новый жанр, не опровергает старого; более того, он не нарушает ни одного правила, установленного Аристотелем для эпопеи, и соблюдает их все, как будто читал “Поэтику”.

Среди участников спора активнее всех такую позицию отстаивал Джироламо Зоппио. По его мнению, избыток прямой речи помещает “Божественную Комедию” в один ряд с платоновским диалогом; стиль, финал, сословное положение персонажей — в один ряд с комедией; аудитория, склонная к философским размышлениям — в один ряд с эпосом. В итоге получается комическая эпопея, действие которой философично (и представляет собой аллегорию степеней счастья, достигаемых человеком при демократии, олигархии и монархии), герой которой —

философ, созерцание предпочитающий действию, читатели которой — также философы, чья склонность к философскому образу жизни только укрепляется после знакомства с поэмой.

Спор о Данте — это в сущности спор единомышленников, при всей его ожесточенности. Маццони, даже конструируя свой невиданный жанровый гибрид, ссылаясь на “Поэтику” Аристотеля не реже Кастравиллы. В том, что данное произведение причастно поэзии постольку, поскольку соответствует всем законам данного жанра, не сомневался не только Булгарини, прямо высказывавший эту мысль, — не сомневался никто. Забавная палинодия Каррьеро показывает, сколь ненадежна была разъединительная линия между враждующими лагерями, сколь случайно было распределение на критиков и апологетов. В упорстве, с каким Маццони, некоторые участники дантовских сессий Поддельной академии, отчасти Зоппио отстаивали комедийность “Комедии”, прекрасно зная, в отличие от позднеантичных грамматиков и средневековых книжников, что комедию играют на театре, — в этом упорстве нужно видеть не столько безразличие к драматической природе комедии, которое во второй половине XVI в. было бы невозможным анахронизмом, сколько потребность установить для эпоса такую же систему двустороннего равновесия, какая сложилась в области драматургии. Эпосом спор заметно пренебрегает, и это понятно: у эпоса нет определенного места ни в иерархии — он не располагается между комедией и трагедией, как средний стиль между высоким и низким, — ни в системе, поскольку для него не находится постоянного снижающего двойника (у трагедии такой двойник есть). Поэтому на данном этапе литературная теория склоняется к тому, чтобы поставить всю жанровую систему под знак фундаментальной оппозиции трагедии и комедии, и это характерно не только для участников спора. К примеру, Франческо Кабураччи («Краткая речь в защиту “Неистового Орlando”», 1580) считал, что Ариосто в своей поэме создал новый жанр, объединяющий под эгидой эпоса трагедию и комедию, в чем примером и образцом ему служил “Декамерон”, а Джазон Денорес, начавший своим “Рассуждением о том, что комедия, трагедия и героическая поэма имеют начало и причину своего произрастания в философии моральной и гражданской, а также в указах лиц, правящих государствами” спор о трагикомедии, относил к числу идеальных комедий

наряду с Теренцием большинство новелл Боккаччо, и к числу идеальных трагедий — его же новеллы о Джисмонде и Гвильельмо Руссильонском.

