

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА

И. К. Стаф

ДИАЛОГ И ПОВЕСТВОВАНИЕ В ИТАЛЬЯНСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ КВАТРОЧЕНТО¹

XV ВЕК В ИСТОРИИ итальянской новеллистики — это время поисков и экспериментов, многообразия стилистических образцов и жанровых форм. Новелла развивается в самой разной социальной среде, на всех уровнях культуры. Показательно, что в современную антологию новеллистики эпохи, составленную А. Борленги², вошли и анонимное (возможно, принадлежащее Гуго ди Аттавиано Брунеллески и Доменико да Прато) переложение итальянскими октавами латинской элегической песни о Геге и Биррии, восходящей к “Амфитриону” Плавта, и популярные “кантари” о Лиомбруно или о мадонне Елене³, и отрывки из проповедей св. Бернардино Сиенского, и фрагменты из “Парадизо дельи Альберти” Джованни Герарди. Авторитет “Декамерона”, так или иначе учитывавшийся всеми новеллистами XV в., еще не превратился в стилистический канон, каким он предстанет в следующем столетии. Статус боккаччиевского творения был двойственным: с одной стороны, он воспринимался гуманистами как популярный, но лежащий как бы вне культуры *сборник* на вольгаре (“принц Галеотто”), с другой — как источник *отдельных новелл*, достойных переложения на латынь; и сама эта двойственность может служить эмблемой бытования новеллистики в XV в. Эволюция новеллы на народном языке, развивающейся в рамках городской словесности, происходит параллельно с риторическими опытами гуманистов — и лишь к середине века намечается сближение и более тесное взаимодействие двух традиций.

Один из главных факторов, способствовавших развитию новеллы и определявших ее жанровые особенности, напрямую связан с диалогическим характером гуманистической культуры, особенно ярко проявившимся именно в XV в.⁴ В это время в Италии возникает целый ряд ученых сообществ: “республика словесности” делится на группы и дружеские кружки, появляются первые прославленные академии, такие как Платоновская Академия Фичино во Флоренции, непосредственной предшественницей которой была группа (или “академия”: *Achademia Florentina, nova Achademia*) знатоков античности во главе с Аргиропуло; Неаполитанская Академия, возглавляемая Панормитой, а затем Понтано; Академия Помпонио Лето в Риме и др. В рамках этих гуманистических сообществ складывается и развивается “литературная модель гуманистического мира” — диалог, где столкновение идей неотделимо от представления о риторическом мастерстве и нормативной речи. Традиция новеллы (прежде всего боккаччиевской) служила в этой среде материалом для стилистических экспериментов, имевших целью расширить сферу применения языка Цицерона. Примеру Петрарки, положившего начало гуманистическому освоению “Декамерона”, последовали Леонардо Бруни, Филиппо Бераальдо, Бартоломео Фаццио, Антонио Лоски, усилиями которых был создан своеобразный “мини-корпус” латинских переводов из Боккаччо. Однако ближе к середине века была предпринята более масштабная попытка синтеза латинской риторики и “низкой материи” короткого рассказа: в 1438 г. вышла в свет “Книга фацеций” (*Liber facetiarum*) Поджо Браччолини, дополнявшаяся и перерабатывавшаяся автором вплоть до 1452 г.

Знаток и неутомимый исследователь античности, Поджо прекрасно сознавал новаторский характер своего труда. Новым было прежде всего соотнесение “низкого” жанра с риторической традицией, а не только с античными образцами. Ведь согласно утверждению Понтано в *De sermone*, фацеция *противостоит* искусству риторики, ибо относится к области *otium*, приятного времяпрепровождения: идеал *homo facetus* предполагал, что шутки и забавные словечки служат развлечением и отдохновением от трудов. *Facetudo*, качество, присущее частной беседе, про-

тивостоит *facunditas*, доблести оратора, как жизнь частная — жизни общественной⁵.

Поджо отчасти сохраняет эту оппозицию. Обосновывая свой замысел, он ссылается на пример древних, которые, будучи “людьми благоразумными и учеными, находили удовольствие в шутках, играх и побасенках”, получая за это “не упреки, а похвалу”⁶. Иначе говоря, латинская *façeция* под пером апостолического секретаря римской курии выступает прямой наследницей античных образцов: “Аттических ночей” Авла Гелия, “Сатурналий” Макробия, жизнеописаний Диогена Лаэртского и Плутарха, наконец, остроумных ответов Цицерона (к которым также добавляется Петрарка с его “Книгой достопамятных вещей”). Освоение нового, “трудного” — именно в силу неполной адекватности традиции — материала, т. е. расширение границ *inven-tio*, возможно, в понимании Поджо, благодаря тому, что гуманистическая среда воспроизводит одну из моделей “культурного быта” древних, включающую в себя “шутки, игры и побасенки”. Остроумие и забавная история обретают ценность в рамках диалога, внутри дружеского кружка-“академии”, функции которого выполняет “Вральня” (*il Bugiale*), т. е., как поясняется в “Заключении” к сборнику, “потайное местечко папской курии, куда мы приносили все новости и где мы беседовали о разных вещах как для развлечения, так иногда и серьезно”⁷. “Вральня” занимает как бы маргинальное положение по отношению к общественной деятельности, но и не вполне чужда ей (серьезные диалоги в этом “местечке при курии” отнюдь не исключены); с другой стороны, она сродни “академическому быту”, который сделался к тому времени необходимым дополнением одиноких, в духе Петрарки, гуманистических штудий. Бытование *façeций* неотделимо от этого “мы”, постоянно возникающего в их зачинах — как правило, в связи с обозначением *argumentum* диалога, в котором участвует автор⁸. Модель новеллистического сборника, позволяющая включить *façeцию* в жанровые рамки диалога, снимает резкую оппозицию, намеченную у Понтано.

Но тем самым размывается и оппозиция “низкого” жанра и “высокого” искусства риторики, сохраняясь лишь на уровне традиционных для гуманистов формул “стилистического самоуничи-

жения”. Сборник забавных историй мыслится Поджо как эксперимент, имеющий целью “выразить на латинском языке — и не очень нескладно — многое такое, что считается трудным для передачи по-латыни”, иными словами, расширить сферу применения языка Цицерона, обогатить его и, в конечном счете, сослужить службу развитию ораторского искусства: “Пусть люди... пересказывают эти мои рассказы более гладким и более украшенным стилем. <...> Упражнение в таких писаниях принесет пользу в деле изучения красноречия”⁹. Не требующие, по заверениям автора, “никакого ораторского пафоса” рассказы, или “новости”, которыми обмениваются члены кружка-“Вральни”, создают пространство для стилистических опытов, обновления традиционных, доставшихся от античности моделей, и, в пределе, — для диалога “народных” и собственно гуманистических форм словесности. Диалогическая “рамка”, подчеркивающая их принадлежность к культуре гуманизма, не только обеспечивает внутреннее единство сборника, но и определяет риторический характер задуманного Поджо эксперимента; именно поэтому безусловно преобладающим типом *façeций* являются *motti*, т. е. рассказы об остроумных ответах или репликах.

С “Книгой *façeций*” в сферу гуманистической риторики проникают, модифицируясь, некоторые характеристики средневекового короткого повествования — например, дидактика. У Поджо забавный рассказ почти всегда выступает примером, призванным подтвердить заявленный тезис. В отличие от традиционного гуманистического диалога, во “Вральне” практически нет места столкновению (пусть даже мнимому) разных позиций: в этом смысле “*façeции*” продолжают линию средневековых *exempla*. Любопытно, что Понтано прямо отрицает наличие в *façeции* какого-либо морального смысла или “пользы”. У Поджо моральный смысл “повестушек” эксплицирован не везде и лишь косвенно, через *argumentum*, сформулированный беседующими. Однако история рецепции его книги, прежде всего в рамках современных ей литератур на народных языках, свидетельствует о том, что освоение этого жанрового эксперимента шло именно в русле “морального истолкования”. “Книга *façeций*” многократно издавалась в разных городах Европы (главным образом частично).

При этом уже в первых печатных изданиях “побасенки” Поджо включаются в состав сборников *басен*, прежде всего эзоповых (смещаясь тем самым в сторону традиции средневековых “Изопетов”). Ярким примером тому служит, среди прочих, так называемый “Эзоп Штейнхёвеля”, отпечатанный в Ульме Йоханном Цайнером (ок. 1476–1477), куда, наряду с биографией Эзопа и корпусом его басен, вошло несколько десятков *фацетий* итальянского гуманиста¹⁰. По-своему показательны и переводы Поджо на французский язык. В 1476–1477 гг. во Франции был издан (в составе сборника) латинский вариант “*Фацетий*”; однако когда десятилетие спустя французский гуманист Гийом Тардиф, по-видимому, причастный к латинскому изданию, переводит “побасенки” на народный язык, он считает своим долгом сопроводить каждую из них эксплицированным “моральным смыслом” — либо, по крайней мере, заявлением, что таковой смысл извлечь из рассказа невозможно¹¹.

“Басенная” ипостась “*Фацетий*” заставляет вспомнить еще один, гораздо менее известный повествовательный эксперимент, осуществленный другим крупнейшим гуманистом (и непримиримым противником Поджо) — Лоренцо Валлой, чей авторитет в области риторики оставался непререкаемым по меньшей мере до первых десятилетий XVI в. В 1438 г., одновременно с выходом в свет первого варианта “*Фацетий*”, автор “*Элеганий*” принял перевод на латынь 33 эзоповых басен под характерным названием “*Моральные фацетии*” (*Facetiae morales*). Оба сборника свидетельствуют о напряженном внимании гуманистов к средневековой традиции как средстве расширить возможности латыни: известно, какой популярностью пользовались в Средние века “*Изопеты*”, как на народных языках, так и латинские. Подобно Поджо, Валла, посвящая сборничек своему другу и покровителю Арнальдо Фенолледе, секретарю короля Альфонса V Арагонского, подчеркивает чисто риторический (хотя и развлекательный) характер предпринятого труда. И хотя целостность книжечки обеспечивается не “диалогическим” контекстом, как в “*Фацетиях*”, а скорее жестко унифицированной структурой басен, мотив *беседы* имплицитно заявлен в посвящении: Валла уподобляет свои латинские *facetiae* перепелкам, добытым

“на охоте за словесностью”, и приглашает Фенолледе (а с ним и всех читателей) на “пир” латинской учености¹². Таким образом, посланная адресату посвящения “дичь” предполагает ситуацию *застольного общения* по античному образцу¹³.

