

**Инна Константиновна Полуяхтова**

## **ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века**

### **ЭПОХА РИСОРДЖИМЕНТО**

ДОПУЩЕНО МИНИСТЕРСТВОМ ВЫСШЕГО и СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ СССР В КАЧЕСТВЕ УЧЕБНОГО ПОСОБИЯ ДЛЯ СТУДЕНТОВ ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ ФАКУЛЬТЕТОВ УНИВЕРСИТЕТОВ И ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ИНСТИТУТОВ

МОСКВА: ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЫСШАЯ ШКОЛА». 1970. 204 с.

Веб-публикация: [Л. дель Кьянте](#) для библиотеки [Vive Liberta](#) и [Век Просвещения](#), 2009

Предисловие

Глава 1. Начало Рисорджименто и общая характеристика литературы этого периода

Глава 2. Уго Фосколо

Глава 3. Алессандро Мандзони

Глава 4. Джакомо Леопарди

Глава 5. Роман и поэзия Рисорджименто 1830—1870 годов

Глава 6. Театр и драматургия

Глава 7. Дальнейшие пути развития

#### **ПРЕДИСЛОВИЕ**

Пособие ставит своей задачей осветить литературный процесс одного из важнейших периодов в жизни Италии — периода рисорджименто. Рисорджименто — эпоха национально-освободительного движения, начало ее восходит к последним десятилетиям XVIII в., завершение относится к семидесятому году XIX в. В литературе и искусстве Италии XIX в. два этапа. Первый из них связан с культурой Рисорджименто, в целом романтической, хотя и включающей элементы просветительского классицизма и поиски реалистического метода. Второй — веризм, имеющий общие черты с натурализмом. Литература Рисорджименто — основной, определяющий, стержневой период в литературе XIX в., период наиболее продолжительный и объемный. Традиции романтического Рисорджименто существовали почти до 1880-х годов. Литература Рисорджименто, от ее истока до ее завершения — вот основная тема книги. Последняя глава фиксирует момент перехода от романтического Рисорджименто к документальности веристской прозы, показывая не только различие этих направлений, но и их взаимосвязь.

Пособие написано в соответствии с программой для филологических факультетов университетов. Сделано лишь одно существенное отступление от нее: в периодизации литературы. В программе итальянская литература подразделяется на два периода, исходя из общего принципа разделения всех европейских литератур 1800—1870 годов: до 1848 и после 1848 г. В литературе Италии значительный перелом относится к 30-м годам, поэтому и периодизация взята соотносительно с этим рубежом.

Основной фактический материал в пособии почерпнут из итальянских источников. Прозаический текст произведений Мандзони, Ньево, Фосколо, Гверрацци, Де Санктиса и других представлен в современных переводах. Некоторые трудности вызвало цитирование поэзии. Многие из поэтического творчества не переведено на русский язык или переводы устарели. Недостаток в поэтических переводах обходился разными путями. Иногда приходилось прибегать к прозаической передаче поэтической речи или пересказу, иногда цитировался извлеченный из старых журналов перевод с предварительной оговоркой. В воинственном случае (речь идет о «Жнице из Сапри» Луиджи Меркантини) цитируется подлинник при подстрочном переводе в сноске. Подобное исключение объясняется тем, что это стихотворение было очень популярно в русской литературе: А.И.Герцен приводит его в подлиннике в своем произведении «Былое и думы», так что факт использования подлинника этого стихотворения стал как бы традицией, к тому же лексика этого стихотворения настолько проста, что многие его строки, легко может перевести студент, имеющий познания в латыни или современном французском языке. В ряде случаев автор книги делает попытку поэтического перевода, стремясь к точности в передаче мысли и стихотворного размера подлинника. Так что везде, где перевод не указан особо, он принадлежит автору книги.

Автор выражает глубокую благодарность З.М.Потаповой и работникам кафедры, зарубежной литературы МГПИ им. В.И.Ленина, просмотревшим эту работу и сделавшим важные замечания.

## ГЛАВА 1. НАЧАЛО РИСОРДЖИМЕНТО И ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ЛИТЕРАТУРЫ ЭТОГО ПЕРИОДА

Эпоха Рисорджименто (слово «рисорджименто» в переводе на русский язык — возрождение, воскрешение) — период многолетней борьбы за создание единого национального независимого государства в Италии, значительное явление не только в итальянской, но и в европейской истории. Рисорджименто — это была, как утверждают итальянские историки, «революция одновременно национальная и буржуазная». Новое государство, возникшее из объединенных земель, оказалось качественно иным, отличным от прежних феодальных княжеств.

Хронологические рамки Рисорджименто — 1780—1871 (первая дата условна, так как не связана с определенным историческим событием). Почти сто лет понадобилось итальянскому народу, чтобы сплотить силы и сбросить чужеземное ярмо. Исследователи подразделяют этот длительный исторический процесс на несколько этапов.

Первый этап — раннее Рисорджименто, которое, в свою очередь, делится на два периода.

Первый период (1780—1815), когда в полуфеодальной Италии прокатилась волна стихийных народных выступлений и началось первое наступление буржуазных элементов, которому способствовали события французской буржуазной революции 1789 г. и наполеоновского господства в Италии с 1796 по 1813 г. Вместе с тем, это период зарождения национального движения.

Ко второму периоду раннего Рисорджименто (1815—1831) относится карбонарское движение. Карбонарии организуют в это время свои тайные общества (венты), ведущие заговорщическую политику. Карбонарские восстания в 20-х годах терпят поражение, так как карбонарии были далеки от народных масс, в своих действиях не опирались на движение народа, крестьянства; но это уже сознательные, заранее подготовливаемые выступления.

Литература обоих периодов раннего Рисорджименто отражает тираноборческие и антифеодальные настроения передовых мыслителей.

В это время идет становление романтизма, разворачивается борьба «классиков» и «романтиков», кристаллизуется романтическая эстетика. В эти годы выступают гиганты литературы Рисорджименто: Альфьери, Фосколо, Мандзони, Leopardi.

Второй этап Рисорджименто — 1831—1848 годы. В этот период происходит расширение фронта национально-освободительного движения. Организованный Мадзини союз «Молодая Италия» сплачивает вокруг себя демократические круги общества и развертывает широкую пропаганду освободительных идей в народе.

В отличие от карбонариев мадзинисты ориентировались на народные низы как основную силу освободительной борьбы. Этап завершается революционными событиями, закончившимися проведением некоторых буржуазных реформ.

Заключительный этап—1848—1871 годы. В национальное движение включаются более широкие массы: добровольческая армия Гарибальди, в которую входила в основном городская беднота и моряки, становится с 1859 г. действующим передовым отрядом движения; сельская беднота вливается в армию добровольцев. Гарибальдийцы придают событиям революционный размах. В 1861 г. Италия в основном получает независимость, а в 1871 г. ее объединение завершается.

Периоды зрелого Рисорджименто связаны с господством романтизма в литературе и искусстве. Ведущими жанрами этого времени становятся исторический роман, лирическая поэзия. Наивысшего расцвета достигает музыкальная драма.

Полное соотнесение событий политической борьбы с развитием литературы и искусства в Италии XIX в. невозможно.

Поэтому целесообразно рассмотреть литературный процесс эпохи Рисорджименто, разбив его на два больших этапа, соответствующих становлению романтизма и периоду его устойчивого существования.

Истоки великой эпохи приходятся на конец XVIII в. В эти годы в обстановке мертвящей косности, порожденной политическим рабством, начинается медленное накопление сил для будущих битв. Италия конца XVIII в. напоминала, по образному выражению поэта Джузеппе Джустини, «сапог, сшитый из разноцветных лоскутьев»: она включала 14 государств, различных по образу правления и неравных по экономическому и культурному уровню.

Самые крупные из них: Королевство обеих Сицилий (Сицилия и Неаполь), Папская область, Великое княжество Тосканское, Пьемонт, Княжество Миланское, Венецианская республика. Северные области, промышленные и наиболее развитые, находились в руках Австрии, установившей жесточайший режим в Милане, Венеции, Пьемонте. Южные области принадлежали испанским Бурбонам и считались самыми отсталыми даже в полуфеодальной Италии того времени. Рим находился во власти папы, выступавшего в роли политического деятеля и державшего светскую власть в своих руках. Жизнь шла вперед, рост торговли требовал единого рынка, экономика — буржуазных реформ. Задача национального объединения неизбежно выдвигалась временем.

Французская революция 1789 г., сокрушившая оплоты феодализма в Европе, оказала могучее воздействие на события итальянской истории. Выдающийся деятель итальянской коммунистической партии Антонио Грамши писал:

«В XVIII веке как внутри Италии, так и вне ее возникают и становятся устойчивыми объективные условия, международные и национальные, которые придают задаче создания национального единства исторически конкретный характер, то есть делают его не только возможным, но и необходимым; но, конечно, только после 1789 года эту задачу начинают осознавать группы граждан, готовых на борьбу и на жертвы.

Таким образом, Французская революция представляет собой одно из тех европейских событий, которые в наибольшей степени способствуют углублению уже начавшегося «подспудного» движения, укрепляя благоприятные условия самого движения»<sup>1</sup>.

Италия была отсталой провинцией Европы, отгороженной от центра не только физической преградой — Альпами, но и сохранившимся старым укладом. Всякое взаимодействие с центральной Европой, а особенно с революционной Францией было для нее благом. В 1796 г. французские войска вступили на итальянскую землю, их вел молодой генерал Бонапарт, которого в Италии встретили как героя, принесшего освобождение от ненавистного австрийского ига. Бонапарт не возражал против бурных проявлений энтузиазма итальянцев, он охотно поддерживал проведение некоторых буржуазных реформ, а на месте старых княжеств и королевств учредил республики. «...За пределами Франции он (Наполеон. — *И.П.*) всюду разрушал феодальные формы в той мере, в какой это было необходимо, чтобы создать для буржуазного общества во Франции соответствующее, отвечающее потребностям времени окружение на европейском континенте»<sup>2</sup>.

Патриоты Италии поверили в Бонапарта и с готовностью влились в его легионы, чтобы сражаться с австрийцами. В 1796—1799 годах авторитет Бонапарта был высок, хотя он совершил одно из страшных предательств — передал Венецию Австрии по мирному договору в Кампо-Формио. Однако с каждым годом этот авторитет снижался — французы вели себя в стране ничуть не лучше всяких других завоевателей. Учрежденные республики опять стали королевствами. Наполеон, из революционного генерала превратившийся в императора, раздавал своим родственникам итальянские престолы, увозил из Италии сокровища искусства и вводил юношей, без особого восторга принимавших участие в захватнических войнах. Тысячи итальянцев погибли на полях Пруссии, в снегах России.

Период наполеоновского господства (1796—1814) сыграл большую роль в развитии Рисорджименто. Французская армия, хотя и принесла новые формы иноземного гнета одновременно стала и той силой, которая частично разрушила устои феодализма в Италии, расчистив путь для буржуазных преобразований. Французские войска невольно способствовали национальному движению.

Годы наполеоновского владычества явились ценным опытом для итальянского народа, раз и навсегда утратившего веру в иноземного освободителя, убедившегося, что освобождение Италии должно стать делом самой нации.

По мере того как складывалась идея национального единства, становилась очевидной необходимость борьбы за освобождение. Но для осуществления этого еще не было возможности, требовалось время для сплочения сил нации, разъединенной и ослабленной наполеоновскими походами.

Весь первый этап раннего Рисорджименто вплоть до 1815 г. характеризуется отсутствием организованного освободительного движения — лишь стихийные волнения народных масс, разрозненные выступления патриотов и следующие затем суровые расправы над героями и мучениками свободы. Национальное движение и антифеодальный протест в основном выражается в это время в общественно-культурной форме, борьба проходит на идеологическом фронте. Это закономерно и естественно, так как на данном этапе главным является формирование общественного сознания: следовало подготовить умы к будущей великой борьбе, заразить людей великим духом освобождения, воспитать борцов, готовых на подвиги и жертвы во имя великого национального дела. Литература, публицистика, искусство играют в этот период напряженной идеологической битвы большую роль. Особое значение приобретает искусство, возбуждающее

страсть. Культ страсти характерен для всей эпохи Рисорджименто, он и обусловил раннее появление романтических тенденций в литературе и искусстве итальянского классицизма.

Проповедником новых идей, незаменимым возбудителем эмоций становится в первую очередь театр, выдвигающийся в конце XVIII в. как ведущий жанр искусства. Театр приобретает политический размах.

В драматургии этого периода прочное место занимает школа революционного классицизма, выдвинувшая плеяду ярких, талантливых поэтов. Общеизвестным вождем этого направления стал Витторио Альфьери, одаренный драматург, замечательный публицист. Его современниками и учениками были Джованни Пиндемонте, автор многочисленных трагедий («Вакханалии», «Джиневра из Шотландии», «Орсо Ипато»), его брат Ипполито Пиндемонте, известный более как автор элегий, создавший в 1804 г. прославившуюся трагедию «Арминий», молодой Уго Фосколо, Винченцо Монти, автор тираноборческой трагедии «Кай Гракх».

Драматурги революционного классицизма были воспитаны в духе французского Просвещения; пламенные поклонники Вольтера, они были близки к поэтам французского классицизма эпохи революции. Альфьери и братья Пиндемонте горячо сочувствовали также республиканским идеалам Вашингтона. Все они в бурные месяцы 1788, 1789, 1790 годов жили в Париже, приветствовали Французскую революцию как начало новой эры. После 1793 г. напуганные якобинским террором, революционные классицисты Италии (как и Франции) стали придерживаться более умеренных взглядов, но их смелые произведения продолжали зажигать зрителей свободолюбивым пафосом и ненавистью к тиранам. Трагедии революционных классицистов сочетали античные сюжеты с остро злободневными политическими темами. Их бруты и гракхи появлялись на сцене, чтобы декларировать республиканские лозунги и разрешать проблемы, возбуждавшие умы современников штурма Бастилии.

Центральной проблемой трагедии периода революционного классицизма в Италии, как и во Франции, была правомерность революционного вооруженного выступления. Утверждение необходимости насильственного свержения тиранов, святости революционного долга (в противовес идее долга перед королем, столь популярной у классицистов XVII в.) составляли основное содержание и смысл тираноборческих трагедий Альфьери и его последователей.

Трагедия французского и итальянского революционного классицизма не только имела родственную проблематику, но и выработала одинаковую каноническую форму. Трагедии француза Мари-Жозефа Шенье и итальянца Альфьери имели форму политического диалога, в центре трагедии стоял конфликт общественных сил: на одном полюсе были жестокосердные и злобные тираны на противоположном — республиканцы. Основным стержнем действия была определенная политическая идея, которая торжествовала, хотя ее носители, как правило, погибали. Гибель героя за великую идею — великий подвиг во имя будущего. В революционной классицистической трагедии не было и тени развлекательности, любовная линия отводилась на третий-четвертый план. Сюжет строился так, чтобы можно было во всех случаях вести разговор о политике.

Французский революционный классицизм, таким образом, оказал благотворное воздействие на литературу Италии, сохранившую, однако, своеобразие и самостоятельность. Была ощутимая разница в исторических судьбах французского и итальянского народов: Франция пережила дни революции, Италия лишь лелеяла мечту о будущем освобождении. Трагедия итальянского позднего классицизма не могла не отразить этот разрыв между идеалом и действительностью. Отсюда особенное, скорбное звучание трагедии, отсюда ранние ноты романтизма в произведениях итальянских поэтов. Предвосхищение романтизма более всего сказалось в драматургии Витторио Альфьери (1749—1803), самого крупного представителя революционного классицизма не только в национальном, но и мировом масштабе.

Аристократ по рождению, Витторио Альфьери получил отличное образование, но с молодых лет крайне критически относился к усвоенным истинам. Дерзость и непокорность отличали его и в поведении, и в образе мыслей. И хотя Альфьери была присуща ограниченность мировоззрения, свойственная его классу, и его политические взгляды носили сложный и противоречивый характер (он был сторонником абстрактной демократии, не понимая социальных причин бедствий народа, по отношению к которому нередко вставал в позу аристократа), свободолюбивые тираноборческие настроения Альфьери и идея национального объединения Италии позволяют отнести его к числу наиболее прогрессивных представителей народно-освободительного движения эпохи Рисорджименто.

Альфьери пишет трактат «О государе и о литературе»,<sup>3</sup> одинаково бунтарский и в политическом и в эстетическом звучании. Вступая в противоречие с канонами классицистической эстетики, Альфьери требует полной независимости поэта от всех авторитетов. Поэт не смеет подражать и следовать образцам, он обязан быть оригинальным. Источником вдохновения поэта является «сильная страсть», без которой, по убеждению Альфьери, не может быть ни поэта, ни героя. Автор трактата «О государе и литературе» утверждает, что цель искусства в том, чтобы «вкладывать в сердце народа любовь к истине, к великому, полезному и к свободе, которая обязательно из этого следует», поэзия должна стать «живейшей школой добродетели и свободы»<sup>4</sup>.

Литературное наследие Витторио Альфьери насчитывает большое число произведений. «Жизнеописание» Альфьери — яркое произведение итальянской мемуарной литературы — включает наряду с драмами и лирику: сатиры и сонеты. Поэзия его не знает разнеженности, резко и сурово звучат сонеты Альфьери, как доминанта проходит в них тема родины. С гневом и болью пишет поэт о позоре Италии, презрительно называет своих современников обидным словом «рабы». Но надежда на будущее живет в его стихах: скрытой гордостью проникнута знаменитая строка, заключающая один из сонетов: *Schiavi or siam, ma schiavi almen frementi!*<sup>5</sup> Самое ценное в наследии итальянского поэта — его тираноборческие трагедии, ставшие настоящей школой гражданственности и свободы. Альфьери создал более тридцати произведений этого жанра, лучшие из них: «Брут I» (посвящена Вашингтону, 1787), «Брут II» (посвящена итальянскому народу будущего, 1786—88), «Заговор Пацци», «Филипп», «Антигона», «Саул», «Мирра». Выбор тематики достаточно показателен — революционный классицист ищет примеры гражданственности в истории древнего мира и в средневековье. Обращаясь к античным сюжетам, Альфьери подчеркнута шел за Вольтером, особенно в трагедиях о первом и втором Брутах. Но итальянец и спорил с великим просветителем, внося поправки в сюжет и новшества в трактовку темы доблести. В трагедии Вольтера «Брут» фабульная интрига сводится к следующему: свободолюбивые республиканцы во главе с Брутом изгнали тирана Тарквиния, но сын Брута, влюбленный в дочь надменного тирана, изменил своему гражданскому долгу и предал республику. Разоблачая заговор предателей, Брут осуждает на смертную казнь родного сына. Тот же ход событий и в трагедии Альфьери «Брут I», различие лишь в мотивизации измены да в том, что автор выводит вместо одного двух сыновей Брута, которые изменили республике, поверив коварным нашептываниям врагов, грозивших гибелью их отцу. И Брут осудил их обоих на смерть за то, что они слишком сильно любили его! Неподкупный республиканец возмущен поступком сыновей, одному из них он говорит:

Плохим же был ты сыном Брута,  
Любя отчизну меньше, чем отца!

В суровый и непреклонный характер Брута итальянский драматург вносит благодаря этой новой детали в мотивизации измены черты необыкновенного; его Брут уже приближается к Симурдену Гюго, также осудившему за ошибку преданного революции Говена. Брут Альфьери отличается от героя Вольтера и большей решительностью политических убеждений. Это очень важно: ведь герой-протагонист в трагедии революционного классицизма был, конечно, рупором авторских идей!

Брут у Вольтера осуждает тирана Тарквиния, но делает это вежливо, выбирая выражения: «Тарквиний, принимая королевский сан, клялся быть справедливым, а мы обещали быть покорными, но не рабами. Он изменил своей клятве, освободив нас от нашей, тем самым он стал бунтовщиком, а не мы». Это смелое по своему времени рассуждение кажется более чем умеренным, если сравнить его с пламенными речами Брута у Альфьери: «У королей не может быть родины, они не заслужили ее! В них нет ни капли романской крови, они присвоили себе славу римского народа! Но навсегда уничтожена власть королей, а в этом наша воля!» К тому же заметно, что у французского просветителя речь идет о плохом короле, а у итальянского драматурга — обо всяком короле. Да и не могло быть иначе, ведь Альфьери писал позднее.

В трагедии «Брут II» — та же сюжетная ситуация, что и в трагедии Вольтера «Смерть Цезаря»: Юлий Цезарь узнает о том, что молодой сенатор Юний Брут — его внебрачный сын; бездетный властитель счастлив, он предлагает юноше все блага мира, но Брут ценит лишь одно — свободу, отец-тиран ему ненавистен. В назначенный час свершается воля Брута — заговорщики убивают Цезаря. Альфьери во второй раз противопоставляет революционный долг сыновнему, ради этого он принимает сомнительную версию о кровном родстве Брута и Цезаря. Но внутренний конфликт героя между долгом крови и долгом гражданским на этот раз отнесен на второй план. На первом плане столкновение двух мировоззрений: свободолюбивый Брут и закосневший в самовластье Цезарь. Различны и чувства этих людей, чьи сердца жаждут любви: Цезарь ненавидит весь мир, отделяя от него лишь единственное любимое существо — сына; юноша хотел бы, чтобы отец любил весь мир, весь народ и его, Брута. Напрасно пытаются отец и сын обратить друг друга каждый в свою веру. Их диалог, политически страстный, звучит целое действие; речи героев декларировали свободолюбивые настроения Альфьери.

Разрывая каноны классицизма, драматург выводит на подмостки самое действие: на глазах у зрителя происходит страшная сцена убийства Цезаря. Для большего эффекта Альфьери разбивает ритм стиха. Здесь итальянский драматург совсем отказывается от декламации, действие должно говорить само за себя. Вот эта сцена, она могла бы украсить любую романтическую драму:

Цезарь: Предатели...

Брут: Мой меч не станет медлить!

(Брут обнажает и поднимает кинжал, заговорщики приближаются к Цезарю с мечами).

Некоторые сенаторы: Умри, умри, тиран!

Другие сенаторы: О что за зрелище, о что за день!

Цезарь (Покрытый ранами, подползая к статуе Помпея, закрывает лицо плащом, умирая): Сын... и ты... тоже?

Брут: О мой отец! О Рим!

Ремарки автора убеждают в том, как высоко он ценил театральность этой сцены, ее напряженность и динамичность. Подобные сцены нередки в трагедиях Альфьери, они рассчитаны на эмоциональное воздействие, Альфьери перестраивал форму классицистической трагедии.

Принципиальный отказ от классицизма был не только во внешнем облике трагедии, но и в самой идейной сущности и структуре драматического характера героя. Альфьери изображал не просто добродетельного героя, но величавого, необыкновенного, титанического. Справедливо отметили исследователи творчества драматурга, что в его героях есть «прометеевская жилка». Характеры Альфьери не простое, но гиперболизированное воплощение идеала. Герои Альфьери подчас несут на себе печать жертвенности, обреченности. Но в том состоял пафос тираноборческих созданий итальянского драматурга: он утверждал, что человек обязан бороться за свободу и честь, даже если уверен в своем поражении. Недаром поэта называли «певцом побежденных».

Характерна в этом отношении трагедия «Заговор Пацци», созданная на основе действительно имевшего место заговора во Флоренции XIV в. Это произведение было написано в 1787 г., в период самых решительных революционных настроений автора. Сюжет трагедии варьирует привычную для Альфьери ситуацию: осложненные отношения отца и сына на почве политических убеждений, заговор, его поражение, гибель отважных республиканцев. Но на этот раз конфликт между отцом и сыном снимается: старый Гуильельмо Пацци заражается пламенным свободолюбием юного Раймондо и приходит к полной солидарности с сыном. Драматург усилил главный, политический конфликт: между тиранией и свободолюбием. Соотношение сил неравное: свободолюбивых республиканцев горстка, тирания могущественна, ибо ее поддерживает покорность бесчисленных «рабов», скованных молчанием и страхом. Заговорщики уверены, что им не сломить тиранию, но они готовы умереть лишь за то, чтобы подрубить оплот ее — разрядить атмосферу покорности и раболепия. Ненависть к тирану кажется не так сильна, как презрение к рабству, в котором Раймондо Пацци обвиняет своих соотечественников:

...Нас презирать

Имеет право гражданин: тираны

Не ненавидят, презирают нас

Заслуженно, не граждане — рабы мы.

Раймондо Пацци и его друзья видят свой долг в том, чтобы пробудить гражданское достоинство в человеке, ради этого стоит погибнуть:

Свободы дух

Вдохнуть в героев Греции и Рима

Почетным было, но нетрудным делом.

Рабов презренных, мертвых возвратит

К свободе, к жизни — подвиг, на который

Отважится не всякий.

В трагедии «Заговор Пацци» политика и поэзия слиты, спаяны неразрывно, откровенность лозунгов текущего момента достигает своего предела. Накануне Французской революции 1789 года Альфьери прямо высказывает мысль о правомерности кровавого возмездия тиранам. Эта мысль аргументирована в диалоге между старым Гуильельмо Пацци и заговорщиком Сальвиати:

Гуильельмо: Ты прав, но все же... кровью человека

Залить алтарь свободы...

Сальвиати:

Кровь тирана

Не человеческая кровь... Тираны

Пьют нашу кровь.

И. К. Полуяхтова

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века

ЭПОХА

РИСОРДЖИМЕНТО

МОСКВА: ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЫСШАЯ ШКОЛА». 1970

Уже Либерта и Век Просвещения, 2009

Герои трагедии «Заговор Пацци» доносят до зрителя авторские идеи, но это не единственная их функция. Одиноким бунтарям против тирании — они воплощение мечты поэта о героическом. Одиноким бунтарям не побеждает, он лишь являет пример доблести и человеческого достоинства. Он олицетворяет непокорность и гражданское мужество, демонстрируя ту простую истину, что даже смертью купленная честь лучше, чем бесчестное прозябание.

Тема героической смерти, тема человеческого достоинства, ради которого стоит пожертвовать жизнью, становится центральной и в поздних трагедиях Альфьери, особенно в «Антигоне» и «Мирре». В «Антигоне» итальянский драматург перестраивает сюжет, заимствованный у Софокла. В древнегреческой трагедии Антигона совершает подвиг во имя чести своего рода — хоронит брата Полиника вопреки воле тирана Креонта. Сын Креонта Эмон любит Антигону, они стремятся отстоять свое счастье, но Креонт осуждает Антигону на казнь, не вникая в голосу жалости, не снисходя к просьбам сына. У Альфьери Антигона вообще не замечает присутствия тирана Креонта: девушка считает своими врагами всемогущих богов. Они унизили род Эдипа, обрекли на бесчестие его потомков, и она, Антигона, не совершившая никакого дурного поступка, все равно несет на себе бесчестие рода.

Она не желает жить в бесчестии — добровольной смертью она думает вернуть честь роду Эдипа: пусть боги знают, что нельзя обесчестить человека, предпочитающего смерть рабству и унижению. Антигона сама упрашивает Креонта казнить ее, а тиран земной выступает в неожиданной роли: он умоляет Антигону позабыть о чести, посмотреть на дело проще и выйти замуж за его сына Эмона. Креонт угрожает ей казнью, если она не согласится на этот брак. Антигона и Эмон любят друг друга, и тем не менее героиня отказывается от счастья, отказывается подчиниться воле тирана во имя чувства чести. Жить и мириться с несправедливым роком — позор, на который она не пойдет, для нее не может быть счастья в любви, купленного ценой компромисса с совестью. В характере Антигоны проявляется богоборческое начало, «прометеевская жилка».

У Софокла Антигона борется с роком, воплощенном в злой воле Креонта, у Альфьери Антигона тоже борется с роком, но только вопреки власти Креонта. И в трагедии итальянского драматурга Антигона побеждает — идет на казнь, верная своему принципу: она не стала покорной рабой рока! Она восстала против богов!

Богоборческие мотивы у Альфьери предвосхищали романтизм. Здесь нужна оговорка: романтики XIX в. (и англичанин Байрон, и итальянец Leopardi) подняли тему богоборчества, утверждая высший бунт человека против всего мироздания в целом. Классицист и просветитель Альфьери видел в богоборческой теме иную сторону. Альфьери подчеркивал силу человека, доказывал необходимость сопротивления даже там, где поражение неминуемо. Актуальность богоборческих трагедий Альфьери в период некоторого спада национального движения в Италии в последние годы XVIII в. несомненна. Альфьери создал подлинный гимн человеку-борцу, выступающему против тирании любого вида, в любых условиях.

Несовместимо с человеческим достоинством находится в рабстве даже у всемогущих богов. Герои Альфьери обладали гордым характером — это сближало их с героями романтиков.

К романтической поэзии близка знаменитая трагедия Альфьери «Мирра». История преступной девушки, полюбившей родного отца, передана в легендах древней Греции. Овидий в «Метаморфозах» дает первую литературную обработку этого сюжета. С эпическим спокойствием повествует древнеримский поэт о том, как охваченная противоестественной страстью Мирра, сговорившись с кормилицей, ходила на тайные свидания с родным отцом, не узнававшим ее под покровом тьмы. Боги наказали преступную дочь, превратив ее в растение.

У Альфьери Мирра так же мало похожа на героиню Овидия, как Антигона на героиню Софокла. В итальянской трагедии Мирра и не допускает мысли об удовлетворении греховных желаний, со всей строгостью человека чистого и принципиально честного девушка борется с неодолимой страстью, посланной ей богами. Мирра так внутренне чиста, что противоестественное чувство кажется чем-то чуждым ей, навязанным против ее воли безжалостными, мстительными богами. Мирра знает, что воля богов неодолима, но ее существо, ее человеческое достоинство бунтуют против отвратительного чувства. Мирра мечтает покинуть родину, стараясь полюбить преданного ей юношу, она не перестает сопротивляться нелепой воле богов. Условия этой борьбы невыносимы, у Мирры нет никакой моральной поддержки: ни матери, ни подружкам, ни жениху не может открыться гордая девушка свою тайну, она остается один на один с волей всемогущих богов. В этой борьбе Мирра отступает медленно, она понимает, что жить уже не сможет, ей остается выиграть лишь одно: возможность умереть с честью, сохранив в молчании позорную тайну. Борьба оказывается слишком неравной — и в конце концов Мирра открывает отцу все и умирает, морально сломленная, побежденная богами. Неудивительно, что беззащитная девушка оказалась побеждена богами, удивительно, что она так долго боролась с ними. Упорное внутреннее сопротивление Мирры составляет пафос трагедии, и в Италии, залитой кровью героев, выступавших против иноземцев, она звучала гимном человеческому мужеству и непокорности. Ни одной трагедии Альфьери не аплодировали в Италии с таким энтузиазмом, как «Мирре».

Таким образом, в трагедиях Альфьери, в целом принадлежащих к революционному классицизму, живут элементы романтического метода. Его трагедии — это драмы идей, в которых столкновение героев основано на непримиримости их политического кредо. Часто (в трагедиях «Брут I», «Брут II», «Тимолеон» и др.) политические противники связаны узами крови, и все же политические убеждения они ставят выше всего. Самые дорогие отеческие, сыновние чувства приносятся в жертву политическим убеждениям, гражданским идеалам. Политические убеждения становятся двигателем действия. Герои у Альфьери беспрерывно декларируют свои мнения. Под влиянием словесного убеждения меняются их взгляды. Трагедии носят декламационный характер, немало в них неправдоподобных ситуаций, но автор и не заботился о них: ему важно донести идею в самом обнаженном виде, повторив ее несколько раз устами героев.

Итальянский драматург недаром был несогласен с творческим методом Шекспира<sup>6</sup>: в Италии конца XVIII в. политические идеи, высказанные декларативно, были нужны как хлеб: зритель воспитывался политически. На сцене этого времени откровенные лозунги борьбы были ценнее правдивой психологической ситуации. Наполняя свои трагедии политическими монологами и диалогами, Альфьери ставил театральное искусство на службу национальному движению. Тем самым он закладывал краеугольный камень романтической эстетики Рисорджименто.

Есть несомненная близость между драматургией Шиллера и Альфьери, особенно в построении образа героя, «рупора идей» автора. Шиллеровский герой психологически богаче, но герой Альфьери обладал большей целеустремленностью. В драме идей, отнюдь не свободной от рационализма, у Альфьери присутствовал, доминировал культ страсти, и в этом соединении рационализма и накала страстей неповторимое своеобразие пьес итальянского трагика. Его герои одержимы своей идеей, хотя каждый по-своему. У Брута это любовь к свободе, у Креонта («Антигона») — жажда власти, у Филиппа — жестокость, у Мирры — гордое желание отстоять свое достоинство в борьбе с богами и одновременно грешная любовь. Образ Мирры — самый сложный и противоречивый у автора «Брута I», обычно его герои охвачены единой, целеустремленной страстью.

Атмосферу высокого накала страстей в трагедиях Альфьери поддерживает напряженный ход действия. Снова необычное сочетание: стремительность в развитии действия и затянутость политических монологов. А между тем и то и другое служит единой цели — эмоциональному воздействию на зрителя. Герой-протагонист произносит свои монологи, часами не сходя с одного места; но в поворотных моментах тот же герой становится предельно лаконичен. Поворотные моменты в трагедиях Альфьери сделаны мастерски: их краткость и театральность удивительны. «В одной трагедии Альфьери, в «Филиппе II», есть сцена, которая достойна длинных томов, — писал Байрон, — и эта сцена состоит из нескольких слов»<sup>7</sup>. Вот эта сцена (II акт, сцена 5): разговор короля Филиппа с придворным Гомецом, ставших свидетелями тайного объяснения Карлоса и королевы:

Филипп: Ты слышал?

Гомец: Слышал.

Филипп: Видел?

Гомец: Да.

Филипп: Проклятье!

Что ж подозренье?

Гомец: Верно.

Филипп: И Филипп

Не отомщен?

Гомец: Решай.

Филипп: Решил я. Следуй.

Маленькая по размерам, сцена насыщена внутренним трагизмом. За отрывистыми, краткими фразами угадывается скрытая душевная буря героев, страшное решение судьбы Карлоса. Все это требует колоритного сценического воплощения, эмоциональной игры актеров, а не только декламации. Или вот, например, знаменитое начало I сцены IV акта трагедии «Антигона»: Креонт приходит узнать выбор Антигоны — согласна ли она стать женой Эмона или предпочитает быть казненной:

Креонт: Ты выбрала?

Антигона: Да.

Креонт: Эмон?

Антигона: Смерть.

Креонт: Умрешь.

Стих в трагедии итальянского драматурга отличается нарочитой резкостью, шероховатостью. Дело в том, что автор «Брута I» и «Брута II» был принципиальным противником гладкости и напевности стиха в трагедии, не любил он музыкального стиха и в лирической поэзии. Он считал, что уметь красиво выражать мысли — свойство слабого народа. В трактате «О государе и литературе» Альфьери замечает: «По-моему, манера писать элегантно появляется именно у народа с испорченными нравами, расслабленного и покорного, но не у народа крепкого и свободного»<sup>8</sup>. Музыкальность и красоту звучания итальянского языка Альфьери рассматривал как следствие утраты его соотечественниками героического духа, напевность итальянского языка представлялась драматургу национальным бедствием. Альфьери тщательно работал над стихом трагедии, ломая ритм, расставляя слова в необычном порядке, стараясь поставить на конец фразы слово, несущее смысловую нагрузку. Он добивался того, чтобы слово звучало «не гармонично, но театрально» — больше весомости отдельному слову, больше эмоциональности.

Драматург писал Кальсабиджи, известному филологу своего времени: «В Антигоне, в третьем акте, стих 43, у меня Креонт выражается вопреки правилам синтаксиса:

Я держу его, я держу

То, что презираешь ты, трон.

это одна из самых резких перестановок, какие я обычно делаю. Поверьте, я отлично знал, что было бы благозвучнее выразиться так: «трон, что ты презираешь». На представлениях я пять вечеров наблюдал, не пугают ли слух публики эти два стиха; нет, не пугают, но зато сколько гордости, апломба в этих словах Креонта и особенно от перестановки слова «трон», которое произносится отрывисто, с паузой после «ты». Пауза заставляла публику направить все внимание на слово «трон», которое здесь единственно важное. Мне казалось и до сих пор кажется, что это удачно, не гармонично, но театрально...»<sup>9</sup> Язык Альфьери лексически беден, драматург оперирует ограниченным числом выражений, часто употребляя такие слова, как «тиран», «рабы», «позор», «смерть», и лишь неожиданность синтаксических построений и яркость логических ударений спасают стих Альфьери от монотонности.

Трагедии Альфьери были заключительным словом революционного классицизма, после них писать в этом роде было невозможно. И героизм и ноты богоборчества в его произведениях — все предвосхищало новое, романтическое искусство. Автор «Филиппа» расшатал законы театрального классицизма, вводя моменты живого действия вместо декламации, разрывая гладкий стих на отрывистый и резкий. Альфьери сделал революционную тенденциозность непременным качеством трагедии, тем самым открывая дорогу романтикам. И романтики в Италии, ниспровергавшие всех богов классицизма, чтити Альфьери, как своего вождя.

Гражданственность — лучшее из достоинств предромантической литературы Италии. Она отличала творчество выдающегося просветителя поэта Джузеппе Парини (1729—1799). В его назидательных одах и сентиментальных идиллиях звучала высокая требовательность к человеку. В сатирической поэме «День» (полностью издана в 1801—1804 гг.) автор бичует праздность и сибаритство аристократов, утративших гражданское и человеческое достоинство. Сентиментализм в Италии был непрочен и сильно тяготел к романтизму: идиллии Ипполито Пиндемонте, поэмы Винченцо Монти — все это одухотворено свободолюбивой тенденцией, достаточно энергичной.