### 3

Ситуация существенно изменилась в следующем по времени споре — об Ариосто и Тассо, который начался в 1584 г. публикацией диалога Камилло Пеллегрино “Каррафа, или Об эпической поэзии”, где недавно вышедший в свет “Освобожденный Иерусалим” ставился выше “Неистового Орландо” по всем аристотелевским поэтологическим категориям, кроме одной — кроме “мысли” (по Аристотелю, “умение говорить уместное и существенное в речах”). Дискуссия разгорелась мгновенно и некоторое время шла с интенсивностью, которая для эпохи, не знакомой с периодическими изданиями, кажется просто невероятной. Диалог Пеллегрино появился в декабре; не прошло и месяца, как Франческо Патрици откликнулся на него “Мнением в защиту Ариосто” (авторская датировка — 13 января 1585 г.); почти одновременно с ним за своего двоюродного деда заступился Орацио Ариосто («Защита “Неистового Орландо”»); в феврале партию сторонников Ариосто пополнила всего три года как основанная Академия Круска, выпустившая в свет очередную апологию Ариосто, которая в то же время явилась первым памфлетом против Тассо (предположительно, ее автор — Леонардо Сальвиати). Тассо ответил в том же году дважды: сначала “Апологией”, датированной июлем и опровергающей обвинения академиков, а затем — “Рассуждением о мнении синьора Франческо Патрици” от 8 сентября. Новый приступ Круски не заставил себя долго ждать: «Ответ на “Апологию” Торквато Тассо» закончен Академиком Обвалленным в муке (*Infarinato* — академический псевдоним Сальвиати; в соответствии с названием Академии — “Отруби” — все ее члены брали себе бурлескные псевдонимы, связанные с процессом обработки зерна и выпечки хлеба) 10 сентября 1585 г. В следующем месяце первому выступлению Академии дал отпор инициатор дискуссии Пеллегрино. Также октябрём помечено «Рассуждение о спорах касательно “Освобожденного Иерусалима”» Орацио Ломбарделли, опубликованное в следующем, 1586 г. Хотя Ломбарделли занимает в споре, что трудно не заметить, сторону

Тассо (Ариосто он почти не касается), тот счел нужным ответить своему добровольному адвокату в полемическом тоне (“Ответ на Рассуждение синьора Орацио Ломбарделли”, 1586), что не отпугнуло его новых сторонников, Никколо дельи Одди (“Диалог в защиту Камилло Пеллегрини против академиков Круска”, изд. в 1587 г., но датирован все той же бурной осенью 1585 г.) и Джулио Оттонелли («Речь в защиту “Освобожденного Иерусалима”», 1586). С еще одной защитой Тассо выступил в 1588 г. Джулио Гваставини (“Ответ Инфаринато, члену Академии Круска”); на Ариосто он не нападает. Словно под благотворным влиянием этого примера такой ожесточенный преследователь Тассо, как Сальвиати, свое новое выступление (1588) посвящает исключительно прославлению “Неистового Орlando” и оставляет “Иерусалим” в покое. Близкую позицию занимает Джузеппе Малатеста («Диалог о новой поэзии, или Защита “Неистового Орlando”», 1589). К компромиссной точке зрения Гваставини примыкает Малатеста Порта (“Росси”, 1589), тогда как апологетическую линию Джузеппе Малатесты и предсмертного труда Сальвиати продолжает Орlando Пешетти (“Защита первого Инфаринато”, 1590). Крепнувший с каждым годом мирный тон полемики показывает, что она себя фактически исчерпала. Действительно, спор как таковой заканчивается, и его теоретические итоги подводятся в поэтике эпоса (Т. Тассо “Рассуждения о героической поэме”, 1594) и в поэтике романа (Д. Малатеста “О поэзии романов”, 1596).

Спор об Ариосто и Тассо по сравнению с начавшимся на десять лет раньше, но в значительной своей части одновременным спором о Данте отмечен более четкой артикуляцией позиций и вместе с тем меньшей теоретической абстрактностью. Из постоянных героев спора, пожалуй, один Сальвиати последовательно выдерживает линию жесткого эстетического регламентирования. Даже Пеллегрини признавал известную правду “Неистового Орlando” как особой жанровой разновидности, отклоняющейся от классического эпоса. Сальвиати же твердо стоит на том, что романа как новой повествовательной формы не существует, жанровая монолитность эпоса нерушима и его безукоризненным образцом в наше время является именно поэма Ариосто. В “Неистовом Орlando” достигнуто безупречное единство действия. Единства достиг и Тассо, но негативным путем — обу-

живая и обедняя поэтическую материю; Ариосто же сумел ввести ее в границы подлинно содержательного единства.