Конвергенция басни и *фацетии*, морального урока и красноречия в эпоху позднего Кватроченто отразилась и в обширном рукописном наследии Леонардо да Винчи. Его коротенькие рассказы, вкрапленные среди самых разных по содержанию заметок¹⁴, сюжетно представляют собой либо басни, либо повествования об остроумных “ответах”. Их многообразие не подчинено какому-либо собственно риторическому замыслу (видимо, в отличие от другой части его “литературного” наследия — загадок). К тому же его басни как сюжетно, так и структурно мало похожи на традиционные басни Эзопа: мораль в них почти никогда не эксплицирована, оставаясь, так сказать, контекстной. Безусловно, на их примере возможно иллюстрировать известные по иным фрагментам моральные предпочтения (например, характерную для Леонардо неприязнь к городской жизни), однако они отражают скорее личные взгляды их создателя, нежели те правила поведения, которые современники отыскивали даже в “непристойных” *фацетиях* Поджо. Если фрагменты о живописи позволяют составить из них нечто вроде “трактата”, то короткие рассказы явно выполняют в записных книжках Леонардо иную, причем внеморальную функцию: предмет описания (как, например, растения в “Атлантическом кодексе”) безусловно преобладает как над моральным смыслом, так и над жанровыми и стилистическими границами.

Для понимания этой функции следует обратиться к самой личности художника. Известно, что именно как исключительная *личность* он в первую очередь и воспринимался современниками, которые, подобно Вазари, окружали его мистическим (с явным оттенком суеверия) ореолом. Но у этого выраженного личностного начала был и иной аспект: Леонардо был придворным. Более того, известно, что в Милане, при дворе Моро, его ценили не только как гениального живописца, но и как мудрого и изысканного *собеседника*. В рукописях (например, в “Атлантическом кодексе”) некоторые *фацетии* обозначены как *facetie*

belle, т. е. предназначенные только для мужчин. Рудименты морали в баснях также свидетельствуют об их использовании в устной речи (“Сказано для тех, кто смиренен: те и вознесены будут”, в басне о комке снега, С.А. 67 v°; “Сказано для тех стран, которые радуются, что властители их потеряли свободу, а из-за этого и сами они теряют потом помощь и остаются связанными во власти своих врагов, лишаясь свободы, а зачастую и жизни” — С.А. 117 r°¹⁵). Косвенным подтверждением этой ориентации на *беседу* служит и обилие в баснях Леонардо прямой речи, почти полностью отсутствующей, например, в “Моральных фацециях” Валлы. Здесь уместно вспомнить призыв Поджо в заключении к своим фацециям: “Пусть люди... пересказывают эти мои рассказы более гладким и более украшенным стилем. <...> Упражнение в таких писаниях принесет пользу в деле изучения красноречия”¹⁶. Заметки Леонардо, напротив, имеют целью не “изучение красноречия”, но выстраивание себя как идеальной личности, обладающей, в частности, таким достоинством, как *facetudo*. Из риторического принципа это качество становится принципом “культурного поведения”, “вежества”, закрепленным в самом начале следующего столетия в “Придворном” Кастильоне.

В фацециях и баснях Леонардо, несмотря на отсутствие формальной циклизации и внешнюю разнородность, намечаются два важных принципа, определявших структуру и функции короткого повествования в эпоху Кватроченто. Во-первых, фацеция как воплощение *facetudo* оказывается неотделима от определенного типа культурного поведения; во-вторых она ставит во главу угла отдельную *личность*. Иногда такой *иото facetu* даже становится героем целого сборника коротких рассказов (обеспечивая тем самым его единство). Примером могут служить “Фацеции о сельском священнике Арлотто”¹⁷, принадлежащие перу анонимного автора второй половины XV в. Книгу эту обычно соотносят с традицией средневековых адаптаций Диогена Лаэртского. Однако по своей структуре она скорее напоминает другой традиционный средневековый жанр — “изопеты”, где мудрые речения (басни Эзопа, эквивалентом которых выступают остроумные ответы Арлотто) предваряются жизнеописанием самого мудреца.

Как и Эзоп, Арлотто Майнарди (ок. 1396—1484) был лицом историческим; обладатель небольшого прихода в Мачуоли, он служил капелланом на торговых кораблях и объездил самые разные страны. Но в традиции, отразившейся в книге анонимного почитателя, Арлотто предстает, по выражению Ф. Саккетти, “философом от природы”: именно поэтому *vita* сопровождается собранием речений и афоризмов. Автор наделяет его великой доблестью (*virtù*) мудреца, сочетающей в себе добродетель, смирение и красноречие: “От природы был он замечательно сострадатель и полон милосердия; всегда весел, любезен, приветлив, радостен, человечен и снисходителен ко всякому; <...> никогда он не жаловался, не сокрушался, не роптал, никогда не порицал никого ни делами, ни словами, никогда никого не оскорбил и всегда желал говорить не иначе, как рассуждениями любезными и приятными людям”¹⁸. Более того, он обладает высшим искусством оратора — умением разговаривать со всяким на его языке: “Со священниками рассуждал он о вещах духовных, с солдатами — о вещах, им близких, с торговцами — о торговле, с учтивыми и благородными дамами беседовал соответственно...”¹⁹. Добродетель бедного сельского священника неотделима от учтивости, учтивость от красноречия, а красноречие немислимо без умения кстати рассказать занимательную историю: “И всегда рассказывал подходящие к рассуждению новеллы, а когда новеллу рассказывали ему самому, всегда отвечал он на нее другой, в том же самом духе...”²⁰.

Таким образом, Арлотто — не просто “автор” ряда остроумных ответов или реплик, но новый культурный тип, прочно укорененный в античной и средневековой традиции и при этом в высшей степени ориентированный именно на ренессансные культурные нормы (а потому, к слову сказать, имплицитно противопоставленный привычной для новеллистики фигуре священника с его набором пороков). В рамках категории *facetudo* происходит сближение гуманистической традиции с традицией “народного” повествования на вольгаре, по-новому переосмысливается фигура философа.

Собственно повествовательный материал сборника большей частью традиционен: с фигурой протагониста связаны сюжеты,

задолго до него циркулировавшие в литературе — как, например, сюжет о пасынке, застигнутом среди любовных утех с мачехой (№ 137), или об исправлении сварливой жены (№ 136). Нередко фацеции используются для объяснения устойчивых выражений (история о “примирении монаха”, № 93). Однако все эти сюжетные модели и приемы, получившие широкое распространение в словесности на вольгаре, выполняют новую функцию, благодаря которой “народная” фацеция приобретает парадоксальное сходство с экспериментами гуманистов.

Как и у Леонардо, в сборнике об Арлотто фацеция соседствует с басней. При этом басня выступает именно поучительной историей на случай, иначе говоря, актуализуется в диалогическом, риторическом контексте, как, например, в фацеции 32, где Арлотто рассказывает басню о дроздах — *tordi* (*tordo* означает и “дрозд”, и “простофиля”), дабы объяснить свое нежелание пускаться в плавание, или в фацеции 96, где басня о мышах, задумавших надеть на kota колокольчик, возникает в разговоре с друзьями в связи с конкретной исторической ситуацией. Подобно греческим философам Диогена Лаэртского, Арлотто благодаря своей *facetudo* — т. е. с помощью шуток, новелл, остроумных ответов и поступков — наставляет и поучает прихожан: фацеция тем самым выполняет функцию аполога, евангельской притчи. При этом его благочестие весьма далеко от лицемерного усердия святош: недаром именно он предостерегает в фацеции 32 торговца Бартоломео Сассетти (также лицо историческое) от тех, кто “слушает две мессы за утро” и “ходит, потупив взоры”, но призывает его не опасаться весельчаков, посещающих таверны²¹. Застигнутый в море одновременно и штормом, и пожаром на корабле, он не упускает случая отпустить острое словцо (фацеция 197) и, в полном соответствии со своей философией, умирает так же весело, как жил. Актуализуясь в поведении одного персонажа (а не в рамках условной ситуации общения, как, например, у Поджо, который в этом отношении наследует Боккаччо), *facetudo* приобретает характер нравственного идеала, освященного, с одной стороны, античной традицией, а с другой — церковным саном самого протагониста.

Безусловно, религиозная составляющая придает этому идеалу универсальный характер (недаром священник с каждым уме-

ет найти общий язык), однако у него, уже не имплицитно, а на текстовом уровне, вновь обнаруживается особенность, упомянутая нами в связи с Леонардо. Как подчеркнуто в жизнеописании Арлотто, его красноречие приносило ему покровительство и богатые дары со стороны самых высоких и знатных лиц: двух пап, Евгения IV и Николая V, папского казначея Фальконе дельи Синибальди, “многих кардиналов и благороднейших особ”, “мудрейшего” короля Альфонса V Арагонского, короля Англии Эдуарда IV и герцога Бургундского²². Именно *facetudo*, а не проповедь морального учения сама по себе, превращает народную по сути своей фигуру приходского священника в достойного собеседника королей и пап, придавая ему некоторые черты идеального придворного из трактата Кастильоне.

Своеобразной параллелью одновременно и “Фацециям об Арлотто”, и “Фацециям” Поджо может служить “Прекрасная книжечка веселых фацеций и острых слов многих выдающихся и благороднейших умов” (1458) — также анонимный сборник, приписываемый Анджеоло Полициано. Издатель “Книжечки”, Лодовико Доменики, по его словам, получил ее рукопись от Джованни Маццуоли, или Страдино, страстного приверженца народной литературной традиции (он же, в частности, выправил текст “Фацеций об Арлотто”) и одного из основателей Флорентийской Академии. Героем многих историй, включенных в “Книжечку”, является все тот же Арлотто, однако сюжеты о нем подверглись весьма существенной литературной обработке (некоторые при этом оказались отнесены к другим лицам²³). Рассказки Полициано гораздо короче, целиком сконцентрированы на *molto*, остром словце, а обстоятельства его произнесения описывают предельно сжато и функционально. Образцом для автора, безусловно, служил тот раздел “Книги писем о делах повседневных” Петрарки, который обычно называют *Facetii ac sales* и который приобрел огромную популярность во всей Европе.

В известном смысле “Прекрасная книжечка” представляет собой риторический эксперимент, обратный латинскому эксперименту Поджо: если последний стремится передать средствами “языка культуры” новое для него содержание, то Полициано использует разработанную гуманистами форму, мастерски обраба-

тывая ее на вольгаре. Общим является и то, что остроумные реплики вкладываются в уста самых разных по социальному происхождению персонажей — от государей до невинных младенцев. Тем самым *facetudo* возвращается гуманистический статус *риторического* принципа (а не нравственного идеала, как в “Фацециях об Арлотто”). Видное место в этом *societa faceta* занимают скульптор Донателло и Козимо де’Медичи. Фигура первого выписана в полном соответствии со сложившейся в новеллистике (Джотто, Бруно и Буффальмакко у Боккаччо, Данте у Саккетти) традицией описания людей искусства. Мастер преисполнен сознания того достоинства, которое дает ему творчество: “Донателло много раз приглашали к Патриарху, а он все не шел; наконец, когда снова обратились к нему с просьбой, отвечал: “Скажи Патриарху, что я не желаю идти к нему, ибо я такой же патриарх в моем искусстве, как он в своем” (№ 43). Владение словом подкрепляет высокий статус творца, отменяя законы социальной иерархии, — эта чисто гуманистическая идея хорошо согласуется с пониманием *facetudo* как риторического принципа, также характерным прежде всего для гуманистов.