Поэты предромантического периода: Джованни Пиндемонте, его брат Ипполито Пиндемонте, Винченцо Монти создавали произведения в различных жанрах и стилях. В драматургии они были классицистами школы Альфьери, в лирической поэзии на них оказали влияние новые художественные принципы. Всех объединяла идея патриотизма, хотя политические убеждения поэтов подчас расходились. Монти воспевал Наполеона как освободителя Италии, иногда так пылко, что снискал упреки в раболепстве<sup>10</sup>. Наполеоновскую тенденцию проводил и Джованни Пиндемонте: автор республиканских трагедий посвятил Бонапарту не одну оду. Ипполито Пиндемонте, напротив, в своей единственной трагедии «Арминий» (1804) дерзнул обличать французского императора, хотя бы в иносказательной форме. Смело выступил против французского завоевателя и молодой Уго Фосколо, быстро отрешившийся от бонапартистских настроений. В 1811 г. на сцене появилась его трагедия «Аякс», направленная против Наполеона. Здесь обличение было тоже иносказательным. Трагедии молодого Фосколо (как и творения Пиндемонте) не приносят ничего нового по сравнению с произведениям Альфьери. Лишь последняя трагедия Фосколо «Ричарда» (1813) снижает уровень классицистической условности: действие в ней разворачивается в средневековой Италии, вместо неопределенного «родина» зазвучало конкретное «Италия», идея объединения наполнилась злободневным смыслом.

В 1815 г. на сценах разных городов с триумфом прошла трагедия Сильвио Пеллико «Франческа Да-Римини». То была уже драма страстей человеческих: единственный патриотический монолог, вставленный в эту любовную драму, отличался актуальной постановкой вопроса и был иносказателен лишь в малой мере. Этот монолог произносит герой-протагонист Паоло Малатеста:

...Меч обнажал я в битве за кого?!  
За иноземца! разве у меня  
Нет родины? Италия моя,  
Земля героев, чей священен прах,  
Ты — лучшая из стран, моя отчизна!..

В 1815 г. эти слова были программой действия и окончательным решением наполеоновской проблемы: чужие шпаги не освободят Италию, они могут лишь поработить ее. Это было накануне нового этапа национального движения.

В июне 1815 г. состоялся Венский конгресс, в сентябре был организован Священный Союз — Пруссия, Австрия, Россия, определивший новое направление в европейской политике. Деятели Священного Союза направили все свои усилия на то, чтобы уничтожить завоевания Французской революции, восстановить феодально-абсолютистские режимы во всех странах континента.

В Италии феодальная реакция проявилась в очень тяжелой форме. Дворянам и церкви были возвращены конфискованные земли, в Папской области и в южной части Италии (в Неаполе и Сицилии) были восстановлены монастыри, церковный суд и церковная цензура. Католическая реакция должна была способствовать духовному закреплению народа. Политический произвол сопровождался жесточайшим национальным угнетением, особенно в северных областях Италии. Австрия (после Венского конгресса — один из столпов европейской реакции) господствовала в Ломбардии, Венеции, Тоскане. Австрийцы контролировали финансы и политику почти всей Италии.

Однако стремление австрийского канцлера Меттерниха «разделять и властвовать» на Апеннингах не могло остановить поступательного движения истории. Передовые силы нации, разбуженные революционными событиями во Франции и бурными переворотами наполеоновской эпохи, активно стремились к объединению и независимости Италии.

С 1815 г. возникает движение карбонариев<sup>11</sup>. В тайные общества карбонариев (венты) входили люди, посвятившие жизнь национальному освобождению Италии. Они были противниками иноземного господства, страстными патриотами, их любовь к родине достигала подчас фанатического энтузиазма. Карбонарии были непримиримы к «политике Меттерниха», к жестокостям феодально-католической реакции — в этом их сильная сторона. Но они не всегда оставались твердыми республиканцами и не связывали борьбу за национальное освобождение с реформами социальными.

Среди участников карбонарского движения были представители разных сословий и профессий: дворяне, купцы, офицеры, священники, городская интеллигенция, крестьяне. Карбонарии были далеки от широких масс народа. Тактика их борьбы ориентировалась на военный заговор.

При всем этом значение карбонарского движения несомненно. Карбонарии первыми организованно выступили против феодально-абсолютистской реакции в стране. Слово «карбонарий» вошло в лексикон наиболее ненавистных для реакции слов. Движение итальянских патриотов возбуждало все свободолюбивые умы, в ряды карбонариев вступали передовые люди других наций. Членом карбонарской венты и активным участником тайного общества был Байрон, близок к карбонариям был Стендаль, создавший достоверные характеры этих борцов в своих произведениях «Ванина Вандини» и «Пармская обитель».

В 1820 и 1821 годах волна карбонарского движения достигла наивысшего подъема. В 1820 г. вспыхнуло восстание в Неаполе, в марте 1821 г. — в Пьемонте; восставшие вынудили правительство провести ряд либеральных мер, не столь уж радикальных, но и этого было достаточно, чтобы вызвать смятение в верхах. Собранный специально по этому поводу конгресс Священного Союза поручил Австрии дело подавления бунта. В марте и апреле 1821 г. оба восстания были разгромлены.

После 1821 г. движение карбонариев пошло на убыль. Тайные общества продолжали создаваться, поздние венты возникали даже после 1830 г., но эти организации не имели былого значения.

Карбонарии стали святыми и мучениками итальянской свободы. Эпоха карбонарского движения обусловила новый духовный взлет нации. Продолжалось формирование нового сознания, новая идеология, связанная с рождением новых социальных форм. Рост национального сознания, жажда освобождения отразились в литературе этого периода.

Идеи освободительного движения нашли свое яркое выражение в новом литературном направлении — романтизме.

То, что итальянский романтизм был неразрывно связан с национально-освободительным движением, составило историческую почву его своеобразия. Он сформировался и заявил о себе позднее, чем романтизм других стран Европы, так что впитал в себя некоторые достижения последнего, но в целом развивался не только самостоятельно, но даже в известной степени замкнуто, обособленно. В романтическом искусстве Италии тоже жил характерный для романтизма принцип противоположности идеала и действительности, но идеал был конкретнее и достижимее, носил отчетливый политический характер: свободная Италия. Усиленное внимание к судьбам родины, к национальной проблеме обусловило известную узость тематики итальянского романтизма, но сделало его более целенаправленным.

Отличительной особенностью итальянского романтизма была определенная идеологическая цельность, отсутствие того антагонизма, который существовал между двумя лагерями романтиков в Англии и Франции. В Италии почти не было того ответвления, которое называется реакционным романтизмом. Борьба с внешним врагом духовно объединяла нацию, искусство было охвачено единым устремлением — к героической битве за освобождение. Культ страсти, мечта о героическом стала самым ярким проявлением идеала в итальянской культуре XIX в. Поэтому итальянский романтизм, исполненный героического энтузиазма, нашел свое гениальное воплощение в опере, жанре, предполагающем огромную эмоциональную силу, какую может дать соединение музыки и театрального действия. Итальянская опера эпохи Рисорджименто — оперы Россини, Беллини, Доницетти и более всего Верди — явилась тем вкладом в мировую культуру, который определил бессмертие театрального искусства Италии.

Литература романтического периода отличалась эмоциональностью и вместе с тем была не очень глубока в своих обобщениях, уступала литературе других стран Европы в широте постановки социальных проблем. Но этот недостаток в известной мере искупался непосредственностью чувства, искренностью героического энтузиазма и демократичностью. В итальянской поэзии не было столь развитого индивидуализма, как в английской или немецкой: герой итальянских романтиков был всегда прежде всего патриот. Тема народа как носителя идеи героического также занимала большее место. Религиозные мотивы, свойственные итальянскому романтизму, были неотделимы от веры в торжество справедливости и правоту народа, отстаивающего свободу.

Второй характерной особенностью итальянского романтизма, выразившейся специфически в литературе, явилась сложность художественной манеры, совмещение традиций различных методов.

В итальянской литературе XIX в., романтической в целом, нельзя не заметить проявления классицизма, сентиментализма. Нельзя подчас провести четкую границу между классицизмом и романтизмом. Недаром в различных исследованиях итальянских теоретиков (а также в работах английских, французских литературоведов) наблюдается неоднородность в распределении писателей по методу изображения: Фосколо предстает то «классиком», то романтиком, то сентименталистом, Leopardi — то приверженцем классицизма, то романтиком. Итальянский романтизм более, чем романтизм других европейских стран, тесно связан с классицизмом и Просвещением. Эпоха Рисорджименто вдохновляла и классициста Альфьери, и просветителя Парини, и поэтов-романтиков Берше и Leopardi. Преемственность идей не могла не отразиться на художественной форме. В творчестве Альфьери, его последователей Джованни и Ипполито Пиндемонте, Уго Фосколо сплетение традиций классицизма с элементами сентиментализма и романтизма так органично, что определить их одним термином невозможно.

Особенно любопытно в этом отношении творчество Уго Фосколо, которое приходится как раз на период становления романтизма. Ранние трагедии Фосколо, бесспорно, классицистические; первая редакция романа «Последние письма Якопо Ортиса» (1799) — целиком сентименталистская, однако на протяжении почти 20 лет роман неустанно редактировался автором, отражая изменения в художественных принципах писателя и его напряженный поиск. Редакция 1816 г. — произведение в большей степени романтическое. Последние работы Фосколо — критические статьи всеми исследователями расцениваются как некий краеугольный камень романтической критики.

Итальянская литература романтизма включала и известный реалистический поиск, отчетливее всего наблюдаемый в романе Алессандро Мандзони «Обрученные». Достоинно особого замечания, что именно Мандзони назывался главой романтиков, и произведение его было написано отнюдь не к концу романтического периода, а в самом его расцвете — в 1827 г. Критический реализм, принесящий славу европейской литературе, казалось, миновал Италию (в 1870-х годах она сразу перешла к веризму), но все же ростки его возшли в итальянской литературе.

Реалистические тенденции сказались и в трезвых критических замечаниях Леопарди, и в колоритном изображении истории в романе Мандзони, и в политической сатире Джустини, и в эпическом спокойствии романа Ньево «Исповедь итальянца», и в суровой правде «Воспоминаний о моей жизни» Сеттембрини. Эти ростки реализма укрепились и развились в эпоху веризма и в годы неореализма.

Активные манифестации романтиков в Италии начались в 1815 г. Первыми знаменосцами нового направления выступили романтики миланского кружка, куда входили критик Лодовико Ди Бреме, поэт и теоретик искусства Джованни Берше, ученик поэта Парини Джованни Торти, карбонарий Эннио Висконти, Федерико Конфалоньери и др. Позже к ним присоединился Мандзони, давший их вождям.

Миланская группа романтиков объединяла людей, которые были бунтовщиками и в политике, и в искусстве. Почти все они являлись членами тайных обществ, наследниками материалистической философии Вико; в литературе их авторитетами были Шекспир и Гете, Шиллер и Август Шлегель, в отечественной литературе они считали величайшими Данте и Петрарку, объявив великих основателей итальянской литературы также и первыми романтиками.

Романтики мечтали перевернуть всю существующую эстетику и дискредитировать правила классицизма. Они были решительно против условности и рационализма — за эмоцию и конкретность без всяких иносказаний.

Первая декларация романтиков — «Рассуждение» Ди Бреме, вышедшее в июне 1816 г. Автор «Рассуждения» заявлял, что считает образцами для подражания не латинских поэтов, а гуманистов Ренессанса, «тех, что создавали поэзию, не думая о правилах, но подражая лишь природе». Объектом поэзии, по словам Ди Бреме, должен стать «человек со своими страстями, своей религией, в социальном окружении».

«Рассуждение» Ди Бреме еще не успело проникнуть в умы читающей публики, как в том же 1816 г. появилось в печати «Полусерьезное письмо Златоуста» Джованни Берше — оно было как удар колокола, пробудивший сонное молчание: статья взволновала всех, вызвав горячие отклики. Polemica началась.

Статья Берше разделила литераторов на «классиков» и «романтиков» и в то же время воссоединяла в единый фронт всех мыслящих, жаждущих действия. Берше и его друзья решили организовать журнал, духовно сплачивающий всех передовых людей Италии. Журнал получил название «Кончилияторе» (объединитель, примиритель). Главным редактором его стал известный поэт Сильвио Пеллико. Статьи по литературе и эстетике писали участники миланской группы романтиков; Берше выступал под псевдонимом «Златоуст», чтобы подчеркнуть свою верность однажды намеченной линии — защите романтизма. Пропаганда нового в эстетике прозрачно намекала на новое в жизни, журнал «Кончилияторе» сеял бунтарские идеи на почве, достаточно благодатной. Этот очень опасный для реакции журнал сумел просуществовать целый год, выходя два раза в неделю — его первый номер датирован 3 сентября 1818 г., последний — 17 октября 1819 г. Журнал сыграл огромную роль в развитии освободительного движения — недаром австрийские власти закрыли его и подвергли тяжким наказаниям его создателей. Сильвио Пеллико был пожизненно заключен в одиночную камеру крепости «Шпильберг» (он вышел оттуда благодаря амнистии в 1832 г., потеряв в тюрьме лучшие годы); Джованни Берше удалось избежать наказания, но поэт на долгие годы покинул родину.

Творчество Берше (1783—1851) приходится на первые десятилетия XIX в. Он начал свою деятельность как переводчик, познакомивший итальянского читателя с образцами английской сентиментальной поэзии, он же перевел «Векфильдского священника» Гольдсмита. Потом Берше отошел от сентиментализма, его собственная поэзия, романтическая по духу, создавалась в 20-е годы: поэма «Беглецы из Парги» (1819), «Романсы» (1822), «Фантазии» (1829). Лирика Берше героическая, полная патриотизма, его стихи не лишены художественных достоинств, но в историю литературы Рисорджименто Джованни Берше вошел в основном как теоретик, автор первого романтического манифеста, открывшего бурную дискуссию между «классиками» и «романтиками», которая продолжалась несколько лет.

«О балладах Готфрида Августа Бюргера «Свирепый охотник» и «Ленора». Полусерьезное письмо Златоуста своему сыну» — таково полное название трактата Берше, породившего столько споров. Трактат был написан в форме письма некоего старика Златоуста к сыну в ответ на его просьбу рассказать о Бюргере и его балладах. «Письмо Златоуста» содержит прозаический перевод обеих баллад немецкого поэта и рассуждение по поводу их автора, которого Берше считает романтиком. Тут же, как будто мимоходом, извиняясь за старческую болтливость, Златоуст высказывает свое отношение к немецкому романтизму и романтизму вообще. В этих «полусерьезных» рассуждениях Златоуста — вся бунтарская суть манифеста Берше. Поклонник философии Джамбаттиста Вико, ученик Шлегеля и Лессинга, Берше демонстративно заявляет, что классицизм устарел, и настоятельно требует от литературы обращения к современным сюжетам. Долой античные сюжеты, современность должна стать объектом изображения — так звучит лейтмотив статьи. Берше приводит в доказательство тех же классических поэтов античности. «Не

боюсь ошибиться, утверждая, что Гомер, Пиндар, Софокл, Еврипид в свое время были по-своему романтики, ведь они писали о делах не египтян, не халдеев, но самих же греков»<sup>14</sup>. Продолжая традицию, начатую «Рассуждением» Ди Бреме, Златоуст требует, чтобы поэзия подражала лишь природе и была свободной, будучи, однако, подчинена великой цели: служить национальной борьбе. «Если поэзия есть выражение живой природы, она должна быть живой, как ее объект, свободной, как мысль, давшая ей рождение, смелой, как та высокая цель, которой она служит»<sup>14</sup>.

Автор «Леноры» — не главная фигура в «Полусерьезном письме Златоуста», но и не только предлог для разговора. Берше уважал Бюргера, которого ставил рядом с Гете и Шиллером, все трое в его понятии были романтики. Берше говорит о народности баллад Бюргера, в чем видит их величайшее достоинство. Народность, как ее понимал итальянский поэт, заключается в знании национальной специфики литературы. Бюргер обращается к немецкому фольклору, учитывает национальные традиции — он народен. Он пишет для немцев — и только для них. Итальянский критик проявляет замечательное для романтика понимание взаимосвязи между историей и литературой народа.

Баллады Бюргера, пишет Берше, «воссоздают чудесное и страшное, эти сильнейшие возбудители человеческих чувств. Человек, которому необходимо очнуться от летаргического сна, вызывает к сильнейшим возбудителям.

Но для того чтобы чудесное и страшное производило сильное впечатление, надо, чтобы в них можно было поверить, иначе это будет смешно»<sup>15</sup>.

Немцы, по мнению Златоуста, поверят в чудесное бюргеровских баллад, потому что они «жаждут сильных чувств, но у них нет внешних факторов, способных потрясти, взволновать душу... привычные к размышлениям, они ищут чудесное, возвышенное и находят его там, где поверхностный взгляд ничего не увидит. Они сами себя воспаляют»<sup>16</sup>.

Отсутствие внешних возбудителей зависит «от политических условий, от климата, географического расположения и от социального уклада»<sup>17</sup>. Именно этим объясняет Златоуст и популярность сентиментализма в немецкой литературе.

Итальянцы, по глубокому убеждению Златоуста, могут лишь посмеяться над балладами немецкого поэта. «Мы, народы южных широт, — пишет Берше, — окруженные пышной, прекрасной природой, привыкли сильно чувствовать. Мы не нуждаемся в том, чтобы искусственно воспалять энтузиазм. Мы чувствительны как читатели, но мы трезвые и холодные критики... прочтя «Ленору» итальянец скажет приблизительно так: бедная влюбленная девушка, отчаявшись дожидаться жениха, пропавшего на чужбине, обронила плохое слово по адресу провидения, неужели она заслужила то, чтобы ее уложить живую в могилу? И при этом исполнителем воли небес явился тот самый жених, о котором она так убивалась?.. Ну если бы Ленора со спокойной душой из-за денег ударила ножом отца, удавила родную мать, тогда наказание было бы соответствующим вине. Но за необдуманное слово... от сильной любви... такое мучение? Нет, нет, в это поверить невозможно. Это чистая выдумка»<sup>18</sup>. У итальянцев нет нужды возбуждать себя баснями о мертвецах, выходящих из могилы. У итальянцев нет недостатка во внешних факторах, волнующих душу. И эти факторы коренятся в политике и социальной жизни.

Берше не призывает подражать немецким романтикам. Но в одном он солидарен со Шлегелем и Бюргером: литература должна быть национальной по духу, писатель должен быть тесно связан с народом своей страны. Народное Берше понимал как национальное, и основное его требование: искусство должно соответствовать политическому климату страны и социальному строю.

Автор «Полусерьезного письма», обосновывая свои требования к национальной литературе, писал: «Немцы стремятся в своей поэзии выразить все мечты, все чувства своих соотечественников. Сделаем так и мы: и поэзия Италии обогатится новыми красками, оригинальными, в духе нашего века. Обратимся к современным сюжетам... пусть образцами нам будут «Филипп» Альфьери, «Утро» Парини, «Баксвилиана» Монти и «Ортис» Фосколо»<sup>19</sup>.

Берше называет произведения своих современников, итальянских поэтов XVIII в., среди них и Уго Фосколо, чья слава принадлежит периоду романтизма.

С уважением пишет критик о Шекспире, «открывая» его для итальянцев: «Шекспир — безумец, сорвавшийся с узды; он выводит на сцену людей такими, какие они есть, а человеческую жизнь такой, какова она на самом деле: у него могут вступить в диалог герой и могильщик, государь и наемный убийца: вещи, которые позволены только живым людям, но не героям на сцене. И вместо того, чтобы зажигать душу прекрасными политическими рассуждениями с аргументами про и контра в манере наших адвокатов, он сует тебе под нос достоинства и пороки человеческие в их действии: так что ты не можешь остаться беспристрастным и равнодушным»<sup>20</sup>. Иронический тон Златоуста не скрывает его горячей симпатии к английскому драматургу, даже усиливает выражение восторга. Таким должно стать искусство — правдивым и волнующим.

Эстетические новшества Берше тесно связывает с политикой: «Если умеете вы любить вашу прекрасную Италию, послушайте меня, отважные духом итальянцы! — Славу вашей земли обретете вновь деяниями вашими — не цитированием произведений предков ваших... объединяйтесь в братской любви и солидарности — без этого вы будете ничто»<sup>21</sup>.

В статье Берше экспрессия и убийственная ирония как бы дополняют друг друга, активизируя читателя. Статья написана с боевым, наступательным запалом. Тем же боевым задором отличаются и другие статьи Берше, опубликованные на страницах «Кончилияторе»: «Вокруг значения понятия «эстетика», «Об одной книге, трактующей о романтизме», «Литературные битвы в Италии», «Идеи Сисмонди о поэме Данте», «Об индийской драме «Саконтала» или «Роковое кольцо», написанной поэтом Калидаса».

Берше неуклонно отстаивал свои позиции в разгоревшемся споре. Его работы так или иначе задевали проблему романтической эстетики, разговор о Данте и статья об индийском поэте служили той же цели. Верше напоминал читателю о шедеврах мировой и национальной литературы, незаслуженно забываемых классицистами, канонизировавшими античных авторов.

Дискуссия, поднятая автором «полусерьезного письма Златоуста», не закончилась с разгромом «Кончилияторе».

В 1819 г. было написано «Рассуждение одного итальянца по поводу романтической поэзии» двадцатилетнего Джакомо Леопарди. Автор его с юной запальчивостью обрушивается на тех, кто собирается ниспровергать авторитеты Гомера и Овидия ради «сомнительных красот» поэзии Бюргера.

Леопарди обидно задевает Берше и Ди Бреме, дерзко пишет о столпах романтизма: Шлегеле Тике, Шатобриане. Самое замечательное, что основной упрек Леопарди романтикам состоял в том, что они отвлекают литературу от великих национальных задач, ориентируя ее на «чудесное».

Леопарди зло указывает на вопиющие уродства немецких романтиков: неестественность чувств, экзальтированная мистика, кошмары. Он отрекается от литературы подобного сорта, считая, что поэзия не должна поражать воображение «чудесным» и «страшным», она призвана улаживать человеческие души. Как выясняется, «улаживать», по мнению автора, означало «внушать любовь к свободе» и быть верным природе.

Высказывая эти принципы, Леопарди был глубоко убежден, что защищает классицизм, хотя в сущности он только очищал романтизм от реакционных мотивов.

«Рассуждение одного итальянца по поводу романтической поэзии» заканчивается пламенным обращением к поэтам-современникам отдать все силы служению родине.

Мысль та же, что у Берше. Да иначе и не могло быть! Дискуссия «классиков» и «романтиков» не носила антагонистического характера, подлинных консервативных, остереженных врагов прогрессивной литературы среди «классиков» был ничтожный процент. Единая цель сближала передовых писателей Италии; спор о художественных средствах, наиболее эффективных, лишь помогал этому. Дебаты по поводу классицизма и романтизма помогали развитию эстетической и политической мысли. Вырабатывались новые критерии литературы

В 1819 г. вышла драма Алессандро Мандзони «Граф Карманьола» с предисловием автора, излагающим его эстетическое кредо.

Это был новый манифест романтизма, посягающий на святая святых классицизма — каноны драматического жанра.

В предисловии к драме Мандзони пишет о бессмысленности целого ряда классицистических установок, «которые не имеют основания в искусстве и не вытекают из характера драматического искусства, но возникли из-за неправильного истолкования авторитета и на произвольных принципах». К таким установкам он относит в первую очередь единство времени и места, оставляя однако закон единства действия, как отвечающий природе драматического жанра. Автор «Графа Карманьолы» требует правдивости, которая, по его мнению, состоит не в тождестве представленного на сцене времени и пространства, но в реальности событий и характеров.

Мандзони разрабатывает теорию драматургии и в ряде последующих статей («Письмо о единстве времени и места в трагедии», «Письмо о романтизме»), везде он последовательно доказывает необходимость реформы театра, ратует за шекспировский театр. Мандзони считает высшим родом драмы историческую трагедию, рисуя правдивые характеры в процессе их взаимодействия с окружающей действительностью.

Убежденность и последовательность Мандзони в защите нового искусства завоевала ему авторитет главы романтической школы в Италии, а слава, пришедшая к нему после опубликования романа «Обрученные» (1827), навсегда удержала за ним это звание. Роль, которую сыграл Мандзони в итальянской романтической эстетике, была огромна. Предисловие Мандзони к драме «Граф Карманьола» сравнивают с предисловием Гюго к «Кромвелю», справедливо указывая, что итальянский писатель начал говорить о новых принципах романтической драмы раньше Гюго.

Но Мандзони не стал корифеем итальянского романтического театра, он не имел призвания драматурга. Он завершил теоретическую полемику, утвердив победу романтического направления.

Дискуссия между «классиками» и «романтиками», разгоревшаяся в Италии, имела свое значение не только в пределах национальной литературы, она обогатила европейскую эстетическую мысль, отразившись в теоретических работах Виктора Гюго и Стендаля.

Таким образом, второй период раннего Рисорджименто отмечен подъемом литературы: в прозе, в поэзии, в драматургии воплотились черты нового направления — романтизма. «Последние письма Якопо Ортиса» Фосколо в окончательной редакции (1816), лирика Джованни Берше, патриотические стихи неаполитанского поэта-карбонария Габриэле Россетти, драмы Мандзони «Граф Карманьола» (1819) и «Адельгиз» (1822), первые канто Джакомо Леопарди «К Италии» (1818) и «Памятнику Данте» (1818) возвестили о новом этапе в развитии итальянской словесности.

После поражения карбонариев в 1821—1822 годах наступил период жесточайшей реакции, продлившийся вплоть до 1832 г., когда снова началась активизация сил для будущих революционных битв, разразившихся в 1848 г.

Десятилетие — 1821—1831 годы — принадлежит к самым суровым в истории Италии. Напуганная революционными действиями карбонариев, реакция обратила особое внимание на Апеннинский полуостров. Австрийские власти провели ряд громких политических процессов над деятелями карбонарского движения, десятки участников восстания были приговорены к смертной казни, сотни отправлены на каторгу.

В казематах политических заключенных помещали вместе с уголовными преступниками; тюрьмы были переполнены.

Деспотизм и произвол феодально-абсолютистской реакции доходил до крайности. Увеличилось число агентов австрийской тайной полиции, им помогали усердные служители католической церкви. Слежка была особенно четко налажена в Папской области, тайные доносчики Ватикана заносили в списки неблагонадежных всякого, кто проявлял хоть каплю свободомыслия. На учете у полиции находились все, кто пользовался репутацией умного человека, — считалось, что это бунтовщик в потенци. Достаточно было доноса служителя церкви для того, чтобы арестовать человека, произвести обыск в доме. Весьма усовершенствованной была система опросов — подсаживали в камеру одного из агентов полиции, который под видом товарища по несчастью выведывал у узника тайны.

Атмосфера всеобщего недоверия, подозрительности, страха царил в итальянских городах. Вот что писал Феличе Орсини о Папской области этого времени: «Промышленность была в забросе, торговля была связана ограничениями, земледелие, несмотря на плодородную почву, находилось в упадке; безнравственность царил во всех политических, гражданских и религиозных организациях, уголовная и гражданская юстиция отличались низкой продажностью, а гражданская администрация государства находилась в руках попов, монахов или гражданских чиновников, так как было совершенно безразлично, были ли они невежды или образованы, лишь бы они фанатически поддерживали духовенство! Результатом этой негодной системы управления были тяжкие налоги, безнаказанность преступлений, терпимость к воровству, неистребимый бандитизм, армия из наемников и полное доверие к швейцарским войскам»<sup>22</sup>. Безобразия и злоупотребления властью доходили до того, что даже союзные державы — Англия, Австрия и Россия посылали меморандумы папскому двору, советуя ему пользоваться более благородными приемами в борьбе с вольнодумцами и бунтовщиками. Подобные дипломатические представления были, разумеется, лицемерием, но это лишний раз доказывает, до каких геркулесовых столбов доходил разгул реакционных сил в Италии этого времени.

Система народного просвещения в этот период являет собою жалкое зрелище. Университеты и частные училища находятся под контролем церкви, в них посылается изрядное число тайных шпионов. Профессорам запрещается посещать научные съезды, происходящие в Других городах. Всякое передвижение по стране ограничивалось, еще менее поощрялись выезды за границы Италии.

Власти стремились наложить оковы на самую мысль народа. Проверялось каждое печатное слово, даже нотные знаки.

Но революционная мысль не умирала, не ослабевало внутреннее сопротивление итальянского народа, который уже не мог отказаться от мечты о свободе. Искра, зажженная карбонариями, не угасла. Восстание карбонариев стало фактором огромного эмоционального воздействия, оно разбудило мятежные мысли, которые продолжали питать литературу 20—30-х годов. Сила и глубина произведений этого периода объясняется влиянием героической борьбы карбонариев, значительностью того исторического урока, который получила Италия в дни их поражения. В этот период творили два крупнейших писателя эпохи Рисорджименто, именами которых гордится итальянская культура — Джакомо Леопарди и Алессандро Мандзони. Им предшествовал, содействовал их формированию выдающийся художник слова Уго Фосколо.

## ГЛАВА 2. УГО ФОСКОЛО

Никколо Уго Фосколо (1778—1827) стоит на пороге итальянского романтизма. Это одна из тех ярких колоритных фигур, каких немало выдвинула эпоха Рисорджименто: в нем соединились темперамент бойца, мысль поэта, эрудиция ученого-филолога.

Уго Фосколо родился в Греции, в маленьком городе на острове Занта, отец его был итальянцем, мать — гречанкой. В семье поддерживались итальянские традиции, образование мальчик получил в Падуе у маэстро Мелькиоре Чезаротти, горячего поклонника греческой и латинской словесности, знавшего толк и в современной поэзии: маэстро переводил с английского прославленные тогда песни Оссиана. Юный Уго Фосколо воспринял от учителя любовь к античной литературе, он отлично знал Гомера, зачитывался героическими жизнеописаниями Плутарха, страстно любил «Божественную комедию» Данте. Из современников его кумиром был Витторио Альфьери.

В 1792 г. юный Фосколо приезжает в Венецию, она стала для него родным городом: здесь он начал писать стихи, здесь обрел друзей и известность. Одним из первых ученических творений поэта была ода, посвященная Данте Алигьери (1795), вскоре он пишет оду «Бонапарту-освободителю». А 4 января 1797 г. в Венеции с триумфом проходит представление первой трагедии Фосколо «Тиест», сочиненной в подражание Альфьери. Тираноборческий дух «Тиеста» обеспечил успех этой пьесы девятнадцатилетнего драматурга, несомненно слабой и незрелой. В том же 1797 г. Фосколо вступил добровольцем в армию организованной Бонапартом Циспаданской республики; французский генерал был тогда его идеалом, он воевал за него с энтузиазмом фанатика. Все изменилось после 1798 г., когда Бонапарт заключил в Кампо-Формио мир с Австрией и передал ей Венецию, показав свое полное безразличие к судьбам народа, мечтавшего о независимости. Фосколо отрекся от Бонапарта и покинул армию, теперь он с еще более неистовым энтузиазмом стал обличать того, кому раньше писал хвалебные оды. В этот период (1798—1808) складываются политические и философские воззрения поэта; это кульминация его творчества. Он работает над второй редакцией романа «Последние письма Якопо Ортиса», создает лирическую поэму «Гробницы». В 1808 г. он получает звание профессора и кафедру филологии в университете в Павии, где начинается его деятельность педагога, проповедника новой литературы и критика. В 1815 г. после восстановления власти Австрии в северной Италии Фосколо эмигрирует в Швейцарию, а в 1816 г. — в Англию<sup>23</sup>. Здесь Фосколо жил до конца своих дней.

Поэтическое творчество Уго Фосколо относится к первой половине его жизни. Он создал три трагедии в стихах, лирические послания, сонеты, поэмы. Трагедии Фосколо писались в разное время — «Тиест» в 1797 г., «Аякс» в 1811 г., «Ричарда» в 1813 г. Все они принадлежат школе революционного классицизма. Сюжет «Тиеста» взят из древнегреческих легенд о жестокосердном царе Атрее, родителе воспетого Гомером Агамемнона. У Фосколо Атрей предстает настоящим тираном — он изгнал своего старшего брата Тиеста, узурпировал его престол, оклеветал его в глазах народа и близких, отобрал у него жену и маленького сына. Тайно возвращается Тиест на родину, мечтая освободить несчастную женщину, но Атрей заточает брата в темницу. Здесь, в тюремной камере, в присутствии Эуропа, жены Тиеста, Атрей подносит ему чашу с кровью убитого сына; Тиест закалывается, умирает от горя Эуропа, умирает Эпподамия, мать обоих братьев, — перед смертью она проклинает Атрея. Идея трагедии — в проклятии тиранам и утверждении законности революционного возмездия. Тем же антимонархическим настроением проникнута и трагедия «Аякс», направленная против Наполеона. Трагедия «Ричарда» была оригинальна по сюжету — действие переносилось в средневековую Италию, сюжетная ситуация напоминала «Ромео и Джульетту» Шекспира: на пути молодых влюбленных встала феодальная вражда. «Ричарда» имела конкретную национальную идею — объединение Италии. Трагедии Уго Фосколо неудачны, можно согласиться с одним из итальянских исследователей поэта, что они — скорее риторика, чем поэзия, скорее поиски, чем мастерство.

Лирические стихи Фосколо в художественном отношении неравноценны: оды его относятся к ранним, ученическим опытам. Более интересны сонеты, написанные в 1802—1803 гг. Лучшие из них: «На смерть брата Джованни», «К Музе», «Автопортрет», «Дзачинто» (так по-итальянски звучит название греческого острова, где родился поэт). Тема родины своеобразно осмысливается в сонетах Фосколо. Греческий островок был ему дорог, с нежностью вспоминает поэт о своей «каменистой Итаке», сравнивая себя со скитальцем Одиссеем, но отчизной своей он считает Италию, ей принадлежат его думы и чувства, за ее свободу он сражался. Обе любимые им страны многострадальны и угнетены. Сонеты Фосколо тяготеют к скорбной поэзии романтизма, чувство трагической дисгармонии мироздания, враждебности человеку наполняют их. Лирическое «я» автора выступает как широкое обобщение общечеловеческого, придавая сонетам философичность. Лирический герой несет свой священный гнев окружающему миру, с которым решительно не желает примириться. Гнев — активное чувство у поэта, в нем начало подвига: «Стыд делает меня трусливым, доблестным — гнев», — пишет он в седьмом сонете. Самое

позднее из его лирических созданий — поэма «Грации» (1810), необычно радостная для Фосколо. В ней воспеваются богини, олицетворяющие прекрасное и гармоническое; по форме своей «Грации» возрождают классицистические нормы, аллегория становится здесь основным художественным приемом, в целом поэма высокопарна и рационалистична. В ином ключе написана поэма «Гробницы», законченная в 1806 г. и вышедшая в 1807 г., посвященная современнику Фосколо — поэту Ипполито Пиндемонте.

«Гробницы» — поэтический шедевр Уго Фосколо. Поэма, чисто лирическая по жанру. Блуждая в усыпальнице великих людей во Флоренции, в церкви Санта-Кроче, поэт воскрешает в памяти Макиавелли, Микельанджело, Галилея, Альфьери, перед его взором встает и тот, кто должен был бы лежать здесь — великий флорентинец Данте Алигьери, и те, что не обрели надгробий, но почтены памятью народов — легендарные герои древней Греции. Все это умершие, но вечно живые герои. В своем воображении поэт совершает путешествие в обитель усопших и соприкосновение с душами мужественных укрепляет его силу. Фосколо не был последовательным атеистом, но все же причислял себя к материалистам, последователям учения Локка. В загробную жизнь он не верил, его обращение к душам великих усопших не более как художественный прием, позволяющий нарисовать прошлое и настоящее в контрастном противопоставлении величие прошлого — ничтожество настоящего, земля героев Греция и отчизна великих умов Италия повержены, в них, по мнению Фосколо, не осталось более героев. Мысль Фосколо предвосхищала концепцию «Чайльд Гарольда» Байрона.

Автор «Гробниц» представил галерею портретов лучших из лучших, написал картину, поражающую своим величием, раскрыл кладовые человеческой сокровищницы духа. Фосколо объединил героев античного мира и деятелей гуманизма Возрождения, присоединив к славной когорте и своих современников Альфьери и Ипполито Пиндемонте (единственный из живых, причисленный Фосколо к великим). Фосколо мечтал разбудить жажду деяний в современниках, об этом говорят его строки:

На подвиг вдохновляют дух сильнейших  
Героев урны, о Пиндемонте, вечно  
Священной делают они ту землю,  
Что приняла их прах...

Фосколо уделяет каждому из великих несколько лаконичных строк, характеризующих заслуги и достоинства их перед родиной. Портреты, созданные Фосколо — субъективные оценки автора, подчас идеализирующего упоминаемых им деятелей, поэтов, художников. Вот он говорит о великих итальянцах (кстати, он никогда не называет имен, характеристика достоинств должна стать главным определением человека, более важным, чем имя): Макиавелли — «разоблачитель тиранов», Микельанджело — «гений резца», Галилей — «мудрый первооткрыватель, что англичанину (Ньютону. — *И.П.*) с мощным размахом крыл первый разверз дороги звездного мира». С особым уважением говорит автор «Гробниц» о Данте, поэте гнева (в поэме ему отведены две строчки — «И ты, Флоренция, первой услышала поэму, что гнев исторг из сердца гибеллина-изгнанника»), упоминает и Петрарку, «сладостного певца, одевшего обнаженное тело Амура покровом белоснежным и прозрачным».