Реже, чем в споре о Данте, использовалась жанровая комбинаторика (что вполне объяснимо: с жанровой классификацией ариостовской поэмы таких трудностей, как с дантовской, не возникало). Только Орацио Ариосто, оперируя аристотелевскими определениями предмета и способа подражания, вывел шесть подразделений эпоса и драмы: героическая поэма (наррация и царственное действие), комическая поэма (наррация и плебейское действие), трагедия (драма и царственное действие), комедия (драма и плебейское действие), трагикомедия (драма и комбинированное действие). Поэма деда оказалась зачислена в шестую категорию (наррация и комбинированное действие), представляющую собой эпический аналог трагикомедии, своего рода гибрид “Илиады” и “Маргита”.

С жанровым определением “Освобожденного Иерусалима” особых сложностей не возникало: сторонники Тассо полагали, что это эпос, и хороший (Пеллегрино, Одди, Гваставини, Порта), противники Тассо полагали, что это эпос, но плохой (Сальвиати). Еще один вариант: “Иерусалим” плох именно и только потому, что является эпосом (Малатеста). Другое дело “Неистовый Орlando”, считавшийся эпосом, как плохим, так и хорошим, считавшийся гибридом нескольких жанровых форм, считавшийся, наконец, романом. Если “Божественная Комедия” и “Освобожденный Иерусалим” встречали или безоговорочное признание, или безоговорочное отрицание, то оценки “Неистового Орlando” колебались в значительно более широкой амплитуде. Можно выделить по меньшей мере четыре позиции:

1) роман по всем показателям стоит ниже эпоса (Пеллегрино, Одди);

2) роман стоит особняком от эпоса и имеет свой идеал совершенства, состоящий в достижении возможно большего плюрализма действия, однако эпический идеал единства, не будучи единственным, является все же высшим (Гваставини);

3) роман иной, но во всех отношениях равный эпосу жанр, в пределах которого не только можно — должно нарушать все мыслимые единства и во всем противоречить аристотелевским принципам построения характеров, стремясь к тому, чтобы они выходили нехорошими, несообразными, непохожими и неподобающими (Порта);

4) роман по праву заступает на место эпоса, безнадежно и окончательно устаревшего (Малатеста).

Мнения тем самым колебались между безоговорочным предпочтением одного из жанров и признанием их полного или относительного равенства — в существовании романа не сомневался никто, кроме такого страстного борца за дело Ариосто, как Инфаринато-Сальвиати.

Казалось бы, спор об Ариосто и Тассо — это уже не противостояние личностей, а противостояние направлений, не борьба оценок, легко меняющих плюсы на минусы, а борьба идейных позиций. Действительно, если Тассо как поэт ставится выше Ариосто на том основании, что он покорнее следовал предписаниям Аристотеля и греко-римским образцам (Пеллегрино), то в этом трудно не слышать голос классицизма. А маньеристическую нелюбовь к порядку легко узнать, когда целью и критерием поэзии признается наслаждение, поэтические категории ставятся в зависимость от вкуса, неустойчивость и капризность которого специально подчеркиваются, и современный вкус считается предпочитающим разнообразие всем разновидностям единства (Малатеста). Все это так, полюсы в споре об Ариосто и Тассо выражены достаточно рельефно, но ведь существуют и промежуточные позиции, и даже в экстремальных позициях можно заметить некоторую склонность к компромиссу. Пеллегрино, зачинщик спора, делает не такой уж маленький шаг навстречу своим самым принципиальным противникам, признавая, что законы в поэзии не всевластны, что у них есть определенные границы: для эпоса единство действия — непреложный закон, но зато поэт свободен в выборе тем, в изображении нравов и характеров, в употреблении слов, фигур и тропов. При этом Пеллегрино делает еще одно, горькое для адепта нормативной поэтики признание: никакими доводами нельзя заставить склониться перед Аристотелем того, кто даже законы “Поэтики” считает подвластными времени. С другой стороны, такой апостол своеволия, как Малатеста, насчитывает несколько поэтических правил, над которыми время не властно, поскольку они основаны на вековых законах природы. В конечном счете разница между Пеллегрино и Малатестой, сторонниками самых крайних точек зрения в споре об Ариосто и Тассо, сводится к тому, что первый суживает сферу свободы, раздвигая границы необходимости, а второй