Любопытно, что на уровне текста этот подход влечет за собой возврат к некоторым средневековым чертам короткого рассказа. Подобно тому как у Леонардо фацеция соседствовала с басней, у Полициано *motti* сочетаются с притчами, во многом напоминающими *exempla* (как, например, притча о богаче, нашедшем дукат, № 354, встречающаяся также в прологе к “Новеллино” Мазуччо и, в следующем столетии, в посвящении “Новелл” Банделло). Но если у Леонардо и в “Фацециях об Арлотто” басня, выступая элементом речевого поведения *личности*, как бы лишалась своего вневременного дидактизма, становилась “рассказом на случай”, подобным любой другой из входящих в сборник повестушек, обусловленной конкретной ситуацией, то в рамках *facetudo* как единого и самоценного (поглощающего личность данного рассказчика) риторического пространства она вновь, хотя и на новом уровне, обретала тот универсально-нормативный характер, какой был присущ “Изопетам” и сборникам “примеров”. Это, помимо прочего, подтверждает, что рецепция “Фацейций” Поджо в рамках басенной традиции отнюдь не была

историческим курьезом, вызванным стадийным различием итальянской и других европейских культур второй половины XV в.²⁴ Впрочем, изменение *жанровой* специфики фацеции, новеллы и басни, безусловно, не входило в те задачи, которые ставили перед собой Валла, Поджо или Полициано. Для них речь шла только о расширении границ риторики, гуманистического дискурса. И если жанровые изменения оказались в конечном счете связаны с пониманием *facetudo* как свойства личности, то вряд ли случайно это понимание отразилось во фрагментах Леонардо, возможно, первым в ренессансной Италии с гордостью именовавшего себя “человеком неученым” (*omo senza lettere*), и нашло воплощение в “народных” фацециях об Арлотто.

Но *uoto faceto* в традиции короткого рассказа второй половины XV в. приобретает черты, отличающие его от гуманиста — и даже от упомянутого выше персонажа остроумного художника-творца, чье искусство ставит его над законами социальной иерархии. В сборниках этого периода все более отчетливо звучит мотив взаимосвязи *facetudo* и придворного служения, наметившийся и у Леонардо, и в связи с Арлотто.

Между 1466 и 1471 гг. создает свои фацеции на вольгаре Лудовико Карбоне из Феррары, известный гуманист, автор риторических трактатов и проповедей. Его книжечка (до нас дошли 108 из первоначальных 130 фацейций) носит посвящение “Славнейшему государю и светлейшему герцогу Борсо”, т. е. Борсо д’Эсте, брату Эрколе I, наследовавшего престол в 1471 г. Карбоне, безусловно, берет за образец “Фацеции” Поджо; однако если апостолический секретарь курии адресует свой сборник всем, кто радеет о развитии латинского красноречия и способен “пересказать <его> истории более украшенным стилем”, то феррарский гуманист ориентируется на государя и его *двор*²⁵. Для Поджо “низкий” материал важен тем, что его трудно передать на латыни; Карбоне, обращаясь к “материалу, который сам по себе слаб и легковесен”, и стремясь повысить его достоинство, связывает его с именем герцога.

В этом контексте ссылки на древних *auctores*, в частности на Цицерона, предстают не более чем риторическим приемом: античного узуса оказывается недостаточно для “оправдания” за-

мысла феррарского гуманиста. Зато его книжечка, содержащая “сладкую смесь фацеций и древних и новых”²⁶, получает новую функцию: она принесет герцогу отдохновение от государственных трудов. Как нетрудно заметить, Карбоне развивает мысль Понтано о принадлежности фацеции к сфере *otium*: он особо оговаривает, что для более серьезного времяпрепровождения государю следует обратиться к его же переводу из Саллюстия. Характерно, однако, что в результате подобного семантического сдвига понятие фацеции приобретает социальные коннотации, отсутствовавшие в *De sermone*. Оно включается в сферу придворной жизни, становится элементом “культурного быта” уже не античных философов и мудрецов, но *государя*²⁷.

Еще одним примером нового, “придворного” статуса фацеции могут служить “Пословицы” (*Proverbi*) гуманиста из Пьяченцы Антонио Корнадзано, долгое время жившего при дворе Франческо Сфорца в Милане, а после смерти герцога поступившего на службу к знаменитому кондотьеру Бартоломео Коллеони. “Пословицы”, где посредством коротких, по большей части не вполне пристойных анекдотов объяснялось происхождение ряда народных выражений, изначально были написаны на латыни и поднесены герцогу Франческо. Корнадзано как бы повторяет на новом материале риторический эксперимент Поджо, но при этом включает его в контекст придворного быта, причем не только с помощью посвящения: сборник содержит также так называемую “Герцогскую новеллу”, где повествуется о любовных похождениях Франческо и о забавных ловушках, которые подстраивала ему герцогиня. По своей структуре эта новелла выпадает из “Пословиц”, однако по сути является их смысловым ядром. Именно государь и его супруга выступают образцом *facetudo*, качества, приобретающего к началу XVI в. все большее значение в идеальном образе двора.

* * *

Идеализация и кодификация придворной культуры была теснейшим образом связана с изменением статуса народного языка. Свидетельством тому служит хотя бы пересмотр отношения к

“Декамерону” в гуманистической среде. С редкой отчетливостью эта эволюция отразилась, например, в новеллистическом опыте аретинца Леонардо Бруни. В 1401–1406 гг. Бруни пишет “Диалоги к Петру Гистрию”, посвященные венецианскому гуманисту Пьетро Паоло Верджеро. В “Диалогах”, развертывающихся в присутствии самого Бруни, Роберто Росси и (во второй книге) Пьеро ди Сер Мини (Сермини?), заходит, помимо прочего, спор о трех “флорентийских венцах”: Никколо Никколи обвиняет их в невежестве, Колуччо Салутати их защищает. В полном согласии с правилами диалога “оправдательное слово” Данте, Петрарке и Боккаччо произносит в конечном счете тот же Никколи. Говоря о Боккаччо, он восхищается его *“doctrinam, eloquentiam, leporem”* (“ученостью, красноречием, изяществом слога”), а также замечательным разнообразием его сочинений, в которых изъяснены генеалогии богов, описаны горы и реки, и различные случаи со знаменитыми мужами, и буколические песни, и любовь, и нимфы, и еще многое другое. Но “Декамерон” в этом похвальном слове даже не упомянут.

В 1436 г. Аретинец составляет жизнеописания Данте и Петрарки, к которым примыкает “заметка” (*noizia*) о Боккаччо. По словам Бруни, он не мог составить полного жизнеописания великого флорентийца, ибо не знает подробностей его жизни. Но общая оценка творчества Боккаччо меняется. Бруни отмечает, что тот не отличался выдающимися познаниями в латыни, но в красноречии на народном языке ему не было равных. “Заметка” как бы обозначает переход от “чисто” гуманистического восприятия “третьего флорентийского венца” к тому новому его осмыслению, которое намечается по крайней мере с середины столетия.

Наконец, в последние годы жизни Бруни обращается к прозе на народном языке — и в этих опытах предстает прямым продолжателем Боккаччо. Если ранее, следуя гуманистической традиции, он перевел на латынь знаменитую новеллу о Танкреде (“Декамерон”, IV, 1), то теперь он отталкивается от оригинального боккаччиевского текста, встраивая его в рамки диалога. Аретинец создает рамочную конструкцию, эксплицитно отсылающую к “Декамерону”, однако несущую иную смысловую и культурную нагрузку. Компания любезных юношей и дам, собравшихся

на вилле неподалеку от Флоренции, читает новеллу о Танкреде. Один из присутствующих (стоит отметить, что о нем говорится как о человеке, весьма сведущем в греческом и латыни), дабы утешить удрученных печальным сюжетом слушателей, рассказывает иную историю — об Антиохе, царе Сирийском. Содержание новеллы восходит к *De bello mitridathico* Аппиана, но, возможно, она имеет более близкий источник: аналогичный рассказ Петрарки из его “Триумфов”. Царь Антиох любит Стратонику, вторую жену своего отца Селевка, который, узнав об этом, благородно отдает ее ему в жены. Любопытно, что Бруни заимствует из “Декамерона” один из центральных мотивов своей новеллы: врач раскрывает тайну влюбленного по биению его сердца (“Декамерон”, II, 8).

По замыслу гуманиста, сопоставление двух новелл подводит читателя к выводу о превосходстве древности над позднейшими временами: на смену учтивости и благородству, примером которых служат древние греки, пришло варварство, ярко продемонстрированное в новелле о Танкреде. Однако для эволюции ренессансной новеллы опыт Бруни весьма интересен с двух точек зрения. Во-первых, итальянский гуманист открыто — полемически по замыслу, подражательно по форме — ориентируется на сборник Боккаччо, причем на его собственном “поле”, пространстве народного языка. Во-вторых, этот опыт рецепции “Декамерона” Бруни предпринимает именно в жанровых рамках диалога, наделяя новеллы (боккаччиевскую и свою собственную) функцией тезиса и антитезиса. “Новелла об Антиохе”, если рассматривать ее в сложном контексте обрамления, предваряет новое понимание новеллистики на вольгаре, возникшее в начале XVI в. и оформившееся в “Прозе на народном языке” Пьетро Бембо.

Функциональная диалогичность новеллы Кватроченто наглядно отразилась в одном весьма показательном факте. На протяжении всего столетия (и в противоположность столетию следующему) в литературе на вольгаре почти не встречается одиночных новелл²⁸. Отдельный рассказ существует либо (по традиции) в рамках сборника, либо, как у Бруни, так или иначе противостоит другому рассказу, выражая противоположную точку зрения на какую-либо проблему.