Тема человеческого подвига получает в поэме новое осмысление. Подвиг мысли уравнивается с воинским, если он совершен во имя свободы.

Из титанов прошлого более всего привлекают автора те, чей разлад с окружающим феодальным миром был очевиден, — души бунтарские, непримиримые. К таким относится и Данте, изгнанный неблагодарной Флоренцией, и Витторио Альфьери, которого Фосколо называет интимно, по имени:

К тем мраморам нередко приходил Витторио, здесь черпал вдохновенье.  
Исполнен гнева к родины богам  
Блуждал безмолвно он, где Арно плещет,  
Глядел в поля и небо, погруженный  
В раздумья, на лице его сменялись  
Тревога и надежда. Дух его  
С бессмертными теперь, его гробница  
Пусть о любви к отчизне нам напомнит.

Античность рассматривалась просветителями XVIII в. как эпоха полной гармонии между личностью и обществом, в этом виделся просветителям источник нетленной красоты античного искусства, жизнерадостного и человеческого. Фосколо в «Гробницах» нарушает эту традиционную трактовку античности: вечны конфликты между героем и судьбой, между подвигом и несправедливостью. Никогда не было гармонии между человеком и мирозданием: сколько погибло мужественных, не увенчанных лаврами. Лишь поэзия — этот неизменный защитник истинного гуманизма — увенчала героев. Гомер воспел великих героев, которых не пощадили боги Олимпа, которым не воздали почестей люди. По мнению Фосколо, подлинным героем «Илиады» является не торжествующий Ахилл, а побежденный Гектор. Поэту близок герой Трои, потому что он защитник своей земли, герой-патриот; поэту привлекателен образ поверженного воина, потому что

в нем олицетворение мужества, не награжденного победой. Как и Альфьери, Фосколо был «поэтом побежденных», он утверждал бессмертие и красоту человеческого подвига, даже если последний имеет трагический исход. Значение такого подвига — в силе примера для потомков. Именно так звучат заключительные строки поэмы «Гробницы», обращенные к герою Гомера:

...Пророк великий  
Воздал тем душам скорбным дивной песнью  
Цари Аргоса будут жить, покуда  
Объемлет землю стлещи океан.  
И ты почтен слезами будешь, Гектор,  
Пока считается священной кровь,  
За родину пролитая, а Солнце  
Глядит с небес на бедствия людские.

И. К. Полуяхтова

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века  
ЭПОХА РИСОРДЖИМЕНТО

Как романтик Фосколо в поэме «Гробницы» противопоставляет не столько прошлое и настоящее, сколько вершины человеческого духа и некий средний уровень; сопоставляя лучшее и посредственное, поэт скорбит от горького сознания единичности этого лучшего. Герои «Гробниц» — не велика сила их примера, герои заражают человечество жаждой подвига и жаждой славы. Последняя трактуется поэтом не как мелочное тщеславие, но как благородное честолюбие, заставляющее человека становиться лучше, мужественнее. Лирический герой «Гробниц» считает себя таким честолюбцем, не способным мириться с рабским жребием:

Велит мне время и желанье славы  
Изгнанником блуждать среди людей,  
Героев воспевать велит мне Музы.

Свое назначение герой поэмы видит в том, чтобы неустанно звать к совести и честолюбию своих современников. Образ поэта-изгнанника невольно напоминает другом итальянском поэте, уже упоминавшемся в «Гробнице» — Данте Алигьери. Подобно автору «Божественной комедии», Фосколо выступает судьей человеческого прошлого и настоящего во имя будущего. Сотджу, современный итальянский литературовед, пишет, что «Гробницы» — поэма о живых, обращенная к потомкам, которым суждено строить цивилизацию будущего»<sup>24</sup>.

«Гробницы» Уго Фосколо — произведение, в котором романтические элементы органично сплетены с классицизмом. Поэма построена на резком контрасте прошлого и настоящего, героического и ничтожного, высот человеческого духа и среднего, косного. В образах героев чаще всего мы встречаемся с внутренним контрастом: величие подвига и непризнанность. Данте — великий поэт и изгнанник, Гектор — патриот, защитник родины и поверженный судьбой. Все это характерно для романтической поэзии.

При этой дисгармоничности, отраженной и самой художественной фактурой произведения, поэма имеет некую единую струну, лейтмотив. Это — чувство гнева, которое звучит у Фосколо властно, как напоминание о гражданском долге. В суровости единого плана, единой тенденции — традиция, идущая от просветительского классицизма. Недаром ведь поэма обращена к Ипполито Пиндемонте! Современная итальянская критика прогрессивного направления высоко оценивает поэму Фосколо, ее гражданское звучание и высокое мастерство поэта, яркость лаконичных характеристик, эмоциональную проникновенность, музыкальную плавность стиха. Ее ставят в один ряд с творениями Петрарки и Тассо.

Лучшим произведением Фосколо, принесшим ему всемирную известность, был роман «Последние письма Якопо Ортиса», над которым автор работал по существу около 20 лет. За это время роман выдержал много изданий, и каждое новое издание представляло измененный вариант. Эволюция романа заметно отражает и развитие мировоззрения писателя, и трансформацию его художественного стиля, переход от сентименталистского к романтическому художественному методу. В поэзии Фосколо не было сентименталистских мотивов, но в прозе он не избежал этого: романы Руссо и Стерна, а затем Гете оказали свое воздействие на писателя. Фосколо собственно шел от сентиментального романа, не имея другого образца в этом жанре, но не принимал формы, узаконенной Ричардсоном и Руссо, непрерывные исправления в последующих изданиях «Ортиса» — свидетельство поисков автором жанра, нужного современности.

Толчком к написанию романа послужило реальное событие: 29 марта 1796 г. кончил жизнь самоубийством студент Джироламо Ортис, с которым Уго Фосколо был недолгое время знаком. Ортис, подобно Фосколо, был лишь наполовину итальянцем и чувствовал себя одиноким в стране Данте; личная трагедия усугубила это чувство. Фосколо сочувствовал своему другу, самоубийство которого глубоко потрясло его. Летом 1796 г. он стал работать над романом. Первое издание вышло в Болонье в августе 1799 г., хотя на титульном листе стояла дата — 1798. Издатель Марсилли слухавил не только в дате выхода романа в свет, он позволил себе похозяйничать и в самом произведении, дав ему интригующее название: «Правдивая история двух несчастных любовников, или Последние письма Якопо Ортиса». Фосколо пришел в бешенство, ознакомившись с отредактированным вариантом своего романа, и потребовал переиздания с новым текстом. Но и новый вариант, очищенный от «поправок» Марсилли, не удовлетворял автора. К тому времени он

познакомился с романом Гете «Страдания молодого Вертера», ранее Фосколо не знал о нем, и совпадение сюжетов обоих произведений было случайным. Роман Гете очень понравился автору «Ортиса», он решил переделать свое произведение, приблизив его к гетевскому. В 1801 г. в Милане вышла вторая редакция «Последних писем Якопо Ортиса»; коренным образом отличающаяся от первой, она легла в основу последующих изданий. Окончательная редакция, уже не подвергавшаяся изменениям, вышла в Цюрихе в 1816 г. (к тому времени уже существовал перевод романа на французский язык — он назывался «Изгнанник», в 1817 г. перевод романа появился в Испании, в 1822 г. — на Кубе, тогда только что завершившей свою борьбу за национальную независимость). Разница между первой и последней редакциями была очень большой.

Первая редакция — сентиментальный роман в письмах, включающий все атрибуты этого жанра. Главного героя зовут Якопо Ортис. Автор сохраняет фамилию прототипа, потому что оставляет герою судьбу чужеземца, одинокого вдали от родины. Это совпадало с личными ощущениями Фосколо в то время. Позднее Фосколо стал чувствовать себя полностью итальянцем, таким он сделал и Ортиса последних редакций, но неитальянская фамилия героя все же осталась.

В первой редакции «Последних писем Якопо Ортиса» сюжетный стержень строился на взаимоотношениях молодых героев. Якопо Ортис, юноша, страдающий от одиночества, влюбляется в молодую, довольно состоятельную вдову Терезу. Тереза предпочла ему заурядного Итальянца Одоардо. Ортис был любим юной Лауреттой, но так как сердце его было отдано другой, он мог лишь искренне сострадать горю влюбленной девушки. Тереза выходит замуж за Одоардо — и Якопо Ортис уходит из жизни. Роман не был лишен занимательности, в нем не было недостатка и в чувствительных, слезливых сценах.

Во второй редакции перед нами произведение лирического плана — форма писем условна. Это скорее дневник в письмах, прерываемый лирический монолог героя. Сюжет предельно упрощен, главным становятся не события в жизни героя, но его думы и настроения, в них центр тяжести произведения. Фосколо снимает совсем мотив безнадежной любви, чувство Якопо Ортиса к Терезе вполне ответное. Но Тереза в этой редакции не вдовушка, имеющая состояние и относительную независимость, а юная девушка, которой приходится выйти замуж за туповатого Одоардо, чтобы поправить материальное положение семьи. Ортис понимает, что теряет возлюбленную, но не ее любовь. Причина его самоубийства в другом. В сердце юноши доминирует любовь к родине, и велики его страдания при виде позора и бедствий, которым подвергнута Италия.

Якопо Ортис окончательной редакции — характер романтический. Пламенный бунтарь и патриот, человек дерзновенной мысли и необыкновенных страстей, Ортис — воплощение героического духа. Он одинок в силу своей исключительности и вынужденного бездействия. Одиночество Якопо Ортиса теперь никак не связано с его неитальянским происхождением, напротив, он одинок в своем отечестве, трагедия которого в отсутствии единства. Одиночество Ортиса как раз и есть национальная трагедия итальянца. «О Италия, где твои сыны? Все у тебя есть кроме единства. Я охотно бы отдал свою несчастную жизнь для твоей славы, но что может сделать моя рука и слабый голос?»<sup>25</sup>

Лейтмотивом проходит в романе «Последние письма Якопо Ортиса» тема любви к родине; трагично звучание этого лейтмотива. Ортис — суровый патриот, упрекающий своих соотечественников в рабском смирении. С беспощадным гневом обрушивается он на Бонапарта, предавшего его родную Венецию. Бонапарт в его глазах — худший из тиранов, потому что он узурпировал славу генерала свободы и революции. «Смогу ли смотреть на тех, кто нас ограбил, и не рыдать от гнева? — пишет он о французской армии. — Истребители народов, они пользуются свободой, как папы пользовались крестовыми походами». Свобода и революция священны для Ортиса, ему кажется безмерной подлость Бонапарта, ограбившего Италию под видом освобождения. С глубокой скорбью пишет Ортис о забвении идеалов революции.

Фосколо не может сделать политически четкие выводы о причинах, породивших Бонапарта; он приводит героя к мрачному заключению: основа несправедливости — в самом миропорядке. Романтический бунт Якопо Ортиса носит всеобъемлющий характер — юноша понимает, что начинать освобождение родины следует с полного переустройства мироздания, явно неприспособленного для человеческого счастья. Ортис говорит о враждебности общества человеческой личности, апеллирует к природе и року. «...Я говорю самому себе: представляется, что человек — сам кузнец своих несчастий; но несчастия проистекают из всего положения вещей в мире, а человеческий род слепо и самозабвенно предается служению року. Мы делаем заключения из событий последних столетий, но что значат они в беспредельном пространстве времени? Подобно отдельным периодам нашей земной жизни, они иногда кажутся нам наполненными необычайными происшествиями, которые в действительности являются лишь обычными и необходимыми следствиями всего миропорядка. Во вселенной все уравновешивается. Народы же пожирают друг друга, потому что ни один не может существовать, не истребляя другого... Мир — это дремучий лес, наполненный хищными зверями». Герой Фосколо не верит в бога и небесную справедливость — оплоты оптимизма многих его современников. «И

так как род людской не находит на земле ни счастья, ни справедливости, то он создает богов, покровительствующих слабым, и ищет в будущем награды за страдания в настоящем».

Образу Якопо Ортиса присуще противоречие, характерное для романтического героя: утверждение неизменности жестокого миропорядка и настойчивое стремление изменить его. Ортис мучительно страдает от того, что его высокие идеалы контрастируют с действительностью, не дающей возможностей для их осуществления. Осознанная Ортисом глубокая пропасть между возвышенным идеалом и жестокой реальностью представлена в произведении как могучая движущая сила, заставляющая героя отвергать окружающий мир и искать путей его изменения.

Противоречие романтического героя объясняется тем, что герой романтиков руководствуется не здравым смыслом, но героическим безумием. В каждом из титанических бунтарей Байрона, Гюго, Леопарди, Мюссе есть частица Дон Кихота, рыцаря печального образа. Безумство храбрых, одержимость идеей, по мнению романтиков, создают подвижников. Таков же и Якопо Ортис, чья любовь к угнетенной отчизне — безудержная страсть. Все его собственные доводы о необоримости зла тотчас рушатся, едва он вспоминает о родине, о свободе. Патриотизм является ведущей чертой характера Ортиса. Страдания по отчизне, поработанной иноземцами, — причина его мировой скорби. Ортис — изгнанник, подобно Чайльд Гарольду, но герой Фосколо, кроме того, и изгнанник политический, внесенный австрийской полицией в проскрипционные списки. Любовь Ортиса к родине так велика и всеобъемлюща, что, кажется, нет места другим чувствам в его душе. Любовь юноши к Терезе не противостоит его доминирующей страсти, печальный конец этой любви — также одно из следствий итальянской трагедии. Не может быть счастливой любви в дни несчастья родины. «Даже если твоя подруга станет матерью твоих сыновей, то у них не окажется родины, а увидев это, твоя подруга горько заплачет», — пишет Ортис.

Роман Фосколо «Последние письма Якопо Ортиса» много раз сравнивали с «Вертером» Гете. Вертер, «мученик мятежный», и романтический Ортис близки не только по трагической судьбе, но и по своему мировосприятию. Однако герой Фосколо отличается значительно большей страстностью, меньшим индивидуализмом, чем герой Гете. Ортис прежде всего страдающий патриот, полный самоотвержения. Он характернейший итальянский романтический герой. Он убивает себя не только для того, чтобы самому не жить в ненавистном мире рабов и тиранов, но и с целью разбудить дух свободы у своих соотечественников, показав им пример свободолюбия. Ортис погибает, как гибнут герои трагедии Альфьери, идущие на бой с тираном и заведомо знающие свою обреченность. Гибель во имя пробуждения духа нации — традиционная тема итальянских поэтов Рисорджименто. Самоубийство Ортиса не слабость, но именно активная форма протеста, рассчитанная на общественный резонанс. В этом раскрывается и смысл эпиграфа к роману, взятого из «Чистилища» Данте:

Он восхотел свободы, столь бесценной,  
Как знает тот, кто жизнь ей отдает.  
(Пер. М.Лозинского)

У Данте эти строки произносит Вергилий, обращаясь к тени римлянина Катона, некогда перерезавшего себе горло, но не покоровшегося власти тирана. Фосколо видел в Ортисе наследника римской доблести, единомышленника непреклонного Катона. Однако поэт-романтик не мыслил себе, что самоубийство есть единственный способ сопротивления, не думает этого и Якопо Ортис. «Когда Катон покончил жизнь самоубийством, — пишет Ортис, — то один патриций, по прозванию Коций, последовал его примеру; один вызвал восхищение, ибо прежде испробовал все пути, чтобы избежать рабства, другой же был осмеян, так как из любви к свободе не нашел ничего лучшего, чем покончить с собою». Ортис, умирая, надеется, что его соотечественники, зараженные силой его свободолюбия, научатся не только умирать за свободу, но и бороться за нее. Этот одинокий боец умирает во имя родины. Эудженио Донадони, исследователь творчества Уго Фосколо, писал об Ортисе: «Ортис... — великое утверждение итальянизма, в тот момент, когда Италия начинала подчиняться французскому могуществу. В этом значение книги... То был призыв души, крик души, взывающий во имя нашего прошлого, нашей славы, наших традиций... В Ортисе сконденсированы настроения сопротивления, патриотизма в период галльского гнета, и звучит в этом призыве и разочарование, и горечь, и отчаяние»<sup>26</sup>.

Образ Якопо Ортиса принадлежит по своей художественной структуре романтизму более, чем сентиментализму. Исключительность героя не подлежит сомнению: это натура возвышенная. Такие люди рождены, чтобы стать светочем для своих современников. Писатель дает скупые наброски его биографии: Ортис — студент, обучающийся в университете, можно предполагать, что он незнатен и небогат; известно, что у него есть мать. Эти сведения лаконичны, потому что не это важно; Ортис по смелости мысли и силе эмоций выше людей своего сословия. Он представляет человечество в лучших его качествах, Италию как лучший из ее граждан. Эпоха наполеоновских войн, крупные исторические события (и Французская революция особенно), книги Плутарха, трактаты Жан-Жака Руссо, поэзия Данте и трагедии Альфьери — вот что формирует этот характер. Якопо Ортис — сын своего времени, которому природа подарила острый ум и пламенное сердце, энергию и непокорность.

Ортис — образ, построенный с помощью того художественного приема, который можно определить словом «романтический гротеск». В эстетике романтиков (начиная от Шлегеля и до Виктора Гюго) было разработано особое понятие о гротеске, который ранее воспринимался как преувеличение безобразного до фантастических размеров. Романтики считали, что мир полон дисгармонии и контрастов, в нем безобразное непременно соседствует с прекрасным, несправедливость становится на пути добродетельного, гибель и страдания — удел самых благородных.

Смешение прекрасного и безобразного стало принципом в романтической поэтике, в образе героя резко контрастировали два плана: прекрасное (идеальное) и безобразное (или трагическое).

У героя Фосколо это выражено в борьбе противоположных страстей. В нем живут нежное сострадание к людям, злое презрение к их покорности, он чувствителен до слезливости и беспощаден до жестокости, он эмоционален и рассудочен. Эта дисгармоничность характера героя логически обосновывается дисгармонией, царившей в мире.

Образ героя раскрыт в лирическом аспекте, жизнь его интеллекта, история его сердца важнее для Фосколо, чем описание внешнего окружения. Форма романа в письмах удобна — Ортис подробно излагает свои политические, социальные, философские воззрения, возникшие при столкновении с действительностью. Автор избегает говорить об обыденном, зато красочные описания могучей природы занимают немалое место в письмах героя. Фигура Ортиса вырисовывается на фоне грозной природы или вырастает в свете событий исторического масштаба, — все это помогает подчеркнуть значительность характера, показать его обобщенность. Немного фальшиво звучат подчас слезливые любовные эпизоды романа, носящие отпечаток сентиментальности. В них появляются моменты чувствительно приукрашенного быта.

В романе властвует субъективное начало. Ортис рекомендует нам других героев романа, его отношение к ним всегда соответствует авторской оценке. Характеристики Ортиса не допускают пересмотра. Описывая свою возлюбленную Терезу, он не жалеет высоких эпитетов. Тереза предстает в романе всегда в окружении прекрасного и возвышенного: то она рисуется на фоне романтического пейзажа, то в момент, когда она занимается живописью или поет, аккомпанируя себе на арфе. Реже она изображается в обществе своей сестренки — эти эпизоды обычно сентиментальны. В образе Терезы Фосколо создает идеальную романтическую героиню, обаятельную внешне, нежную сердцем и чуткую к прекрасному в жизни и в искусстве. Между Ортисом и Терезой есть взаимопонимание: они одинаково тонко чувствуют поэзию, музыку, природу. Автор описывает внешность героини чаще всего в минуты ее душевного смятения, отсюда необходимые атрибуты романтического портрета: слезы, непричесанные волосы, непарадные одежды. Говоря о Терезе, автор употребляет скорее оценочные эпитеты, нежели конкретные. Вот пример: «Она была небрежно одета во все белое; ее чудесные белокурые волосы спадали на плечи и грудь, ее божественные глаза были напоены восторгом, на лице разливалась сладкая нега, ее розовая рука, ее ножка, ее пальцы, нежно перебирающие струны арфы, — все в ней было гармонией».

Тот же Ортис определяет отношение читателя к Одоардо, жениху Терезы, типичному обывателю. Гневно-ироническая характеристика этого героя дается в первых письмах Ортиса, сообщающего своему другу Лоренцо, что Одоардо «разбирается в музыке, хорошо играет в Шахматы, ест, читает, спит, гуляет и все это с часами в руках. Говорит он с подъемом лишь тогда, когда хвалится своей богатой и хорошо подобранной библиотекой. Но когда он повторяет своим назидательным тоном: «богатая и хорошо подобранная», мне так и хочется торжественно обличить его во лжи». Ортис комментирует свои впечатления и делает вывод: «Что есть человек во власти одного лишь расчетливого рассудка? Негодяй и негодяй высшего толка». Часто Ортис говорит о людях, встреченных им случайно, промелькнувших эпизодически, и делает определенные выводы из этой встречи. Вот он видит вора в саду, спрашивает его: «И твой отец учит тебя воровать?» — тот отвечает: «Сказать по совести, синьор мой, все так делают». Ортис произносит свое умозаключение: «Вот общество в миниатюре — все таковы». Часто Ортис довольствуется общей характеристикой известных ему людей: таков его отзыв о профессорах университета в Падуе. «Этот университет (подобный — увы! — всем другим университетам мира) состоит в основном из завистливых профессоров и беспутных студентов». Дав эту декларационную оценку, Ортис тут же привносит свой вывод, почему профессора так неизменны: «потому что... гений может проявляться лишь в уединении и независимости, иногда обстоятельства, мешая нам действовать, заставляют нас излагать наши мысли на бумаге».

Обилие случайных персонажей в романе Фосколо закономерно. Роман Фосколо, почти лишенный внешних событий, обладает напряженным внутренним действием. Это — нарастание скорбных чувств и мыслей героя, приводящее его к трагическому решению. С пристальным вниманием останавливается автор на случайных эпизодах, случайных персонажах, потому что они возбуждают активную мысль Ортиса, развивают действие романа. Лирический роман Уго Фосколо по форме напоминает романтическую поэму, бедную событиями и насыщенную душевными излияниями героя. Язык романа также близок к поэтическому: постоянные восклицания, риторические вопросы, торжественные обращения, эмоциональные эпитеты: «О вы, немногие возвышенные души, гонимые и одинокие! Вас повергают в трепет старинные беды нашей родины: и если небеса не дают вам сил бороться против своевластия, то почему бы вам по крайней мере не рассказать потомкам о наших несчастьях? Возвысьте свой голос и от лица всех нас возвестите всему свету, что мы обездолены, но не слепы и подлы, что у нас есть мужество, но нет силы. Если на руках ваших цепи, зачем же вы сами сковываете свой разум, над которым не властны ни деспоты, ни судьба, помыкающие всем на свете? Пишите! Пишите для грядущих поколений, которые одни будут достойны слышать ваш голос и найдут в себе силы, чтобы отомстить за вас. Преследуйте истиной ваших гонителей, и если вы не в силах поразить их при жизни кинжалом, то хотя бы заклейте их навеки позором».

Роман «Последние письма Якопо Ортиса» принадлежит к классическим образцам литературы Рисорджименто. Это произведение и сейчас может служить как выражение протеста против национального, сословного, морального угнетения человека в капиталистическом мире. Для Фосколо национальная проблема не решалась вне общеполитической, итальянский писатель утверждал величие человеческого духа, доказывая, что человека XIX в. уже не сделаешь рабом. Фосколо призывал к сопротивлению всем формам насилия, к гордому бунту. В этом плане его произведение стоит в одном ряду с творениями революционных романтиков Европы: Байрона, Шелли, Гюго. По художественной структуре роман Фосколо — своеобразная поэма в прозе, в которой романтическое начало преобладает, сосуществуя с элементами сентиментализма. Произведение Уго Фосколо можно сопоставить с гейневским сборником «Книга песен», объединенным фигурой лирического героя, с поэмой Байрона «Чайльд Гарольд» — та же «симфоничность» композиции, обилие фрагментарных мотивов, варьирующих основную тему, та же эмоциональность, высокие страсти, величественные картины природы. Лишь по глубине выражения чувств Фосколо уступает Гейне и Байрону.

В последние годы жизни (1816—1827) Фосколо посвящает себя исследованиям в области литературы и эстетики. Им написаны в это время интересные статьи по филологии: «Об итальянском языке», «О новой школе драматургов в Италии», «Данте и его век». «Параллель между Данте и Петраркой», «Лирическая поэзия Тассо» и др. В это же время пишет он свое «Историческое рассуждение по тексту «Декамерона» Боккаччо» и создает комментарий к «Божественной комедии» Данте. Последняя работа — одно из самых капитальных созданий Фосколо-исследователя, он закончил ее в 1825 г. Рукопись пролежала в столе издателя до 1842 г. когда вышла в свет благодаря Джузеппе Мадзини, энергично взявшемуся за ее издание. Вождь «Молодой Италии» высоко оценил труд Фосколо.

Во «Вступлении» к нескольким статьям, посвященным вопросам о языке, в статье «О новой школе драматургов в Италии» Фосколо ставит проблему типизации в искусстве. В разрешении этого вопроса он — романтик, ищущий пути к реализму. Обновление в искусстве, по мнению исследователя, не в обращении к новой тематике, но в том, чтобы известное освещать по-новому. Критик нащупывает пути изменения художественного метода, и ему казалось, что последний зависит от принципов типизации. Во «Вступлении» к статьям о языке он говорит о соотношении реального и идеального в художественном образе. «Правдивое — это отправная точка в искусстве, идеал — пункт назначения. Совершенно то произведение искусства, в котором соединены неразрывно реальное и идеальное. Идеальное без правдивого кажется или странным, фантастическим, или метафизически рафинированным, но без идеала всякое правдивое изображение кажется грубым. Аполлон и Венера как фигуры человеческие правдивы и вместе с тем они идеальны;

благодаря этому сочетанию, которое нельзя расчленишь, ощущается бесконечная красота, что рассеяна в природе капельками, а здесь собрана в одной индивидуальности. В жизни такое не увидишь никогда...»<sup>27</sup> По мнению Фосколо, долг поэта, художника, скульптора отбирать элементы прекрасного и воссоединять их, так чтобы из обычного делать прекрасное, из прекрасного — прекраснейшее.

Долг поэта и художника, в глазах Фосколо, не ограничивался эстетическими задачами. Проблема назначения поэта решалась критиком в работах по истории итальянской литературы, особенно в работах о Данте. Вклад Фосколо в дантоведение очень значителен: автор «Гробниц» положил начало новой трактовке Данте как поэта-гражданина и патриота Италии, сурового обличителя и протестанта.

«Параллель между Данте и Петраркой» — настоящий апофеоз Данте; сравнение с певцом Лауры служит еще большему прославлению автора «Божественной комедии». Смысл сопоставления раскрыт в эпиграфе, взятом из Данте: «один был рожден, чтобы терпеть, другой — действовать». Фосколо рассматривает обоих поэтов Треченто как два различных типа художников: один активно вмешивается в политические события современности, другой противопоставляет поэзию общественной жизни. Фосколо нарочито тенденциозно сравнивает жизненные пути Данте и Петрарки: первый родился аристократом, а на тридцать седьмом году жизни сделался нищим изгнанником; второй вырос в семье изгнанника, но к тридцати пяти разбогател и прославился, обласканный сильными мира сего. Фосколо приводит в своей статье знаменитое письмо изгнанника Данте властителем Флоренции, где поэт отвергает позорное условие, на котором ему было позволено вернуться на родину. «Данте принадлежал к тем особенным людям, которых не может коснуться насмешка; удары судьбы их ожесточают, обостряя врожденную гордость. Другим он внушал не сострадание, но уважение, врагам — страх и ненависть, презрение — никогда, гнев его был неукротим, месть была не только потребностью натуры, но долгом»<sup>28</sup>.

Изгнанник Фосколо считал свою судьбу родственной дантовской, он вложил в образ Данте частицу самого себя, своего гнева и гордости. Он рисовал поэта-гражданина, достойного восхищения и подражания, таким он хотел видеть поэтов современности. Фосколо готов был превратить Данте в революционера, чуть ли не в карбонария. В «Параллели между Данте и Петраркой» он пишет: «С тех пор, как революции последнего времени возбудили иные страсти, толпа петраркистов поредела, тогда как последователи Данте создавали произведения поэзии, способные возродить национальный дух в Италии. Данте подчинил поэзию нуждам времени своего, когда свобода боролась с тиранией, он сошел в могилу одним из последних героев средних веков. Петрарка — с теми, кто подготовил духовно бесславное поколение рабов, живущих до наших дней»<sup>29</sup>.

Комментарии Фосколо к «Божественной комедии» был необычным явлением для своего времени. Созданные в XVIII в. комментарии к Данте поясняли буквальный смысл произведения, отмечали лексические и грамматические особенности языка. Фосколо создал первый обоснованный исторический комментарий (хотя и не лишенный анахронизмов) с последовательным раскрытием буквального, аллегорического и морального начала в произведении. Комментарий Фосколо был тенденциозен, толкование дантовского шедевра грешило излишней субъективностью, подчеркнутым «осовремениванием». И все же поэт Рисорджименто подчас умело находил точку соприкосновения автора «Божественной комедии» с поэзией XIX в.: «Что Данте не любил Италию, кто может сказать это? Но он был вынужден, как все, кто любил ее когда-то или будет любить, бичевать ее, обнажая ее язвы»<sup>30</sup>.

Фосколо считается в Италии основателем романтической критики. Фосколо и его последователи (последним из них был автор «Истории итальянской литературы» Луиджи Сеттембрини) искали в каждом художнике патриота и карбонария. Уго Фосколо не только в критических работах, но во всем, что выходило из-под его пера, был страстным патриотом Рисорджименто, он сам говорил, что не написал ни единого слова, которое не служило бы итальянской свободе. Продолжатель просветительских традиций, Уго Фосколо развил романтические тенденции в литературе Рисорджименто. Особенно ярко выразились они в романе «Последние письма Якопо Ортиса» — произведении по форме не только своеобразном, но даже и единственном в своем роде. Эта бунтарская книга знакома советскому читателю, она издавалась по инициативе А.М.Горького еще в 30-е годы, переиздавалась и позднее. Этот роман, как и поэма Уго Фосколо «Гробницы», вошел в фонд итальянской классической литературы.

В 1871 г. прах Уго Фосколо был перенесен в Санта-Кроче, усыпальницу великих людей Италии, воспетую им в поэме «Гробницы». По этому поводу о Фосколо поэте и гражданине, писал Джозуэ Кардуччи:

Свободных муз служитель вдохновенный  
Презревший ради истины высокой  
Тиранов власть и самую судьбину,  
Народу подаривший, в неизменной  
Любви к нему, своей душой глубокой  
Блеск новой жизни...  
(Пер. И.Поступальского)

### ГЛАВА 3. АЛЕССАНДРО МАНДЗОНИ

Алессандро Мандзони (1785—1873) — крупнейший писатель Рисорджименто, основоположник исторического романа в итальянской литературе. Современник карбонариев и «Молодой Италии», свидетель гарибальдийских походов, Мандзони не был непосредственным участником армии освобождения, но его произведения несли боевой заряд огромной действенной силы. В культуре Рисорджименто имя его стоит в почетном ряду, как имя Джузеппе Верди, как имя Джузеппе Мадзини.

Мандзони родился в Милане в 1785 г. Отец его имел титул графа и довольно большое состояние. Это был благопристойный и заурядный человек. Мать писателя, урожденная Джулия Беккария, женщина редкого ума и характера, намного превосходила мужа. Дед писателя со стороны матери, известный просветитель Чезаре Беккария, автор трактата «О преступлениях и наказаниях», собирал в своем доме талантливых поэтов и писателей: это общество по праву могло считаться аристократией духа по тем временам. Мандзони с юных лет был привязан к матери и более чем равнодушен к титулованной родне отца (позднее он отказался от графского титула). Когда мальчику минуло 7 лет, его родители развелись. Получив свободу, Джулия уехала в Париж вместе с Карло Имбонати, образованным, вольномыслящим человеком — их смелый союз стал предметом пересудов в Милане. Мальчик, оставшийся в доме отца, вскоре был помещен в аристократический колледж, где воспитание шло в сугубо католическом духе. Подросткам внушали ненависть ко всем нововведениям; в 1796 г., когда патриоты северной Италии восторженно встречали войска генерала Бонапарта, колледж эвакуируется из занятой французами Ломбардии. Маленький внук Чезаре Беккария с любопытством следил за успехами Бонапарта, втайне он восхищался им и с удовольствием наблюдал, как вытягивались физиономии наставников при известиях о победах французского генерала. Он уже читал в эти годы сатирические стихи Парини и заучивал наизусть свободолюбивые трагедии Альфьери. Франция была для него обетованной землей — страна революций, приютившая любовь его матери и Карло Имбонати, которого мальчик идеализировал, мечтая стать его приемным сыном. В 1805 г., окончив учение в колледже, Алессандро направляется в Париж. Перед его приездом внезапно умер Имбонати; юноше пришлось утешать оставшуюся одинокой мать.

Пять лет прожил Мандзони в Париже. Благодаря матери он входит в круг передовых философов и писателей. Юноша изучает труды Вольтера и Руссо, приобщается к передовой европейской мысли и получает первое представление о новом направлении во французской и немецкой литературе — романтизме. Париж стал университетом для молодого Мандзони. Однако и годы, проведенные в католическом колледже, оставили след — в 1810 г. он переживает глубокое нервное потрясение, результатом которого было усиление религиозных настроений. В том же году он возвращается в Италию. Идеи Просвещения и вместе с ними идеалы Французской революции, эстетические реформы теоретиков европейского романтизма сформировали его интеллект; эмоциональное развитие определили патриотические настроения Рисорджименто и религиозная экзальтация. Это породило противоречия в духовном облике писателя, которые он так и не изжил.

Период 1810—1827 гг. — кульминация деятельности Мандзони. Его поэзия и проза, драматургия и критика созданы в эти годы.

Мандзони умер в 1873 г., но пора творческих свершений закончилась в середине его жизненного пути — после 1827 г. он почти не писал.

Лирическая поэзия Мандзони отражает формирование характера и мироощущения автора; стихи он начал писать с пятнадцати лет, когда мог лишь подражать своим кумирам — Парини и Альфьери. Влияние этих поэтов ощутимо на ранних созданиях Мандзони — сонет «Автопортрет», «Другу Франческо Ломонако», «К Музе».

Первая поэма Мандзони — «Триумф Свободы» (1801). Она написана терцинами, в ее четырех песнях рисуется видение поэта: триумфальное шествие Свободы по земле. Поэма начинающего автора построена в традициях классицизма. Свобода — олицетворение философского и политического понятия. Облик девы Свободы овеян революционным духом, ему приданы и некоторые конкретные черты Французской революции 1789 года.

Два знамени над нею сияющей:

И на одном сверкает «Мир — народам!»

А на другом девиз — «Война — тиранам!»

Свобода «уравнивает плебеев и грандов», не уравнивает «только заслугу и преступление», она низвергает Тиранию и Религию. В ранней поэме Мандзони звучат наряду с революционными антиклерикальные мотивы, усиливая бунтарский ее пафос. Поэма «Триумф Свободы» не могла появиться в печати (впервые она вышла в свет в 1878 г. после смерти автора), но она ходила в списках.

Интересна поэма молодого Мандзони «На смерть Карло Имбонати» (1805). И это произведение рисует видение поэта — перед ним возникает образ усопшего, которого поэт никогда не видел в жизни, но всегда хранил в сердце, как человека, близкого по духу. Между ними происходит разговор: юноша просит совета и утешения у того, кого мечтал называть отцом. Ответ Имбонати — духовное завещание молодому поэту, выбирающему путь в искусстве. Карло Имбонати вспоминает своего строгого педагога поэта Джузеппе Парини — вот с кого следует брать пример юным поклонникам муз; другим образцом должен стать непокорный Альфьери. «Мыслить и чувствовать», «никогда не делаться рабом», «не мириться с низкими и подлыми: святую Истину не предавать — ни одного слова в угоду пороку или в укор добродетели» — таково эстетическое кредо Мандзони, требовавшего от поэта прежде всего гражданского мужества. В некоторых произведениях этого времени, например, в «Священных гимнах» (1810—1815), проявляются религиозные настроения Мандзони. Однако библейские мотивы преломляются в них очень своеобразно; Франческо Де Санктис справедливо заметил: «Идейная основа этих «Гимнов» по существу своему демократична, это знаменитая триада: свобода, равенство и братство, возведенная к евангелию...»<sup>31</sup>

В период развития карбонарского движения (1815—1821) активизируются политические эмоции писателя, в эти годы он создает патриотические стихи. В 1815 г. он пишет «Воззвание Римини», в котором требует единства в рядах патриотов, позднее — стихи «Март 1821», посвященные памяти Теодора Кернера. Теодор Кернер погиб в дни наполеоновского владычества в Германии, он выступил как немецкий патриот и защитник национальной независимости. Мандзони напоминает немцам об их мучениках свободы и призывает к интернациональной солидарности: всем, кто любит свою родину, следует уважать чужую свободу. Немцы должны покинуть пределы Италии. Стихи заканчиваются обращением к итальянцам — им нечего ждать освобождения от чужих штыков, следует скорее взяться за оружие. Оба произведения Мандзони распространялись в списках, в первый раз они появились в печати в бурные дни 1848 г.