поступает наоборот, расширяя личную компетенцию поэта за счет безличной компетенции жанра. Ни Пеллегрини не лишает поэта права на свободу, ни Малатеста не отменяет закон как таковой. Они говорят на одном и том же языке: принцип разнообразия, как его понимают апологеты романа, приобретает смысл лишь на фоне принципа единства.

Таких перебежчиков, как Каррьеро, в споре об Ариосто и Тассо не было, но это не значит, что быть не могло. Тот же Тассо, под конец жизни совершенно безоговорочно отвергавший всякое посягательство на единство действия в эпосе, дебютировал в споре, носящем его имя, с обоснованием права поэта не придерживаться никаких единств. Правда, без такого допущения он вряд ли бы смог доказать, что его отец в качестве автора стихотворной версии “Амадиса” не выказал себя полным профаном в поэтическом искусстве. Зато никаких личных причин не было у Пеллегрини, который, вторично вмешавшись в спор, сделал еще один, и довольно широкий, шаг навстречу своим оппонентам, заявив, что если в качестве эпоса “Неистовый Орландо” не лишен недостатков, то взятый в качестве романа он представляет собой совершенство. Фактически Пеллегрини перешел на позицию Гваставини. Это не значит, что он готов последовать примеру Каррьеро. Это значит лишь одно: трудно строить исключаящую противоречия поэтику, опираясь на далеко не гармоничный “Освобожденный Иерусалим”. Но трудно лишь в том случае, если литературная теория настолько сблизилась с практикой, что способна отказаться от своей абстрактной последовательности и непротиворечивости, если непоследовательна и противоречива практика, которую она защищает.

## 4

Толчок к последнему великому спору, начатому в XVI в., дал в 1586 г. Джазон Денорес своим “Рассуждением о том, что комедия, трагедия и героическая поэма имеют начало и причину своего произрастания в философии моральной и гражданской, а также в указах лиц, правящих государствами”. Хотя “Верный пастух” — яблоко раздора в новом споре — в этом сочинении даже не упоминается, и к тому же он не был еще ни издан, ни представлен на сцене (но публично читался, начиная с 1583 г.),



Баттиста Гварини не без основания решил, что Денорес, осуждая наметившееся в последнее время превращение эклог в пятиактные трагедии и комедии, метит именно в его драматическую пастораль. Правда, в своей ответной и анонимной реплике — «Веррато (имя актера, которое Гварини использует в качестве ширмы), или Опровержение того, что написал мессер Джазон Денорес в своем рассуждении о поэзии» (1888) — он старается выдержать тон объективной незаинтересованности и делает вид, что «Верный пастух» к существу спора отношения не имеет. Денорес незадолго до смерти успел ознакомить читателей со своей «Апологией против автора “Веррато”» (1590), и Гварини, хотя его оппонента уже не было в живых, решил все же оставить последнее слово за собой. Его «Веррато второй, или Ответ Подпаленного феррарского академика в защиту “Верного пастуха”» (1593) — первое сочинение в этой дискуссии, которое вносит в нее обсуждение конкретного литературного факта (что видно уже из названия), и одновременно заключительный оригинальный вклад Гварини в спор о трагикомедии. «Компендий по трагикомической поэзии» (1599, изд. 1602) лишь сводит воедино обоих «Веррато».