Наиболее ярким образцом “парных” новелл могут служить флорентийские “Новелла о Лизетте Левальдини” и “Новелла о Бьянко Альфани” (видимо, ок. 1433 г.), имеющие общее обрамление по образцу боккаччиевского. Атрибуция этого микросборника остается спорной: судя по всему, обрамление создано не автором новелл, которым с большой степенью вероятности считается резчик по дереву Пьеро ди Филиппо дель Неро по прозвищу Пьеро Венецианец. Во время чумы 1430 г. компания друзей собирается в саду Джованноццо Питти; один из присутствующих, Лиончино ди мессер Гуччо де’Нобили, утомившись мрачными разговорами, призывает всех “оставить мертвецов с мертвецами, а врачей — с больными”²⁹, самим же “постараться радоваться и веселиться”, дабы и далее пребывать в добром здравии. Компания ведет себя совершенно так же, как у Бруни: Пьеро Венецианец рассказывает боккаччиевскую новеллу о мадонне Лизетте (“Декамерон”, IV, 2), после чего Лиончино, вызвавшись доказать свое превосходство в мастерстве рассказчика, излагает историю о Бьянко Альфани, сюжет которой отчасти напоминает знаменитую “Новеллу о Грассо”.

Однако “диалог новеллами” у неизвестного автора обрамления несет иную, нежели у Бруни, смысловую нагрузку: если Аретинец и в своем опыте на вольгаре остается верен гуманистической топике, используя новеллы на античный сюжет и представляя свое творение как полемическое переосмысление одного из национальных *auctores*, то здесь на первый план выходит *соствязание* двух рассказчиков³⁰, отчасти напоминающее поэтические состязания пастухов в “Аркадии” Саннадзаро.

Меняются и критерии оценки. Новелла не иллюстрирует моральную идею, как у Бруни, и даже ее формальные (риторические) достоинства оказываются вторичными. Если, по словам Пьеро Венецианца, его “новелла содержит всяческие вещи, <...> каковые более всех прочих услаждают слух внимающих”, то Лиончино, отстаивая свое первенство, утверждает, что главное в его истории — не совершенство повествования, но его *достоверность*: “Я не стану повторять множество приятных частей моей новеллы, — обращается он к собравшимся, — полагаю только, что вы, зная Бьянко и, конечно же, понимая, что расска-

занное мною случилось на самом деле, должны получать от этого больше удовольствия, нежели от всего прочего, что в ней содержится”³¹. Действительно, новелла повествует об исторических лицах: Лоттьери Альфани по прозвищу Бьянко и двух средней руки поэтах, сере Никколо Тинуччи и Антонио ди Мельо, подшутивших над глупым и самодовольным земляком. Слушатели, не сумев прийти к единому мнению и рассудив, что им следует по зрелом размышлении собраться еще раз, расходятся. Однако, как сказано в заключении, вскоре после веселого собрания Лиончино (также историческое лицо) умирает от чумы, и спор остается неразрешенным. Тем самым новелла не только “прорастает” из окружающей реальности (и именно этот “реализм” воспринимается как доминирующая черта ее поэтики), но и “возвращается” в нее. Больше того: сама ситуация диалога-спора о повествовательном мастерстве и тем более ее незавершенность, отсутствие окончательного вердикта, сообщает рассказам ту эстетическую автономию, в силу которой право (и даже обязанность) судить о достоинствах текстов-соперников переносится со слушателей на читателей: “...А потому предлагаю и ту и другую <новеллу> на твой суд или того, кто их прочтет”. На всех структурных уровнях *facetudo* предстает элементом городского “культурного быта”, общего для автора, персонажей и читателя и уравнивающего в правах “автора” забавной проделки и красноречивого рассказчика.

Возможно, к числу таких же “парных” новелл принадлежала по замыслу и “Новелла о Джакопо”, с большой степенью вероятности атрибутируемая Лоренцо Медичи: наряду с ней Лоренцо принадлежит оставшаяся незавершенной новелла о Джиневре. Оба произведения свидетельствуют о восхищенном интересе Великолепного к Боккаччо, которого он в “Комментарии на некоторые любовные сонеты” восхвалял как автора, описавшего “все характеры и страсти человеческие, какие только есть в мире”. Характерен сам выбор тематики новелл: в “Джакопо” Лоренцо блестяще воспроизводит тип *beffa* о комическом любовном треугольнике, тогда как “Джиневра” — это рассказ о любви благородной и куртуазной. Тематически “диалог новелл” не выходит за рамки традиции, заданной Боккаччо: в отличие от Бру-

ни и анонимного автора “Бьянко Альфани”, Лоренцо стремится именно подражать великому флорентийцу, а не полемизировать с ним. Однако тот факт, что мощная конструкция “Декамерона” также (по всей вероятности) трансформируется у него в бинарную, т. е. подчеркнута диалогическую микроструктуру, представляется заслуживающим внимания.

Сюжетно “Новелла о Джакопо” сближается с “Мандрагорой” Макьявелли: в традиционную историю о любовном треугольнике автор включает фигуру монаха-францисканца, который и помогает влюбленным одурачить глупого мужа³². Вообще эта новелла интересна тем, что ее автор активно и даже нарочито ориентируется именно на традицию: традицию новеллы о любовном треугольнике, самой распространенной комической ипостаси жанра; традицию инвектив в адрес монахов³³; наконец, на не менее традиционную для флорентийской культуры топику “сиенца” — олуха по определению (“Сиена, как то, должно быть, многим ведомо, испокон веку изобиловала растяпами и никогда не испытывала недостатка в болванах и обалдуях. В чем причина сего, не знаю. То ли на тамошнем воздухе произрастают они вольготнее, то ли древо их изначала поднялось из дурного семени, а какова яблоня, таковы и яблочки. Как говорится, кто от кого, тот и в того, добрый сын на отца смахивает, и сыновья там, не желая, видимо, позорить своих родителей, прямо из кожи вон лезут, только чтобы не сочли их за байстрюков”³⁴). Топика у Лоренцо подчеркнута выдвигается на передний план, задавая стилистические и содержательные параметры рассказа; однако по способу ее подачи “Новелла о Джакопо” выделяется на фоне традиции: “общие места” предстают результатом сознательного выбора того “я”, от лица которого ведется повествование. Функция этого “я”, рассказчика, который обращается непосредственно к аудитории³⁵, не нуждаясь в каком-либо обрамлении, посвящении или ином “паратексте”, и который в любой момент может вторгнуться в действие со своими соображениями и замечаниями, — сообщить тексту интонацию устного рассказа, а вместе с нею и имплицитный диалогический контекст, включающий читателя (слушателя!) в ситуацию сиюминутного общения, причем, учитывая социальный статус автора, общения придворного.

* * *

В конечном счете, именно этим проникновением новеллы в придворный культурный быт обусловлено и своеобразие самого известного сборника эпохи — “Новеллино” Мазуччо Гуардато, вобравшего в себя едва ли не все новаторские тенденции эпохи и оказавшего бесспорное, отчасти сопоставимое с Боккаччо воздействие на дальнейшую эволюцию жанра.

Томмазо Гуардато (или Гуардати), как известно, на протяжении многих лет состоял в должности секретаря Роберто дель Сансеверино, князя Салернского. Он постоянно бывал в Неаполе, который с восшествием на его престол Альфонса V Арагонского превратился в один из главных культурных центров Италии. Не менее притягательным был и двор герцога Калабрийского Альфонса, внука Альфонса V, где задавала тон его жена Ипполита-Мария Сфорца — та “славнейшая Ипполита Арагонская из рода Висконти, герцогиня Калабрийская”³⁶, которой Мазуччо посвятил книгу своих новелл.

“Новеллино” представлен герцогине как плод усердных упражнений “грубых и неразвитых способностей” автора, который на протяжении ряда лет “ленивой, загубелой рукой” писал новеллы, “относящиеся к происшествиям старым и новым, за достоверность которых можно поручиться”³⁷. За риторическими формулами смирения (“звуки моей грубой и дребезжащей лиры не дают мне права на сочинение книг, а тем более не позволяют выставлять на них свое имя”) уже с первой страницы приоткрывается оригинальный замысел, реализующийся в совершенно новой для новеллистики “пирамидальной” структуре книги. “Новеллино”, в отличие от “Декамерона”, — сборник без “рамы” в собственном смысле слова: у него нет вымышленных рассказчиков, которые бы создавали “культурный контекст” историй и обменивались впечатлениями о них; он составлен из 50 отдельных новелл, открыто принадлежащих самому автору, причем каждая из них имеет своего адресата и свое посвящение. Практически все исследователи пишут о том, что Мазуччо ориентировался на Боккаччо, однако характерно, что имя великого флорентийца ни разу не возникает ни в прологе, ни в “Речи автора к своей книге”, которая завершает сборник.

С отсутствием *lieta brigata* отпадает и хронологическое деление сборника — на дни; однако сохранено и четко обозначено особыми прологами деление “Новеллино” на тематические десятки. Из книги последовательно исключается пространство идеального вымысла, мирозидания; его место занимает постоянное соотнесение автора с покровительницей и знатоком литературы: вертикаль писатель—меценат. Но дело здесь не только и не столько в личной зависимости. Ипполита с ее “изящным красноречием и необычайной тонкостью суждения” призвана, по существу, лишь оценить достоинства предлагаемой книги — даром что автор именуется ее “забрызганной грязью и затоптанной книжонкой”³⁸. В отличие от стандартных формул смирения и восхваления заслуг патрона, Мазуччо четко очерчивает роль, которую призвана сыграть Ипполита как в восприятии книги (здесь Мазуччо более традиционен), так и в ее структуре. Прежде всего, Ипполита как бы царит над пестрой толпой адресатов отдельных новелл, организуя их вокруг себя и тем самым придавая дополнительную целостность книге. Любопытно при этом, что ее фигура присутствует и, так сказать, на промежуточном уровне: ей посвящена отдельная новелла (44-я, повествующая о благородстве, проявленном ее собственным супругом Альфонсом Арагонским в... любовных похождениях! По мнению автора, поведение Альфонса служит к его славе и лишь упрочит любовь, царящую в семье государей). Во-вторых, именно ей дано проделать ту операцию, для описания которой Мазуччо использует в прологе сюжет о бедняке, богаче и дукате: она, “достойнейший наш ювелир и лучший знаток подобных чеканных изделий”, призвана придать “Новеллино” тот статус, которого он заслуживает. Ведь хоть и “затоптанный”, но он — настоящий золотой дукат, и потому достоин занять место среди “пышных и изысканных книг” Ипполиты³⁹.

Здесь следует обратиться к еще одной структурной особенности “Новеллино”, также повторенной на двух уровнях. Каждая новелла открывается посвящением, за которым следует “повествование” и, наконец, “моральный смысл”, вывод из рассказа, который недаром носит в сборнике имя “мазуччо”: в нем как никогда ярко в новеллистике звучит авторское слово. К кому оно обращено?