Одно из самых ярких произведений политической лирики Мандзони — его ода «Пятое мая» (1821), написанная на смерть Наполеона. Это, по словам итальянского литературоведа Франческо Флора<sup>32</sup>, подлинный траурный марш, человеческая история о жизни необыкновенной. «Пятое мая» переводил на немецкий язык Гете.

В образе Наполеона Мандзони создает черты титанического человека нового времени, передает напряженный, стремительный ритм его жизни.

Все он познал — и Славы  
Гром — и бездну паденья,  
Бегство — и победу,  
Власть — и горечь изгнанья,  
Дважды — лежал во прахе,  
Дважды — вступал в алтарь.

Он поссорил два века, спорившие о нем, как о создателе будущего, над его приютом изгнания склонялись «и огромная зависть, и глубокая жалость, и неукротимая ненависть, и всепоглощающая любовь», а весть о его смерти заставила содрогнуться земную ось. Мандзони, подобно Байрону, Гейне и Стендалю, преувеличивает обаяние Наполеона, считая его человеком-легендой, вершителем судеб истории. Но для Мандзони, как и для Байрона, Наполеон — личность, великая лишь своими нераскрывшимися возможностями. Так много мог — так мало сделал! Наполеон в оде Мандзони фигура трагически величавая, но не привлекательная. Поэт воспевает его в час смерти, он не воспевал его на троне!

Его, земли громовержца,  
Постиг мой ум — ни слова,  
Когда он веленьем рока  
Падал, воскрес, пал снова,  
Средь сотен хвалебных гимнов  
Голос мой не звучал.

Мандзони не скрывает, что его сдержанное отношение к Бонапарту диктуется патриотическими соображениями — «громовержец» не освободил Италию, а заковал ее в новые цепи. Героем поэт называл того, кто силу и гений отдает человечеству. В последних строфах оды звучит мотив примирения — годы изгнанья искупили вину тирана. Ода Мандзони во многом перекликается со стихами А.С.Пушкина, Байрона, Беранже, написанными о Наполеоне. Но произведение итальянского поэта имеет свою особенность. Мандзони противопоставляет два понятия — личность и историю. Он видит в истории воплощение воли высшего начала — божества. Наполеон, дерзавший повелевать историей, повержен. Нарисованный Мандзони образ Наполеона романтически многокрасочен, контрастные тона преобладают в рисунке. Ритм поэмы, удивительно резкий, быстрый, маршеобразный, как бы передает учащенный пульс необыкновенной жизни героя. Лексика же подчеркнута архаическая — в произведении спорят классицистические и романтические элементы, создавая причудливый образ героя,

принадлежавшего двум столетиям: жестокостью и властолюбием — прошлому, дерзанием — XIX в.

Проблема героя волновала Мандзони в эти годы. Он обращается к драме, считая этот жанр наиболее подходящим для изображения активного положительного героя. В 1819 г. он создает драму «Граф Карманьола», в 1822 — «Адельгиз», в набросках остался неосуществленный замысел драмы о Спартаке. Обращение к театру поставило перед поэтом вопрос о классицистических канонах. Как раз в эти годы в Италии разгорелась полемика между «классиками» и «романтиками». Мандзони с его европейской эрудицией не сомневался, на чью сторону встать: он с упоением читал Шекспира и Гете, вольтеровскую «Заиру» и «Гамбургскую драматургию» Лессинга, драмы Шиллера и статьи Августа Шлегеля. Он почел своим долгом возглавить итальянских романтиков.

Трижды выступал Мандзони с теоретическими статьями о романтизме. Манифестом романтического театра в Италии было признано его предисловие к драме «Граф Карманьола», объяснившее те драматургические принципы, которые были воплощены в произведении. Драма вызвала споры, и в том же году Мандзони пишет в ответ на злое выступление некоего критика Шовэ «Письмо господину Ш. о единстве времени и места в трагедии». Мандзони говорит о необходимости концентрации действия в драме, но решительно восстает против единства времени, ссылаясь на авторитет Шекспира и Вольтера. Неправдоподобно развитие страсти героя в 24 часа. Ревность Отелло или властолюбие Ричарда III не могли бы восприниматься серьезно, если бы не имели времени для того, чтобы развиться и достигнуть кульминации. Драма, по мнению Мандзони, должна избрать предметом человеческие страсти; он требует, чтобы условность драмы подчинялась прежде всего психологической правдивости. В 1823 г. выходит третья теоретическая работа писателя — «Письмо о романтизме», где поднимается вопрос о правде исторической и правде моральной в драматическом произведении. Мандзони не допускал современного сюжета в высокой драме — сюжет должен быть исторический, но не обязательно античный. Историческое в драме должно сочетаться с моральной правдой, т.е. по существу это было требование освещения событий прошлого с точки зрения современности. Опираясь на Гете и Шекспира, Мандзони направил итальянский театр к реализму, хотя его собственные драмы были еще романтическими.

Драма «Граф Карманьола» воплощала теоретические положения Мандзони. Сюжет ее был глубоко национален — история кондотьера, перешедшего от одного государя к другому и казненного этим последним по обвинению в измене — события, рисующие Италию XV в. с ее постоянными междоусобицами. Исторический Карманьола был, видимо, незаурядной личностью — выходец из низов, он стал военачальником в Миланском государстве, получил от правителя титул графа. Удачливому кондотьеру не были, как видно, чужды пороки его века — он считал себя вправе менять государства, которым служит, и рад был за деньги воевать с кем угодно.

Драматург облагородил Карманьола, хотя не превратил его в идеального протагониста, подобно персонажам классицистической трагедии. В характере Карманьола поэт соединяет черты исторические и качества общечеловеческого свойства: он как истинный кондотьер XV в. грубоват, примитивен в мышлении, неискусен в дипломатии. Но вместе с тем он честен и добр, демократичен и доверчив. В драме Мандзони Карманьола переходит от Миланского герцога под покровительство Венеции из соображений политической принципиальности: деспотизм ненавистен прямодушному воину, он надеется в Венецианской республике найти законность и справедливость. В Карманьоле есть черты правдоискателя.

Его человечность раскрывается в сцене победы над войсками Миланского герцога — Карманьола дарует жизнь побежденным и отпускает их на свободу. Акт великодушия к поверженным подрывает и без того непрочное доверие сената к полководцу; его обманом вызывают в Венецию и приговором тайного совета объявляют предателем. Конфликт между Карманьолой и Венецией позднего Ренессанса исторически и морально обусловлен. Аристократическая верхушка Венеции подозрительно относится к талантливому полководцу из народа, любимому войсками. Им внушает страх и демократичность Карманьолы, и его независимость, и его гуманность, и его одаренность. Он победил — и довольно, от него пора избавиться. Тот же конфликт и даже сходная сюжетная ситуация в «Аиде» Верди, лучшей опере итальянского Рисорджименто. Отважный египетский полководец Радамес обвинен жрецами в предательстве за тот же акт великодушия к побежденным. В знаменитой сцене суда над Радамесом повторяется ситуация Карманьолы: национальный герой стоит перед тайным судилищем, его судьям чужда человечность и чужды интересы народа; забыв о заслугах героя, они посылают его на мучительную казнь, несправедливо обвиняя в измене.

Сцена суда над Карманьолой в драме Мандзони — одна из самых бунтарских, воин вырастает здесь в протестующего обвинителя произвола и насилия.

Я — предатель!  
Да, понимаю, наконец, хоть долго  
Не мог поверить! Я — предатель!!! Званье  
Бесчестное мне это не подходит:  
Нет, не мое оно! Не заслужил я...  
Я вынес бы покорно наказание,  
Заслуженное, здесь же — невиновен.

Перед казнью Карманьола просит жену поведать всем его близким о его невиновности. Хоть он и пытается утешить себя тем, «что любой тиран может лишь приблизить час смерти, но не изобретает ее», ему тяжело, что он умирает не почетной смертью на поле битвы, а позорной — на плахе. Упрек звучит в его словах:

Я умираю невиновным. Ты  
Дела мои и помыслы все знаешь.  
Свой меч я никогда не запятнал  
Предательством постыдным, не предал я —  
Меня предали...

В драме «Граф Карманьола» большинство характеров колоритны, сложны психологически. Отказавшись от классицистической прямолинейности, Мандзони рисует многоплановый человеческий характер, соединяя в нем достоинства и слабости. В драме устранено единство места и времени. Действие происходит то в Палаццо дождей в Венеции, то на поле битвы, то в темнице, где проводит последние часы Карманьола. Время действия никак не ограничено. Действие драмы обретает конкретность, поступки героев — психологическую убедительность. Мандзони отказывается вводить героя-резонера, возвещающего идеи автора, не желая нарушать правду эпохи и правду характера. Но он считал необходимым высказать идею драмы в самой прямой форме. Для этого он вводит хор, который выполняет в его драме иную функцию, чем хор древнегреческой трагедии, участвовавший в событиях. Хор у Мандзони — это голос поэта-современника, произносящего свой суд над прошлым: феодальный произвол мешает объединению Италии; хор помещается между актами и внешне не имеет никакой связи с действием в драме. Он направляет мысль зрителя и объясняет ему сущность произведения.

Вслед за «Карманьолой» появилась другая драма Мандзони — «Адельгиз».

Действие драмы отнесено к VIII в., героями выступают Карл Великий, король франков, и предводители воинственного племени лангобардов: король Дезидерий и его сын Адельгиз. В драме воспроизводятся события войны Карла Великого с лангобардами, закончившейся полным разгромом последних. Драма в известной степени не лишена историзма — драматург изображает закономерную победу Карла, представителя набирающего силу класса феодалов, над полудикими племенами лангобардов. Однако не в столкновениях воюющих сторон стержень драматического действия, основной конфликт драмы носит романтический характер, это конфликт личности с окружающим миром. Адельгиз по духовному складу человек нового времени, подвижник мысли, живет в эпоху грубого варварства с его культом физической силы. В «Адельгизе» варьируется мотив шекспировского «Гамлета», отраженный частично и в сюжетной ситуации. Адельгиз, наследник короля Дезидерия, узнает, что его дому нанесено оскорбление — его сестру Эрменгарду, бывшую замужем за королем франков Карлом, привезли в дом отца с позором — муж оставил ее. Адельгиз понимает, что должен отомстить за сестру, и идет войной на короля франков. Но молодой вождь лангобардов лишен воинского пыла — война противна ему, она не может уничтожить преступления, лишь множит жестокость на жестокость. Подобно Гамлету, Адельгиз хотел бы, не ограничиваясь мстостью за личную обиду, вообще уничтожить несправедливость на земле, и прежде всего варварские набеги. Вспоминая о том, как лангобарды разоряли Италию, Адельгиз стыдится деяний, учиненных его народом. Тайные мысли свои он открывает единственному другу и сподвижнику Анфридо:

...Кажется мне часто.  
Что для иного я рожден на свет,  
Чем возглавлять грабителей, что небо  
Иной мне жребий начертало!..

У юноши очень нечеткие понятия об этом другом жребии, он твердо убежден только в одном: ему никогда не вырваться из тех цепей долга, который велит ему быть «главарем грабителей».

Анфридо, сердце мне повелевает  
Искать великих дел: судьба меня  
На низость обрекла, и вот влачусь я  
Путем, который я не выбирал...

Анфридо отвечает ему: «Стань великим в скорби своей — вот твой удел». Адельгиз, как и все романтические герои, пассивен в действиях, но активен мыслью. Он до конца идет путем, «который не выбирал», до дна пьет горькую чашу поражения, осмысливая каждый шаг своего тернистого пути. Когда он получает в бою смертельную рану, он радуется смерти, избавляющей его от бессмысленного существования; он радуется и поражению лангобардов и низложению царя Децидия, своего отца. Умирая на руках плачущего старика, Адельгиз открывает ему свои думы — он пытается успокоить Децидия:

Ликуй, ты больше не король, отец мой!  
В делах свободен — но для чужих чертны!  
Нет места в мире — только два пути:  
Иль зло творить, или терпеть его.  
Жестокая владеет миром сила,  
Хоть правом называется она.  
Кровавыми руками деда наши  
Несправедливость сеяли, отцы  
Ее возрастили — и для нас теперь  
Иного нет удела.

Адельгиз верит, что в мире насилия лучше быть побежденным, чем победителем — это честнее и счастливее. Адельгиз — скорбный романтический герой, не принимающий мироздание в целом, хотя и не ведающий путей борьбы.

Иного типа Эрменгарда, сестра Адельгиза. Эрменгарда — воплощение всепрощающей женственности. Покинутая королем франков, она не думает о мести оскорбившему ее человеку. Эрменгарда знает, что Адельгиз бьется с франками и не может не сочувствовать брату, однако сердце ее болит и за короля Карла, которого она не перестает любить. Обе враждующие стороны дороги ей. Не выдержав душевных мук, Эрменгарда умирает, ее последние мысли с теми, кого она любила.

Романтические драмы Мандзони принадлежат к лучшим созданиям этого жанра в итальянской литературе XIX в. Они с успехом шли на сцене и в XX в. Драмы Мандзони определили крушение классицистических канонов и обращение к драме нового типа. «Граф Карманьола» и «Адельгиз» не отличались увлекательной интригой, действие в них было подчас замедленным, но в них привлекал лиризм и тонкая психологичность. Это были драмы страстей с крупными, величавыми фигурами главных героев, с характерами многоплановыми и жизненно полнокровными. Драмы Мандзони высоко оценил Гете. Автор «Эгмонта» написал специальное предисловие к «Графу Карманьоле» и особенно хвалил это произведение за историческую достоверность характеров. Гете несколько преувеличивал художественные достоинства драмы, как преувеличивал и качество байроновских драм; немецкому поэту импонировала художественная тенденция итальянского драматурга к реалистическому изображению характеров, к историзму.

Драмы «Граф Карманьола» и «Адельгиз» стали для Мандзони этапом на пути к созданию исторического романа «Обрученные» (1827).

Лучшее произведение Алессандро Мандзони — роман «Обрученные», начатый им в 1821 г. одновременно с «Адельгизом» и лирическими одами «Март 1821» и «Пятое мая». Он вышел в 1827 г. и сразу получил шумное признание. Это был первый в Италии исторический роман, созданный с учетом традиций европейского: Мандзони не отрицал, что шел вслед за Вальтером Скоттом, у которого научился понимать и изображать взаимозависимость «судьбы человеческой» и «судьбы народной».

Исходя из романтических позиций, автор «Обрученных» ищет в истории некие вечные законы бытия и вечные страсти — но в то же время Мандзони видит своеобразие исторической эпохи, неповторимое каждой новой ступени развития общества. Объективно он признает поступательное движение истории. В своем понимании истории итальянский романист останавливается на пороге реализма, в изображении ее он не раз переступает через этот порог.

Исторический роман возник в европейской литературе в тот период, когда нарождались формы нового художественного метода изображения действительности — реализма. Исторический роман послужил не одному европейскому писателю, искавшему пути к реалистическому методу. Этому жанру отдали дань и Проспер Мериме («Хроника времен Карла IX»), и Оноре Бальзак («Шуаны»), и Александр Сергеевич Пушкин («Капитанская дочка»), чей переход к реализму ознаменовался в исторической драме «Борис Годунов».

Мандзони в период создания «Карманьолы» и «Адельгиза» понял, что характер героя должен быть связан с исторической эпохой и социальной средой, при написании исторического романа он особенно стремился соединить характер с его социальным окружением, а также с нравами и бытом эпохи прошлого. Писатель тщательно изучал материалы исторических хроник XVII в.: труды Рипамонти, Муратори, Верри. История помогала научному изучению общества.

Роман Мандзони предельно конкретен в своем историческом времени. Начало событий определяется с точностью до одного дня — 7 ноября 1628 г., конец датирован осенью 1630 г. Время действия укладывается в два года, писатель намеренно идет к максимальной концентрации исторических событий. Подобно Мериме и Пушкину, Мандзони выбирает знаменательный краткий период, группируя факты вокруг яркого момента в истории. Итальянский XVII век, период испанского владычества, принадлежит к самым многострадальным периодам в жизни народа. Гнет иноземцев, произвол феодальной знати был непосильным бременем для трудящегося класса. Мандзони выбирает годы наивысшего обострения общественных противоречий, годы голодных бунтов в Милане, последующего нашествия германских войск и страшной эпидемии чумы, обрушившейся на людей, уже обескровленных и измученных голодом и войной.

О том, сколь велик был в литературе XIX в. интерес к революционным катаклизмам, можно судить из того, что автор «Обрученных», далекий от революционных настроений, все-таки не миновал изображения бунта в своем единственном историческом романе.

Гнет иноземцев, феодальный произвол, неурожай, бунты, разорительная война, эпидемии чумы — такое нагнетание зол в жизни народа нужно писателю для утверждения его глубоко оптимистической идеи — бедствия преходящи, народ бессмертен. В романе итальянского писателя нет или почти нет исторических героев, вождей, правителей. Народ — главная сила в истории, он воплощение гуманистического начала, носитель нравственных норм и справедливости. Идея неиссякаемой жизненности народа, конкретно итальянской нации, определила такую большую популярность романа «Обрученные» в эпоху Рисорджименто.

В концепции исторического прогресса у Мандзони известную роль играла его апелляция к небесной справедливости. Христианство Мандзони не выливалось в крайний фанатизм, оно было неотделимо от его веры в человека: бог вложил в свои земные создания жажду справедливости; жизнестойкость народа — от бога, она дана свыше, потому неистребима. Но писатель сталкивался с тем, что «свыше» посланы не только доброта и радость, великие бедствия тоже идут от верховного божества, умеющего испытывать, умеющего и карать. Народ должен вынести все испытания, ему ниспосланные,— такова логика писателя. Но он не заставляет своих героев пассивно принимать удары судьбы — они активно борются за свое счастье. Своей верой в небесную справедливость автор страхует своих героев от возможного поражения: они достигают заслуженного счастья, их враги погибают жалкой смертью. В этом рука провидения и логика взаимоотношений. Романист представляет небесную справедливость в образе земной логики, в его романе все психологически убедительно.

Идеалистическая концепция истории у Мандзони сочетается с реальной обрисовкой социальных конфликтов, характеров, быта. Подобное противоречие выражается в самой композиции романа, в котором сосуществуют эпическое изображение событий и риторические рассуждения. В романе «Обрученные» нет ни одного сверхъестественного явления, ни одного христианского «чуда».

Сюжетная канва романа многослойна. В ней можно наметить три основные линии повествования. Первая — хроника жизни народа Ломбардии в грозные годы 1628— 1630, она становится ведущей во второй части романа.

Рассказчик передает эту хронику с эпической строгостью, постоянно апеллируя к историческим источникам, ссылаясь на документы. Вторая — это уже область вымысла — история юных влюбленных, крестьянского паренька Лоренцо Трамальино и его невесты Лючия. Эта линия приключенческая, но она не условна. Источник злоключений бедных влюбленных — социальный произвол и беззаконие. Ренцо и Лючия в день их несостоявшейся свадьбы вынуждены бежать из родной деревни, спасаясь от посягательства дона Родриго, которому приглянулась девушка. Лючия ищет покровительства у монастыря, на время разлучаясь с женихом, но монахиня передает девушку в руки бандитов, прислуживающих феодалу-насильнику: лишь случай спасает ее. Ренцо, попавший на улицы Милана в дни голодного бунта, становится объектом преследования шпионов и полицейских и едва уносит ноги; ему приходится жить в страхе, под чужим именем. Интерес читателя к приключениям обрученных обусловлен их упорным сопротивлением силам произвола. Обрученные морально заслужили свою победу — через испытания они пронесли свою любовь и чувство человеческого достоинства.

Третья сюжетная линия — «камерная», она занимает несколько глав в середине романа: это история монахини Гертруды, данная в социально-психологическом плане. Здесь действие нарочито замедленно, внимание перенесено на историю жизни героини, искалеченной и изуродованной совершенно намеренно. Гертруда не сумела противостоять злу и сохранить свою честь — в этом смысл противопоставления третьей и второй сюжетных линий.

Мандзони описывал действительность XVII в. и в широком ее охвате, развертывая крупные, панорамные исторические картины, и в сценах частной жизни, и в моментах тончайшего проникновения в психологию героев. Все три плана совмещаются органически в художественной ткани произведения, сюжетные линии тесно переплетены. Единый стержень всех линий романа — сопротивление человека антигуманной сущности феодального общества. Голодные бунты миланцев, стремление Ренцо убить дон Родриго и внутренний протест девочки Гертруды против заточения в монастырь — стороны одного и того же явления, решительный протест народа в целом и отдельно взятой личности против феодального произвола, церковного аскетизма, грабительских войн. Идеалом для Мандзони был народ, освобожденный от национального и социального гнета. В народе далекого прошлого писатель видел стремление к освобождению он утвердил право народа на полное раскрепощение. Но в средствах борьбы Мандзони был исключительно осторожен.

В романе «Обрученные» представлены все сословия и прослойки общества, от знатных аристократов до нищих побродяг. Не все персонажи выписаны с одинаковым мастерством. Есть фигуры, явно идеализированные и схематичные, — к таким относится кардинал Федерико, произносящий множество нравоучительных и душеспасительных речей, к таким относится и священник падре Кристофоро, хотя этот образ значительно более достоверен и убедителен. Несколько идеализированы и центральные образы, Ренцо и Лючия. Однако они не похожи на пасторальных, «голубых» героев; это крестьяне из плоти и крови. По-настоящему колоритен Ренцо, принадлежащий к галерее ярких характеров романа, знаменующих блестящие достижения реализма Мандзони.

Автор четко определяет социальную позицию героя — Ренцо имеет в деревне домик и клочок земли, который он иногда обрабатывает сам, иногда отдает в обработку, ибо основное его занятие — ремесло. Ренцо — искусный прядильщик шелка, в конце романа он даже приобретает маленькую фабрику. Однако рассматривать этого героя как начинающего буржуа было бы натяжкой. Ренцо — человек из гущи народа, недаром в романе он всегда среди людей. Попав в Милан в дни голодного бунта, Ренцо тотчас проявляет активность. Этот деревенский прядильщик произносит перед бунтовщиками речи такого содержания: «Сегодня все мы увидели, что если заставить себя выслушать, то добьешься справедливости — значит, надо действовать дальше, пока не будут устранены все злодеяния и пока люди не заживут по-христиански. Разве вам неизвестно, синьоры мои, что существует шайка тиранов, которые глумятся над честными людьми — они творят над ними всяческие насилия и всегда оказываются правыми»<sup>33</sup>. Ренцо требует, чтобы изъяли из обихода ученую латынь и чтобы простонародье было допущено к изданию указов. Ренцо попадает в черные списки полиции, и неслучайным надо признать эпизод, когда арестованного юношу отбивает у полиции толпа народа.

Ренцо Трамальино из тех людей, которые «скорее устают от безделья, чем от работы», у него крепкие руки, живая смекалка, пылкий темперамент. Мандзони характеризует этот персонаж через его поступки, подчас не без юмора повествуя о своем герое, у которого уйма недостатков: Ренцо малограмотен и часто наивен, неосторожен и доверчив.

Лючия менее удалась писателю, может быть, потому, что он старался сделать свою крестьянку слишком идеальной. В Лючии привлекает земное начало, ее любовь к Ренцо, которая всегда у нее на первом плане. Но она чересчур набожна и кротка, что делает образ немного приторным.

Большинство героев романа «Обрученные» созданы реалистическим способом типизации — характеры их неотделимы от исторической эпохи и от общественного положения героя. Убедительны фигуры угнетателей, они резко индивидуальны в социальном и психологическом плане: грозный феодал дон Родриго, мерзкий доктор Крюкотвор, смешной дон Абондио, трагическая монахиня Гертруда.

Дон Родриго — итальянский феодал, испанское имя его показательно: в палаццо дон Родриго чтит иноземных завоевателей. Дону Родриго вполне по душе порядок, оправдывающий насилие. Сам он держит целую армию наемных бандитов, так называемых «брави», и чувствует себя хозяином в своей местности. Ему нет дела до морали и законов — он верит лишь в право сильного, по которому превращает свои прихоти в закон для окружающих. Ему приглянулась крестьянка — он тут же посылает своих брави к священнику дону Абондио, и тот, трясаясь от страха, отменяет назначенное уже венчание Лючии с Ренцо. Но и Родриго — сын своего века, страх перед адскими муками, о которых выразительно напомнил ему падре Кристофоро, чуть не остановил его — но пороки оказались сильнее страха. Кстати, Родриго нашел некоторое оправдание своим поступкам. Он считает, что у него есть «право» на Лючию — Ренцо — опальный изгнанник, так что по отношению к нему все дозволено, и невесту его можно до известной степени рассматривать как имущество мятежника». Тяготение дон Родриго к Лючии в начале было животной страстью, препятствия ожесточили его, и она вылилась в «смесь самолюбия, бешенства и наглой прихоти». Родриго добивается Лючии из принципа, пытаясь доказать, что никто не посмеет уклониться от исполнения его желаний.

Конец Родриго страшен — он умирает от чумы в общем бараке, брошенный всеми. Как только он почувствовал признаки страшной болезни, т.е. перестал быть всемогущим, служивший ему бандит Гризо выдал его санитарам. Последние не успели вынести его из палатки, как Гризо уже откровенно грабил комнаты хозяина, выворачивая карманы его костюма. Гризо пропивает награбленные деньги в тот же день, а на следующий он тоже попадает в чумной барак. Хозяина и прислужника постигает одинаковая участь. Образ бандита Гризо дополняет образ феодала, подчеркивая разбойничью природу последнего. В кончине дон Родриго есть что-то звериное: раненый хищник, утративший свое могущество, отдан на растерзание тем, кто раньше дрожал перед ним.

Иного типа тиран Безыменный. Этого героя автор лишает конкретного имени и намеренно снижает его социальную типичность. Безыменный не рядовой феодал-насилыник, это герой необыкновенный, один из тех, кому тесен мир. Безыменный никому не подчиняется, он живет как будто вне общества. Прошлое его загадочно, страсти исключительны. «Делать то, что запрещено законом или чему препятствует та или иная сила, быть судьей и хозяином в чужих делах с единственным побуждением — повелевать; внушать всем страх, распоряжаться людьми, которые сами привыкли распоряжаться, — таковы были страсти, обуревавшие этого человека». Для Безыменного нет ничего недоступного, именно к нему обращается дон Родриго за помощью, когда непременно желает заполучить Лючию, спрятавшуюся в монастыре. Безыменный с легкостью выполняет просьбу дон Родриго: девушку похитили бравы Безыменного, но это было последним злодеянием кровавого тирана. Искреннее горе Лючии, ее безыскусственные мольбы перевернули старого феодала, закоренелого в преступлениях, подняли со дна его души затаенную человечность. Безыменный обращается к милосердию.

Резкий поворот в характере Безыменного не так уж надуман, как кажется на первый взгляд. Безыменный — натура незаурядная; не находя применения своим богатырским силам, он становится тираном над тиранами, но в душе его — неудовлетворенность. Превращение Безыменного в романтическом плане мотивировано, как обращение Жана Вальжана в «Отверженных» Виктора Гюго: натура сильная, но озлобленная и отчаявшаяся, может возродиться для добра, ибо природа человеческая в основе своей гуманна. Реалистической мотивировки обращения Безыменного нет. Безыменный — образ, овеянный дыханием романтизма, и в этом смысле он выпадает из системы характеров в произведении Мандзони. Главы, в которых участвует Безыменный, написаны совсем в ином ключе, чем все остальные, — в них мягкий юмор, столь характерный для Мандзони, заменяется мрачным, таинственным тоном повествования. В последних главах романа Безыменный вырастает в народного заступника, воина-патриота. Его замок на вершине горы становится крепостью сопротивления против германских насильников, Безыменный собирает ополчение итальянцев, готовых дать отпор иноземцам, он становится «святым с мечом в руках», — его богатырская сила наконец нашла свое применение.

Совершенно иными красками выписан образ монахини Гертруды. Характер Гертруды прослежен в процессе становления, выясняется каждая деталь детства и юности героини, проведшая борозду в ее сознании, определившая черты ее нрава. Мандзони расследует дело обстоятельно, как дотошный прокурор, устанавливая долю вины самой Гертруды и виновность окружающих ее в совершенном преступлении. Человека против его воли заточили в монастырь, изломали жизнь, развратили душу — история Гертруды невольно напоминает нам о героине «Монахини» Дидро. Но Сюзанна среди мерзостей монастырской жизни сохранила чистоту и ясный ум, это помогло ей уйти из ненавистного монастыря. Гертруда сломилась — однажды уступив, она пошла по пути примирения с пороком, приспособления к нему. Мандзони не спешит обвинить ее самое, он останавливает внимание читателя на упорной борьбе девушки против враждебных обстоятельств: ее враги были слишком многочисленны. Князь, ее отец, родные «голубой» крови, их слуги и прихлебатели, влиятельные монахини, заинтересованные получить покровительство могущественного князя, — все эти люди, преследуя каждый свои интересы, затравили девушку, как охотники травят дорогого зверя, — искусно, обдуманно, вынудив его идти навстречу гибели.

Отец Гертруды был, по его мнению, недостаточно состоятелен для своей очень знатной фамилии. Он твердо решил не дробить наследство и всех младших детей определить в монастырь. Гертруда была еще во чреве матери, когда судьба ее была решена. С младенческих лет ей внушали, что ее предназначение — стать монахиней: куклы, попадавшие в руки девочки, были одеты в монашеские одежды. Первое воспитание она получила в монастырском пансионе, но именно здесь, оказавшись в обществе ровесниц, Гертруда впервые услышала о мирских радостях и потянулась к земному наслаждению с жадностью природы страстной, энергичной. Она твердо решила отказаться от монастыря и написала об этом отцу, готовая встретить его гнев. С этого момента начинается сознательная травля девушки ее родными. Гертруды не бранили, но подвергли полному остракизму, в семье никто не разговаривал с ней, слуги обращались с ней надменно, унижая ее самолюбие. Ей давали понять, что намерение родителей лишить ее земного счастья законно, а ее собственные притязания на мирские радости и свободу противозаконны, прививали мысль о ее чудовищной виновности перед родными, ей сулили власть и почести в

монастыре, разжигая ее тщеславие, столь униженное домашним обращением. Гертруда не была рождена для подвига — однажды ей очень захотелось услышать ласковое слово, разрушить глухую стену молчания, и она произнесла свое «да», отрезав себе путь назад. Согласие идти в монастырь вернуло девушке милость родных: как подачку за ее покорность ей бросают несколько крох от стола мирских удовольствий — ее возят по балам, засыпают похвалами, одобряя ее решение покинуть мир суетных забот. Аристократическая родня Гертруды находит верных союзниц в монахинях — покровительство князя обеспечивает Гертруде несказанные привилегии в монастыре — она сразу получает место наставницы монастырских воспитанниц. Теперь Гертруда пользуется властью, стараясь выместить на подчиненных свою боль и тоску по неудавшейся жизни; но недостаток счастья не заменишь удовлетворенным тщеславием — Гертруда мечется в истерических поисках какого-нибудь выхода. Выход найден — однажды монахини увидели свою синьору ровной и спокойной: они благословили судьбу, считая, что синьора избавилась от своих пороков — на самом деле она прибавила к ним еще один — лицемерие. У Гертруды легко выработалось искусство лжи, она получила навыки его еще дома. Теперь у нее появилась необходимость лгать — в ее жизнь вошел бандит Эджидио, он стал для нее своего рода заменителем счастья, и она примирилась с этим. Это трагическая черта, перейдя которую Гертруда становится на путь преступления. Она делает это снова вынужденно, против воли, но не в силах противостоять обстоятельствам. Гертруда предает Лючию не без угрызений совести, но иначе поступить она не может: теперь ей приходится жертвовать своими симпатиями, выполняя волю Эджидио.

Гертруда не была злой по природе, ее морально изуродовало аристократическое общество и монастырь. Мандзони не смягчает приговор католическому монастырю и его служителям, доказывая вслед за Дидро антигуманную сущность монастыря, отгораживающего человека от жизни, от общества. Мандзони не боится поставить акцент на социальной роли монастырей — эти «святые места» нередко становились кладовыми награбленных богатств и очагами злодеяний. Мандзони изображает церковь XVII в. прислужницей феодалов: Гертруда благодаря покровительству князя, отца своего, получает привилегии в монастыре, сама она исполняет повеления Безыменного (ведь Эджидио является его подчиненным), посылая Лючию в расставленную ловушку. В романе есть и другие представители церкви, нарисованные правдиво.

Едва ли не самой яркой фигурой является дон Абондио, сельский курато. Дон Абондио стал священником по самым суетным соображениям: чтобы иметь достаток и принадлежать к уважаемому сословию. Он отлично понимает, что в иерархической шкале духовного сословия занимает самую низкую ступень и имеет над собой множество начальников. Но он усвоил также, что плебс, с которым он постоянно сталкивается, следует держать в узде. Дон Абондио чувствовал, что «подобен сосуду скудельному, который вынужден совершать путь совместно со множеством чугунных горшков». Страх перед всеми окружающими, постоянная бдительность зайца, дрожащего за свою шкуру, стали основными страстями дона Абондио. Мандзони достигает большого психологического мастерства, раскрывая внутренний мир жалкого курато, его убогие мысли и чувства. У дона Абондио выработана целая философия приспособленчества и намечена соответствующая ей политика. Во всех жизненных конфликтах он «держался разоруженного нейтралитета», «если крайняя необходимость заставляла его занять определенную позицию между тяжущимися сторонами, он становился на сторону, более сильную, однако с постоянной оглядкой, стараясь показать другой стороне, что не желает быть и ее врагом; он как бы хотел сказать: «Почему ты не сумел стать более сильным, тогда я встал бы на твою сторону?»

Когда двое бандитов передают священнику повеление дона Родриго отменить венчание Ренцо и Лючии, Абондио трясется от страха — он боится и дона Родриго, и справедливого гнева Ренцо. В конце концов он принимает сторону феодала, хотя в душе посылает ему сто чертей. «И нужно же им было взяться за меня, — ворчит про себя дон Абондио, — меня, который никого не трогает! И впутать в свои дела именно меня!.. Полоумный негодяй Родриго! Чего ему не хватало!?!.. Богат, молод, везде ему почет и уважение. С жиру бесится! Видите ли ему надоело проживать в благополучии, так надо навязывать себе и другим всякие заботы!» Дону Абондио безразличен сам поступок дона Родриго, нравственное содержание этого поступка — человеческие действия он судит только с точки зрения их причастности к нему, дону Абондио. Дон Абондио способен читать внушения только людям тихим и невинным, с преступниками и насильниками он, напротив, старается быть как можно вежливее, чтобы не вызвать у них раздражения.

Дону Абондио противна всякая активность — он пассивен до крайности, как все трусы. И все же именно он с его отчаянным нежеланием повенчать обрученных, мощно толкает действие вперед, именно из-за него расстались Ренцо и Лючия. Смысл этого факта значителен: обыватели типа трусливого дона Абондио иной раз более виновны в преступлении, чем сами насильники. Наглость дона Родриго не была бы так действенна, если бы не встретила таких людей, как дон Абондио. Дон Абондио — блестящая сатира на рядового служителя церкви и молчаливого прислужника сильных мира сего. Образ дона Абондио социально конкретен и в то же время несет широкое обобщение. Мандзони создал отвратительный характер мещанина-обывателя, который возвел свой трусливый эгоизм в некое жизненное кредо. Самое ужасное в этом человеке — его равнодушие ко всему на свете, он станет попустительствовать любому преступлению, не зная ни жалости, ни сочувствия. Такие люди страшны.

Какими бы порочными или смешными не выглядели герои Мандзони, автор находит возможность показать, что эти пороки порождены системой общественного порядка, основанного на беззакониях и угнетении. Она порождает и тиранов, и жалких дрожащих трусов, и «ученых» защитников беззакония, таких, как чиновник доктор Крюкотвор. В романе немало наемников беззакония: тут и полицейские, и брави, и шпионы-соглядатаи. Все эти лица дают представление о Милане XVII в. и одновременно напоминают о Милане эпохи Рисорджименто, также кишевшем соглядатаями и шпионами.

Картины Мандзони сочетают конкретное, историческое, выписанное во всем его своеобразие, и обобщенное, общечеловеческое. В этом плане и выступает образ народа в романе «Обрученные». С одной стороны, это невежественный люд XVII в., способный верить нелепым сказкам, с другой стороны, — это народ многоликий, могучий и полнокровный в своих страстях. Он предстает грозным в дни бунта, трудолюбивым и мирным в повседневной жизни.