Спор кажется бесповоротно исчерпанным, но с началом нового века вспыхивает с удвоенной силой. Только в 1600—1601 гг. он будет продолжен пятью выступлениями. Он протянется через весь XVII в. и перекинется во Францию. Два предыдущих спора угадали с концом столетия, они не пережили время своей культуры. В отличие от них спор о трагикомедии вводит литературно-критическую мысль Возрождения в новую культурную эпоху.

«Рассуждение» Денореса последовательнее, чем, быть может, любая другая поэтика XVI в., подчиняет поэзию политике. У колыбели поэзии стояло свободное вдохновение, но законодатели и философы очень быстро направили ее к осуществлению государственных целей. Политическую пользу Денорес усматривает даже в катарсисе: с его помощью граждане отучаются от страха и сострадания и превращаются в превосходных воинов, так как нет ничего более вредного для новобранца, чем сострадать раненым родичам и друзьям или пугаться их гибели. У римлян тем же целям превосходно служили бои гладиаторов. Денорес, вынужденный покинуть свой родной Кипр и ставший гражданином Венеции, республику предпочитает всем прочим видам

государственного устройства, и задачами пропаганды народо-властия объясняет даже введение в трагедию хоров: они были призваны продемонстрировать, что суждение многих, хотя и неученых, людей, куда более здраво, чем суждение одного, какое бы положение в обществе он ни занимал. У жанров имеются четко обозначенные политические цели: трагедия изобличает тиранию, героическая поэма прославляет деяния законного государя, пекущегося о благе подданных, комедия манит зрителя к тишине домашнего очага и отвращает от пагубного политического честолюбия. В “Апологии” Денорес еще более жестко свяжет жанры с формами государства: эпос — с законной монархией, трагедию — с олигархией, комедию — с республикой. Комедия в политико-педагогическом смысле предпочтительнее поэтому всех других жанров. Тиран трагедии гибнет, добрый государь героического эпоса возвращает свое царское достоинство, но не сразу и не без тяжких трудов, а скромный горожанин комедии расстанется со всеми треволениями и обретает свое прежнее прочное довольство в течение каких-нибудь суток.

Комедийный катарсис освобождает души зрителей от тех огорчений, которые причиняют им любовные похождения сыновей и жен, плутовство слуг. Комедия учит, как достойно нести звание отца семейства и как править домом. Симпатию к этому жанру Деноресу диктует отнюдь не только политический конформизм, а скорее, убеждение в том, что комедия соразмерна человеку, не подавляет его человечности, подобно трагедии и эпосу. Но человек, по росту которого Денорес выстраивает поэзию, ничуть не похож на героя трактатов Джаноццо Манетти и Джованни Пико делла Мирандола — это персонаж комедии, причем вполне определенный, тот ее персонаж, который олицетворяет косный социальный порядок, стоящий на пути молодых героев. Это добропорядочный мещанин, превыше всего озабоченный сохранением своего домашнего очага и не помышляющий ни о каких гражданских или интеллектуальных подвигах. В своих собственно политических сочинениях, например, в “Кратком поучении о наилучшем государстве” (1578), Денорес также склонялся к идее “срединности” как наиболее полно отвечающей идее совершенного государственного строя. Такое понижение идеала было знамением времени. В самом конце века Франческо Буонамичи (“Речи о поэзии перед Флорентийской Акаде-

мией в защиту Аристотеля”, 1597), разграничивая жанры в зависимости от их аудиторий, уделит трагедии зрителя амбициозного, рвущегося к политическому действию, мечтающего о высшей власти и потому способного узнать себя в трагическом герое, тогда как у эпоса будет слушатель поскромнее, довольный своей участью и не желающий лучшего. И Буонамичи объявит эпос высшим из жанров, так как он ближе человеку, ближе его природе и истинным потребностям, не пытается вознести его над самим собой.