“Мазуччо” первой же новеллы, содержащий страстную проповедь против лживых монахов, адресован той же Ипполите Сфорца; однако уже с третьей новеллы “мазуччо” выступают средством полемики с возможными нападками критиков, а в девятой впервые назван подлинный адресат книги — “любезный читатель”. Место покровительницы в структуре книги — это место идеального читателя, который именно благодаря своему верному восприятию и правильному пониманию вещей может по достоинству оценить чистоту золота и чеканку мазуччиевского “дуката”. Соотношение “покровитель—читатель” повторяется и на уровне книги в целом: если открывается она прологом-посвящением, то завершается “Речью автора к моей книге”, которая, с одной стороны, повторяет топику посвящения с помощью иной притчи (о Ксерксе, испившем воды из ладоней землепашца), но с другой — содержит “полезные наставления” книге относительно того, “как <ей> следует держать себя в течение всей <ее> жизни с другими частными лицами, которые будут <ее> читать”⁴⁰.

Круг адресатов “Новеллино” весьма широк: ни один из них не получает по две новеллы. Он включает все королевское семейство (Фернандо и Альфонс Арагонские, Федерико Арагонский, второй сын короля, Франческо Арагонский, еще один юный его сын, Энрико, инфанты Элеонора и Беатриче Арагонские) и их приближенных, в частности королевских секретарей, семейство Сансеверино (Роберто, Бернабо, Антонио, сына князя Салернского, Антонио, Галеаццо, Джеронимо, Джоанни); адресуется Мазуччо и к двум гуманистам, возглавлявшим Неаполитанскую Академию — Джованни Понтано (его новелла следует третьей, сразу за двумя “королевскими”) и Панормите, причем обоим направлены новеллы о любовных похождениях священников: первому — знаменитая новелла о штанах св. Гриффона, которая, как известно, повествует не просто о плутне монаха, но и о святотатстве, совершенном всей монастырской братией во главе с настоятелем; второму — новелла 15 о муже, продавшем жену кардиналу.

Имя высокого адресата, проставленное в посвящении рассказа, призвано придать последнему авторитетность и достоинство: этот топос поднесения произведения Мазуччо использует в полной мере. Но встречается в “Новеллино” и обратный случай,

лишний раз свидетельствующий о чисто риторическом характере самоуничтожения писателя. Обращаясь к венецианцу Джорджи Контарино, графу Джаффо, Мазуччо в новелле 38 пишет: “Я посылаю тебе настоящую веселую новеллу, читая которую на досуге и посреди наслаждений, что дарит тебе твоя приятнейшая родина, ты вспомнишь, может быть, о твоём Мазуччо и о нашей с тобой любви; кроме же того, я оставляю здесь ее копию, и твое имя долго будет вспоминаться среди потомков, так как твои редкостные достоинства заслуживают самой большой награды”⁴¹. Если адресат сообщает произведению достоинство и ценность, то и сам он благодаря ему обретает славу на долгие годы.

Насколько нам известно, в научной литературе ни разу не делалось попыток выяснить, есть ли какая-либо связь между адресатами новелл и их содержанием; нет и подробного исследования круга лиц, которым адресуется Салернитанец. Между тем в большинстве случаев связь эта прямая. Особенно она очевидна в последнем десятке новелл, посвященных благородным деяниям государей: среди адресатов этой части фигурируют Энрико Арагонский, Джоанни Карачоло, герцог Мельфийский, герцог Урбинский и т. д. Как правило, новеллы посвящаются членам того же рода, что и персонажи, о которых в них повествуется; иногда роль играет локальная приуроченность действия: так, Бернабо де Роджери, подеста и правитель Кавы, получает новеллу, где речь идет о каванцах.

Достаточно любопытно проследить и соотношение женщин и мужчин среди адресатов. Подавляющее их большинство — мужчины (что неудивительно, учитывая общераспространенное мнение об “антифеминизме” Мазуччо). Между тем адресаты-женщины — помимо главной “читательницы” сборника Ипполиты — впервые появляются именно в третьей части сборника, как раз там, где сосредоточены повествования о наиболее ужасном и даже, в понятиях эпохи, “извращенном” разврате женщин. Но дамам посвящены лишь три из них, причем как раз те, что выбиваются из общей направленности декады. Десяток открывается новеллой, посвященной “превосходной мадонне Антонелле д’Аквино, графине Камберлинго” и повествующей о примере “редкостной добродетели и великодушия, проявленных одним превос-

ходным кавалером из <ее> благороднейшего рода”⁴². История о несостоявшейся любви призвана служить восхвалению добродетели самой женщины-адресата, сумевшей победить в себе все природные несовершенства женского пола. “Великолепной Франчискелле де Мориско” посвящена новелла о даме, которая сумела неузнанной насладиться с возлюбленным, проявив “необычайнейшее мастерство и осмотрительность”. Автор оставляет за самой дамой право “вынести об этом предмете верное суждение”, а в “мазуччо” несколько неожиданно произносит хвалу юноше, проявившему мужество и к тому же верное понимание законов дружбы, ибо “никто не сможет по справедливости осудить его, потому что совершенно бесчеловечным можно назвать того, кто не раскрывает лучшему другу каждого своего большого секрета...”⁴³ (мораль Мазуччо прямо противоположна законам куртуазной любви, которым дама-героиня призывает юношу следовать).

Следующая, 27-я новелла, также посвященная даме, тоже содержит противоречие между посвящением и “мазуччо”: адресуясь “превосходной графине ди Буккианико”, Мазуччо пишет о своей героине как о редкой женщине, “воодушевляемой большим мужеством”; в морали же ее поступок трактуется гораздо более двусмысленно: “Можно только подивиться мужеству влюбленной девушки, вызванному то ли необыкновенной любовью, то ли безудержной похотью”. Наконец, двум инфантам Арагонским Мазуччо адресуется два примера воистину несчастной любви, призванных вызвать у слушателей “слезы жалости, от которых, я убежден, несчастные души двух юных любовников, горящие, я полагаю, в вечном пламени, почувствуют немалое облегчение”⁴⁴.

Оригинальность мазуччиевского замысла была признана сразу и оценена по достоинству. Именно переосмысление структуры “Новеллино” определило специфику такого великого произведения, как сборник Банделло, где впервые новелла оказалась объединена с таким популярным жанром, как личное послание. Однако сама идея новеллы как письма принадлежит именно Мазуччо: программа такого понимания истории изложена им в посвящении новеллы 34 барону Приньяно; он пишет для того, чтобы адресат “хоть иногда вспоминал о моей любви и о том, что можешь и сам

написать мне, и таким-то образом у нас будет возможность постоянно видеть друг друга мысленным взором, потому что, как ты знаешь, письмо обладает такой силой, что заставляет считать и полагать отсутствующих людей как бы присутствующими”⁴⁵. Как видно из этого фрагмента, понимание эпистолярного жанра у Мазуччо и великого новеллиста следующего столетия принципиально различно. Во времена Банделло публикация личной переписки была коммерческим предприятием — такого рода литература имела успех у самой широкой публики, ощутившей жадный интерес к подробностям частной жизни известных людей. Мазуччо же трактует письмо в духе, близком к гуманизму, — новелла как личное послание представляет собой в свернутом виде модель диалога с отсутствующим другом.

Таким образом, “Новеллино” сразу на нескольких тематических и структурных уровнях “вписан” в современный ему социокультурный контекст. Этот контекст придает новое звучание даже сугубо традиционному для новеллистики мотиву достоверности новелл, возникающему в “Речи автора...”. Безусловно, материал Мазуччо во многом традиционен (а иногда прямо почерпнут из Боккаччо: как новелла вторая, непосредственно восходящая к IV, 2 “Декамерона”). Однако вряд ли случайно и то, что источники Мазуччо по большей части лежат в устной традиции, и то, что именно у него в новеллу впервые проникают “чудовищные” мотивы (предваряющие inferнальные фигуры Банделло вроде графини ди Челан). “Новеллино” квазиисторичен в том смысле, что даже вымышленный сюжет в нем имитирует рассказы “людей, заслуживающих доверия”. Социальная составляющая сборника, выраженная с помощью посвящений, моралей и иных приемов, позволяет соединить в единое целое дидактику и историзм. Показательно, что у Мазуччо полностью отсутствуют как рассказы-*motti* (его персонажей характеризует не остроумие и не владение словом, не ученость в гуманистическом понимании, а действие, в котором проявляются их хорошие и дурные моральные качества), так и истории о ловких “бурлах” художников и ремесленников. Ученое красноречие свойственно скорее адресатам отдельных новелл — тому же Понтано или Панормите.

Социальная иерархия как принцип структуры сборника заявлена не только в его начале, но и в конце, ограничивая тем самым пространство текста. “Речь автора...” завершается обширным надгробным словом Роберто дель Сансеверино, смерть которого, по словам автора, определила не только жалкий (“заплаканный”) облик книги, но и число составляющих ее новелл: если прежде Мазуччо собирался дополнить ее новыми историями (довести их число до 100?), то смерть патрона заставляет его “добровольно расстроить свою лиру и отдать Меркурию ранее предполагаемого срока свое усталое, посвященное ему перо”⁴⁶.

Таким образом, в самом оригинальном новеллистическом сборнике Кватроченто доводится до логического предела (и формального совершенства) идея короткого рассказа как элемента придворной культуры. Воспроизводя в конструкции “Новеллино” вертикаль социальной иерархии, Мазуччо моделирует своего рода “идеальный кружок” ценителей изящной словесности, состоящий из адресатов его посвящений и включающий представителей Арагонской династии и крупнейших неаполитанских гуманистов. При этом латентная диалогическая структура, возникающая на пространстве каждой отдельной новеллы (представленной как личное послание), позволяет автору сохранять эстетическую дистанцию по отношению к адресатам, с одной стороны, и собственно тексту — с другой, — иными словами, не только встать вровень со своими покровителями, но и возвыситься над ними как персонажами своего творения. Придворная иерархия и диалог впервые обретают точку пересечения, и именно в этой точке возникает самый новаторский по форме сборник новелл Кватроченто — и заявляет о себе самое развитое среди новеллистов эпохи авторское самосознание.

* * *

Наряду с различными вариациями “диалогической” новеллы в эпоху Кватроченто развивается и традиция новеллистического сборника, прямо наследующего “Декамерону” (правда, достижений на этой почве было значительно меньше, нежели на пространстве поиска новых форм короткого рассказа). Но и она подвергается показательным трансформациям.