Мандзони противник революционного насилия, бунтующий народ возбуждает его сожаление. Писатель готов оправдать гнев измученного, исстрадавшегося, голодного люда, но в принципе считает гнев плохим советчиком. И здесь Мандзони обвиняет тиранию — это она толкает народ на революционные выступления. Автор романа изображает народ и правителей как две постоянно противодействующие силы, из них народ — более разумная. В последних главах книги народ Милана предстает в терновом венце мученика, застывший в немом страдании. Голод, нищета, разорение пригнали в город тысячи обездоленных крестьян: «...Жалкое зрелище представляли собой крестьяне, бродившие в одиночку, попарно, а то и целыми семьями: мужья, жены с грудными младенцами на руках либо на привязи за спиной, с детьми, которых тащили за собой, со стариками, плачущими позади. Одни в отчаянии бежали из своих домов, захваченных и разграбленных солдатней, расположившейся на постой или проходившей мимо; среди них попадались и такие, которые, желая вызвать сострадание и подчеркнуть весь ужас своего положения, выставляли напоказ кровоподтеки и синяки от ударов, полученных, когда они защищали свои последние крохи среди слепого и дикого разгула военщины. Другие, избежав этого необычного бедствия, но гонимые двумя другими, от которых ни один уголок страны не был избавлен, а именно — недородом и налогами, как никогда чрезмерными, взимаемыми с целью покрытия того, что называлось военными нуждами, без конца тянулись в город, как в древнюю крепость и последний оплот богатства и щедрого милосердия. Вновь прибывших можно было узнать не только по их неуверенной походке и растерянному виду, но еще больше по их изумленным и разочарованным лицам, ибо они столкнулись с таким наплывом людей и с таким соперничеством в нужде именно там, где рассчитывали быть предметом особенного сострадания и привлечь к себе поддержку и внимание».

Национальная трагедия итальянского народа — непрерывность иноземных нашествий — дана в романе Мандзони в историческом плане, и в проекции на современность. Разрушительные войны в XVII в. были буднями для населения Ломбардии, многое ли изменилось в XIX в.? Мельком упоминает писатель поводы, по которым затевались войны, считая войну слишком большим преступлением, чтобы ее можно было оправдать каким-либо поводом. Поводы были ничтожны, и народу не было дела до них — итальянцам доставались лишь слезы и бедствия. Скорбью проникнуто описание разоренной недавним нашествием земли: «Опустошенные виноградники, но не так, как это бывает после сбора винограда, а словно после бури с градом; лозы, ободранные и перепутанные, вырванные кольца, земля со следами сапог, усыпанная сучьями, листьями, засохшими побегами; поломанные, Лишенные верхушек деревья; продырявленные изгороди; унесенные решетки.

...А в деревьях поломанные двери, сорванные рамы, обломки, тряпки, сваленные в кучи и разбросанные по улицам; тяжелый воздух и еще более сильное зловоние, несущееся из домов; жители, занятые — кто уборкой нечистот, кто спешной починкой оконных рам, а кто просто, собравшись в кружок, горюет о бедствиях; когда карета проезжала мимо, к дверцам со всех сторон тянулись руки, просящие милостыню». Мандзони рисует народ в час его скорби, чтобы возвеличить его бессмертие. Неиссякаемая жизнеспособность народа — в его оптимизме и при-

привычке к труду. Автор нигде не говорит об этом прямо — его сдержанные описания рисуют нам облик многострадальной и мужественной Италии.

Повествование в романе «Обрученные» отличается эпической сдержанностью и спокойствием. Автор часто напоминает читателю, что излагает подлинные события, ссылается на конкретные исторические хроники. Он старается быть предельно объективным, имитируя стиль добросовестного летописца. Но тон рассказчика и манера изложения меняются в различных главах. Главы, посвященные истории Ломбардии, хроникальны и описательны. Наиболее выразительны картины народных бедствий: разоренные деревни, толпы беженцев, покинувших родные пепелища, Милан, опустошенный чумой. (В романе почти нет описаний роскоши!) Описания Мандзони колоритны, пластичны и полны движения.

По-другому рассказывается о приключениях Ренцо и Лючии. Здесь повествование наполняется динамикой событий, часто оно сменяется изображением эпизодов, драматически насыщенных действием; часто встречается диалог, живой и характерный. Повествуя о прошлом различных персонажей: падре Кристофоро, монахини Гертруды, Безыменного, писатель каждый раз ведет изложение в новом ключе, соответствующем характеру героя. Оттенки в тоне повествования разнообразны, но общее в манере писателя сводится к объективной сдержанности, характеризующей произведения- реализма.

Излагая события романа, Мандзони любит их комментировать, его авторские отступления пронизаны мягким юмором. Юмор вообще присущ манере изложения писателя и становится ее неотъемлемым признаком. Его юмор — это добрая улыбка мудреца, прощающего человеческие слабости, которые он считает преходящими. В юмористическом ключе идет повествование о любимых автором персонажах — о доверчивом Ренцо, хитрой и доброй Аньезе, болтливой Перпетуе.

Вот пример диалога (диалог между Ренцо и доном Абондио) с юмористическими пояснениями автора:

«Что? Что? Что такое? — пролепетал озадаченный старик; лицо его сразу побледнело и стало дряблым, как тряпка, вынутая из корыта. Продолжая что-то бормотать, он вскочил с кресла и бросился к выходу. Но Ренцо, который, очевидно, ожидал этого движения и был настороже, опередил его — повернул ключ и положил в карман.

— Ага, теперь-то уж вы заговорите, синьор курато! Все знают мои дела, кроме меня самого. Ну так и я, черт возьми, желаю знать их».

Но юмор Мандзони переходит в злую сатиру и грустную иронию, когда речь идет о социальных пороках, еще живых и действенных. В одной из первых глав романа рассказывается комический эпизод вторжения Ренцо и Лючии в дом священника, которого они хотели принудить повенчать их. Автор берет слово: «Среди этой суматохи нам приходится сделать минутную остановку для некоторых размышлений. Ренцо, скандаливший ночью в чужом доме, пробравшийся в этот дом украдкой и осадивший самого хозяина в одной из комнат, являлся как бы завзятым насильником, а между тем он, по сути дела, был обиженным. Дон Абондио, захваченный врасплох, обращенный в бегство и доведенный до ужаса в тот самый момент, когда он мирно предавался занятиям, как будто являл из себя жертву — между тем в сущности именно он-то и был обидчиком. Так часто бывает на этом свете, — я хочу сказать, так бывало в XVII веке». Часто разговор о XVII в. оборачивается настойчивым указанием на современные автору неполадки. Горькой иронией проникнуто рассуждение писателя о воинских ополчениях и воинской морали эпохи Тридцатилетней войны.

«Ополчение в те времена по большей части состояло из авантюристов, на вербованных профессиональными кондотьерскими по поручению того или иного государя, а иногда и за свой собственный счет, чтобы потом продаться вместе с ними. Больше жалованья привлекала людей к этому ремеслу надежда на грабежи и всякие соблазны вольницы... Кроме того, государи, беря эти шайки, так сказать, внаем, больше заботились о том, чтобы иметь побольше людей для успеха своего предприятия, чем о том, чтобы сообразовывать количество солдат с состоянием своего кошелька, обычно весьма тощего. Ввиду этого жалованье в большинстве случаев выплачивалось с опозданием, в рассрочку и по мелочам, так что ограбление попутных стран было как бы само собой разумеющимся дополнением к жалованью». Упоминание кондотьеров относит читателя к эпохе феодальных порядков, но замечания о выплате жалования и о грабежах, воспринимаемых солдатами «как нечто само собой разумеющееся», сразу возвращает его к XIX в.

Язык романа «Обрученные» — одно из самых блестящих достижений писателя. Обновив нормы литературного языка, Мандзони стал основателем новой итальянской прозы, освобожденной от напыщенности и пуризма, преобладавших в прозе XVIII в. Язык «Обрученных» отличается простотой синтаксических конструкций, лексическим богатством, сочностью, гибкостью интонаций. Идя по стопам Карло Гольдони, Мандзони ввел в литературный язык разговорную лексику, народные слова и выражения; он уравнивал народную фразеологию в правах с нормами литературной речи, сочетая лексику высокого стиля с бытовой. Автор «Обрученных» повествует о самых знатных синьорах, выражаясь языком крестьянина (но отнюдь не простонародным!),

применяя сравнения из мира природы и крестьянского быта: «Дон Гонсало... поднял голову и покачал ею, как шелковичный червь, ищущий листа», «Доктор Крючкотвор... запустил руки в кучу бумаг, стал ворошить их, словно насыпая зерно в мерку». После «Обрученных» был возможен язык Джованни Верга и Луиджи Капуана, создателей веристского романа.

Роман Мандзони получил признание сразу же после появления в печати. Он положил начало развитию исторического романа в Италии. Вслед за Мандзони выступила плеяда романистов, обратившихся к историческому жанру: Массимо Д'Адзелио, Чезаре Канту, Томмазо Гросси, Доменико Гверрацци. Традиции исторического романа Мандзони были продолжены и в романе Рафаэлло Джованьоли «Спартак». Последующий исторический роман поднимал тему народа как тему нации, героической в своем стремлении к свободе. Романы Гверрацци и Джованьоли имели известное преимущество, потому что в них отсутствовали религиозные мотивы, хотя это не исключало идеалистической трактовки истории их авторами. Но никто из писателей Рисорджименто не был так последователен в обличении феодального произвола, в раскрытии социальных конфликтов, как Мандзони. Никто из романистов, названных выше, не достиг такого мастерства в изображении человеческого характера.

Обличая феодальный произвол, Мандзони стремился не только к правдивому воспроизведению прошлого. Феодализм в Италии первой трети XIX в. не был отжившим понятием. Рисорджименто относил к числу своих задач и буржуазные реформы. Мандзони, с его антифеодальной тенденцией, выступал против произвола и неразумности современного ему социального строя. В этом отношении он был во многом близок к Вальтеру Скотту, которого называл своим учителем. Существует анекдот, будто оба прославленных романиста встретились однажды, и Мандзони сказал английскому корифею: «Как писатель, я обязан вам всем, вы смело можете считать, что «Обрученные» — ваше произведение». На что Вальтер Скотт ответил: «Тогда это мое лучшее произведение». Мандзони и впрямь многому научился у шотландского чародея: умелому сплетению судьбы частной с судьбами истории, сплетению вымышленного и документального, приключенческого и бытового. Но есть и отличия.

Мандзони уделяет в своем произведении больше места жизни народа, чем автор «Айвенго». Роман Мандзони демократичнее, чем романы великого шотландца. У Мандзони главные герои простые крестьяне. Итальянский писатель не сумел показать историческую личность, которая так мастерски вылеплена автором «Роб Рея» и «Квентина Дорварда». Для Мандзони не было проблемы «вождь и народ», его интересовала проблема «бог и народ», и в этом он национальный писатель в самом глубоком смысле этого слова. Религиозность — характерная черта итальянцев Рисорджименто.

Итак, Мандзони начал свою литературную деятельность как провозвестник романтизма и его основоположник. Романтическое начало сильно и в романе «Обрученные», но полностью в рамки романтизма это произведение не входит. В принципах типизации характеров, в Изображении быта Мандзони был уже реалистом; в итальянской литературе XIX в. его роман долго оставался самым реалистическим произведением — вплоть до романов Джованни Верга. «Обрученные» стали школой реализма для писателей конца XIX в. и начала XX в.

Творчество Мандзони сыграло большую роль и в развитии драматического и музыкального театра в Италии. Сюжеты и образы его нашли место в музыкальных драмах. Гениальный Верди преклонялся перед автором «Адельгиза» и «Обрученных». Великий композитор посвятил памяти писателя-патриота свой знаменитый Реквием, принадлежащий к шедеврам итальянской музыки.

Не все произведения Мандзони вошли в мировую литературу. Наш читатель знает лишь роман «Обрученные». Это произведение не утратит своего звучания, пока существуют насилие и войны; гуманистический смысл этого творения Мандзони привлекает наших современников. Читатель XX в. может отличить в романе естественную ограниченность писателя XIX в., но всегда оценит его большое мастерство.

#### ГЛАВА 4. ДЖАКОМО ЛЕОПАРДИ

Джакомо Leopardi (1798—1837) — величайший поэт Италии XIX в. В поэзии его сочетаются скорбь отчаяния и героический порыв, музыкальность лирики и резкость сатиры, простота и ясность стиля, достойная античных мастеров, и сложный интеллект человека нового времени. Leopardi был истинным сыном Рисорджименто, патриот и поэт страсти, и в то же время творчество его феноменально для Италии той поры — философская глубина, смелость мысли делают поэзию Leopardi единственной в своем роде. Итальянским Байроном называл его критик революционер-демократ Франческо Де Санктис, добавляя при этом, что итальянский поэт никогда не был подражателем или даже почитателем своего английского единомышленника.

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века  
ЭПОХА РИСОРДЖИМЕНТО

Короткая жизнь Леопарди бедна событиями. Он родился 29 июня 1798 г. в захолустном приморском городе Реканати, в аристократической семье, уже обедневшей, стоявшей перед угрозой нищеты. Отец поэта гордился своей образованностью, он собрал великолепную библиотеку, включавшую наряду с античными классиками и произведения просветителей. Этот любитель от литературы был слаб характером, главной в доме была мать поэта, волевая и мрачная, она создавала в семье настроение пессимизма и обреченности. Биографы Леопарди рассказывают, что эта странная женщина молилась о смерти своих детей, когда они болели, и откровенно жалела, когда выздоравливали. Джакомо рос болезненным, но подвижным ребенком, при ином воспитании он мог бы развиться физически здоровым человеком. Но предоставленный самому себе, он с 8 лет сидел в библиотеке отца, забыв о соблазнах внешнего мира. К 12 годам он великолепно знал латынь, древнегреческий и древнееврейский языки, не говоря уже о французском и немецком, в 15 лет он был автором солидных трудов: перевод «Искусства

Поэзии» Горация в октавах, «Трактат об ошибках древних народов», «История астрономии», трагедия «Помпеи в Египте». Другим результатом этих всепоглощающих занятий явилось сильно ослабшее зрение и искривленный позвоночник, навсегда изуродовавший его юношескую фигуру.

Болезненность и уродливая внешность еще сильнее отдалили юношу от окружающего мира, оставив его в трагическом одиночестве в родном городе и родной семье, где он считался неудачным сыном. Месяцы он не вставал с постели, продолжая беспрестанно читать и писать, порою теряя зрение до полной слепоты, но его могучий интеллект развивался вопреки невыносимым условиям. Активная работа мысли заменяла ему все радости молодости, проведенной однообразно: «Слабость тела, глубочайшая постоянная тоска души; единственное утешение, которое мне осталось — это воображение и способность сердца чувствовать, но и они гаснут вместе с надеждой на счастье, хоть самое маленькое... Судьба прокляла мою жизнь и лишила меня молодости: от детства я сразу перешел к старости», — пишет Леопарди.

В марте 1817 г. поэт написал знаменитому тогда критику Пьетро Джордани. Последний оценил незаурядный ум безвестного жителя Реканати. Джордани стал ему первым другом-корреспондентом, за ним появились и другие. Дружба принесла Леопарди первое признание его таланта, дала ему возможность обрести свое человеческое достоинство, убитое презрением высших кругов захолустного города, невниманием близких, холодностью женщин. Ни одна женщина так и не полюбила его — Леопарди горько переживал это, как непоправимую беду в своей жизни. Но величайшей трагедией своей он считал бездействие: поклонник Гомера, Руссо и Альфьери, он жаждал борьбы. «Приходит упрямая, черная, ужасная тоска, которая меня томит и терзает: она возрастает от чтения, а без чтения становится еще сильнее... Вы говорите — развлечения... Единственное развлечение в Реканати — чтение, остальное — скука», — пишет Леопарди своему другу Джордани в апреле 1817 г. В ноябре 1819 г., т.е. в период нарастания карбонарского движения, Леопарди пишет тому же Джордани: «Нет разницы между смертью и той жизнью, какой я живу; меня теперь не может утешить даже страдание. В первый раз скука не только подавляет меня, но заставляет страдать, словно тяжелое горе...» Провинция надолго приковала поэта. Бедность и болезненность не позволяли ему часто покидать Реканати. В 20-х годах он большую часть времени проводил в этой полупатриархальной глуши. Леопарди не знал о карбонарских заговорах, он был оторван от передового общественного движения, но видел и чувствовал трагедию покоренной Италии, разделял страдания своего народа. Борьба была его идеалом. «Жажду любви, любви, огня, энтузиазма, жизни», — пишет он в письме к Джордани в ноябре 1822 г. В дневнике Леопарди лейтмотивом проходят слова: «Человек рожден для того, чтобы действовать».

Дневники Леопарди вел с ранней юности, они отражают диалектику мышления поэта. «Дзибальдоне»<sup>34</sup>, как называл Леопарди свои дневниковые записи, стал его интеллектуальной исповедью; в нем раздумья об исторических событиях, о прочитанных книгах, изыскания в области лингвистики. Позднее поэт переработал свои дневники, и они вышли под названием «Мысли». Дневники Леопарди отражают философские, политические и эстетические взгляды поэта-мыслителя.

Поразительна смелость и зоркость Леопарди, шагнувшего в области философии не только дальше просветителей, но и дальше многих своих младших современников-романтиков.

Во взглядах на природу создатель «Мыслей» был последовательным и убежденным материалистом, отрицавшим бога. Он ратовал за материалистическое миропонимание: «Материя мыслит и чувствует. Поэтому ты видишь в мире тех, кто думает и чувствует. Ты не можешь познать вещи, которые не были бы материей; даже, сделав усилие, не выдумаешь ничего, что не было бы материально»<sup>35</sup>, — писал он. В 1821 г. Leopardi очень конкретно высказывает свой взгляд на происхождение божественного культа: «Древние и современные боги созданы исключительно человеческой мыслью, они различны, так как были различны мысли людей различных эпох. Но человек всегда создавал бога по своему образу и подобию»<sup>36</sup>. В своих поэтических созданиях Leopardi часто апеллирует к божеству, как к некоему символу мировой власти, управляющей вселенной. Божество в таком чисто поэтическом восприятии его воссоздается как обобщение мирового зла. Но божество в религиозно-христианском смысле для него не существовало. Отвергая культ божества, как не существующего в природе, поэт проявлял замечательную трезвость и решительность мысли, но она же заставляла его страдать. В отличие от Мандзони Leopardi не на что было опереться в своей вере: отвергнув бога, поэт не нашел иного оплота мировой справедливости и зашел в тупик. Неизменность законов природы он перенес на общество, объявив незыблемость социальной несправедливости. Во взглядах на историю он не вырвался из плена идеалистических теорий, хотя и делал попытки к этому. Он отверг теорию просветителей, считавших разум двигательной силой истории: «Французская революция была подготовлена французской философией, но не совершена ею, потому что философия (особенно современная) сама по себе неспособна что-либо совершить»<sup>37</sup>, — писал Leopardi в своем дневнике. Он не был социологом и очень мало интересовался экономикой, причины общественных сдвигов остались для него книгой за семью печатями. Однако в конце жизни он подошел к мысли, что двигателем истории является народ.

Источник философского пессимизма Leopardi — в эпохе трагического безвременья в Италии 20-х годов XIX в., в оторванности поэта от передового общественного движения; несчастливо сложившаяся индивидуальная судьба Leopardi переполнила чашу его страдания. Пессимизм Leopardi гуманистичен в основе своей. Трагедия личности и трагедия народа для него неразрывны и едины. Для Leopardi причина этой трагедии в неизменности мира, поэтому всякое действие, всякая активность имеют в глазах поэта большую ценность. Подобно Архимеду, он искал точку опоры, чтобы перевернуть мироздание, и не мог ее найти. Он готов был уверовать в героическое безумие. «Ненавижу низкую осторожность, — пишет Leopardi в 1819 г., — она охлаждает, убивает стремление к великим деяниям. Пусть меня назовут безумцем, но ведь великие люди всегда заслуживали это название»<sup>38</sup>.

Поэтому этический идеал его прежде всего определялся активностью человека. Противопоставляя личность окружающему миру, итальянский поэт апеллирует к личности гуманной, действенной, способной на самопожертвование. Такие требования он предъявляет и к личности поэта, избранника судьбы и природы. «Кто не умеет действовать и совершать деяния более великие, чем все остальные, в том не больше жизненной энергии и жажды жизни, чем в ординарном человеке. Стать сказала об Альфьери, что он не был предназначен для писательской судьбы, он был прирожденным деятелем и стал бы им, если бы условия времени ему это позволили. Поэтому Альфьери был подлинный поэт и писатель в отличие от всех почти наших литераторов и ученых его и нашего времени. А среди них никто или почти никто не рожден деятелем и не способен ни на что путное, оттого и нет среди них истинных поэтов или философов»<sup>39</sup>.

Leopardi не мыслил человека без любви к родине. Патриотизм он понимал широко, никогда не отрывая его от интернационального гуманизма. «Человек рожден свободным и равным, таким создала его природа»<sup>40</sup>, — повторяет он вслед за Руссо. Человек имеет право бороться за освобождение угнетенной нации, это его долг, это источник героического. Одновременно Leopardi гордился своей Италией, ее былым могуществом, он гордился культурой нации. Его патриотизм, в юные годы особенно энергический, был патриотизмом интеллектуального человека, всегда ценившего мысль, ее достижения. «Талет имел обыкновение благодарить небо за то, что родился греком, — писал Leopardi, — так я страстно благодарю небо за то, что родился итальянцем, ни за что не желал бы иметь другую родину. Не за мощь я люблю ее — ее мощь давно погибла; не за прекрасный климат — это мне неважно; не за ее прекрасные города — до них мне мало дела, но за гений итальянской нации; за литературу, которая из всех литератур мира ближе всего к греческой и латинской, т.е. единственно правдивой...»<sup>41</sup>

Какое понимание вкладывается поэтом в это слово «правдивая»? Эстетические принципы Леопарди сложились к 1819 г., когда он выступил с трактатом «Рассуждение одного итальянца по поводу романтической поэзии», вмешавшись в бурную полемику «классиков» и «романтиков». Леопарди демонстративно принял сторону первых, он объявил своими образцами древних и Альфьери, подверг осмеянию эстетику Шлегелей и поэзию Шатобриана. Затем он высказывает свое кредо, в котором больше романтизма, чем во всем творчестве Шатобриана. Только Леопарди был теоретиком иного романтизма: итальянец ненавидел пассивность, не терпел мистики и религиозной экзальтации. В дневниках поэта этой поры — те же мысли, что и в «Рассуждении»: «Не прекрасное, но правдивое — вот что объект и цель искусства... Страсти, смерти, бури особенно привлекательны, когда хорошо изображены, правдиво. Ибо человек более всего ненавидит серое, ему приятно видеть что-то новое, пусть и отвратительное. Трагедия, комедия, сатира имеют объектом безобразное...»<sup>42</sup> Автор «Рассуждения одного итальянца по поводу романтической поэзии» искал правду героического, правду, побуждающую к действию. Цель поэзии — «услаждать», т.е. звать на подвиг. Леопарди считал поэзию мобилизованной на службу национальному делу. Его «Рассуждение» заканчивается обращением к молодым писателям: «Я не претендую быть наставником, командиром, я зову и вас быть простыми солдатами. Из одной школы вышли мы с вами, вместе росли, делили мечты и надежды. Клянусь вам, клянусь небу, клянусь миру, что пока жив, не устану служить родине моей; ни усталость, ни скука, ни труд для нее не тяжел, мы должны увидеть ее возрожденной, такой, какой видели ее наши предки»<sup>43</sup>.

Леопарди был искренен в своем романтическом порыве, он не лгал и когда говорил о своей преданности античным образцам. Он был большим знатоком античной поэзии, особенно греческой. Но его подход к античности был романтическим. Просветители ценили в античной поэзии гармоничность мировосприятия, выводили гармоничность поэзии древних из демократических форм их государственного устройства. Леопарди не идеализировал старины: он ведь считал мир неизменным, поэтому и в античных произведениях искал и находил отражения царившей в мире несправедливости, дисгармонию мира и человека. В «Илиаде» он усматривал эпопею национальной борьбы троянцев за независимость — и не уставал удивляться объективности Гомера, симпатизировавшего врагам своих земляков-ахейцев. Настоящим героем «Илиады» итальянский поэт XIX в. считал не победителя Ахилла, но побежденного Гектора, защитника родины; Леопарди, подобно Альфьери, был поэтом побежденных.

Леопарди ценил в античной поэзии простоту выражения. Сам он считал высшим жанром — лирический, его привлекало непосредственное раскрытие чувств, не скованное никаким условным сюжетом. За тонкий лиризм поэт XIX в. любил Торквато Тассо и Петрарку, «Божественную комедию» Данте он относил также к лирическому жанру. На протяжении всего творчества Леопарди писал только лирические произведения, «канто»<sup>44</sup>, как он их называл (единственной «сюжетной» поэмой можно назвать «Батрахомиомахию»). Канто Леопарди неодинаковы: одни напоминают лирический эскиз, другие по размеру и значительности содержания приближаются к поэме.

Первые канто Леопарди, написанные рукою не ученика, но мастера, относятся к 1818 г. Произведения поэта, созданные им в 1818—1821 годах, оставляют впечатление законченного периода в его творческой эволюции. Его канто: «К Италии» (1818), «Памятнику Данте» (1818), «К Анджело Май» (1820), «На свадьбу сестры Паолины» (1821) объединены общей патриотической тематикой. Тема Италии в каждом из них построена в плане резкого контраста: Италия прошлого — властительница народов, властительница дум; Италия XIX в. — земля презренных рабов. В своем канто «К Италии» поэт рисует образ скорбящей женщины — олицетворение его несчастной родины:

Но ты — в цепях! В тоске полубезумной,  
С распущенной косой, без покрывала,  
Ты на земле поникшая сидишь  
И спрятавши лицо свое в коленях,  
Ты плачешь . Плачь, Италия моя!  
. Слезами не залить  
Тебе всей бездны скорби и позора!  
Италия! Царица и раба!  
(Пер. И.Тхоржевского)

Энергия этих строк как бы воскрешает железные терцины дантовского Чистилища:  
Италия — раба! Скорбей очаг,  
В великой буре судно без кормила,  
Не госпожа народов, а — кабак!  
(Пер. М.Лозинского)

С гневными упреками обращается поэт XIX в. к своим современникам: их пассивность погубила отчизну. Юноши Италии ушли с войсками Наполеона воевать за чуждые им интересы, во славу своих поработителей:

Сыны отчизны, где они? Я слышу  
Треск барабанов, трубы, стук колес —  
В стране далекой бьются итальянцы.  
...О небо, там, не за тебя,  
За край чужой сражаются... Безумцы!  
(Пер. И.Тхоржевского)

Леопарди никогда не восхищался военным гением Наполеона, война казалась ему высшим проявлением бесчеловечности. Он признавал лишь подвиг во имя родины; героическую Элладу древности он противопоставляет безгероической современности: тогда юноши умирали за свою отчизну — теперь они позволяют убивать себя на полях чужих сражений. Леопарди возвеличивает подвиги героев Эллады:

...Благословенны вы,  
Фассалии угрюмые ущелья,  
Где оказались Персия и Рок  
Слабее горсти эллинских героев <...>  
Могила ваша — доблести алтарь,  
К ней приведут детей молиться жены  
И скажут им: так умирали встарь.  
(Пер. И.Тхоржевского)

Лирический герой канто «К Италии» духовно близок эллинским храбрецам, но он одинок в своем патриотическом энтузиазме. Это подлинно романтический «героический безумец», готовый один выступить против всех поработителей своей отчизны, он готов умереть в этом неравном поединке. Лирический герой канто Леопарди — прямой наследник республиканцев Альфьери и Якопо Ортиса: смерть за отчизну, смерть как пример доблести, способный потрясти покорных рабов,— постоянный мотив у Альфьери, у Фосколо, у Леопарди. Однако герой Леопарди действеннее Якопо Ортиса, ведь последний сам уходит из жизни в знак непримиримости, лирический герой поэмы «К Италии» идет на битву. Здесь яснее выступает его прометеевское начало.

Но где твои защитники? Где ревность  
Твоих детей?  
— Оружье дайте мне!  
О, я один пойду на битву,  
Пусть лягу там, но кровь моя зажжет  
Былым огнем отвагу итальянцев!  
(Пер. И.Тхоржевского)

«Эти строки стали настоящим пламенем, мы повторяли их, их повторяли и те, кто пал на полях сражения, их повторяли умирая наши бойцы, отдавшие жизнь за нашу священную родину»<sup>45</sup>, — писал революционер-демократ Франческо Де Санктис, сражавшийся на баррикадах в 1848 г. вместе со своими учениками. Эти строки по праву признаны вершиной патриотической лирики Рисорджименто.

Канто «Памятнику Данте» Леопарди написал, приветствуя сооружение во Флоренции монумента величайшему поэту Италии. Фигура Данте в эпоху Рисорджименто необычайно выросла. Итальянцы в эти годы вновь открыли Данте, поэта и гражданина, воспели в нем национального героя. Внес свою лепту и Леопарди. Для него автор «Божественной комедии» — поэт гнева и патриот. Страстно жалуясь на своих современников, Леопарди ищет сочувствия у Данте:

О Данте, если ты не возмущен  
Теперь со мной, — ты изменил себе!

Леопарди стремится напомнить итальянцам об их национальной гордости, о великих прошлого, о шедеврах искусства, сотворенных гением итальянского народа. Нация Данте и Леонардо да Винчи не может прозябать в рабстве — она должна восстать против него.

О неужели мы навек погибли  
И безграничен родины позор?  
Нет, буду я кричать, пока живу я:  
Народ, взгляни на предков и стыдись!  
Взгляни на эти храмы и дворцы,  
Картины, свитки, мраморы... Подумай,  
Какую землю топчешь ты ногой!  
(Пер. И.Тхоржевского)

Тема ответственности человека за судьбы родины звучит во всех ранних канто Леопарди. Человек обязан совершать великие дела — это его долг перед отчизной в час ее падения. В стихах «На свадьбу сестры Паолины» (которые очень любил М.Горький) итальянский поэт обращается к женщинам своей земли:

О женщины! Великих дел от вас  
 Ждет родина. Не на позор и гибель  
 Дан людям блеск, лучистый, ваш, и глас  
 Долг женщины, возлюбленной, жены, матери — вдохновлять на мужество и  
 самоотверженный подвиг:

Страшиться слов язвительных: «мать труса»!..

Пусть ваши дети радостно несут

Святое бремя горя. Научите

Их презирать все то, что ценит мир.

Пускай растут для родины, для жертвы

И помнят дедов славные дела

(Пер. И. Тхоржевского)

Второй, зрелый период творчества Джакомо Леопарди приходится на 1821—1833 годы. В 1821—1822 годах прокатилась волна карбонарских выступлений, за нею последовали годы жестоких расправ над карбонариями. Установилось зловещее затишье. Поражение казалось непоправимым, национальное движение замерло.

После 1822 г. поэзия Леопарди характеризуется резким усилением скорбных настроений. Существовало мнение, его особенно охотно поддерживали реакционные исследователи, будто Леопарди после 1822 г. отказался от прежних своих убеждений и порвал с идеалами Рисорджименто. С этим невозможно согласиться. Нарастание мрачных мотивов в поэзии Леопарди как раз связано с временным духовным кризисом нации и спадом революционных настроений. Движение карбонариев потерпело поражение — революционно-демократическое движение еще не народилось. Энергичная скорбь Леопарди питалась глубоко скрытыми бунтарскими настроениями народа, тлевшими, как пламя под пеплом. Зрелое творчество поэта связано с его ранними патриотическими канто, сохраняя их лучшие черты: высокий гуманизм, страстную активность, жажду подвига, бунтарский пафос. Зрелые произведения Леопарди утрачивают юный задор и конкретность ранних канто, обретая философскую глубину и лирическую проникновенность.

В юности поэт-патриот считал величайшим злом позорное малодушие своих соотечественников, мирившихся с иноземными тиранами, в нем находил корни национальной трагедии. Но постепенно он начинает понимать, что беды его отчизны — закономерное явление в мире, основанном на несправедливости. Он познал трагедию Европы, подчиненной режиму посленаполеоновской реакции, и отныне был уверен, что освободить Италию можно лишь после полного переустройства мира. Тема универсального отрицания вошла в его поэзию, а вместе с нею сомнение и пессимизм.

Беда Леопарди в том, что он настолько уверовал в стабильность европейской реакции и законов феодально-буржуазной Европы, что приписал эти законы самой природе мироздания. Но он не пожелал подчиниться им. Незыблемости этих жестоких законов он противопоставил лишь одно — неизменность сопротивления личности. Героическая личность романтического героя не могла стать созидательной силой — Леопарди возвеличил ее в гордом отрицании и скорей, как английский поэт Байрон, как русский Лермонтов. Титаническая личность романтического героя и мироздание в их неразрешимом конфликте составляет пафос поэзии Леопарди второго периода.

Мироздание итальянский поэт понимает как некую совокупность сил, определяющих закономерность развития общества. Иногда он прибегает к другим терминам:

Природа, Божество, Рок, вкладывая в эти понятия то же самое или сходное содержание. Тема Рока идет у него от античной поэзии, но его Рок иной, чем у Софокла: не предопределение судьбы отдельного человека, но предопределение судеб всего человечества. Против власти беспощадного Рока, против всемогущества Божества, обрекающего человечество на рабство и покорность, выступает романтический герой Леопарди. Как лейтмотив звучит эта тема в лучших его канто: «Победителю на состязаниях» (1822), «Брут младший» (1822), «Последняя песнь Сафо» (1822), «Графу Карло Пеполи» (1826), «Ночная песнь пастуха, кочующего в Азии» (1830), «Доминирующая мысль» (1833), «Любовь и смерть» (1833), а также в прозаических «Моральных этюдах» (1824—1828).

Лирический герой канто часто идентичен с автором, иногда принимает облик античного героя («Брут младший», «Последняя песнь Сафо»). Но это всегда образ, воплощающий беспредельность человеческой мечты, непокорность, смелость дерзновенной мысли. Леопарди создает романтический образ, построенный на контрасте: его герой — титан воли и духа, но он непременно слаб и хрупок, у него незащищенное, болезненно ранимое сердце, несчастливо сложившаяся судьба. Образ героя у итальянского поэта — воплощение силы духа и многострадальной обездоленности. Герой Леопарди и надменен, и несчастен, и полон презрения к миру, и всеми отвергнут. Это высшее выражение дисгармонии вселенной.

Неизмеримо глубок разрыв между идеалами героя и действительностью. Контраст между огромными достижениями гуманистической мысли человека и негуманностью общества поражает поэта и является источником его непримиримости. Обездоленный герой канто итальянского поэта гордится своей непокорностью, единственным его благом в жестоком мире. В «Бруте младшем» (1822) герой уходит из жизни в знак протеста. Его отчизна растоптана и разрушена, его самого, закованного в цепи, уводят в рабство. Но Брута сокрушают не реальные цепи рабовладельца, он протестует против произвола судьбы и Рока, осудивших все человечество быть рабами. Брут уходит из жизни, чтобы доказать богам свою непокорность. Брут говорит, что быть рабами — удел трусливых, но смелый духом может противостоять воле богов.

Войну на смерть с тобою, неправедный Рок,  
Ведет смелый духом,  
Кто не привык уступать, твоя десница  
Лишь над слабым торжествует гордо,  
Когда холодное железо  
Влагаешь ты в грудь несчастного, и он  
К теням зловещим в Тартар уведен  
Тот негоден богам, кто волей  
Своей уходит в Тартар, это мужество,  
Какого и бессмертные не знают.

Тема смерти почти всегда идет рядом с темой богоборчества. В «Последней песне Сафо» героиня также добровольно уходит из земной жизни, протестуя против несправедливой доли. Природа вложила в ее душу пламенную жажду счастья, не дав самого счастья, а жить без счастья Сафо не может.

Одно из наиболее зрелых и философски глубоких канто — «Ночная песнь пастуха, кочующего в Азии», написанная поэтом весной 1830 г. В ней вылилась полнее чем где-либо беспощадная «мировая скорбь» Леопарди. Это произведение знаменует некий предел в философии поэта, в его всеобщем и всеобъемлющем мироотрицании. В канто — два основных образа: Пастух, одинокий, заброшенный вместе с бессловесным своим стадом в дикие пустыни Азии, и Луна, величавое, гордое небесное светило. Пастух обращается к ней в своих одиноких раздумьях, потому что это единственный объект, выделяющийся на фоне безбрежного однообразия степи и неба. Луна кажется пастуху столь же одинокой в небесной пустыне, как он — в пустыне земной.

Что делаешь на небе ты, Луна?  
Безмолвная, ответь.  
Восходишь вечером, бредешь одна,  
Пустыни созерцая, — и заходишь.  
Ужель ты не пресытилась опять  
Известною тропой  
Идти и вновь долины узнавать  
Все те же под собой?  
Не так ли пастуха  
Жизнь тянется, как эта?  
Встает он с первым проблеском рассвета,  
Скотину гонит, видит  
Стада, ключи и травы;  
Потом, устав, во тьме смыкает вежды  
И ни на что другое нет надежды.  
(Пер. А.Ахматовой)

Пастух — смертный, малая частица вселенной, подчиненная всеобщему порядку вещей. Луна — бессмертное тело, божество. Пастух и Луна — два контрастных образа: один воплощает беззащитность и многострадальность человеческую; второй — высокую мудрость и всеведение божества. Но при этой контрастности эти образы заключают и нечто единое — обреченность.

Ужели не гнетет  
Жизнь эта — пастуха,  
А жизнь твоя — тебя? Куда стремится  
Путь краткий мой и твой извечный ход?  
(Пер. А.Ахматовой)

Контрасты сочетаются воедино. Краткий путь человеческой жизни, извечный ход светила подчинены единому мировому закону. Самый образ пустыни реальной смыкается с образом небесной пустыни, понятие «пустыня» обретает не конкретный географический смысл, но общеполитический. Весь мир, с точки зрения Леопарди, подобен пустыне, где должны блуждать большие и малые тела, одинаково обреченные и одинаково бессильные перед той закономерностью, которая толкает их на вечное блуждание.