Только три жанра — трагедию, комедию и героическую поэму — Денорес считает политически и этически действенными. Лирика нейтральна, пастораль же вредна и эстетически дефектна, поскольку приглашает зрителя оставить город ради селений и пастбищ; не содержит дифференцированных характеров, которые могут сформироваться только в городе; не может существовать в виде комедии (деревенские жители не знают, что такое остроты, шутки и розыгрыши); в виде трагедии также не может существовать (деревенские зрители не способны на чудовищные злодеяния, без которых нечего думать о трагическом очищении). А форма трагикомедии не подходит не только для пасторали, она не подходит вообще ни для чего ввиду своей противоестественности и противозаконности.

У автора трагикомической пасторали были все основания возмутиться таким заключением. Но Гварини не ограничивается защитой своего “Верного пастуха”, а создает вполне законченную поэтику, основные положения которой совпадают с идеями, которые проводились в апологиях романа, от Джиральди с Пиньей до Малатесты: это и пафос исторических изменений, которым подвержены жанровые закономерности, и призыв следовать требованиям современного вкуса, и ограничение числа абсолютных признаков поэзии (к которым Гварини относит подражание, характер, стих, декорум — его список даже полнее, чем у Малатесты) вместе с одновременным увеличением тех, которые подвластны личной юрисдикции поэта. Это, конечно, и тезис о том, что классические виды драмы устарели и нуждаются в замене новыми, не столь тяжелыми, как трагедия, и не столь легковесными, как комедия. Комедию и трагедию изначально объединяют их драматический характер, сценичность, ритм, гармония, ограниченность времени и действия, принцип достовер-

ности, строение фабулы, включающей в себя узнавание и перелом. Достаточно трагедии прибавить к этому общему фонду величие действующих лиц (но не действия), правдоподобие (но не правду) сюжета, мощь (но не безудержность) страсти, опасность, но не гибель, а комедии внести в него сдержанный смех, скромную веселость, вымышленность фабулы, перипетию, поворачивающую действие к счастливой развязке, и тогда два независимых жанра сольются вместе, образовав неделимое целое.

Новое в позиции Гварини по сравнению с Орацио Ариосто и несколькими приверженцами жанровой комбинаторики среди споривших о Данте заключается в том, что он акцентирует процесс становления жанра — если не исторический, то хотя бы диалектический. Жанр сохраняет свою прежнюю сущность до определенного предела. Трагедийность, скажем, величина переменная, она уменьшается по мере того, как трагическую фабулу лишают узнавания, перелома судьбы, ужасающего финала, делают ее эпизодической и вымышленной, но, чтобы ее окончательно уничтожить, нужно допустить в трагедию смех: тогда это будет уже не трагедия, а совершенно новый жанровый организм. Гварини пока не чувствует потребности в новых эстетических терминах и понятиях, он остается в рамках аристотелизма, но тот факт, что он помыслил жанр как диалектическое единство, а жанровое семейство как мобильную систему, все составляющие которой готовы к взаимодействию и синтезу, позволяет говорить о его поэтике как о предбарочной.

Повторные выступления оппонентов лишь развивали и развязывали идеи, высказанные с самого начала. Но вот что показательное. Ни о каком сближении точек зрения, подобном тому, какое замечалось в споре об Ариосто и Тассо, говорить не приходится: позиции противников ужесточаются чем дальше, тем больше. Денорес в “Апологии” подтверждает приговор, вынесенный им ранее трагикомедии, и обосновывает его фундаментальным законом природы, не допускающим смешения противоположностей. Одновременно он решительно возносит эстетическое законодательство над художественным опытом, заявляя, что только поэтическое искусство является мерилем поэзии и что поэзия совершенна лишь в той степени, в какой следует предписаниям искусства. Гварини, с другой стороны, уже мало равенства нового жанра с трагедией и комедией, он требует для трагикомедии

первого места и с впечатляющей четкостью формулирует принцип единства противоположностей, сравнивая внутреннюю уравновешенность трагикомедии с равновесием четырех физиологических жидкостей в человеческом организме, которые складываются в целостность единого темперамента. Денорес не защищал никакой современной художественной практики, он ее только осуждал и поэтому мог позволить себе быть последовательным. Гварини защищал собственную практику, осознав и приняв в отличие от Тассо ее неклассичность, поэтому он был вынужден быть последовательным. Жесткость позиции Гварини идет от того, что его теория оказалась адекватной его практике: можно считать его деятельность в двуединстве ее теоретических и практических аспектов первым опытом литературного направления.