Одним из крупных новеллистов этого периода был болонец Джованни Сабадино дельи Арьенти (ок. 1450–1510), в 1491–1492 гг. живший в Ферраре при дворе герцога Эрколе I д’Эсте и пользовавшийся также покровительством герцогов Гонзага. Среди многочисленных его произведений выделяются жизнеописания известных женщин (“Джиневра знаменитых дам”), замысел которых восходит к Боккаччо. Боккаччиевская традиция явственно прослеживается и в наиболее известном его сочинении — “Порретанских новеллах” (любопытно, что в латинской “шапке” авторского посвящения они именуются *facezie*), составленных, видимо, около 1478 г. и впервые опубликованных в Болонье в 1483 г. Сборник, включающий в себя 61 новеллу и посвященный герцогу Эрколе I, представлен как коллективный “труд” компании “благороднейших и изящных мужчин и женщин”, собравшихся в 1475 г. на знаменитых водах Поррето. Водный курорт, где собирается общество изысканных и образованных людей, становится в XV в. одним из “локусов культуры”, наряду с дворцом и загородной виллой. Как и *lieta brigata* Боккаччо, кружок *bagnaroli* развлекается “играми, музыкой, песнями и танцами”, а также рассказывает новеллы — “дабы избежать безделья и дневного сна (вещи смертельно опасной для всякого, кто пьет порретанские воды)”, — переживая полуденный зной на прохладном берегу Рено. Таким образом, быт рассказчиков включает всю культурную топику *otium*: от *locus amoenus* до игр при свете факелов.

Однако мини-социум рассказчиков Сабадино устроен на принципиально иных началах, нежели демократичная культурная утопия “Декамерона”. Общество Поррето представляет собой своего рода “двор”, центром которого является болонский дворянин Андреа Бентивольо, сеньор и покровитель автора (уделившего немало места в посвящении описанию его достоинств). Вместе с тем “двор” этот специфически культурный, не связанный прямо с каким-либо реальным двором или городом: Сабадини специально оговаривает, что в кружок Бентивольо входят люди “разных наций”, и специфика сборника (по замыслу) как раз и состоит в сопряжении на едином поле текста разных культурных традиций. Пространство культуры (знаком которого высту-

пает многонациональный курорт) не совпадает с социальным пространством конкретного двора, но заимствует его иерархию. В то же время оба пространства вновь сливаются в структуре сборника на уровне посвящения: автор, выступая в роли секретаря компании и записав в меру своего “слабого *ingegno*” и “скверной памяти” услышанные истории, выражает уверенность, что имя Эрколе д’Эсте доставит им славу у потомков.

Тем самым в “Порретанских новеллах” снимается центральная оппозиция “Декамерона”, сообщающая сборнику Боккаччо характер гуманистической утопии: противопоставление “реальности” (зачумленной Флоренции), обрамления и новелл. В прологе к сборнику не только подробно описано место действия с его изобилием разнообразных деревьев, трав и обязательным источником, но и выстроен непосредственный переход к тексту самих новелл, которые, таким образом, вписываются не только в диалог рассказчиков, но и в окружающую их реальность. Старик-прохожий, разговаривающий сам с собой, наводит Аннибале да Кальби из Урбино (который характеризуется как великий воин и знаток всяческих наук) на мысль развлечь компанию первой новеллой сборника — о Трионфо да Камерино, сближающейся со знаменитой новеллой Саккетти (“Новеллы”, 66) о Коппо ди Боргезе Доменики⁴⁷. В обоих случаях комический эффект обусловлен столкновением двух реальностей, в которых живет персонаж: у Саккетти это человек “и умный, и состоятельный”, но (в ироническом подобии гуманистам) способный “переселиться” в античную историю, воспринимая дела древних римлян как свои собственные; у Сабадино (и здесь принципиальная разница) это слуга-конюший урбинского дворянина, выпрашивающий у хозяина один час в день “для себя”, дабы перенестись в “свою” реальность.

Если у Коппо эта “вторая” реальность освящена ореолом античности, высокого *книжного знания*, то с Трионфо дело обстоит куда проще: закрывшись в комнате и повесив на стену большую картину с изображением папы, кардиналов и “многих христианских королей, князей, синьоров и герцогов”, он воображает себя то папой, то императором и произносит комично-высокопарные речи от их лица. В новелле Саккетти появление камен-

щиков, требующих платы, означает столкновение двух культурных традиций, причем в каждой есть своя правда, которую автор не отрицает и не оспаривает. У Сабадино же смысл новеллы, сформулированный компанией рассказчиков, в принципе однозначен. “Странность” Коппо идет от учености; “странность” же Трионфо — это безумие простеца, возомнившего себя государем мира, т. е. преступившего границы своего “состояния” (в средневековом понимании слова). Поэтому, в отличие от Коппо, благополучно расплатившегося с каменщиками на другой день, он не примиряется с хозяином, а, устыдившись, исчезает в неизвестном направлении. Веселая компания заключает, что “нет в этом мире лучшего отдыха, нежели довольствоваться своим положением”⁴⁸. Культурный “диалог”, пусть и несостоявшийся, заменяется у Сабадино утверждением единственно верной и иерархически выстроенной *социальной* реальности.

В “Порретанских новеллах” постоянно звучат как бы два голоса (помимо персонажей, в свою очередь произносящих обширные монологи и диалоги). С одной стороны, рассказчик данной истории может обращаться к присутствующим: “Можете представить себе, благороднейшее собрание, какое утешение должен был испытать Филоконио, оказавшись в руках подобных людей <пиратов> и памятуя, где оставил он Евгению, любимую им больше жизни!”⁴⁹ С другой, вне рамок собственно рассказа, но среди обрамляющих его рассуждений синьоров и дам может вдруг возникнуть голос автора, словно бы напоминающего адресату посвящения, читателю *par excellence*, о своем присутствии как в “компании”, так и в книге: “Никогда я не сумею, славный мой синьор, написать словами, насколько понравилась собравшимся рассказанная новелла о Евгении и Филоконио...”⁵⁰ (или в новелле XXXVII: “Можете поверить, дорогой мой синьор, что рассказанная и изложенная новелла об этом благородном юноше доставила обществу утешение и удовольствие...”⁵¹). Пространства реальности и вымысла, авторского слова и слова персонажей-рассказчиков разделяются чисто формально: по сути, они пересекаются и сливаются воедино. Сложная архитектура “Декамерона” заменяется плоскостью отношений писатель—покровитель. Со своей стороны, рассказчики видят в своем развле-

чении не более чем способ сохранить здоровье — мотив, также восходящий к Боккаччо, но и также сведенный к одному измерению: несмотря на заявленную “поликультурность” кружка, он дружно служит одной нехитрой задаче, которая сформулирована устами одного из рассказчиков в начале новеллы LII: “говорим мы для нашего развлечения и ни для чего иного, как чтобы было над чем посмеяться, в чем получить удовольствие, и утеху, и нравственный пример”⁵². Социальное и культурное пространства и на этом уровне сливаются воедино.

В несколько ином, но сходном направлении эволюционирует боккаччиевская конструкция в другом произведении — “Новеллах” сиенца Джентиле Сермини (ок. 1424 г.), которому атрибутируется сборник, содержащий, помимо 40 новелл, ряд сонетов и канцон, а также описание одной из народных игр. В посвящении другу, находящемуся на водах в Петруоло, автор извиняется за то, что может вручить ему всего лишь “корзинку салата”, “перемешанного без всякого порядка” и не подобающего “людям премного ученым”. Метафора “салата” помогает автору также заявить о локальном характере и “современности” своих (по большей части традиционных) новелл: все эти “травы”, по его словам, собраны “на нашем огороде”. Однако вряд ли случайно, что Сермини в своем стремлении “модернизировать” традицию “Декамерона” на деле возвращается ко многим средневековым, добоккаччиевским характеристикам короткого рассказа. Парадоксальным образом этому способствует даже выраженное присутствие в книге авторского “я”, выступающего ее главным структурирующим фактором. Прямая речь рассуждений, письма к другу и особенно сонетов и канцон практически лишена личного начала: автор излагает не столько свои взгляды, сколько общие моральные нормы, иллюстрацией которых призваны служить его рассказы, играющие тем самым роль средневековых *exempla*. И тем не менее даже в этом сборнике, даже в его прямолинейной дидактике, проявляются (пусть иногда в искаженном виде) новые черты.

По утверждению Сермини, его новеллы не понравятся порочным женщинам, а также монахам, отшельникам и прочему церковному сословию: “И все же, не желая получать от них прощени-

е, рассудил я так: если хулы людей добрых надобно бояться, то хулу дурных почитать надобно за хвалу и славу”⁵³. Он презирает разбогатевшего горожанина, ему отвратительны священники, зато его приводит в восхищение жизнь синьоров. Социум Сермини — это “состояния” в средневековом их понимании: виллан у него всегда груб, невежествен, неблагодарен, грязен, женщина хитроумна, зато синьор благороден и щедр. Показательна в этом смысле новелла о Скопоне (III), отчасти перекликающаяся со знаменитой боккаччиевской новеллой о Чимоне. Это история перерождения грубого и порочного виллана, арендатора благородного Бартоломео Буонсиньори (из богатого семейства сиенских банкиров) в верного и покорного слугу. Однако если у Боккаччо “низкий” герой обретает *virtù* свободного человека благодаря великой любви, то отвратительный слуга Сермини “перерождается” (настолько, что синьор дает ему новое прозвище — Сальцоне, “ивовый”, ибо он гнется, как ивняк) вследствие наказания со стороны синьора, обретая главную добродетель слуги — покорность и услужливость⁵⁴. В финале новеллы Сермини пространно рассуждает о природной грубости и нескромности крестьян, которых должно держать на расстоянии, не давая им никаких поблажек: “Всех их, по моему разумению, нельзя пускать селиться в город, не то скоро расквасишься; ежели деревенщина живет рядом с горожанином, то ничего хорошего из этого не выйдет”⁵⁵.

Одна из новелл (XX, “Мессер Россетто Сальвини из Генуи”) сюжетно близка первой фацеции Поджо; однако сопоставление текстов наглядно показывает всю разницу в направленности и культурном смысле обоих сборников. Прототипом обеих историй служит популярный в Средние века сюжет о “снежном ребенке”. Муж (у Поджо матрос, у Сермини купец) вскоре после свадьбы покидает жену, отправляясь в плавание, та заводит любовника, и по возвращении муж обнаруживает прибавление семейства. Однако если у гуманиста основной интерес сосредоточен на комичных lamentациях обманутого супруга на чрезмерную милость божью, то у Сермини неверная жена соблазняет юного племянника мужа под видом его обучения брачным тайнам в виду его будущей свадьбы. Подавляющая часть текста занята

обстоятельным описанием самого процесса соблазнения: диалогами жены и юноши, последовательным изображением всех этапов посвящения последнего в тайны супружеской состоятельности. Неудивительно, что по возвращении мужа ситуация несколько не меняется: рогоносцу, согласно средневековой традиции, следует оставаться в своем состоянии и радоваться — что он и делает. Сермини, извлекая из рассказа нравоучение, также не отходит от традиции: “И я думаю, что часто так бывает, когда мужья молодых женщин находятся слишком далеко”.