Человеческую жизнь Леопарди сравнивает с мучительным бегом исстрадавшегося старика, нагруженного тяжелой ношей. По мысли Леопарди, жизнь человека — выражение многострадальности бессмысленности усилий, ведущих к неизбежному концу — смерти: смерть и рождение — два конечных момента в жизни человеческой, в них и противоположность и единство; и то и другое — границы земного существования человека, и то и другое — страдание. Леопарди говорит о человеке:

В мученье он рождается,  
В самом рожденье — сразу смерть таится  
Боль и страданье — первое, что он  
Испытывает.  
(Пер. А.Ахматовой)

Однако в подтексте поэмы возникает отчетливое сопротивление той жестокой силе, которой подчинены все: и бессмертный, и смертный. Всеобщая обреченность таит в себе возможность всеобщего протеста.

Романтическое начало этого канто не только в этой богоборческой идее. И в самом художественном построении — характерное для романтической поэзии наличие грандиозных контрастов. Луна и Пастух — образы контрастные, но в то же время они объединяются в единый образ вселенской обреченности. Пастух, если рассматривать его отдельно, — образ, построенный на резком контрасте возвышенного и земного. Леопарди представлял человека как носителя двух противоположных начал: беспредельности мысли и бессилия его перед судьбой. В его Пастухе находит выражение и то и другое начало. Пастух, чья жизнь, ничтожно малая в масштабах вселенских, полная страданий и боли для него самого, велик своей мыслью, дерзостью своих желаний.

В Пастухе беспредельная фаустовская жажда познания. Пастух противопоставляет грозной силе, определившей ему «жалкий жребий», дерзость своих вопросов:

Когда гляжу, как небосвод обилён  
Созвездьями, я мыслю:  
Зачем такое множество светилён?  
И беспредельность воздуха? и глубь  
И ясность неба без конца? что значит  
Огромная пустыня? Что я сам?  
Так рассуждаю про себя: о зданье  
Безмерном, горделивом,  
И о семье бесчисленной; потом  
О стольких муках, о движеньях стольких  
И на земле и небе всяких тел —  
Вращенью их отыщется ль предел?  
(Пер. А.Ахматовой)

Желания его не менее дерзостны. Человек материален и в этом смысле конечен, но мысль человека стремится к бесконечному.

Бот если б я в заоблачный поле!  
На крыльях мог умчаться,  
Чтоб бездна звезд мне вся была видна,  
Чтоб я, как гром, бродил в горах — я был бы  
Счастливее...  
(Пер. А.Ахматовой)

Стремление к бесконечному — один из лейтмотивов поэзии Леопарди. Он роднит его со многими романтиками Гофманом, Новалисом, Гейне, Байроном, Шелли, Лермонтовым. Романтики противопоставляли беспредельность возможностей жалкому конечному результату, т.е. существовавшей социальной действительности. Вера романтиков в бесконечность была неотделима от их стремления переделать мир и, в конечном счете, предполагала надежду на это. Но у каждого из романтиков тяга к бесконечному была особенной. Новалис искал беспредельности лишь за гранью земного бытия, веря в беспредельность ночи — неведомого. Гофман противопоставлял ограниченности бюргерского мирка беспредельность человеческой мечты и фантазии, этой «лестницы в небо». Беспредельность открывалась Гофману в искусстве, особенно в музыке. Шелли устремлял взор в бесконечные дали прекрасного будущего, Байрон искал проявления бесконечного в духовном мире человека-бунтаря, в его разуме, воле, свободолюбии, непокорности. Для итальянского романтика Леопарди бесконечность материи — в пространстве и в беспредельности человеческой мысли, обнимающей собою бесконечное. Человек конечен — мысль бесконечна. Но не в каждом живущем Леопарди видит тревожно мыслящего. В его «Песне пастуха» появляется противопоставление пастух — стадо, конечные стихи произведения:

Ты счастливо, о дремлющее стадо,  
Скрыт от тебя твой жалкий жребий. Как  
Завидую тебе я!  
Когда б могло ты говорить, то я  
Спросил бы лишь одно:  
Скажи мне, почему  
В благополучной праздности довольство  
Находят все наперечет,  
А я — лишь отвращение и гнет.  
(Пер. А.Ахматовой)

Стадо — олицетворение бездумности, «благополучной праздности», ненавистной поэту. Стадо, в глазах пастуха, также обречено на страдания, как и все в мироздании, оно лишь не осознает этого. Неведение «жалкого жребия» не есть счастье, ибо счастье — в активной борьбе.

Поэзия Леопарди этого периода противоречива. Пессимизм и неутолимая жажда счастья, разочарование и энергическое стремление к подвигу, безверие и мечта о любви. Леопарди скорбит об обреченности человеческого рода и восхищается духовной силой человека, проклинает природу мироздания, жестокую к людям, и преклоняется перед величием и красотой земли, матери всего живого. Леопарди воспеваает мечту, уносящую человека в область прекрасного, в область желаемого, и славит разум, ведущий к познанию горькой истины. Последнее представляется ему необходимым. Лирический герой его канто (особенно когда автор обращается к читателю прямо, без апелляции к античным именам) прежде всего мыслящий человек, для которого смысл существования сводится к поискам истины. В послании «Графу Карло Пеполи» он говорит:

Тогда, став нищим, труд иной, тяжелый  
Я изберу и в нем растрочу скоро  
Остаток жизни черствой и пустой.  
К суровой правде буду я идти,  
Разгадывать бессмысленную участь  
Земли и неба: для чего дана  
И до краев наполнена страданьем  
Земная жизнь, к чему ее ведут  
Судьба и случай, для кого забавны  
Людские слезы; в чем закон вещей  
И скрытые законы мирозданья!..  
(Пер. И.Тхоржевского)

В поэзии Леопарди — непреходящее царство мысли. Поэт больше размышляет, чем чувствует, даже в канто, посвященных интимнейшему человеческому чувству — любви. Он писал о любви безответной, тоскующей; его любовная лирика печальна и умозрительна. Его канто: «Консальво», «Сильвия», «Аспазия», «Доминирующая мысль» проникнуты грустным сознанием одиночества человека на земле. Но в грусти поэта нет ожесточения против неблагодарной возлюбленной, лирический герой его канто любит свою избранницу с тою же фанатической самоотверженностью и самоотречением, с какой любит свою несчастную родину.

Как и его великий соотечественник Петрарка, Леопарди благословляет саму мысль о любимой, вливающую в него необъятные силы. Так звучат первые строки его «Доминирующей мысли»:

Нежнейший, могучий  
Властелин потаенных дум,  
Страшный, драгоценный  
Дар небес, неразлучный спутник  
Печальных дней моих,  
Мысль, что возвращается ко мне снова и снова.

Любовь несет счастье, она же ведет к гибели, в ней неразрывно прекрасное с трагическим — такова основная концепция любви у Леопарди. Она полностью раскрыта в его знаменитом канто «Любовь и Смерть» (1833). Это одно из самых противоречивых созданий итальянского романтика. Его первые строки философски категоричны как формула и поэтически образны в своем контрасте

Двух близнецов, Любовь и Смерть в момент один  
Рок породил.  
Оба они столь прекрасны, что их чудесней  
Нет на земле, нет у звезд небесных.  
В земном пути Смерть всегда следует за Любовью.

Поэт ощущает диалектическую взаимосвязанность этих противоположных начал:

Рождает одна из них счастье  
Величайшее наслаждение,  
Какое можно найти в океане земных страданий,  
Другая всякое зло  
И горе уносит с собою.

Любовь и Смерть осмысляются поэтом как силы противоборствующие и взаимосвязанные. Но порою автор забывает о их противоборстве и согласен считать их союз органическим и нераздельным. Тогда появляются строки пессимистические, в них щемящее чувство обреченности лучших порывов человеческого сердца:

Когда в первый раз  
В тайниках души  
Рождается Любовь,  
Томительно и медленно вместе с ней проникает  
В сердце желание Смерти. Отчего? Не знаю, но то  
Верный признак истинной страсти.

Рядом с этими стихами — диаметрально противоположные:

Где ты проливаешь свой свет,  
Любовь, рождается мужество,  
Пробуждаются уснувшие силы, мудрым  
В деяниях, не в пассивных прозеях,  
Становится человек.

«Любовь и Смерть» — канто философско-лирического характера, как большинство созданий итальянского поэта. Леопарди стремится объяснить философскую сущность Любви исходя из своей концепции мироздания, столь скорбной и противоречивой. Любовь у Леопарди — источник мужества и начало подвига, хотя в конце его стоит Смерть.

В одни и те же годы с философскими канто создает Леопарди свои «Моральные этюды», представляющие собой прозаические диалоги. «Моральные этюды» еще жестче в своем пессимизме, чем канто, в которых лирика поэзии смягчает суровость мысли. Самый интересный из «Моральных этюдов» — «Диалог Маламбруно и Фарфарелло», в котором чувствуется воздействие на автора гетевского «Фауста» и байроновского «Манфреда». Мудрец Маламбруно в поисках счастья прибегает к помощи дьявола. Он вызывает Фарфарелло из преисподней: этот последний обещает выполнить любое желание смертного.

Фарфарелло: Что угодно? Что пожелаешь? Знатное имя, достойное рода Атридов?

Маламбруно: Нет.

Фарфарелло: Хочешь золота, у тебя его будет больше, чем в Эльдорадо?

Маламбруно: Нет.

Фарфарелло: Хочешь империю, огромную, как та, что будто бы, однажды приснилась Карлу Пятому?

Маламбруно: Нет.

Фарфарелло: Женщину, постоянную, как Пенелопа?

Маламбруно: За этим не стоило звать дьявола.

Фарфарелло: Наконец, что же ты хочешь?

Маламбруно: Счастья. Дай мне один миг счастья.

Фарфарелло: Не в силах.

В диалоге дьявола с человеком подчеркивается не только невозможность счастья, но и безграничность человеческой мечты, далеко обогнавшей человеческие возможности. Дьявол бессилен сделать Маламбруно счастливым, потому что требования мудреца превысили все старые представления о счастье: почет, богатство, любовь. Герою Леопарди нужно нечто большее, что воплотило бы его понятие о счастье. Счастье, по мнению поэта Рисорджименто, то, что дает развитие энергии, вдохновения. Счастье — борьба. Так решается тема счастья в «Диалоге Физика и Метафизика». Физик ищет средство продления человеческой жизни, Метафизик замечает, что долголетие — лишь формальное продление земного существования, что толку увеличивать количество безрадостных и однообразных дней. «Если ты хочешь найти средство продления жизни человека и на самом деле доставить людям радость, то найди средство увеличить количество опасностей, страстей и событий в жизни человека. Вот тогда ты и впрямь обогатишь человека, когда заполнишь те промежутки, когда человек не живет, а только существует. Если сделаешь это, тогда по-настоящему продлишь жизнь человеческую».

Поэзия Леопарди 20—30-х годов со всеми ее противоречиями отразила в философской и лирической плоскости ту жажду действия, жажду борьбы, которая была в этот период доминирующей мыслью каждого итальянца. Скорбь его была явлением чисто национальным, хотя в эти годы поэт ни разу не обращается к конкретной патриотической теме. Энергическая и мрачная поэзия Леопарди вливалась в поток протестующих голосов, требовавших ниспровержения режима европейской реакции. Подобно Байрону, Шелли, Гюго, Гейне, итальянский поэт поднимал свой протест против буржуазного господства. Его поэзия будила своей скорбью и отчаянием, не давала возможности успокоиться, напоминала о высоких идеалах, о человеческом достоинстве, о душевной чистоте, не допускающей компромисса с совестью. Величие титанического героя

Леопарди в бескомпромиссности его принципов: гибель или возрождение. Чем упорнее писал итальянский лирик о гибели, тем дерзновеннее мечтал о возрождении. Оно пришло в его поэзию лишь на последнем ее этапе

Позднее творчество Леопарди приходится на 1833—1837 годы, оно характеризуется общим подъемом духовных сил. В этот период в Италии возрождается национальное движение, страна оживает, намечаются некоторые перемены и в личной жизни поэта: он приезжает в Неаполь, благодатный климат которого способствует укреплению его здоровья. Его произведения приносят ему признание, у него появляется круг друзей и почитателей, среди них — талантливейшие люди Италии

В эти годы поэт создает самые большие по объему произведения: поэму в восьми песнях «Паралипомены к Батрахомиомахии», написанную октавами (1834—1837), знаменитые канто: «Палинодия» (1833) и «Дрок, или цветок в пустыне» (1836). Поздние произведения Леопарди отмечены усилением сатирических мотивов, характеризующих зрелость критической мысли поэта, и появлением столь новых для него оптимистических нот. Они предвещали возрождение, не успевшее осуществиться в творчестве итальянского поэта, прерванном на полпути.

Поэма «Батрахомиомахия» — своего рода аналогия известной античной героико-мифической эпике «Война мышей и лягушек». Снова появляется в поэзии Леопарди античная тема, но теперь уже не в трагическом, а комическом аспекте. Автор «Брута младшего» и «Последней песни Сафо» еще в юности увлекался греческой «Батрахомиомахией» и переводил ее на итальянский язык. В зрелые годы он по-другому подходит к ней, создает свои вариации («паралипомены») на классическую тему, использует фантастическую форму «Батрахомиомахии» для остро сатирического изображения современной ему Италии, которую рисует под именем Мышатии. Его Мышатия достигает того же эффекта, что и древняя «Батрахомиомахия» или Лилипутия Джонатана Свифта: крошечные размеры жителей Мышатии делают бесконечно смешными все их воинские подвиги и грандиозные политические замыслы.

«Батрахомиомахия» — единственное произведение Леопарди, несущее внешние признаки эпического повествования, имеющее фабулу и действующих лиц. Сюжет итальянской «Войны мышей и лягушек» не схож с древнегреческим. Собственно войны в поэме нет: есть лишь два позорнейших поражения мышей, разгромленных лягушками. Начинается поэма описанием первого из них: наголову разбитое мышиное войско возвращается на родину, оставив на полях сражений многочисленных павших героев, в их числе и сам мышиный царь Салогрыз. В Мышатии скорбь и слезы: мыши вынуждены принять позорные условия мира, поставленные лягушками. Новый король Мышатии Хлебогрыз действует по указке оккупировавших страну лягушек и их союзников крабов. Победители ведут себя столь бесцеремонно в побежденной стране, что даже кроткие мыши решают взбунтоваться: они объявляют крабам и лягушкам новую войну, выставляют огромное войско, которое ведет в бой отважный полководец Хлебокрад. Но бой не успел состояться — лягушечье войско еще не подошло, а трусливые мыши уже разбежались «быстрее ветра, быстрее молнии, быстрее, чем можно сказать об этом», так что предводитель лягушек Сильная Лапа имеет полное право заявить, что он, подобно Юлию Цезарю, «пришел, победил» — в отличие от великого римлянина, Сильная Лапа не успел увидеть противника. Единственным воином мышиного царства оказался сам полководец Хлебокрад: он один сражался с полчищами врагов и пал в бою как герой. После второго поражения Мышатия подвергается страшным репрессиям со стороны победивших союзников. Их новый наместник барон Кривоход устанавливает в Мышатии жесточайший режим: просвещение упразднено, школы закрыты, грамотность объявлена вне закона, желающие научиться читать и писать должны хлопотать об особом разрешении. Мышатия наводняется шпионами и соглядатаями: кто заикнется о конституции или парламенте, того тотчас препроваживают в тюрьму. В стране воцаряется атмосфера всеобщей подозрительности и недоверия, способствующая процветанию подлости и предательства. И тут среди мышей начинают возникать странные секты: в кафе, в оперных театрах, на темных перекрестках ведутся тайные разговоры о возрождении Мышатии. Наместник Кривоход не обращал внимания на заговорщиков, так как не принимал их всерьез, однако сильно разозлился, узнав, что сеть заговоров возглавляет граф Лизоблюд, бывший министр внутренних дел и просвещения, которое вызывало у Кривохода особенную ненависть. Лизоблюд изгнан из Мышатии — рассказом о его удивительных приключениях в изгнании и о его возвращении на родину заканчивается поэма<sup>46</sup>.

«Батрахомиомахия» воспроизводит в виде пародии политические события в Италии начала XIX в.: поражение наполеоновских войск, посленаполеоновскую реакцию, движение карбонариев и вслед за их поражением — жесточайшие репрессии, организация новой волны заговоров. Леопарди высмеивает в поэме не национально-освободительное движение, но заговорщическую его тактику, которая казалась автору мышинной возней. Злая его ирония поражает политические и социальные статуты буржуазной Италии, конституционные монархии, либеральные мечтания о развитии просвещения. Язвительный сарказм сатирика настигает и победителей: ярых врагов просвещения, которые «никогда не уставали бороться с книгами».

Автор «Войны мышей и лягушек» неистощим в изображении комических ситуаций, возникающих из традиционного, идущего еще от греческого подлинника, гротеска: скрещиваются два противоположных начала — высокая политика и мир маленького животного — мыши. Образ строится на выразительном сочетании конкретного политического намека на современные поэту явления жизни и не менее конкретной детали из «мышинного быта». Иронизируя над итальянскими монархами, описывает поэт прекомичное коронование царя Мышатии Хлебогрыза Четвертого, венчавшегося в мантии из кошачьего меха. Выразительно описание библиотеки мышинных классиков: «Заблуждения Великого Худонюха», «Мышеловка», трагедия в 20 актах, «Мышатия в эпоху докопченных сосисок», «Акты Академии Засонь» и т.д. Сатирическую поэму Леопарди можно сравнить с такими произведениями всемирной сатирической литературы, как «История города Глупова» М.Е.Салтыкова-Щедрина или «Остров пингвинов» Анатоля Франса. Как русская и французская сатирические эпопеи, поэма Леопарди — произведение, исполненное горькой, но истинной любви к родине. И хотя сатира Леопарди уступает названным произведениям как по силе обличения, так и по широте обобщения, она вполне может быть соотнесена с ними

Сатирические мотивы занимают центральное место и в других произведениях Леопарди, например, в «Палинодии» (Отречение), где ставится вопрос о техническом прогрессе и его роли в буржуазной цивилизации. В этой сатире Леопарди использует традиционный прием своего предшественника Джузеппе Парини — мнимое захваливание, выставляющее напоказ полное ничтожество и несостоятельность объекта. Первые слова «Палинодии» посвящены европейской прессе, буржуазным газетам, которые поэт благодарит за то, что они открыли ему глаза на великие блага технического прогресса и разрешили великую загадку, что такое счастье: оказывается, счастье — это жить в буржуазной Европе или в Америке. «Древние парки обещали человечеству Золотой Век, а наши гаты совершенно солидарны с ними, они тоже сулят нам Золотой Век: железные дороги, паровой двигатель, развитая торговля, всеобщее братство... не удивляйтесь, если из сосны или дуба станет капать мед и млеко и даже если они обнимутся и станут вальсировать». Не меняя тона, поэт уверяет, что рай, конечно, уже наступил на земле, люди скоро станут гуманны, они «будут презирать золото», они «не обагрят руки кровью близких». Конкретно и социально остро звучат строки о цитадели буржуазной «демократии» «по другую сторону Атлантического океана». Он называет ее «кормилицей чистой гражданственности, которая безукоризненно умеет разжигать братоубийственную бойню, едва дело коснется перца, тростника или опиума, или чего угодно другого, из чего получается золото». Итальянский поэт принадлежит к первым в европейской литературе обличителям американской «демократии», и хотя делал он это исходя из своего романтического всеобщего отрицания, строки его «Палинодии» не утрачивают своего воинствующего гуманизма. Поэт решительно отказывается признать в буржуазном прогрессе силу, способную перестроить мир.

В 1836 г. Леопарди написал поэму «Дрок, или цветок в пустыне»; цветок в пустыне — иносказательный образ, знаменующий возрождение. Поэт создает тонкий рисунок: куст душистого дрока вырос на бесплодной почве Везувия. Огнедышащая гора в любой момент может извергнуть потоки лавы, которые испепелят хрупкое растение, а оно бесстрашно стоит, разливая по пустынной местности свой нежный аромат. Скромный цветок дрока становится в глазах поэта воплощением дерзания, которое он так ценил в человеке. По его мнению, высшая дерзость, возможная лишь в существе разумном, — сознавать всеисилие зла и все-таки быть гуманным.

Как благороден тот,  
Кто дерзновенно смеет  
Смертного взор поднять  
Против извечного рока и открыто,  
Истины не предавая,  
Признать, что горе дано нам в удел,  
Ничтожество и низость  
Благороден тот, кто велик  
В страдании, не в насилии...

Создавая свой гимн дерзанию, поэт тенденциозно определяет его назначение: велик лишь тот, чья дерзновенная энергия отдана людям и направлена против природы мироздания, которая должна быть матерью всего живого, а стала мачехой. Порою кажется, что итальянский поэт пишет «природа», когда хочет написать «социальная несправедливость». Леопарди воспевает дерзкого человека, восставшего против своей обреченности. Благороден, кто борется,

Кто сопряженной видит  
Единой в борьбе с природой  
Волю всего народа,  
Кто всех людей считает братьями,  
И всех обнимает  
Истинной любовью, разлитой  
Щедро, готовой на подвиг  
Солидарности...

Откровением звучат эти строки в поэзии Леопарди: поэт находит точку опоры, необходимую для переустройства мироздания, — это человек, духовно слитый с народом. Вновь появляется прометеевская тема — война небесам во имя людей. Но многое изменилось, нет былого «героического безумца», герой разумен в своей дерзости. «Дрок» — канто сложное. Мрачные настроения, мотивы тоски и отчаяния сплетаются в нем с оптимистическим мотивом. Он побеждает, но это нелегкая победа: надежда поэта выстрадана мучительными годами безверия.

«Дрок, или цветок в пустыне» — логическое завершение духовных исканий Леопарди: он подошел к преодолению пессимизма, с которым никогда не переставал внутренне спорить. Джозуэ Кардуччи, поэт конца XIX в., писал о «Дроке»: «Леопарди заключил свою скорбную поэзию не только утверждением безрадостности жизни, но и указанием единственной возможности, как ему представлялось, ее исцеления: она в страстном чувстве солидарности человеческой перед лицом безжалостной природы. Сказать вам по секрету — он остановился перед социализмом»<sup>47</sup>.

Поэзия Леопарди — оригинальное, неповторимое явление в литературе Рисорджименто, поэзия глубоко интеллектуальная, в которой мысль, но не страсть — доминанта, подчиняющая себе все. Мысль активная, развивающаяся, варьирующая и никогда не отступающая от своей принципиальной линии. Мысль — сфера жизнедеятельности лирического героя и самый главный метод раскрытия образа.

Чаще всего поэт выступает от своего авторского «я», не делая различия между автором и лирическим героем канто («К Италии», «К памятнику Данте», «На свадьбу сестры Паолины», «К бесконечности», «Доминирующая мысль» и ряд других). Независимо от того, исторические или вымышленные имена дает он героям: отягченный цепями Брут («Брут младший»), страдающая Сафо («Последняя песнь Сафо»), умирающий на руках любимой Консальво («Консальво»), одинокий пастух («Ночная песнь пастуха, кочующего в Азии»), они, его герои, в раздумьях своих схожи с самим поэтом. Внешний мир героя Леопарди беден, внутренний — несметно богат: лирические канто поэта лишены фабульных элементов, простейшей сюжетной ситуации, описания в них минимальны, развитие, диалектика мысли героя составляет основное.

В отдельных случаях Леопарди дает реальное описание, реальный пейзаж, отталкиваясь от него, как от берега земной тверди. Он предпочитает ночной пейзаж, в котором неотчетливы конкретные формы и фантазия дополняет мир, перестраивая его по своему желанию. Мысль поэта идет от конкретного к обобщенному, от конечного — к бесконечному. Характерно в этом плане знаменитое канто Леопарди «К бесконечности» (1819). В начале описывается любимый поэтом холм в окрестностях Реканати<sup>48</sup> (ныне он получил название холм Инфинито, т.е. «бесконечность»), гряда деревьев, скрывающих от взора дальний горизонт. Поэт видит эту естественную преграду его земному зрению, и внутреннее видение рисует ему неведомое, скрытое за этой преградой:

И я слышу,  
Как ветер среди листвы шумит, и тот  
Звук и молчанье мира я сливаю  
В душе и вечное имя объемлет,  
Умершие эпохи и живое  
И музыка его  
Тогда среди этой  
Бескрайности блуждает мысль моя,  
И сладостно тонуть ей в этом море.

Канто Леопарди отличались новой метрикой стиха, для его времени такого рода стих был явлением уникальным и беспрецедентным. При всей своей дерзновенности реформа стиха, осуществленная Леопарди, была логическим завершением процесса, наметившегося в итальянской поэзии XIX в., начиная с «Гробниц» Уго Фосколо. Этот процесс заключался в планомерном отказе от строгих классических форм стихотворной метрики, от классической строфики канцон и сонетов, которой в свое время так гордилась поэзия Италии. «Новая литература возвещала о себе уничтожением рифмы, — писал Франческо Де Санктис. — Новое слово, веря в серьезность своего содержания, уничтожало не музыку, а рифму: слову было достаточно самого себя»<sup>49</sup>.

Отказ от классических форм стиха был связан не только с избавлением от внешнего украшения и стремлением к простоте и ясности. Стройность классических форм соответствовала гармоническому мирозерцанию классицистов, «облагороженности» чувств, размеренности. В устойчивости поэтических форм, в их строгой гармоничности отражалось представление о мире, как о чем-то неизменном и уравновешенном. Естественно, что эта привычная стихотворная система не годилась для скорбной, гневной поэзии Леопарди.

Леопарди отверг традиционный рифмованный стих с его плавностью и сладостностью звучания. Отказался он и от единого ритма, от строфы. Он создал «канто» — жанр, свободный от всякой внешней структуры, это было не потому, что он не владел искусством подбирать рифмы. Он написал «Батрахомиомахию» октавой, самой трудной строфой, продемонстрировав блестящее владение классическими формами стиха. В лирике же ввел стих свободный, основанный на очень тонкой музыкальной гамме. Этот новый принцип привел к более индивидуальному звучанию каждого стихотворения поэта.

Стих Леопарди резок и дисгармоничен. В нем нет единого определенного ритма, нет равного количества слогов в стихе. Стих его нельзя назвать белым, потому что Леопарди нередко употребляет рифму, подобно Шекспиру, чередуя в одном лирическом монологе и рифмованный и нерифмованный стих. Стих Леопарди во многом предвещает ту свободную стихотворную систему, которая вошла в обиход в поэзии XX в.

Эта форма стиха соответствовала содержанию. Стихи итальянского романтика — монолог души, чувства раскованные, бурные и непокорные. Кажется, эмоция поэта ломает привычные рамки стихотворной речи, созданные строгим рационализмом. Возьмем в качестве примера его юношеские стихи «К Италии». Вот их первые строки:

O patria mia, vedo le mura e gli archi  
E le colonne e i simulacri e l'orme  
Torri degli avi nostri  
Ma la gloria non vedo.  
Non vedo il lauro e il ferro ond'eran carchi  
I nostri padri antichi. Or fatta inenne  
Nuda la fronte e nudo il petto mostri.

И. К. Полуяхтова

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века  
ЭПОХА РИСОРДЖИМЕНТО

О родина, я вижу колоннады,  
Ворота, гермы, статуи, ограды  
И башни наших дедов,  
Но я не вижу славы, лавров, стали,  
Что наших древних предков стяжали,  
Ты стала безоружна,  
Обнажены чело твое и стан.  
(Пер. А.Ахматовой)

МОСКВА: ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЫСШАЯ ШКОЛА». 1970  
«Век Просвещения», 2009

Перевод вносит парную рифму. Повторение семисложного стиха среди десятисложных закономерно, возникает плавность, которой нет в подлиннике.

Первые две строки привычные для итальянской поэзии — одиннадцатисложные стихи, но уже третья и четвертая строки включают лишь по семь слогов, остальные три — снова одиннадцатисложные. Чередование длинных строк с более короткими лишено закономерности, что делает речь прерывистой. Выделен нерифмованный стих «*ma la gloria non vedo*» — «Но славы не вижу». Суровый стих соответствует энергическому, скорбному тону всего канто.

Возьмем другой пример. Знаменитые строки канто «Любовь и Смерть»<sup>50</sup>:

Due fratelli a un tempo stesso  
Amore e Morte  
Ingenero la Sorte.  
Cose quaggiu si belle,  
Altre il mondo non ha, non han te Stelle.  
Nasce dall'uno il bene  
Nasce il piacer maggiore  
Che per lo mar dell'esser si trova;  
L'altro ogni gran dolore,  
Ogni gran male annulla.

Четыре начальных строчки являются самыми ударными в произведении, несущими основную мысль — о трагическом и прекрасном, неразрывно сплетенными в мире. Поэт употребляет рифму, но дает нарочито неравносложный стих. Далее следует белый стих, как наименее монументальный, свободно развивающий тему. Постоянные перебои ритма, чередование рифмованного стиха с белым, подчеркнутая дисгармония в метрике соответствуют мрачному содержанию канто.

Джакомо Леопарди, классицист и романтик, соединил в своем творчестве энтузиазм революционера и рационализм философа. Он жаждал объяснения мира, требовал его коренной переделки. Нет необходимости улучшать Леопарди, сглаживая противоречия его творчества: тернистым был путь его мысли, глубокими — заблуждения. «В творчестве Леопарди в крайне драматической форме отразился кризис перехода к мировоззрению современного человека, критический отход от старых трансцендентальных концепций, в то время, когда еще не найден новый нравственный и духовный *ubi consistam*, способный дать ту уверенность, какую давало прежнее кредо»<sup>51</sup>, — писал о нем Антонио Грамши, вождь итальянской коммунистической партии и основоположник новой прогрессивной идеологии в Италии. Беспощадная в своей

бескомпромиссности, поэзия Леопарди сыграла свою роль в литературе Рисорджименто, она выросла до общеевропейского значения. Его поэзия «резала, жгла, будила внутреннюю скорбь» (А.И.Герцен), не давая успокоиться.

Поэзия Леопарди и в настоящее время не стала исторической реликвией. В современной Италии она переживает период настоящего возрождения — порою кажется, что никогда соотечественники поэта не оценивали его так высоко, как в наши дни. Интеллектуальная лирика Леопарди известна и за пределами его родины. Советскому читателю Леопарди известен мало, отчасти из-за отсутствия хороших переводов.

В 1967 г. вышло в свет первое советское издание лирических стихов Леопарди с квалифицированными переводами. Итальянский поэт войдет в нашу культуру как один из талантливейших лириков мировой литературы.

## ГЛАВА 5. РОМАН и ПОЭЗИЯ РИСОРДЖИМЕНТО 1830-1870 годов

Кульминация Рисорджименто приходится на 1830—1860 годы, когда национально-освободительное движение принимает форму активных массовых выступлений. Нация сплачивается, ее единая устремленность против иноземных захватчиков на некоторый период создает иллюзию классового мира. Следует кстати отметить, что социальная структура Италии этого времени была очень нечеткой: дворянство разорялось и вырождалось, буржуазия была слабой. Вождь итальянской компартии Антонио Грамши писал об этих годах: «...Итальянская экономика была очень слаба и капитализм еще только зарождался: не было еще сильного и широко распространенного класса экономически организованной буржуазии, а его место занимала многочисленная интеллигенция, мелкая буржуазия и т.д. Задача состояла не столько в том, чтобы освободить уже развившиеся экономические силы от устаревших юридических и политических пут, сколько в создании таких общих условий, при которых эти экономические силы могли возникнуть и развиваться...»<sup>52</sup>

Начиная с 30-х годов складываются два основных направления в национальном движении: буржуазно-демократическое и умеренно-либеральное. Последнее выражало интересы дворянства и богатеющей буржуазии, предводителем его был Бензо Кавур. Либералы стояли за объединение Италии «сверху», династическим путем. Итальянская буржуазная демократия боролась за объединение страны путем народного восстания, но связь ее с самим народом была непрочной. В 1831 г. в Марселе организуется подпольный союз «Молодая Италия», вождем которого становится Джузеппе Мадзини (1805—1872), политический деятель, гениальный пропагандист и выдающийся литературный критик. «Молодая Италия» объединила силы итальянской демократии, ее сторонники были убежденными республиканцами, они ориентировались на революционные методы борьбы и главной силой национального движения считали народ. Лозунгом и паролем этого тайного союза стал «Бог и народ» — «Dio e popolo». Религиозность была одной из слабых сторон мадзинистов; более существенной их ущербностью явилась непоследовательность революционных воззрений. Мадзини и его единомышленники видели в Рисорджименто только национальную революцию и недооценивали ее социальных задач. Народ, в их понятии, представлял собой нечто цельное, неразделенное на классовые касты. Антонио Грамши справедливо замечал, что итальянская демократия и ее партия действия «не имела опоры ни в одном определенном историческом классе»<sup>53</sup>. Это определило нерешительность и слабость действий революционно-демократического авангарда итальянского Рисорджименто в 1848 г., его поражение после 1870 г.

При всех этих недостатках роль Мадзини и его «Молодой Италии» в 30—40-е годы была велика, мадзинисты были передовым отрядом национального движения вплоть до 1848 г. Н.А.Добролюбов писал о Мадзини в 60-е годы: «Человек этот, без всякого сомнения, сильно ошибался в половине своих идей, резюмированных в его девизе: Dio e popolo; можно не сочувствовать некоторым его воззрениям, но невозможно отказать ему в удивлении к его неутомимой энергии и неуклонной верности своим идеям относительно создания единой независимой Италии»<sup>54</sup>. Мадзинисты в 30-е годы развернули пропаганду идей освобождения, они вовлекали в свою организацию людей различных сословий, зажигая их революционным энтузиазмом. «Фанатик и в то же время организатор,— писал о Мадзини А.И.Герцен, — он покрыл Италию сетью тайных обществ, связанных между собой и шедших к одной цели. Общества эти ветвились неуловимыми артериями, дробились и исчезали в Апеннинах и в Альпах, в царственных palazzo аристократов и в темных переулках итальянских городов, в которые полиция никогда не может проникнуть»<sup>55</sup>.

Союз, организованный Мадзини, был идеологически неоднороден. Левые его участники ратовали за разрешение социальных проблем наряду с национальными, большинство апеллировало к революционному решению национальной проблемы и этим ограничивалось, некоторые были готовы пойти на соглашение с умеренными. Но все посвященные «Молодой Италии» были верными служителями идеи единой и независимой Италии: союз Мадзини стал школой патриотизма и гражданственности, ее прошел и Джузеппе Гарибальди. Имя замечательного полководца и государственного деятеля зазвучало впервые в дни революционных битв 1848 г.

Революция 1848 г. в Европе — событие огромного исторического значения, великим рубежом стала она в развитии Рисорджименто. Пламя борьбы зажжено было в центре Европы, оно быстро перекинулось в Италию, жадно ожидавшую ослабления сил международной реакции. В феврале 1849 г. Рим был объявлен республикой, вскоре республиканское правление установилось и во Флоренции. Мадзинисты вошли в состав республиканских правительств в восставших городах; они проводили буржуазные реформы, национализировали церковные земли. В 1849 г. объединенные силы Австрии и Франции раздавили итальянскую революцию. Папская власть в Риме и господство Австрии в северных областях были восстановлены.

Революция 1848 г. всколыхнула Италию, она подготовила события 1859—1861 гг., положившие начало постепенному освобождению страны. В десятилетний период между этими двумя историческими датами в жизни Италии произошли изменения: усиливается рост буржуазных элементов, обостряются противоречия в деревне. Постоянные экспедиции героев-патриотов, малыми отрядами нападавших на австрийцев, крестьянские бунты — все это превращало страну в огнедышащий вулкан.

В 1859 г. Пьемонт (одно из самых развитых и промышленных государств Италии, расположенное в северной части полуострова) вступил в союз с Францией и объявил войну Австрии. И хотя Франция была не очень надежным союзником (император Наполеон III стремился усилить свое влияние в Италии, ослабив Австрию), приходилось радоваться и такому союзу; итальянская армия добровольцев под командованием Гарибальди включилась в войну. К 1860 г. Пьемонт присоединил к себе Парму, Модену, Флоренцию и Романью. Весной 1860 г. героическая «тысяча» Джузеппе Гарибальди высадилась на Юге, где одержала ряд блистательных побед, захватив Сицилию и Неаполь. Оказавшись в роли диктатора Сицилии, Гарибальди провел ряд аграрных реформ; крестьяне Сицилии стекались в армию добровольцев-патриотов. Национальное движение обрело настоящий революционный размах. В несколько месяцев пало реакционное правление Бурбонов. К весне 1861 г. Италия была фактически объединена и очищена от власти иноземцев. В освобожденной части власть захватило монархическое правительство Виктора-Эммануила. Оставались оторванными от центрального государства Венеция и Рим. В Риме светская власть по-прежнему принадлежала папе. Пий IX не желал признавать нового государства и посылал свои проклятья непокорным гарибальдийцам.

Поход Гарибальди в Сицилию в 1860 г. сыграл решающую роль в завершении освободительного движения. Гарибальди «фактически объединил Италию..., — писал Ф.Энгельс. — Италия была свободна и по существу объединена, — но не происками Луи-Наполеона, а революцией»<sup>55</sup>.