Одним из итогов ренессансной эпохи в области теоретической поэтики явилось не полностью продуманное, но практически осуществленное размежевание между жаровым канонам и жанровым законом, и именно в этом основное отличие жанрового сознания Возрождения от жанрового сознания античности. Жанровый закон включает в себя любой образцовый текст как одну из своих возможностей, но он этой возможностью не исчерпан, он складывается из суммы возможностей, в том числе еще не реализованных. Бартоломео Риччи (“О подражании”, 1541) еще готов указать каждому жанру его образец: для трагедии им будет Сенека, для комедии — Плавт и Теренций, для эпоса — Вергилий, для элегии — Тибулл, для лирики — Гораций, для эпиграммы — Марциал. Но “Неистовый Орландо” никогда даже у самых убежденных апологетов романа не претендовал на роль такого же авторитарного текста, каким была для ниспровергателей романа “Энеида”. Возникновение романа не отменяет законов, обязательных для эпической поэзии — оно лишь уточняет, что входит в их число. Здесь содержится первый подступ к позиции французских “новых”, которые спустя столетие будут стоять на том, что поэзия древних не достигла совершенства, ибо ее творцам, великим талантами, не были известны законы и правила искусства, открытые только в недавние времена. Это уже полное ниспровержение канона: итальянские “новые” на такое не отваживались, но именно они вместе со своими оппонентами подготовили для него почву. Но главное их достижение заключа-

ется в другом: нормативная поэтика, предложенная итальянским Возрождением, привела к полной перестройке литературной деятельности как в сфере теории, так и в значительной степени в сфере практики. На долгое время, по крайней мере до романтиков и до эпохи романа, жанровая система, испытанная итальянским XVI в., и жанровая эстетика, им сформулированная, становятся законом и жизненным пространством для всей европейской литературы. Впервые в истории литературы появилась своего рода порождающая модель, чьим основным текстом стала “Поэтика” Аристотеля со всей совокупностью реально в ней данных и вчитанных в нее смыслов.

*Препринт WP6/2003/04*  
*Серия WP6*  
*Гуманитарные исследования ИГИТИ*

Андреев Михаил Леонидович  
**Второе рождение нормативной поэтики**

Публикуется в авторской редакции  
Ответственный за выпуск *Е.А. Рязанцева*  
Художественный редактор *А.М. Павлов*  
Корректор *Е.Е. Андреева*  
Компьютерная верстка *О.А. Корытько*

ЛР № 020832 от 15 октября 1993 г.  
Подписано в печать 30.04.2003 г. Формат 60×84 1/16. Бумага офсетная.  
Печать трафаретная. Гарнитура Таймс. Тираж 150 экз. Уч.-изд. л. 1,66.  
Усл. печ. л. 2,32. Заказ № 107. Изд. № 307

# Препринты ГУ ВШЭ

Серия WP6

“Гуманитарные исследования ИГИТИ”

**Савельева И.М., Полетаева А.В.** Функции истории: Препринт WP6/2003/01. — М.: ГУ ВШЭ, 2003. — 40 с.

**Дубин Б.В.** Семантика, риторика и социальные функции “прошлого”: к социологии советского и постсоветского исторического романа: Препринт WP6/2003/02. — М.: ГУ ВШЭ, 2003. — 44 с.

**Руткевич А.М.** Психоаналитическое учение о символе и интерпретации. — Препринт WP6/2003/03. — М.: ГУ ВШЭ, 2003. — 32 с.