Вместе с тем для Сермини в высшей степени характерна особенность, которую мы наблюдали, в частности, в “Бьянко Альфано”: его новеллы подчеркнута “прорастают” из окружающей реальности, подаются как элемент культурного быта. Это выражается прежде всего в размытии жанровых границ, которое парадоксальным образом предвосхищает появление более чем через столетие аналогичных сборников в академической среде позднего Ренессанса (например, у братьев Баргальи). Новелла не выделена из “культурного быта”: недаром в сборнике, помимо рассказов и стихов, присутствует — как у Баргальи — описание одной из распространенных *игр*. Правда, это начало никак не маркировано: написание историй представляется автору просто одним из способов показать свою принадлежность к культуре. Вторым способом непосредственно “привязать” рассказы к реальности становится посвящение другу, находящемуся на водах в Петруоло: как и у Сабадино дельи Арьенти, именно общество, собравшееся на водах, выступает в сборнике эквивалентом *lieta brigata* Боккаччо. Показательно, однако, что Сермини лишь обозначает, но не эксплицирует фикциональную “раму”, стремясь и здесь свести к минимуму дистанцию между текстом и действительностью. Эта “рама” присутствует, однако, в тексте новеллы XXXV (“Биндаччино из Фьезоле”), где компания, собравшаяся в Петруоло, заставляет юношу из Фьезоле, надоедливового нахлебника, выдающего себя за благородного человека, съесть собственные штаны.

Наконец, та же ориентация на окружающее культурное пространство определяет и язык новелл. Историки, говоря об оригинальных чертах сборника Сермини, единодушно упоминают его

интерес к диалектальной лексике. Действительно, сиенский новеллист прилагает все усилия, чтобы его рассказы и в своем речевом измерении были максимально приближены к легко узнаваемой повседневности. Одним из примеров тому может служить “Новелла о Ваннино из Перуджи и Монтанине” — пример тем более яркий, что она представляет собой первый, весьма далекий прообраз истории Ромео и Джульетты, увековеченной до Шекспира Луиджи да Порто и Банделло. Новелла состоит из двух частей: в первой повествуется о хитрой уловке Монтанины, мнимой умершей, чтобы соединиться с возлюбленным, вторая — о счастливом ее “воскресении”. Сюжет рассказа целиком строится на средневековой топике: юноша, влюбленный в замужнюю даму; ревнивый муж, застающий любовников; герой, спрятанный в сундуке, — все эти мотивы характерны еще для фаблио. Однако смысловым центром первой части служит отнюдь не ловкий обман, но сцена триумфального несения сундука (в котором заключен Ваннино) за гробом Монтанины; невиданное зрелище заставляет жителей Перуджи, “любящих потеху и красное слово”, несмотря на скорбь по “умершей”, хохотать и зубоскалить. Все эти шутки Сермини любовно воспроизводит: “Один говорил: — Слушайте-ка, слушайте, что за странный обычай: сундуки носят, когда девицы на выданье идут под венец, а не в могилу. — А другой: — Э, да ты не знаешь, что там внутри! — О черт, ты разве не видишь, что Андреоччо (обманутый муж. — И. С.) положил туда жене кухонную утварь, чтобы и ему самому можно было помереть в этом году!” Главным же объектом издевательств горожан служат волокущие сундук монахи: “Что, носите сундуки, о недостойные носить тонзуру? Почем на вес вся эта одежда?”⁵⁶ Внимание читателя направляется не столько на развитие сюжета, сколько на речевое поведение персонажей.

* * *

Новеллистика эпохи Кватроченто развивается, таким образом, по двум направлениям, имплицитно заданным еще “Декамероном”. С одной стороны, короткий рассказ, фащция, осваивается гуманистической традицией, в рамках которой она из материала

для риторических упражнений постепенно превращается в элемент такого значимого для этой традиции жанра, как *диалог*. С другой, в сборниках новелл на вольгаре отчетливо прослеживается тенденция к максимальному сокращению “зазора” между текстом и “культурной реальностью”: фикциональный характер “рамы” редуцируется за счет введения в нее исторических лиц, а главное — реальной социальной иерархии, заданной с помощью посвящений знатному синьору и иных паратекстуальных моментов. В конечном счете обе тенденции смыкаются: остроумный рассказ как воплощение *facetudo* и обмен традиционными историями как элемент “культурного быта” на рубеже следующего, XVI столетия прочно занимают место на пространстве *придворной* культуры. Получив нормативное теоретическое закрепление в трактате Кастильоне, этот идеальный тип поведения ляжет в основу большинства новеллистических сборников зрелого Ренессанса.

- 1 Данная статья представляет собой сокращенный и переработанный вариант главы “Новеллистика Кватроченто”, написанной для второго тома “Истории итальянской литературы”, которая выпускается в настоящее время ИМЛИ РАН.
- 2 *Novelle del Quattrocento* / A cura di A. Borlenghi. Milano, 1962.
- 3 Этот последний сюжет вновь возникнет у Ариосто в эпизоде с Ариодантом и Гиневрой (“Неистовый Роланд”, V).
- 4 См. об этом, в частности: *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. М., 1995. С. 151–208.
- 5 *Weber H.* La *facétie* et le bon mot de Poggio a Des Périers // *Humanism in France at the Middle Ages and in the early Renaissance* / Ed. A.H.T. Levi. N. Y., 1970. P. 85–86.
- 6 *Поджо Браччолини.* Фацетии / Пер. с лат., коммент. и вступит. статья А.К. Дживелегова. М.; Л., 1934. С. 67.
- 7 Там же. С. 340.
- 8 “Мы порицали неблагодарность тех, кто любит заставлять людей работать до утомления и не торопится с вознаграждением” (Там же. С. 190).
- 9 Там же. С. 68.
- 10 См.: *Sozzi L.* Le *Facetiae* di Poggio nel Quattrocento francese // *Miscellanea di studi e ricerche sul Quattrocento francese* / A cura di Franco Simone. Torino, 1967. P. 410–516.
- 11 Подробнее см.: *Стаф И.К.* Морализированный перевод и национальная традиция в литературе раннего французского Возрождения: пример Гийома Тардифа // Перевод и подражание в литературах Средних веков и Возрождения / Под общ. ред. Л.В. Евдокимовой, А.Д. Михайлова. М., 2002. С. 174–239.

- 12 *Ruelle P.* Les “Apologues” de Guillaume Tardif et les “Facetiae morales” de Laurent Valla. Genève; P., 1986. P. 39.
- 13 “Пиршественный” контекст освящен у Валлы именами Октавиана и Марка Антония: “...Si Octavianum Marcumque Anthonium, orbis terrarum principes, ludo conturnicum delectatos accepimus, profecto tu, vir litterarum amatissimus, litterato hoc genere ludendi delectaberis” (Ibid.).
- 14 Как известно, традиционная разбивка леонардовских фрагментов по жанрам вполне условна: в рукописях самого художника они образуют скорее тематические группы с неопределенными очертаниями. В них прослеживается бесспорная связь с живописными принципами Леонардо — как, например, в группе фрагментов-фацетий о “странности”, которая предстает явлением чисто внешним, отражая важнейшую для автора идею о приоритете зрения.
- 15 Цит. по: *Леонардо да Винчи.* Суждения о науке и искусстве. СПб., 2001. С. 619, 631 (пер. А. Эфроса).
- 16 *Поджо Браччолини.* Указ. соч. С. 68.
- 17 *Motti e facezie del piovano Arlotto prete fiorentino piacevole molto.* Firenze, ca 1514. Ссылки даются по изд.: *Novelle del Quattrocento*.
- 18 Ibid. P. 748.
- 19 Ibid. P. 749.
- 20 Ibid.
- 21 Сниженная, но от того не менее характерная параллель мотиву “пиршества” в “Фацетиях” Валлы.
- 22 *Novelle del Quattrocento.* P. 747.
- 23 Так, в “Книжечке” (№ 290) рассказывается об английском короле Эдуарде IV, среди приближенных которого был “мессер Мерлин”, записывавший в особую книгу все глупости, что происходили при дворе. Король, отправляя в Рим гонца с поручением, снабжает его тысячей дукатов; Мерлин записывает его поступок и в ответ на недоумение государя говорит, что если посланный, не исполнив поручения, вернет сумму, то он вычеркнет короля и впишет гонца. Тот же сюжет встречается и в фацетии 339, героями которой выступают король Альфонс и Арлотто (в сборнике об Арлотто это фацетия № 6).
- 24 Ср.: *Sozzi L.* Op. cit.
- 25 Показательно, как та же оппозиция снимается в “Моральных фацетиях” Валлы. Посылая Фенолледе, своему покровителю и секретарю знаменитого своей любовью к искусствам Альфонса V Арагонского, латинских “перепелок”, Валла, бесспорно, преследовал не только литературные цели. Однако они никак не сказались в гуманистической риторике посвящения: автор “Элегандий” обращается к равному, к сотрапезнику на пиру словесности, который по достоинству оценит предложенное ему ученое “яство”. Социальный контекст не отрицается — он просто “выносится за скобки” гуманистического дискурса.
- 26 *Novelle del Quattrocento.* P. 707.
- 27 Сходное понимание фацетии обнаруживается спустя полтора десятилетия у французского “коллеги” Карбоне, гуманиста, автора латинской “Грамматики” и чтеца короля Карла VIII Гийома Тардифа: адресованные Карлу переводы из “Фацетий” Поджо, Валлы и Петрарки представлены им как образцы “королевской риторики”. См. об этом: *Стаф И.К.* Указ. соч.