Присоединение Венеции и Рима задержалось еще на десятилетие. В это время крупная буржуазия во главе с либералами бросила все силы на усмирение крестьянского движения. В 1862 г. Гарибальди со своими добровольцами предпринял попытку взять Рим. Но в горах Аспромонте гарибальдийцы потерпели поражение в столкновении с официальной армией вновь образованного королевства, сам Гарибальди попал под арест. Король новой Италии Виктор-Эммануил сделал «по-королевски щедрый» жест — он «амнистировал» Гарибальди. Великий полководец был сослан на остров Капреру.

Объединение Италии завершилось в 1871 г, когда к центру присоединились Венеция и Рим, где пала, наконец, папская власть Пий IX удалился в пределы Ватиканского дворца и объявил себя отныне властителем Ватикана, мизерного, почти игрушечного королевства. Папа остался для всей Италии лишь главою католической церкви, период его светской власти кончился.

Италия стала единым государством. Она была объявлена королевством; короля Пьемонта Виктора-Эммануила провозгласили ее первым монархом. Опорой его трона стала крупная буржуазия, проводившая политику умеренных преобразований. Она была достаточно напугана усилившимся влиянием демократических кругов и активностью масс. Итальянский народ не смог воспользоваться плодами своих побед; революционно-демократическая партия оказалась слабой в столкновении с либералами-буржуа, присвоившими себе плоды революционных завоеваний.

Так закончилась эпоха Рисорджименто, завершившаяся объединением Италии и освобождением ее от национального гнета. Буржуазно-демократическое преобразование страны еще на долгое время осталось главной проблемой. Рисорджименто только расчистило путь для развития капитализма. «Буржуазия, придя к власти в период борьбы за национальную независимость и позднее, не могла и не хотела довести свою победу до конца»<sup>56</sup>, — писал Ф.Энгельс,

При всем этом образование единой Италии стало свидетельством больших возможностей национального движения. Создание независимой Италии — важнейший прогрессивный акт политической и социальной жизни Европы конца XIX в. Итальянское освободительное движение 1859—1861 гг. явилось моральным фактором, воздействие которого на передовые умы трудно переоценить. В эти годы центр борьбы с реакцией переместился в Италию — к числу добровольцев Гарибальди принадлежали энтузиасты всех наций, среди них был и русский — Л.И.Мечников, известный публицист и критик. К Друзьям Гарибальди причислял себя Н.И.Пирогов, живший в Италии в это время.

В России 60-х годов особенно усилился интерес к Италии в связи с создававшейся в стране революционной ситуацией<sup>57</sup>. Русские журналы дебатировали итальянскую тему, подчас она становилась средством эзопова языка, но служила и не только для этого. Русские революционеры-демократы жадно усваивали опыт итальянского народного движения, отмечая ошибки, восхищаясь достижениями. В 60-е годы журнал «Современник» в отделе политики уделял большое место итальянским событиям. Н.Г.Чернышевский и Н.А.Добролюбов с восторгом писали о «дивной энергии» волонтеров Гарибальди. Н.А.Добролюбов издал несколько специальных статей на итальянскую тему, среди них — «Отец Александр Гавацци» (о волонтерах гарибальдийского ополчения) и блестящий сатирический памфлет «Жизнь графа Бензо Кавура»: русский критик подвергает жестокому осмеянию главаря итальянских либералов, разоблачая предательскую сущность либерализма в народном движении. Перу Добролюбова принадлежат и блестящие пародийные стихи, подписанные выразительным псевдонимом — Яков Хам. Они язвительно шаржируют черносотенные высказывания благонамеренной русской прессы, осуждавшей «дерзостные» действия Мадзини и Гарибальди.

Тема Италии, борющейся за освобождение, нашла свое отражение в творчестве А.И.Герцена. Автор «Былого и дум» встречался со многими деятелями Рисорджименто — Мадзини, Гарибальди, Орсини, Пизакане; на страницах своей книги он с гордостью называет их имена, вписанные в героическую историю Италии, рассказывает об этих людях, чье обаяние он испытал в непосредственном общении. Герцен не закрывает глаза на политические просчеты и ошибки мадзинистов, подвергая их строгому осуждению, но он видит в их деятельности прежде всего выражение народной силы. «Люди эти подавляют величием своей мрачной поэзии, своей страшной силой и останавливают всякий суд и всякое осуждение. Я не знаю примеров большего героизма ни у греков, ни у римлян, ни у мучеников христианства и реформы!»<sup>58</sup> Итальянцы привлекают Герцена своей энергией и непокорностью, автор «Былого и дум» ищет общие черты русского и итальянского национального характера, считая их глубоко сходными и отличающимися эти две нации от всех прочих. В Джузеппе Гарибальди Герцен видит законченное выражение лучших качеств национального характера — простой и отважный, чуткий к прекрасному и добрый.<sup>59</sup> По словам Герцена, Гарибальди представляет итальянца, верного эстетичности своей расы»<sup>59</sup>. Герцен подчеркивает отсутствие грубости и солдафонства в облике этого полководца, русский писатель с охотой цитирует слова Гарибальди: «Я не солдат и не люблю солдатского ремесла. Я видел мой отчий дом, наполненный разбойниками, и схватился за оружие, чтобы их выгнать»<sup>60</sup>. Война, которую вел Гарибальди, — священна, по мнению русского мыслителя, ведь это война за освобождение. О роли Гарибальди в истории человечества (не только Италии!) Герцен пишет «С 1848 г. я следил шаг за шагом за его великой карьерой: он уже был для меня в 1854 году лицо, взятое целиком из Корнелия Непота или Плутарха... С тех пор он перерос половину их, сделался «невенчанным царем» народа, их упованием, их живой легендой, их святым человеком и это от Украины и Сербии до Андалузии и Шотландии, от Южной Америки до Северных Штатов»<sup>61</sup>. С горькой иронией пишет автор «Былого и дум» и о том, как «наградили» Гарибальди, как его чудовищно унизил король Виктор-Эммануил, испугавшийся народного героя: «Он с горстью людей победил армию, освободил целую страну и был отпущен из нее, как отпускают ямщика, который довез до станции». По мнению Герцена, изгнание Гарибальди лишь приблизило его к народу, отстраненному от завоеванных прав, подобно своему отважному вождю. «С тех пор он был обманут и погиб, — продолжает Герцен, — и так как ничего не выиграл победой, ничего не проиграл поражением, но удвоил им свою народную силу. Рана, нанесенная ему своими, кровью спаяла его с народом...»<sup>62</sup>.

Пророчество русского писателя оправдалось. Гарибальди навсегда стал для Италии идеалом народного вождя. Красная рубашка героя Рисорджименто вспоминалась борцам антифашистского Сопротивления в 40-х годах XX в.

Участники Соппротивления по праву считали себя наследниками традиций Рисорджименто.

Литература 30—40-х годов XIX в. самым непосредственным образом связана с событиями национальной жизни, является зеркалом, отражающим в первую очередь политическую идеологию Рисорджименто. Произведения этой поры часто риторичны и декламационны, публицистическое начало в них сильнее, чем бытописательное. Литература страдала тем же, чем политика: слабы были ее контакты с социальной проблематикой, отсюда нечеткость социальных акцентов. Часто литература этого времени очень прямолинейна в своих пропагандистских устремлениях.

Поэтому в Италии этого периода не было социально-психологического романа, тогда как во всей Европе именно в эти годы такой роман завоевал первое место среди литературных жанров. Здесь получили распространение роман исторический о героическом прошлом, лирическая поэзия. Возникает и поэзия сатирического толка, в которой ярче, чем где-либо, освещается социальная тема.

Романтизм носит иной характер, чем в 20-е годы: уходит из поэзии образ романтического бунтаря-гиганта, появляется тема народа, изображаемого в героическом плане.

В литературе 1848—1870 годов тема народа становится доминирующей. В историческом романе, в романе бытописательном мы встречаемся с национальной тематикой. Жанр бытописательного романа, обращенного к современности, приобретает особую популярность в 50-х годах, тогда же появляется в Италии и мемуарная литература: реальность эпохи Рисорджименто становится объектом литературных произведений. Лучшее из созданного в литературе за период 1830—1870 годов — исторический роман Доменико Гверрацци, сатирическая поэзия Джузеппе Джустини, своеобразный бытописательный роман Ипполито Ньево. Произведения этих писателей составляют ценное наследие национальной литературы, но, за некоторым исключением, не входят в классический фонд мировой культуры.

Исторический роман в Италии 1830—1870 годов становится ведущим жанром в литературе. В эти годы историческая тема преобладает во всех жанрах искусства — в драме Никколини и Феррари, в опере «Вильгельм Телль» Россини, «Битва при Леньяно» Верди; исторические романы пишут Франческо-Доменико Гверрацци, Массимо Д'Адзелио (1798—1866), Чезаре Канту (1804—1895). И после 1871 г. увлечение историческим романом исчезло не сразу: Рафаэлло Джованьоли создает «Спартак» в традициях этого жанра, с исторического романа начал свое творчество Джованни Верга, будущий основатель веризма.

Интерес к истории у художников Рисорджименто имел глубокие корни, а подход к историческому прошлому был своеобразен.

Писатели зрелого Рисорджименто улавливали историчность переживаемого момента, они искали в прошлом аналоги к современности, они неизменно выбирали в жизни народа героическое время. Как истинные романтики, Гверрацци, Канту, Д'Адзелио игнорировали специфические явления каждой отдельной эпохи, их интересовали в истории вечные законы, вечные страсти, к последним они относили прежде всего свободолюбие. Итальянский исторический роман обращался только к национальной истории, его авторы искали истоки Рисорджименто в глубинах веков. История была для них арсеналом примеров доблести и хранительницей священных традиций итальянской свободы. Они не боялись осовременить прошлое и еще менее стеснялись погрешить против факта, они охотно смешивали легенду с документом, чтобы вывести свои «уроки истории». Феодала Джованни Де Прочиду они могли представить народным вождем типа Мадзини, Пикколо Макиавелли и Микельанджело изображались в их произведениях гражданами-патриотами. Исторический роман этой эпохи был сугубо тенденциозен и ассоциативен. Его цель — возродить национальную гордость и воззвать к отпущению: последнее возводилось в степень национального долга.

Исторический роман в Италии этих десятилетий оригинален по стилю изложения, в нем преобладает лирическое, а не эпическое начало. Нет в нем подробных описаний исторических аксессуаров, нет бытовых картин. Романы Гверрацци, Д'Адзелио и Канту эмоциональны, изобилуют пламенными монологами героев и включают лирические отступления автора. Сюжеты романов способствуют их эмоциональному воздействию. Излагается не широкое эпическое течение истории, а ее узловые моменты — «Битва при Беневенто» и «Осада Флоренции» Гверрацци, «Этторе Фьерамоска, или Барлеттский турнир» Д'Адзелио. Развитие событий происходит в краткое время, приобретая драматическую напряженность. Нагнетание кошмарных ситуаций, невероятных совпадений и стечений обстоятельств соответствует приподнятому, подчас напыщенному изложению.

Самым известным мастером исторического романа был Франческо Доменико Гверрацци (1804—1873), друг и сподвижник Мадзини. Гверрацци принадлежал к славной когорте патриотов Рисорджименто. С юных лет он был занесен в списки неблагонадежных, часто подвергался аресту, лучшие из своих романов написал в тюрьме. В дни 1848 г. Гверрацци был во Флоренции, принимал активнейшее участие в революции и даже состоял членом нового правительства. Как политический деятель, Гверрацци не совершил ничего значительного; он занимал дипломатические посты, был министром, проявив на службе революции больше старания, чем умения. После поражения революции он был отправлен в тюрьму прямо из правительственного дворца. Годы заточения не могли сломить писателя-патриота, до конца жизни он остался верен идее независимой Италии.

Гверрацци был плодовитым автором, им написано около двадцати романов исторического характера. Лучшие из них: «Битва при Беневенто» (1827), «Осада Флоренции» (1836), «Вероника Чибо» (1837), «Изабелла Орсини» (1844), «Беатриче Ченчи» (1854), «Паскуале Паоли» (1860).

«Битва при Беневенто» (1827) вышла в один год с романом Мандзони «Обрученные». По художественным достоинствам роман Гверрацци не мог, конечно, выдержать сравнение с шедевром Мандзони, но он был очень своеобразен. Его отличало глубоко трагическое звучание, романтический пафос стиля повествования.

Историческая эпоха, освещенная в романе, показательна. Сражение при Беневенто произошло в 1266 г.; армия французского герцога Карла Анжуйского разгромила войска сицилийского короля, и это положило начало французскому владычеству в Южной Италии, продолжившемуся недолго. В 1282 г. произошло знаменитое восстание в Палермо, известное под легендарным названием «Сицилийской вечерни», после чего французы были изгнаны. Битва при Беневенто была поражением, вслед за которым пришел час победы, — в этом смысл романа. Сюжет романа причудливо запутан, события совершаются при вмешательстве рока. Гверрацци повествует о героях, исторически существовавших, хотя судьбы их наделяет изрядной долей вымысла. В центре повествования история сицилийского короля Манфреди и его детей Руджеро и Иолы. Руджеро младенцем был украден коварными придворными, они воспитали юношу в духе ненависти к королю, надеясь со временем сделать его отцеубийцей. Руджеро полюбил принцессу Иолу, не зная, что она его сестра: любовь к девушке и любовь к родине заставляют его примириться с королем Сицилии. При Беневенто Руджеро сражается в войсках короля и умирает рядом с ним Коварный враг короля, изменивший ему в битве, появляется перед умирающим Манфреди, чтобы злорадно открыть ему тайну — юный Руджеро, погибший с ним рядом, — его сын. Потрясенный Манфреди вспоминает о своем преступлении, совершенном ради власти, — убийстве императора Федерико: трагическую гибель сына и разгром при Беневенто он считает возмездием за свой проступок. Позднее раскаяние охватывает короля-преступника.

Начинающий писатель еще очень нечеток в своих выводах, он склонен назвать виновниками разгрома и преступного короля, и изменника-феодала, готов приписать это поражение и жестокому року, враждебному человеку. В самом деле, если преступный король Манфреди понес заслуженное наказание, то за что был наказан Руджеро, пламенно любивший родину, за что погиб его друг благородный разбойник Гино Ди Такко и тысячи героев, павших смертью храбрых при Беневенто? Несмотря на известную наивность этой апелляции к жестокости рока, было здесь и нечто новое, чего, кстати, не было и в романе Мандзони: автор «Битвы при Беневенто» не верил в небесную благодать. Ответственность за справедливость на земле он целиком возлагал на человека, последний должен был бороться за свои права вопреки воле жестокого верховного начала. Роман Гверрацци абсолютно лишен религиозности.

Откинув культ божества, писатель взамен его вводит величавый образ могучей природы, свободной и неподвластной тиранам, неизменной в своей щедрости (это она одаривает человека теплом и светом). Образ природы символизирует бессмертие свободолюбия и красоты, столь дорогих для человека. Противопоставление неизменной природы и беспрерывно движущейся человеческой истории еще более подчеркивает преходящую сущность исторической несправедливости: французы победили итальянцев при Беневенто, но близок час, когда прозвучит набат Сицилийской вечерни и чужеземцы покинут итальянскую землю.

В лирических отступлениях автора вырастает образ многострадальной Италии, в котором соединяются эти два начала — историческое, преходящее и вечное, природой созданное. Этот образ Италии возникает уже на первых страницах «Битвы при Беневенто»: «Прекрасно ты, о небо Италии... Когда Италия была царицей мира, ты было ей достойным балдахин, а теперь... доблестные мертвы, памятники их обратились в прах, слава их увяла. ...А ты, о небо, остаешься неизменным?.. А земля? Каждый холмик содержит пепел героя. Наши шаги попирают прах великих!». Природа у Гверрацци никогда не отделяется от судеб родной страны. Характерно обращение писателя к солнцу: «Привет, привет, о солнце, рождающее жизнь, привет тебе, о источник жизни и смерти! Твои лучи видели и колыбель и могилу наших предков, увидят они и дальних внуков: нации проходят и исчезают под взором твоим, как воды потока, как пески пустыни». Грандиозно описан в романе Океан, символ свободной стихии; в этом лирическом

образе отзвук пламенной поэзии Байрона, любимого поэта Гверрацци. «Величие мироздания и слава его — Океан. Я люблю тебя, как юные мои соотечественники обожают женский облик, я наслаждаюсь звуком твоей музыки и в часы твоего покоя и твоей бури; ты свободен от начала мира, никто не мог создать для тебя закона, никто, горделивый, ни лаской, ни силой не мог подчинить тебя — время, годы, века — ничто для тебя; тот невежественный тиран, что хотел сковать для тебя цепи, стал посмешищем в истории — ведь цепи куются только для людей». Лирические отступления автора в романе, полные гнева и скорби, относятся к лучшим страницам произведения.

Та же страстная публицистичность характеризует и лучшее создание Гверрацци — роман «Осада Флоренции» (1836). Он был написан вскоре после подавления революционных выступлений 1831 г., в период жестоких репрессий. Гверрацци отбывал тогда очередное заключение, его книга рождалась в тюремной камере. В эти дни писатель был особенно близок к Мадзини и революционно-демократическому лагерю, его политические воззрения достигают своей зрелости и носят наиболее решительный характер.

Эпоха, к которой он обращается на этот раз, не только глубоко аналогична современности писателя, но и представляет значительное историческое явление. XVI в. знаменателен в истории Ренессанса в Италии как период наступления феодально-католической реакции, огнем и мечом истреблявшей достижения гуманизма. Феодальная реакция в лице германского императора и папы Климента покоряла один за другим маленькие, обособленные города-республики буржуазного типа: Лукку, Модену. Флоренция, которая в это время была крупнейшей из самостоятельных городов-республик, пала последней. Она сдалась после десятимесячной осады: был уничтожен последний оплот возрожденческой свободы.

Десятимесячное сопротивление флорентийцев силам реакции продемонстрировало большие возможности новых общественных форм. Сам пример доблести республиканцев XVI в. был показателен для истории молодой буржуазии. Сюжет Гверрацци импонировал духу времени, он имел патриотическое и гражданское звучание, усиленное антифеодальной и антикатолической тенденцией. Темой романа становится история гибели мужественных, его идеей — бессмертие народа.

В романе нет сюжетной линии, привязанной к одному герою: все интриги (их много) подведены к единому стержню — истории осады Флоренции. В романе нет главного героя, многочисленные персонажи составляют образ монолитного, спаянного одним стремлением коллектива — народа Флоренции. В романе описаны исторические личности — Пикколо Макиавелли, Микельанджело Буонаротти, Франческо Ферруччи; есть вымышленные персонажи — Лукантонио, его приемная дочь Анналена, Вико Макиавелли, Джованни Бандино, Мария де Риччи и многие другие. Автор не дает преимущества никому из персонажей: все они независимо от пола, возраста, социального положения, материального благосостояния, личной одаренности отдадут родине все, что имеют. Исключение составляет изменник Джованни Бандино, поставивший личные чувства выше любви к родине.

Основное в изображении характера героев — последовательная гиперболизация лучшего в человеке; исторические личности идеализированы. В первой главе романа перед нами Пикколо Макиавелли. Автор книги «О государстве» здесь только патриот, только гений, только свободолобец. Он отдает гражданам мудрость своих заветов: «Нужно браться за оружие, пусть насильно обретет народ благо, ведь насильно приставляет тиран секиру к горлу...»; «...Свобода — это такое дерево, которое нужно насаждать собственными руками, если хочешь, чтобы оно давало настоящие плоды. Если же у вас слабые руки, возьмите четки и молитесь... Когда народ живет в рабстве, причина этого не в чужой силе, но в собственной его слабости, и он недостоин свободы»<sup>63</sup>.

Таковыми же предстают перед читателем и другие исторические личности. Франческо Ферруччи — титаническая фигура бесстрашного воина, отдающего родине свои силы; гениальный Микельанджело — прежде всего гражданин и патриот. То инженер, то архитектор, то художник, то дипломат, он всегда готов использовать свои разносторонние таланты во имя защиты республики. С готовностью берется он за унизительное поручение: едет послом просить о помощи, с радостью трудится на постройке укреплений. Показателен эпизод встречи Микельанджело и старика Лукантонио, которому художник помогает во время работ по укреплению земляного вала. На вопрос Микельанджело, почему старик не уступит этого тяжелого занятия молодым, Лукантонио отвечает, что старость не освобождает от выполнения гражданского долга. Ему жаль, что он стар и не может дать родине большего. Торжественно звучит ответ старика великому художнику, пожелавшему узнать имя флорентийца: «Я родился на земле Флоренции, я возделывал ее поля, я сражался за нее в боях, я оплакивал ее несчастья; имя ничего не прибавляет и не отнимает у моей жизни: я называюсь Человек».

У героев Гверрацци облик обобщенный: граждане своего города и патриоты своей земли, охваченные единой мечтой отстоять ее свободу. В любых сферах деятельности они только патриоты и граждане, одержимые в своем чувстве долга. Женщины так же самоотверженны, как их мужья и сыновья. Монна Гита приводит к Ферруччи младшего сына взамен двух убитых, мать предателя Содерини сама ведет его на казнь. «Идем, — говорит она ему, — я иду впереди тебя на казнь. Если я не иду впереди тебя на казнь. Если я не умела научить тебя, как жить, дай мне хоть удовлетворение, что научишься у меня умирать». Материнское чувство не отделимо от чувства патриотизма.

Тема любви занимает второстепенное место в романе: любовь юных должна быть подчинена патриотизму, таков смысл приведенных любовных сюжетов. Характерна история Марии де Риччи и Джованни Бандино. В юности они любили друг друга, но богатые родители девушки не пожелали их брака, ибо Джованни был хоть и знатен, но беден. Они коварно обманули юношу, а Марию отдали другому. Джованни в отчаянии проклял Флоренцию купцов и торгашей, в дни ее осады он пришел к ее стенам в войсках ее врагов. Джованни Бандино — единственный из героев романа, данный в конфликте с республиканской Флоренцией, единственный, кто видит социальную несправедливость буржуазного города, возмущается попранием прав личности. Гверрацци готов согласиться, что доводы Джованни Бандино серьезны и убедительны. Но автор жестоко осуждает его за измену родине. Любить родину — значит уметь жертвовать ради нее всем; Бандино не простил обиды властительным богачам и предал весь город. Возмездие приходит к нему скоро. Мария, ставшая вдовой, отвергает Бандино: он изменил родине. Та же Мария, мечтавшая найти забвение горя в монастыре, выходит замуж за нелюбимого ею Мартелло, вознаграждая его за мужество, проявленное в дни осады. Мария дважды жертвует своим сердцем. А Бандино? В эпилоге мы узнаем о почестях, которые воздали ему враги Флоренции: Бандино обрел чины и золото, но всю жизнь был мрачен и одинок.

В поэтических, приподнятых тонах описывается любовь, гармонически слившаяся с патриотическим чувством, любовь Лодовико Макиавелли и Анналены, приемной дочери старого Лукантонио. «Если бы ты не любил родину больше, чем меня, я бы никогда тебя не полюбила», — говорит Анналена юноше. Они сражаются рядом; во Флоренции, уже захваченной папскими войсками, Вико, Анналена и их друзья последними продолжают отстреливаться в укрытии. С ними тяжело раненный Ферруччи. Эта горсточка людей — последние вольные граждане Флоренции, они сопротивляются, пока не иссякнут силы, и умирают свободными.

Решая проблему романтической личности и народа, Гверрацци отвергает героя, обособленного от масс. Напротив, во весь рост встает величавый романтический титан, отдавший себя народу. Автор «Осады Флоренции» представляет такими героями всех республиканцев Флоренции. Источником этого героизма выступают у Гверрацци некие изначальные свободолюбивые страсти. Основное в романтическом характере итальянского писателя — сильные страсти, иногда сложные, противоречивые, и всегда героические. Герой «Осады Флоренции» почти всегда — воплощение героического и гражданского чувства. Есть тут и еще одна важная деталь. Герои Гверрацци — люди трагической судьбы, как справедливо заметил Л.И. Мечников в своих статьях об этом писателе, они — «воплощение человеческой многострадальности». У автора «Битвы при Беневенто» и «Осады Флоренции» трагическое неотделимо от героического, ибо, по его мнению, все прекрасное обречено на страдание — таков несправедливый закон истории. В свете этого закона понятна и гибель республиканской Флоренции. Гверрацци искал корни земной несправедливости в некоем мировом зле, поэтому к социально-историческим формам ее обращался редко. Но подчас они проступают в его произведении, быть может, невольно.

Интересен в этом отношении такой персонаж, как Джованни Бандино. Еще более яркая фигура — старик Лукантонио. Лукантонио сказал Микельанджело, что имя ничего не прибавит, если назвать его, «я называюсь Человек», — закончил он. Лукантонио и в самом деле гуманен и честен и какими незаслуженными выглядят его непрерывные страдания! В юности он был преданный слуга молодого феодала, а тот едва не убил его, поверив клевете. У Лукантонио была любимая семья, было счастье, но все разрушилось. Его господин не поладил с соседним феодалом, и тот напал на имение своего врага и вырезал всех его обитателей. Лукантонио привязали к стволу дерева, на ветвях которого повесили его десятилетнего сына, так что ноги мальчика почти касались головы отца. Всю ночь старался поседевший от горя Лукантонио дотянуться головой до ног сына, но не смог. Утром, освободившись от веревок, он увидел господский дом, залитый кровью. Там среди трупов он нашел четырехлетнюю Анналену, умирающая мать сумела закрыть телом девочку. Осиротевшие Лукантонио и Анналена долго скитаются, пока не обретают укромного уголка во Флоренции. Здесь их тихая жизнь прерывается новым насилием: их домик сожжен и они сами едва спасаются от зверской расправы.

Лукантонио переживает поражение Флоренции, а вместе с ним и отцовское горе: он хоронит свою приемную дочь, подводя грустные итоги ее земному существованию. «Старик говорил окружающим: «О матери, это бедное создание не знало матери. О отцы! Она не ведала отцовских ласк. Душа ее была сокровищем любви, и долго-долго несчастная хватала за края одежды каждого встречного, спрашивая: «Кого мне любить?» Ибо я был ей слугой, и вот теперь, когда она нашла благородного юношу, храброго и честного, бог отнял его у нее! Эти молодые люди едва успели узнать друг друга в жизни. Они будут теперь вместе в вечности. Хвала господу!» Поселяне, не зная, была ли эта хвала господу искренна на устах старика или за этими словами скрывалось отчаяние, насмешка или укор, — заплакали и опустили тело в могилу».

Феодальные усобицы, чисто средневековые методы зверских пыток — все это в какой-то мере воссоздает Колорит эпохи. Картины, нарисованные кистью писателя-романтика, конкретны и осязаемы. Но обвинения его

лишены точного социального адреса, произвол часто объясняется прирожденными пороками злодеев, а чаще — роковыми страстями. Так, Нальдо устраивает жесточайшее избиение в доме Томмазо, вырезает всю семью вплоть до маленьких детей из-за того, что донна Эрмеллина не разделяет его любви. Гверрацци нагнетает ужасы в своем повествовании, нередки у него и мелодраматические моменты. Ноты богоборчества, протеста в самом широком, философском смысле этого слова не всегда согласуются с показанными конкретными событиями.

Авторские отступления в «Осаде Флоренции» занимают еще большее место, чем в первом романе Гверрацци. Голос автора комментирует события истории, сопоставляет их с современностью, скорбит, проклиная, клеймит позором и взывает к человеческой совести. Этот второй, лирический план романа ничуть не менее значителен, чем первый. Лирическое и эпическое сочетаются здесь органически. Сопоставляя минувшее и настоящее, Гверрацци пытается вывести некие общие законы истории: «Бросьте историю в преисподнюю, как змею Апокалипсиса, и запечатайте ее семью печатями. Чему могли бы вы научиться у нее? Вы узнали бы, что преступление порождает месть, месть — новое преступление, подобно змее, кусающей свой хвост в порочном круге злодейств и заблуждений».

Это — декларативное объяснение причин поражения мужественных защитников Флоренции, за ним следует мрачная картина эпилога: великие и свободолюбивые погибли в бою, трусливые и подлые остались жить, благоденствовать и зверствовать. Героев нет: прах их развеян по ветру и потомство растоптало память о них. Вновь звучит скорбный гимн Италии, похоронившей мужественных сыновей и осиротевшей, почти те же слова, что и в лирическом отступлении в романе «Битва при Беневенто»: «О родина моя, ты лежишь передо мною и ты еще прекрасна, как дева в первый день своей смерти, когда лежит она, украшенная цветами, и пламя зажженный свечей бросает на ланиты ее как будто отблеск жизни, и кажется, что она спит. Но ты мертва, ты умерла безвозвратно, о родина моя бедная». Но эти слова произносятся писателем, чтобы тут же утвердить обратное. Декларируя свою концепцию истории на анализе прошлого и современного, автор строит перспективу будущего.

Уверовав в смерть, он не сомневается в воскрешении: «Я оплакиваю гибель народа лишь для того, чтобы из него возродился другой». В народе видит Гверрацци силу, способную противостоять злой логике истории. В отличие от своих сподвижников-мадзинистов Гверрацци отвергает идею бога. Он верит только в народ.

«Теперь дряхлые и разбитые, мы осуждены на мучения Сизифа; ничего: несчастье и мы — старые друзья, и раньше рассыплется камень, чем иссякнет охота и сила катить его. Этому научились мы от отцов, этому научили детей наших.

В тот час, когда я пишу эти строки, моя душа преисполнена великой горести, ибо я вижу, что весь мир к нам враждебен, но что бы то ни было, мы хотим быть свободными от чужеземного ига».

Лирические отступления Гверрацци, так же как и вся повесть, написаны языком торжественным, полным пафоса. Лексика его речи возвышенна и однообразна. Слова романтического лексикона: тиран, свобода, любовь, вселенная, смерть — встречаются в самых разнообразных вариациях; часто для высшего эффекта соединены контрастные понятия. Обилие громких эпитетов и метафор придает языку излишнюю тяжеловесность, но, несомненно, фразы Гверрацци будят мысль и чувство. Вот типичный образец его прозы: «Ненависть вдохновила Марамальдо. С лицом серого цвета, с вытаращенными глазами, взяв в руки кинжал, он большими шагами двинулся к Ферруччи, который посмотрел ему в глаза и, улыбнувшись, сказал ему: «Жалкий человек, ты дрожишь. Вот... ты убиваешь мертвого». И кинжал убийцы вонзился до рукоятки в бесстрашную грудь доблестного Ферруччи. Когда, борясь со смертью, Ферруччи, подняв руку, коснулся имперского знамени и, открыв в последний раз глаза, узнал его, он схватился за него и в судорогах агонии завернулся в него. Вражеское знамя послужило Ферруччи гробовым саваном... он видел это, возликовал и испустил бессмертный дух».

Фразы Гверрацци часто разорваны многоточиями, предложения построены нестереотипно, в речи его (особенно в отступлениях) часты обращения и риторические вопросы:

«Бог воскрес после трех дней. Когда же воскреснет народ?

Если дни рабства равны ста годам, — а вот уже три века, как пал мой народ...

Близился ли час? Я не знаю, но вооруженные стражи, поставленные бдеть у гробницы, дрожат: камень, который они привалили к ней, не дает им успокоения.

Но я оплакиваю гибель народа лишь для того, чтобы из него возродился другой».

В 1864 г. Л.И.Мечников, русский гарибальдиец и отличный знаток литературы Рисорджименто, писал Гверрацци на страницах журнала «Современник»: «Вы все же вынуждены будете признать за смелый гражданский доблестный подвиг его поэму «Осада Флоренции». На ней воспитывалось в любви к Италии поколение, сделавшее потом 1848 год»<sup>64</sup>.

Роман Гверрацци, неслучайно названный здесь поэмой, стоит в ряду лучших произведений литературы Рисорджименто. Основное его достоинство — гражданский пафос, прямое указание на долг патриота, адресованное итальянцам 30-х годов XIX в. «Мудро ли ждать спасения родины от сверхчеловеческой помощи? Дав человеку ум, чтобы размышлять, и руки, чтобы действовать, не имело ли небо в виду, чтобы он сам позаботился о своей защите?» «Тот, кто защиту своей судьбы поручает чужим рукам, заслуживает стать рабом». Книга Гверрацци воистину стала учебником патриотизма и гражданственности для революционеров 1848 и 1859 годов.

«Осада Флоренции» — произведение, очень злободневное и очень национальное. Однако злободневность не помешала ему дожить до нынешнего дня; это в значительной степени объясняется тем, что национальные задачи своей эпохи автор раскрыл с большой глубиной, опираясь на опыт не только итальянской, но и европейской истории. Автор «Осады Флоренции» преодолел один из существеннейших недостатков итальянских писателей — замкнутость в национальных традициях. Гверрацци отнюдь не отказывался от родной литературы, он был учеником Алессандро Мандзони, у него он перенял многое. У Мандзони он научился раскрывать индивидуальные судьбы в тесной связи с общим ходом событий. Но сама действительность с ее обостренными формами политической борьбы дала Гверрацци возможность пойти дальше Мандзони. Гверрацци наотрез отказался от веры в благое провидение. Да и народ у Гверрацци выглядит иным, чем у Мандзони. У автора «Обрученных» народ вообще, у Гверрацци — республиканцы, одержимые идеей свободы.

Мандзони был не единственным учителем Гверрацци. Последний многое усвоил из достижений романтизма. Суровость, скептицизм, непримиримость к эксплуататорскому обществу — вот что взял автор «Осады Флоренции» у романтиков<sup>65</sup>. Философские мистерии Байрона, его сатирическая поэма «Дон-Жуан» и произведения Виктора Гюго — литература, воспитавшая романтика Гверрацци, привившего итальянской культуре мысль передовой Европы. Любопытно обращение итальянского мастера исторического романа не к Вальтеру Скотту, любимцу Мандзони, а к Байрону и Гюго. По композиции роман Гверрацци отличается от произведений В.Скотта.

Роман Гверрацци, казалось бы, мало похож на исторический. Прежде всего потому, что в нем нет изображения противоборства исторических сил. Перед нами доблестные республиканцы, они побеждены, но кем? Где эта сила, сразившая самоотверженный народ? Фигура папы Климента, германского императора, их клеветов очерчены скупо. Дело в том, что не в них смысл; сила, противостоящая мужественным флорентийцам, — это некая мировая несправедливость. Характер конфликта сил скорее морально-философский, чем исторический. Естественно, что автор в своих отступлениях легко обращается к современной Италии: реакция XIX в. — вариация той же мировой несправедливости, которая действовала и три века назад, а доблесть бойцов Рисорджименто — наследие отважных бойцов Франческо Ферруччи.

Гверрацци не детализирует картины быта и нравов, но это не признак художественной несостоятельности автора. Его цель была передать дух героической эпохи, бытовые детали были бы ему помехой, могли разрушить романтическую приподнятость повествования. Не живописание с его конкретностью, но лирика с ее музыкальностью — художественная атмосфера романа, изобилующего лирическими отступлениями. Произведение действительно похоже на поэму.

И все же это роман. Романтический исторический роман, в котором историческое рядом с современным, конкретное переплетается с абстрактно-философским, лирика с эпосом. «Осада Флоренции» по художественной форме отлична от «Обрученных» Мандзони, в ней больше эмоции и драматичности. «Осада Флоренции» — самое революционное произведение своего автора, самое демократичное. По художественным достоинствам оно стоит, несомненно, выше всех других произведений Гверрацци. Роман «Осада Флоренции», воспевающий человеческое мужество и свободолюбие, и до наших дней не утратил своего обаяния.

Поздние романы Гверрацци менее значительны, в центре их не этапное событие в жизни народа, но история незаурядной личности. Типичен для этого периода роман «Беатриче Ченчи» (1854). Беатриче Ченчи, видимо, обладала замечательной силой воли и характера. О ней не сохранилось никаких сведений, эта фигура воспринимается как легендарная. Романтическая драма английского поэта Шелли и хроника-новелла французского писателя Стендаля создали героический ореол этой девушке XVI в., всенародно казненной за то, что она самовольно расправилась со своим жестоким отцом, издевавшимся над нею и грозившим ей насилием. И для Шелли, и для Стендаля Беатриче выступала прежде всего носителем справедливости, борющейся за истину и человечность: Беатриче защищала не только себя, но и мачеху и братьев, терпевших произвол графа Франческо Ченчи. Шелли и Стендаль выражали свое восхищение итальянским характером, волевым и решительным.

Гверрацци также обратился к этому сюжету. Казалось, у итальянского писателя было больше возможностей разработать этот сюжет со всей исторической достоверностью в масштабах исторического романа. Но он внес в него много вымысла: убрал самый важный его компонент — отцеубийство Беатриче Ченчи. В произведении итальянского романиста жестокий граф Ченчи погибает от руки Гвидо Гверро, жениха Беатриче, убивающего своего противника в момент, когда тот уже готов совершить насилие над дочерью. Беатриче не только не помогает любимому в этом деле, но из чувства дочернего долга отказывается от любви Гвидо, ставшего убийцей ее отца. Беатриче у Гверрацци невинна в самом христианском значении этого слова: она идеальная дочь, нежная и любящая невеста, воплощение женственности и чистоты.