28 Одно из редких исключений из этого правила — “Новелла о Грассо, резчике по дереву и инкрустаторе” (*La Novella del Grasso legnaiuolo*), сохранившаяся в трех редакциях; самая обширная из них в 1871 г. была атрибутирована Антонио ди Туччо Манетти, вероятному автору “Жизнеописания Филиппо Брунеллески”; существует также более короткая стихотворная обработка того же сюжета Бернардо Джамбуллари. Рассказ о розыгрыше, подстроенном в 1409 г. Брунеллески, “человеком дивного ума и изобретательности”, над флорентийским мастером Манетто Амманатини по прозвищу Грассо, “Толстяк” (одним из лучших ремесленников Флоренции, “веселейшим”, но несколько простоватым человеком), примыкает к оформившейся еще в “Декамероне” и у Саккетти традиции новелл о мастерах-художниках (в средневековом понимании), чей *ingegno* неотделим от остроумия. Характерно, что героями подобных историй неизменно выступают либо живописцы (компания приятелей-горожан, к которой принадлежат оба мастера и которая является коллективным персонажем — и своего рода имплицитным обрамлением — повествования, состоит, как указано в новелле, из “художников, ювелиров, скульпторов и резчиков по дереву”), либо, подобно Данте у Саккетти, сочинители на вольгаре: гуманисты из этой культурной модели исключены. Правда, в “Новелле о Грассо”, возможно, действует Джованни Герарди да Прато, предполагаемый автор “Парадизо дельи Альберти”, причем именно с этой фигурой связана пародийно-“гуманистическая” трактовка сюжета. Ученый муж развеивает последние сомнения несчастного толстяка, которого окружающие, подыгрывая Брунеллески, убеждают, будто он превратился в другого человека. Этим *ultima ratio*, заставляющим мастера поверить в постигшее его несчастье, предстает книжное знание: Герарди ссылается на примеры Апулея, превратившегося в осла (возможно, намеренно смешивая автора “Золотого осла” с его героем, Луцием), Актеона, превращенного Дианой в оленя, и товарищей Улисса, попавших в плен к Цирцее. Комическим “фоном” истории становятся, таким образом, “Метаморфозы” Овидия, “Одиссея” и вся древняя мифологическая традиция, которая замечательно легко переводится в план бытовой достоверности посредством ссылки на “одного работника” Герарди, с которым якобы случился точно такой же случай. Новелла подана как факт городской хроники: в ней действуют легко узнаваемые и известные флорентийцам лица, а в конце достоверность истории обстоятельно подтверждается ссылками на рассказы самого Брунеллески (которые, по признанию автора, во многом превосходят его творение) и на записи, сделанные после смерти художника многими известными людьми искусства — скульпторами Антонио Росселино, Микелоццо Микелоцци, Андреа Кавальканти, Лукой делья Роббья, художником Доменико ди Франческо, или Микелино, и др. Следуя в целом традиции “Декамерона”, “Новелла о Грассо” как бы растворяет боккачиевскую раму в культурном пространстве Флоренции; обитатели города предстают носителями ренессансных эстетических ценностей, которые у автора “Декамерона” были резко противопоставлены реальной жизни охваченного чумой города. Тем самым, несмотря на отсутствие эксплицированной диалогической рамы, “Новелла о Грассо” иллюстрирует близкое к описанному нами выше понимание *facetudo* как необходимого элемента “культурного быта”; на это указывает даже сама ее вариативность, свидетельствующая об *устном*, полуфольклорном бытовании.

Еще одно исключение — “Новелла о сиенце”, принадлежащая перу Луиджи Пульчи, иными словами, созданная в рамках кружка Лоренцо Медичи. Пульчи открыто ориентируется не на Боккаччо, а на “Новеллино” Мазуччо Гуардати: его новелла воспроизводит структуру каждой отдельной новеллы Мазуччо с ее посвящением какому-либо высокопоставленному лицу. Правда, у Пульчи отсутствует обязательная в рамках “Новеллино” мораль (“мазуччо”); вызвано это, по-видимому, двумя причинами. Во-первых, сам характер сюжета не предполагал какой-либо дидактики: как и Лоренцо, Пульчи прибегает к традиционной топике “сиенца”, опираясь при построении рассказа, скорее всего, на ряд сходных сюжетов из *Facetii ac sales* Петрарки (“Один сиенец, желая войти в милость к папе римскому, приглашает на ужин его приближенного, которого угощает дикими утками, выдавая их за павлинов; потом дарит папе дятла, считая его по глупости своей попугаем, за что весь город и вся папская курия считают его простаком”; см.: Итальянская новелла Возрождения / Сост., вступит. статья и примеч. Н. Томашевского. М., 1984. С. 95; пер. Т. Блантер). Во-вторых, в структуре “Новеллино” мораль служила своего рода противовесом посвящению новеллы, вписывая ее в границы тематического десятка и тем самым обеспечивая прочность построения всего сборника; для единичной новеллы этого не требовалось. Однако отсутствие морализации имеет и дополнительный эстетический эффект. Новелла посвящена “мадонне Ипполите, дочери миланского герцога и супруге герцога Калабрии”, т. е. той же Ипполите Сфорца, которой посвятил свою книгу Мазуччо: “и поскольку я слышал, что вы их тоже читали и милостиво одобрили, по этой причине я, уподобляясь тем мореходам, которые обыкновенно отправляют свои корабли туда, где их товары найдут спрос, осмеливаюсь писать вашей светлости” (Там же). Мадонне Ипполите предстоит оценить именно мастерство рассказчика новеллы, а не ее идеологический или дидактический смысл. Эксплицитная отсылка к “Новеллино” превращает сборник Мазуччо в “недостающую” сторону диалога, в тот “тезис”, антитезисом которого выступает творение Пульчи. Таким образом, при ближайшем рассмотрении “Новелла о сиенце” оказывается не вполне “одиночной”: нетрудно заметить, что отсылка к Мазуччо и обращение к общему с ним адресату, Ипполите Сфорца, имплицитно складываются в ту же “состязательную” структуру, которая отличает новеллу о Бьянко Альфани (см. ниже).

29 Novelle del Quattrocento. P. 315.

30 Показательно, что у Бруни собравшиеся *читают* новеллу Боккаччо, тогда как Венецианец *пересказывает* ее, тем самым демонстрируя свое повествовательное мастерство.

31 Novelle del Quattrocento. P. 335.

32 Русский перевод новеллы см.: Итальянская новелла Возрождения. С. 99–107 (пер. Р. Хлодовского).

33 Заключение “Новеллы о Джакопо” (“А причиной всего этого был брат Антонио, который поступил так, как обычно поступают многие духовные лица; ибо, подобно тому как священники нередко приносят бесчисленные блага, точно так же они порою оказываются виновниками многих величайших зол из-за слишком большой веры, которую напрасно питают люди к священнослужителям” — Там же. С. 107) заставляет вспомнить аналогичные пассажи, которыми изобилует “Новеллино” Мазуччо.

- 34 Там же. С. 99. Путьчи, как мы видели, также обращается к этой топике, хотя и не так педалирует ее.
- 35 “...ибо должно вам заметить, что Франческо сей был очень недурен собой”; “Вот какое завершение получила их великая любовь, и дай бог нам так же завершить нашу” и т. д. (Там же. С. 100, 107; курсив наш. — И. С.).
- 36 Цит. по: Мазуччо. Новеллино / Пер. С.С. Мокульского, М.М. Рындина, А.В. Топоровой. Общ. ред., вступит. статья и коммент. А.Д. Михайлова. М., 1993. С. 16.
- 37 Там же.
- 38 Там же. С. 17.
- 39 Возможно, слова Мазуччо следует понимать в том же смысле, в каком Поджо призывает пересказывать свои фацетии “более изысканным слогом”; подтверждением тому служит посвящение новеллы 41 (той новеллы о фальшивом алмазе, которая будет впоследствии использована Рабле) Франческо Галеото: “Если от нежной музыки Амфиона двигались суровые камни, благороднейший мой Галеото, то неудивительно, что твой Мазуччо был подвигнут гармонией твоей сладчайшей лиры к созданию грубой своей рукой следующей новеллы и к посвящению ее тебе, предоставившему мне для нее кое-какие сведения. Поэтому я прошу тебя, чтобы, читая ее, ты не отказывался вносить в нее исправления, и если ты заметишь отклонения от правды или какую-либо ржавчину, в чем я не сомневаюсь, то ты это исправляй и приводи в порядок, чего я жду во имя нашей давней дружбы” (Там же. С. 307; курсив наш. — И. С.).
- 40 Там же. С. 376.
- 41 Там же. С. 288 (курсив наш. — И. С.).
- 42 “Мессер Бертрамо д’Аквино любит, но нелюбим. Муж любимой им дамы весьма расхваливает влюбленного, сравнивая его с соколом, вследствие чего жена решает подарить тому свою любовь. Они сходятся вместе; мессер Бертрамо спрашивает даму о причинах ее поведения. Из благодарности к мужу рыцарь не прикасается к даме, оставив ее пристыженной” (Там же. С. 182).
- 43 Там же. С. 219.
- 44 Там же. С. 244.
- 45 Там же. С. 267.
- 46 Там же. С. 379.
- 47 Ее разбор см., в частности: Баткин Л.М. Указ. соч. С. 145–147.
- 48 *Novelle del Quattrocento*. P. 543.
- 49 *Ibid.* P. 581.
- 50 *Ibid.*
- 51 *Ibid.*
- 52 *Ibid.* P. 534.
- 53 *Ibid.* P. 612.
- 54 “...Возненавидев прежнюю свою жизнь, стал <он> смиренным, учтивым, услужливым, доброжелательным, любезным, и благодарным, и скромным со всяким человеком, а особенно с Бартоломео...” (*Ibid.* P. 615).
- 55 *Ibid.*
- 56 *Ibid.* P. 628.

ПОСТМОДЕРНИЗМ

С. Н. Зенкин

“НЕПРИЯТИЕ ТЕОРИИ” И СОВРЕМЕННЫЕ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКИЕ ДИСКУССИИ¹

ИСТОРИЯ СТРУКТУРАЛИСТСКОЙ и пост-структуралистской “теории” во Франции и США отмечена двумя знаменитыми дискуссиями (соблазнительно даже рассматривать их как ее начало и конец): это полемика Раймона Пикара и Ролана Барта о “новой критике” (1965–1966) и международное обсуждение антипостмодернистской мистификации Алана Сокала, начавшееся в 1996 г. Обе дискуссии носили очень резкий характер, смешивая интеллектуальные аргументы с моральными обвинениями. Достаточно сказать, что в заглавиях обеих книг, резюмировавших “антитеоретические” взгляды, содержалось одно и то же французское слово *imposture* (обман): книга Раймона Пикара называлась “Новая критика или новый обман?”², а книга Алана Сокала и Жана Брикмона — “Интеллектуальные обманы”³. Защитники “теоретического” подхода к культуре также пользовались неакадемическими аргументами, пытаясь вскрыть под нападками на теорию личные или корпоративные интересы ее оппонентов: так, Ролан Барт в начале своей отповеди Пикару и поддерживавшим его журналистам писал, что “заговорило какое-то примитивное, оголенное начало”⁴, т. е. корпоративная солидарность “университетской критики”, ощутившей угрозу для себя, которая исходит от новых методов изучения литературы⁵. А некоторые участники споров вокруг А. Сокала, получивших необычайно широкий размах благодаря Интернету, усматривали в выступлении Сокала антифранцузскую вылазку со стороны американской на-