Невиновность Беатриче, стойко выдерживающей страшнейшие пытки, еще более подчеркивает преступность суда, вынесшего ей смертный приговор. Свой акцент Гверрацци делает на описании трагикомедии суда, обличая палачей-судей, действующих по указке папы и кардиналов. Ни папе Клименту VIII, ни кардиналам нет дела до того, убивала Беатриче своего отца или нет, — им хочется присвоить обширные владения покойного графа Ченчи и при этом создать видимость законного решения вопроса. Им необходимо признание вины, но Беатриче молчит на пытках, проявляя высокое мужество. В последних главах романа раскрывается героическое начало в образе Беатриче Ченчи: она терпит жестокие муки, но не позволяет судьям восторжествовать над нею, она сохраняет свою гражданскую честь и защищает истину. Она уступает лишь тогда, когда адвокат Фариначчи уговаривает ее взять вину на себя, обещая помилование ей, ее мачехе и братьям. Церковники обманывают Беатриче и самого Фариначчи: заполучив признание девушки, они отправляют ее и всех ее близких на казнь.

Роман Гверрацци звучал вполне современно. Рисую жестокость судей XVI в., их лицемерие и бесстрашие, автор обличал современный ему суд — расправы над героями 1848 г. Беатриче Ченчи в романе Гверрацци окружена ореолом мученицы, жертвы преступного произвола властей и, в первую очередь, папы. Писатель-романтик восхищается мужеством человека, осознающего свою правоту. Его произведение носит обличительный антикатолический характер.

Романтическая проза Рисорджименто включала не только исторический роман; существовал и роман психологическо-бытописательный (часто в форме лирической исповеди героя), была популярной мемуарная литература. Социально-психологический роман типа диккенсовского или стендалевского не мог быть в Италии Рисорджименто: национальная тема почти целиком вытеснила социальную. Основной проблемой бытописательного романа и мемуаров становится изображение становления характера участника завтрашних боев. Авторы уделяют мало внимания описанию и изучению окружения героя, так как оно преходяще, но ищут в нем черты человека будущего.

Наибольший интерес представляет творчество Джованни Руффини (1807—1881), активного участника освободительного движения, затем изгнанника. Лучшая его книга «Записки Лоренцо Бенони» написана в Лондоне и впервые издана в 1853 г. на английском языке. Рассказ Лоренцо о его детских, отроческих и юношеских годах подан как лирически взволнованное воспоминание изгнанника о прошлом. Перед нами раскрывается духовное возмужание героя, со школьной скамьи воспитывавшего в себе тираноборца. Лоренцо — на редкость целеустремленная натура. Субъективность восприятия событий создает известную психологичность этого небольшого по объему романа, определяет эмоциональный тон повествования. В первых главах перед нами школьник Лоренцо, воспитанник Королевской коллегии, нравы которой напоминают бурсу Помяловского: казенщина, деспотизм воспитателей, господство старших учеников над младшими. Но главное здесь не описание нравов, а рассказ о подростках, живущих напряженной нравственной жизнью, ищущих справедливости и мечтающих о свободе. Лоренцо и его друзья готовят свое маленькое восстание против старшего ученика Атаназы, притеснявшего их — они делают это с серьезностью взрослых революционеров. Серьезность придает этим событиям и самый тон повествования: Руффини убежден, что победа Лоренцо и его друзей над Атаназом, оказавшимся трусливым, как все деспоты, исключительно важна для мальчиков. Они поняли ту простую истину, что человек имеет право на свободу и должен отстаивать это право. Такие люди, как Лоренцо Бенони, никогда не смогут жить под ярмом

Во второй части романа Руффини — история неудавшегося заговора поздних карбонариев 30-х годов. Не без некоторого юмора изображается неумелая политика заговорщиков, но юмор сочетается здесь с лиризмом. Важны не столько результаты деятельности запоздалых карбонариев, сколько их стремления, потому что неудачи временны, а энергия стремлений неизменна и в будущем приведет к победе. Печальный конец романа — гибель благородного Фантазио, главы заговора, и побег Лоренцо — лишен нот отчаяния. Пока в человеке горит любовь к свободе, нет повода отчаиваться — такова общая тенденция произведения Руффини, тепло встреченного и в Италии, и за рубежом. В других романах этого автора — «Доктор Антонио» (1855), «Лавиния» (1856) — снижается эмоциональная настроенность, увеличивается бытописательный элемент. В «Докторе Антонио» есть страницы, рисующие революцию 1848 г, но произведение в целом не имеет такого боевого накала, как «Записки Лоренцо Бенони», да и художественно оно слабо. В целом романы Руффини отражают высокий подъем патриотизма и гражданственности в Италии этих лет. Примечательно, что в России названные три романа Руффини были переведены в 1861—1862 годах<sup>66</sup>.

Другой выдающийся писатель этого периода — Ипполито Ньево (1831—1861). В 1858 г., в неполные двадцать семь лет, он написал свой единственный роман «Исповедь восьмидесятилетнего» (в русском переводе — «Исповедь итальянца»). Роман создан в форме воспоминаний старика, воскрешающего в памяти всю свою жизнь. «Я родился венецианцем 18 октября 1775 года в день евангелиста Луки и умру по милости божией итальянцем, когда будет на то воля провидения, таинственно управляющего миром», — так начинает свой рассказ герой романа, итальянец Карло Альтовити, ровесник эпохи Рисорджименто. Становление характера героя совпадает со становлением национального сознания итальянцев. Ребенком Карлино слышит первый раз о бунтарях, выступающих против властей; юношей становится свидетелем наполеоновской экспансии, участником карбонарского движения; в революции 1831 г. участвует уже старший сын Альтовити Донато, получивший в дни баррикад смертельное ранение. В дни 1848 г. семидесятилетний Карло снова выходит на улицы с винтовкой на плече, в революционных битвах принимает участие и его младший сын Джулио. Альтовити не только сам становится патриотом. Гражданами Италии воспитывает он и своих сыновей, и единственную дочь.

Роман Ньево — семейная хроника и в то же время бытописательная хроника Рисорджименто. История семьи естественно сплетается с историей национальной, роман, живой и многокрасочный в своей психологической линии, освещает настроения героической эпохи в их развитии: пробуждение национального сознания, нарастание героической решимости патриотов, возводящих любовь к родине в ранг своего рода религии. Стоит заметить, что религия христианская занимает в романе очень скромное место, встречаются даже антиклерикальные мотивы.

Повествование Ньево, как и Руффини, очень лирично. В то же время в нем присутствует мягкий юмор, что спасает роман от слезливости и сентиментальности. В романах Руффини и Ньево встречаются живые романтические характеры, колоритные жанровые картинки. Форма исповеди-монолога создает впечатление лирического документа, позднее разработанного в литературе неореализма.

Мемуарная проза в Италии имела к XIX веку свои традиции. «Мемуары» Карло Гольдони и «Жизнеописание» Альфьери пользовались популярностью среди патриотов. Начиная с 30-х годов мемуарная проза приобретает новые черты. Эпоха Рисорджименто выдвигает когорту героев и мучеников свободы, достойных жизнеописаний, какие создавал Плутарх. Одно лишь документальное воспроизведение событий их жизни могло стать сюжетом, возбуждающим сильнее романтического вымысла. Это было героическое в настоящем, достоверное до деталей. Человек, писавший мемуары, был живым и для многих знакомым, повествование в документальной прозе подкупало простотой и безыскусственностью.

Первым произведением этого жанра была книга Сильвио Пеллико «Мои темницы», написанная им сразу после выхода из тюрьмы в начале 30-х годов. Судьба редактора «Кончилияторе» была в то время у всех в памяти. О нем помнили те, кто тайно хранил экземпляры журнала, кто аплодировал его «Франческе да Римини» в 1815 г. «Мои темницы» — лирический и достоверный монолог узника, проведенного в застенке лучшие годы жизни, что заставило его пересмотреть свои бунтарские идеи. Он призывает своих современников отказаться от бунтарства, исполниться религиозного смирения и положиться на небесную справедливость, ожидая лучшего будущего. Однако религиозное смирение Пеллико особенное, автор не теряет мечты об освобождении родины: покорность, о которой он толкует, — лишь внешнее спокойствие раба, хранящего гордое терпение в ожидании часа, когда «оковы тяжкие падут». А.С.Пушкин в 1836 г. писал о книге «Мои темницы», иронически воспроизводя тон религиозно-благонамеренного критика: «Признаемся в нашем суетном зломыслии. Читая сии записки, где ни разу не вырывается из-под пера несчастного узника выражения нетерпения, упрека или ненависти, мы невольно предполагали скрытое намерение в этой ненарушимой благосклонности ко всем и ко всему...»<sup>67</sup>

Книга Сильвио Пеллико поразила современников не христианским духом — религиозные настроения не были новостью в литературе Рисорджименто — и даже не этой скрытой мыслью о гордом терпении. Она потрясла их документальностью описаний ужасов одиночного заключения. Книга Пеллико воспринималась не сама по себе, на нее падал отсвет поэзии ее автора, бунтарской и патриотической. Пеллико и после выхода из тюрьмы создавал поэмы и трагедии; его поэма «Смерть Данте» (1833) была проникнута идеей патриотизма, а драма «Томас Мор» (1836) свидетельствовала о живучести бунтарских идей и стремлений автора, не до конца сломленного годами, проведенными в крепости Шпильберг.

Особенность восприятия произведений документального жанра в то время заключалась в том, что читатель обязательно мысленно воссоединял документ и легенду, проверяя последнее первым. Личность Сильвио Пеллико была легендой — его «Мои темницы» документом. Книга была свидетельницей героического.

В 50-е годы появляются мемуары героев итальянской свободы, среди них «Мемуары» Феличе Орсини (1857), погибшего в 1858 г. на гильотине после неудачного покушения на жизнь Наполеона III. Позднее создает «Воспоминания о моей жизни» Луиджи Сеттембрини. Мемуары Орсини и Сеттембрини не отличаются стилем изложения, иногда беглого, порою растянутого. Но жизнь подобных людей удивительна сама по себе, одно перечисление фактов способно расшевелить самое ленивое воображение.

«Людей этой энергии остановить можно только гильотиной», — писал А.И.Герцен о Феличе Орсини. — В самой неудаче они растут до колоссальных размеров и своею смертью наносят удар, стоящий осколка гранаты»<sup>68</sup>.

Орсини рассказывает в своих воспоминаниях об экспедициях военного характера, вылазках на итальянский берег и схватках с австрийцами, о революции 1848 г., о тюремных днях, о полуфантастическом побеге из тюрьмы. Рассказ его прост, в нем нет эффекта, самолюбования. Н здесь поражает это сочетание героического и документального.

Мемуарная итальянская литература Рисорджименто оказала несомненное воздействие на многих писателей, она достойна стать предметом специального исследования.

Поэзия этого периода разнообразна. В 30—40-е годы появляется романтическая сатира поэта Джузеппе Джусты, в 50—60-е годы ведущей становится грустная и призывная песня поэтов-гарibaldiйцев. Песни поэтов-гарibaldiйцев — последний этап романтической итальянской поэзии. Творчество Гоффредо Мамели, Алеардо Алеарди, Алессандро Поэрио и самого талантливого из этой плеяды Луиджи Меркантини глубоко народно не только по содержанию, но и по форме. Песня гарibaldiйцев близка к произведениям фольклорным, в полной мере то же можно сказать и о стихах Джусты: поэзия позднего Рисорджименто демократична.

Джузеппе Джусты (1809—1850) — одна из интереснейших фигур в итальянской литературе. Выходец из интеллигентной семьи, Джусты получил хорошее образование и рано заинтересовался политикой. В 30-е годы он был ярким мадзинистом, затем сблизился с либеральной партией, однако не был правоверным в ее рядах. Джусты был патриотом, и патриотизм его носил особенный характер: поэт страстно ненавидел не только внешних, но и внутренних врагов своей родины, мешающих ее объединению. В этой ненависти отразился пыл бойца Рисорджименто, последователя Уго Фосколо и Джакомо Леопарди. Но в отличие от последних Джусты был конкретнее в своей сатире, его стрелы имели определенную мишень, он апеллировал не к мировому злу, не к силам мировой реакции, но к конкретным явлениям политической жизни его времени. Сатира Джусты не везде укладывается в рамки романтизма, так как она социально отчетлива

Одно из первых стихотворений Джусты — «Паровая гильотина» (1833), где автор, прибегая к излюбленному приему романтической сатиры, мнимому захваливанию, восхищается паровой гильотиной, отрубающей тысячу голов в час. Автор сокрушается, что в Италии отсталая техника мешает скорейшему истреблению всех неблагонадежных. Сатира Джусты — намек на репрессии, примененные к участникам революции 1830 г.

Джусты часто использует прием притворного дифирамба, позволяющий сделать гиперболу особенно выпуклой. В поэзии его нашла отражение красочная галерея портретов представителей различных социальных или политических группировок в Италии 30—40-х годов. Здесь и бездарный, бесславный король маленького государства («Король-Чурбан»), и представитель аристократии («Бал», «Герцог Пелагруэ»), и носитель высокого церковного сана из вчерашних побродяг и мошенников («Облачение»), и стяжатель-буржуа («Жулик»), и флюгер-политик, умеющий держать нос по ветру («Тост Флюгера»), и профессиональный шпион («Прошение», «Мой новый друг»), Италия властителей и деспотов, жуликов-накопителей и прислужников золота представала в причудливых карикатурах поэта, подобно тому, как выступала в капричос Гойи современная ему Испания.

Сатирические фигуры, очерченные Джусто, социально определены; но иногда поэт идет дальше обличений отдельного социального порока, созданный им портрет становится воплощением моральной категории широкого обобщения. Таково его прославленное стихотворение «Тост Флюгера», обращенное против политика Талеярана и людей его типа. Сатира перерастает в обличение лицемерия и фиглярства, ставших отличительными признаками современного поэту дельца. В строках «Тоста Флюгера» звучит мотив Пиранделло: нет людей — есть лишь маски, нет деятелей — есть паяцы и фигляры.

Да здравствуют фигляры,  
Паяцы всех родов! <...>  
Продавцы чувств и мнений,  
Суждений — флюгера,  
Житейских представлений  
Шуты и шулера!

(Пер. Н.Курочкина)

Социальная сатира Джусто обращена не только к национальным явлениям. В поэме «Жулик» рисуется жизненный путь человека, сделавшего золото кумиром своей души. «Молитва» героя поэмы характерна для его собратьев в других странах:

Верую в силу твою,  
Золото — мира властитель,  
Будь мне отныне один  
Действий моих повелитель!

(Пер. Н.Курочкина)

Но о каких бы социальных пороках национального или европейского масштаба ни писал Джусто, он всегда имел определенную тенденцию. Больше всего тревожили его те пороки, которые мешали развитию национально-освободительной борьбы. У Джусто не было сомнений в идеале, он видел долг человека и патриота в том, чтобы быть гражданином и борцом. Исходя из этого он сокрушал все враждебное человеку и гражданину. И фигляр-политик, и накопитель рассматривались им прежде всего как политические оппортунисты, мертвые элементы общества. И фиглярство, и торгашество казались Джусто опасными врагами; заразив общество в целом, они могли убить патриотический энтузиазм и пламенную страсть к освобождению.

Столь же опасными представляются поэту и обывательство, индифферентизм, трусость. На безвредных с виду обывателей-мещан Джусто обрушивается с неменьшей яростью в стихах «Недоносок», «Улитка», «Ископаемый человек». В последнем автор не скрывает своего презрения к мещанину, который представляется ему уцелевшим в эпоху политических бурь мамонтом:

Он в безделье и досуге  
Дни проводит напролет  
И, вращаясь в светском круге,  
Пьет и курит, ест и врет.  
Пусть душой, но сложен плотно  
По подобию быка,  
Он десятки лет охотно  
Роль играет мотылька.  
Вечно с дамами любезно  
Светский вздор он городит  
И бесплодно, бесполезно  
Только землю тяготит.

(Пер. Н.Курочкина)

Мещанство, тупость, нищета духа обличаются поэтом как лютые враги итальянской свободы. Любопытна поэма «Спокойная любовь», где с убийственной иронией повествуется о двух заживевших в безделье и окончательно обленившихся влюбленных. Аккуратно, как на службу, является влюбленный толстяк к своей избраннице в гости, и каждый вечер они тупо сидят за столом, у них не хватает энергии даже выйти в театр. Так годами делятся эти ухаживания; ни ревность, ни смятение чувств, ни земная страсть не нарушают покоя влюбленных. Мишенью сатиры поэта становится бесстрастность, душевная дряблость, убивающая всякую жизнь и движение. Этический идеал сатирика — человек энергии и действия, сильный в своих страстях.

Одно из лучших произведений Джусто — поэма «Сапог» (1836). Обыгрывая мотив Италиисапога, автор создает причудливый, гротескный образ, родственник гофмановским. Здесь и широкое обобщение — олицетворение многострадальной Италии, и конкретно о вещественный внешний облик — старый сапог. От лица этого условно-фантастического существа передается грустная и смешная исповедь — это история Италии, отраженная в злоключениях сапога, который когда-то был отлично скроен и прочно шит, но теперь весь разбит и залатан. Сапог горько жалуется, что не имел хорошего хозяина, все тянули его и он «переходил от вора к вору». Его носил и лихой германец, и щеголеватый француз, и надутый испанский гранд, носили и местные воры из породы церковников. Сапог с отвращением вспоминает о них — он хотел бы, чтоб священникам навсегда запретили носить сапоги. Сапог покаянно замечает, что так привык ходить

чужими ногами, что разучился двигаться самостоятельно. В конце сапог выражает свою мечту — ему нужен хороший хозяин, из своих; ему не хочется, чтобы его топтала чужеземная стопа. Да и нужно починить сапог: ведь он весь в заплатках разного цвета, «тут красный, тут белый, а сбоку желтый и черный, точно арлекин», он должен быть «одного цвета и из одного куска» Озорная в иронии и проникновенно лирическая поэма «Сапог» раскрывает суровый патриотизм автора, болеющего за судьбы родины.

Глубокие проблемы поднимает небольшое стихотворение Джусты «Сант Амброджо». Поэт слушает в соборе пение итальянских и немецких солдат, отдаваясь чувству гармонии. В музыке — душа народа, его сокровенное. Мечтой о свободе полна мелодия итальянцев, в пении австрийцев — грусть о покинутой родине и близких, оставшихся там. Итальянцы и австрийцы — все одинаково жаждут радостей мира, в их сердцах — тоска и боль, потому что они должны убивать друг друга по воле правительств. Австрийские заправила прислали своих рабов, чтобы они держали в рабстве итальянцев, сами же народы невраждебны друг другу. В «Сант Амброджо» Джусты поднимается до понимания социальных корней завоевательной политики Австрии, хотя еще не видит сил, стоящих за правительством. Образ народа в этом произведении выступает во всей сложности. Джусты верит в народ как носителя идеи гуманности и в то же время бичует его за слепоту и покорность. Вера в возрождение народа определяет оптимизм поэта-сатирика.

Народность поэзии Джузеппе Джусты прежде всего в резкости ее обличений, в ненависти поэта к угнетателям народа, внешним и внутренним. Народность сказалась и в близости стихов Джусты к фольклорным произведениям: песням, сатирическим куплетам, импровизациям. Частое обращение к персонажам народного кукольного представления, балаганчика, усиливает демократичность сатиры поэта. Своеобразен и труден для исследователя язык творений Джусты — в нем очень много слов разговорного стиля, грубоват лексикон автора «Сапога», избыточный нелитературными словами, идиомами, поговорками. Стихи Джусты можно сравнить с произведениями Беранже, недаром в русской поэзии у них была сходная судьба. Их первые переводчики были родными братьями — Василий Курочкин, один из ведущих поэтов «Искры», прославился переводами Беранже, его брат Николай Курочкин познакомил русского читателя с поэзией Джузеппе Джусты. Сатира Беранже и Джусты более всего привлекала искровцев, призванием которых было обличение социальных пороков России. Братья Курочкины выбирали наиболее резкие сатирические стихи поэтов Франции и Италии.

Годы активного выступления народных масс выдвинули целую плеяду поэтов: Алессандро Поэрио (1802—1848), Гоффредо Мамели (1827—1849), Арнальдо Фузинато (1817-1888), Алеардо Алеарди (1812—1878) и автора гимна гарибальдийцев Луиджи Меркантини. Все они были непосредственными участниками военных действий. Алессандро Поэрио пал на баррикадах в дни революции 1848 г., юный Гоффредо Мамели умер от ранений. Песни и стихи этих поэтов создавались в дыму сражений и, не дойдя до печатного станка, подхватывались бойцами.

Тематика поэзии 1848—1870 годов неизменно связана с событиями национальной борьбы и отражает настроения текущего момента. Будни гарибальдийской героической эпопеи воспроизведены поэтами с внутренним пафосом. Обращаясь к изображению простых солдат, крестьян («Семеро солдат» Алеарди, «Жница из Сапри» Меркантини), поэты воспевают в них необыкновенное величие души. Они изображают человека в великую для него минуту: час пробил, народ поднялся, от каждого солдата, от каждого крестьянина зависит судьба родной земли. В центре стихотворений гарибальдийцев — образ простого человека, возвышенного до романтического гиганта, ибо таким он становится в ответственный, решающий час борьбы. В лирике гарибальдийцев мало индивидуальности: поэт ощущает себя частицей единого целого — народа, восставшего против своих поработителей. Есть в этой лирике и ноты грусти: великими жертвами заплатит народ за освобождение; и все же он готов с радостью идти на последнюю битву. В стихах гарибальдийцев звучат призывы к восстанию. Обращенные ко всему народу, стихи поэтов-гарибальдийцев просты, ритмичны, как боевой марш, проникнуты чувством, как мелодии их страны.

Ярким явлением можно считать поэзию Луиджи Меркантини. Вот его знаменитый «Гимн Гарибальди» в переводе Л.Мея<sup>69</sup>, несколько устаревшем и не везде точном, но все же передающем и патриотический пыл подлинника, и его художественное своеобразие:

К оружию, к оружию! Разверзлись могилы;  
Проснулись былые, загробные силы,  
Воскресли все тени страдальцев отчизны —  
И нет укоризны их праздным мечам  
Венки на их челах, а в сердце их пламя  
Любви к согражданам... Поднимем же знамя  
Италии прежней, во имя народа.  
И здравствуй, свобода, на гибель врагам!

Царица цветов, вдохновенья и звуков,  
Победный щит предков возьми ты для внуков,  
Века сотней уз на тебя тяготели;  
Но вдруг загремели Леньяно мечи...  
Напрасно забыл ты, коварствуя, немец,  
Что в нашей Италии ты — чужеземец,  
Что станут позорны ей поздно иль рано,  
Оковы тирана и все палачи!  
Зачем же в чужом проселился ты краше?  
Дома эти наши; твои — на Дунае;  
На нем твои нивы и семьи, а наши  
Быть может, и краше, да нужны самим...  
Два моря и Альпы — Италии грани:  
Скорей же огнем и железом, граждане,  
Пробьем Апеннинов упорную грудь,  
И знамя повсюду свое водрузим!  
Будь немы уста и будь быстры десницы —  
И враг нам очистит все наши границы,  
И кончится власти нам чуждой бесчинство:  
Где мысли единство, там нет пришлецов!  
О рабстве позорном не будет помина;  
Народ итальянский сомкнется в едино,  
И вольно задышат одною душою  
И жизнью одною все сто городов!

Рефрен гимна решителен и полон воинского пыла, он построен па повторении одной фразы — «Прочь из Италии, прочь из Италии — пришел час, уходи прочь из Италии, уходи прочь, чужеземец!»

Популярностью, достойной классического произведения, пользуется стихотворение Меркантини «Жница из Сапри» (строки из него приводит А.И.Герцен в «Былом и думах», характеризуя героическую эпоху в жизни Италии); оно было отзвуком на экспедицию Пизакане, закончившуюся поражением отряда добровольцев-патриотов. В произведении Меркантини это событие предстает в восприятии юной крестьянки. Девушка слышала много плохого о людях, идущих против правительства, но эти пришельцы с гор оказались совсем не такими, скорее они были похожи на святых: «Они несли оружие, но они в нас не стреляли; они наклонялись, чтобы поцеловать землю. Я смотрела им в лица, одному за другим: они улыбались, и слезы стояли в их глазах. Нам говорили, что это бандиты из пещер, но они не унесли у нас и кусочка хлеба»<sup>70</sup>. Черты святого — в образе молодого вождя добровольцев, даже в его внешнем облике.

Con occhi azzuri e coi cappelli d'oro  
Un giovin camminava innanzi a loro  
Mi feci ardita e preso il per la mano  
Gli chiesi' dove vai, bel capitano?  
Guardommi e mi rispose' o mia sorella,  
Vado a morir per la mia patria bella! <...>  
Eran trecento, eran giovani e forti I sono morti.<sup>71</sup>

Эти строки просты по лексике, вместе с тем они задушевные и искренни. Мрачен рефрен стихотворения — «их было триста, они были молоды и сильны, и все они погибли», но в целом стихи звучат просветленной грустью. В «Жнице из Сапри» раскрывается глубокая духовная связь народа и добровольцев-патриотов. Народ понимает величие и красоту их подвига, народ пойдет за ними.

Говоря о поэзии 1848—1870 годов, стоит вспомнить и творчество тех, кто не был в отрядах Гарибальди, не участвовал в баррикадных схватках 1848 г., но все же примыкал к общему направлению. Среди них поэт Габриэле Россетти (1783—1854), покинувший родину еще в годы карбонарского движения и живший изгнанником в Англии. Стихи Россетти создавал и в поздние годы своей жизни, он следил за политическими событиями в Италии и откликался на них.

Своеобразной фигурой в итальянской поэзии того периода был Никколо Томмазео (1802—1874). Славянин по национальности (родом из Далмации, настоящая фамилия Томашевич), Томмазео приобщился к литературе Италии, привнес в нее традиции славянской поэзии, ее жизнелюбивый дух. Томмазео одинаково успешно писал свои поэтические творения и на итальянском, и на сербо-хорватском языках, ему удалось найти точки соприкосновения обеих культур. В поэзии Никколо Томмазео зазвучала тема любви к родной земле, к родной природе. В стихах его были религиозные мотивы, близкие к пантеистическим: чувство слияния человека с природой определяло особенности патриотизма Томмазео, проявившегося одинаково ярко и в стихах, посвященных его приемной родине Италии, и в песнях народов славянских стран (в Венеции Томмазео издал на сербо-хорватском языке сборник «Искрице»). Томмазео был противником революционных методов борьбы за освобождение и демонстративно презирал Мадзини, но это не помешало поэту участвовать в национальной борьбе и получить свою долю

И. К. Полуяхтова

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века  
ЭПОХА РИСОРДЖИМЕНТО

МОСКВА: ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЫСШАЯ ШКОЛА». 1970

Издательство Век Просвещения, 2009

репрессий — многие годы он прожил в изгнании. Его произведения органически входят в литературу Рисорджименто.

Период 1830—1870 годов не был эпохой гигантов в литературе Италии, это время малых талантов, трудолюбиво прокладывавших новые тропы в поэзии, прозе, критике, произведениях документального жанра. Может быть, в силу того, что не было в итальянской литературе этого периода крупной фигуры, незаметным был переход от романтизма к веризму — основному литературному на правлению последующих лет. Бытописательный роман Руффини, Ньево, сатирическая поэзия Джузеппе Джустини, мемуары Сеттембрини, песни и стихи гарибальдийцев принадлежали еще романтизму, но веристское начало уже зарождалось в них. Вместо романтического титана в их произведениях все чаще появляется простой человек. Демократичность отличает литературу позднего Рисорджименто, то же качество присуще и другому жанру искусства этого времени — театру.

## ГЛАВА 6. ТЕАТР И ДРАМАТУРГИЯ

В Италии еще с середины XVIII в. театр был не просто любимым развлечением, но страстным увлечением народа. В городах, даже самых маленьких, театры становились не роскошью — необходимостью. Привилегированное положение занимал в Италии того времени оперный театр — в XIX в. его популярность усиливается.

Театр был своего рода народным клубом, куда собирались люди всех сословий. Это определило его большое общественное значение в эпоху Рисорджименто. Театр стал объединяющим центром в период, когда борьба с разобщенностью масс была первым лозунгом времени. Он сделался активным пропагандистом освободительных идей, возбудителем общественного энтузиазма. Нередко спектакли выливались в демонстрации патриотических настроений, так что бурные эмоции зрителей приходилось сдерживать усилиями полиции. И не только полиция сдерживала дерзновения театра. Драмы и оперные либретто подвергались жестокому просмотру. Был установлен индекс запрещенных слов, к ним относились «ангел», «дьявол», «бог» (цензура не терпела намеков на политику церкви), «родина», «отечество». Слово заковали в цепи, но у актера остался жест, мимика, интонации голоса, у драматурга — возможность создания ассоциативной драматической ситуации, у композитора — мелодия — театр заговорил особым языком иносказания. Между сценой и зрительным залом возник невидимый контакт: актер и зритель вели свой скрытый внутренний диалог. Страсть стала основным кодом, ибо еще со времен Витторио Альфьери ставился знак равенства между понятиями «сильная страсть» и «любовь к родине». Если на сцене начинали декламировать с эмоцией, не совсем соответствующей происходящему, если в слова незначительные врывались интонации пламенной страсти — зритель понимал, что это — напоминание о грядущих битвах за великое дело.

Актерское искусство Италии XIX в. выдвинулось в ряды лучших европейских сценических школ. Рисорджименто позднего периода породило артистов мирового масштаба — Густаво Модена, основателя романтического стиля в актерском искусстве, Аделаиду Ристори, которую парижане сравнивали с великой Рашель, Эрнесто Росси, исполнителя и постановщика, и, наконец, знаменитейшего Томмазо Сальвини. Актерское мастерство в Италии росло вопреки слабой драматургии — в этом не было парадокса. Актерская игра подменяла содержание драмы. Превалировала высокая романтическая эмоция, одухотворявшая текст; страстность надолго осталась национальной особенностью игры итальянцев: в этом выразились идеалы времени, сформировавшие психологический облик современника освободительной борьбы.

Невозможно поставить под сомнение теснейшую связь театра и драматургии этого периода с национальным движением. В дни революции 1848 г. драматургия стала откровенно злободневной, насыщенной политическими проблемами и лозунгами дня; в программу спектакля входило исполнение гимнов освобождения — их исполняли дружным хором и актеры, и зрители. Театр начинался с афиши, тенденциозно наставлявшей зрителя. Вот одна из них: «Во вторник, 4 апреля 1848 года, Национально-итальянская драматическая компания, отвечая всеобщим запросам, ставит Историческую драму, интереснейшую по содержанию. Ее написал доктор из Болоньи Агамемноне Дзаппелли, она называется «Виргиния Галация, или Гражданские раздоры, которые помешали изгнанию иноземцев и освобождению Италии». После представления исполнение прославленного гимна «Памяти мучеников итальянской свободы» со знаменами, их будет 17, по количеству революций в Италии, на них будут выписаны имена Мучеников, что отдали жизнь Итальянской Свободе».

Некоторые итальянские критики нашего времени считают, что голая тенденциозность убила художественность в итальянской драматургии эпохи Рисорджименто. Это неверно. Слабость итальянской драматургии связана с поисками новых форм театра, стремившегося отойти от традиций классицизма. Нельзя забыть и того, что политическая активность театра привела к увеличению армии драматических писателей. Порою драматургами становились не поэты, а

политические деятели. Такими однодневными авторами были и безвестный доктор из Болоньи Агамемноне Дзаппелли, и Анджело Брофферио, автор трагедии «Витидже, король готов», кончавшейся словами «Вива Италия!» (трагедия шла несколько раз в 1848 г.).

Немногим более долговечными оказались драмы Франческо дель Онгаро, Тебальди Фореса, Джузеппе Ревере. Блистательные в свое время имена, они стали достоянием архивов и музеев театра.

Политическая страстность отличала и произведения талантливых драматургов Рисорджименто, среди которых следует назвать Карло Маренко, автора трагедий «Граф Уголино» и «Пия деи Соломеи»; Пьетро Косса, создавшего драмы «Нерон» и «Мессалина»; Паоло Джакометти, автора «Елизаветы, королевы английской», «Юдифи» и других драм.

Лучшая из драм Джакометти «Гражданская смерть» была переведена на русский язык А.Н.Островским (под названием «Семья преступника»). Выдающимися драматургами Рисорджименто были Джованни Баттиста Никколини и Паоло Феррари.

Все названные драматурги (исключая последнего) строили свои тираноборческие романтические драмы на исторических сюжетах, аналогичных современности. Они наследовали традиции Альфьери, хотя отказались от его простой строгости и ввели романтические эффекты. В истории они отбирали сюжеты тенденциозно: заговор против тирании, раздоры, губящие единство нации, любовь и революционный долг, тираноубийство, возмездие за обиду и т.п. Обращение к современной теме не рекомендовалось, романтическая драма обязывала заимствовать сюжет или из далекого прошлого, или из литературного источника — особенно часто обращались к «Божественной комедии» Данте. Эпизоды из произведений Данте легли в основу драмы Сильвио Пеллико «Франческа да Римини», драм Маренко «Граф Уголино» и «Пия деи Соломеи». Данте — гордость Италии — сам стал в эту эпоху протагонистом в ряде драм. Одной из лучших в таком роде была пьеса Феррари «Данте в Вероне».

Произведения Паоло Феррари (1822—1889) несколько выпадают из драматургии указанного периода прежде всего потому, что это комедии, а данный жанр не соответствовал тревожному времени Рисорджименто. Феррари удалось создать лишь одну талантливую пьесу, характерную для эпохи Рисорджименто, — «героическую комедию» (жанр, известный нам по «Сирано де Бержераку» Ростана). Это — «Гольдони и его шестнадцать новых комедий» (1851), Комедия патриотична, она раскрывает один из блестящих периодов в истории национального театра — борьбу Гольдони за новое, глубокое, народное искусство. Смысл ее в прославлении итальянской литературы и ее великого мастера Карло Гольдони. В комедии Феррари впервые в истории драматургии выведен образ главного героя, — талантливого художника, борца и гражданина. Сближение трагедии и комедии в Италии пошло по пути утверждения единого характера протагониста — гражданина и патриота, одержимого высокими страстями, обязательно нелюбезного характера.

Образ Карло Гольдони, романтического героя в комедии — победа Феррари. Это поэт, борец и энтузиаст, одержимый любовью к театру. Своему знатному покровителю он рассказывает о своей жизни. Он перепробовал много профессий: был врачом, чиновником, судьей, но жил лишь одной мечтой, что родилась вместе с ним, — театром. «Одна идея захватывала меня целиком и влекла меня постоянно — я только и думал, что о театре, о комедии; всюду я видел сцены и характеры; у постели моих больных я изучал страдающего человека; в тюрьмах наблюдал хитрых мошенников, не теряющих надежды, невинных олухов, впавших в отчаяние; в судах видел, как подлец выигрывает дело, честный разоряется... я свято хранил в памяти мои впечатления; оставив театр, я много раз мог устроиться на должность, доходную и удобную, но непреодолимая сила притягивала меня к этим «Флориндо» и «Розаурам»<sup>72</sup> и я имел слабость, а может быть, дерзость верить, что мое призвание — принести пользу итальянскому театру.». Эта «непреодолимая сила» вселяет в него смелость противостоять нападкам сильных мира сего, она заглушает и страх, и доводы практического разума, ведет на подвиг. Когда влиятельный друг предлагает комедиографу изъять из продажи резкий, сатирический «Пролог», Гольдони гордо отказывается, хотя и знает о последствиях своего отказа. «Готов — в темницу, готов — в кандалы, и Торквато Тассо был в заточении. Но потомство — вот тот высший суд, что судит даже Верховные Трибуналы и будущее... Но что я говорю? Тассо, будущее, это хвастливые слова, простите мне их, они вырвались в минуту возбуждения. Я знаю свое место. Однако в твердости характера и убеждений я не уступлю никакому Тассо в мире, и уничтожить мой «Пролог» — никогда». В образе Гольдони появляются черты мученика идеи — хотя конец комедии вполне благополучен.

Сюжетно комедия Феррари построена искусно, действие многообразное, разветвленное, стержень его — столкновение героя с многочисленными врагами. Характеры их индивидуальны, яркие, все они противопоставлены главному герою в одном — это люди мелких страстишек, суетные и трусливые. Их расчетливость стоит на пути благородной цели Гольдони. Директор театра скуп, он торопит драматурга, вымогая у него новые комедии. Актеры ссорятся из-за ролей и заработков, актрисы не могут поделить поклонников. А тут еще двое испанских грандов — дон Педро и его сын дон Фульдженцио влюбились в госпожу Гольдони и досаждают ей своими

ухаживаниями. Распутные бездельники, старый дон и недоучка-молокосос, готовы поджарить поэта за то, что жена его смеется над ними. Но самый страшный враг Гольдони — комедиограф Карло Циго, соперник злобный, остроумный, изобретательный в своей зависти. Циго переодетым приходит в дом Гольдони, чтобы похитить новую пьесу драматурга. Заполучив пьесу, он в один вечер пишет на нее блестящую пародию и ставит в своем театре.

Кульминация комедии сводит усилия врагов Гольдони воедино: хозяин театра поставил еще не отработанную комедию поэта «Счастливая наследница», перессорившиеся актеры окончательно проваливают ее, публика освистывает пьесу. В этот момент, обозленные отказом госпожи Гольдони, испанские гранды настраивают высшие круги против поэта, а в театре, принадлежащем Карло Циго, с шумным успехом идет пародия на «Счастливую наследницу»; Циго торжествует. Но в последний момент гений Гольдони разрушает все препятствия. Драматург решительно прекращает представление неудавшейся пьесы, сочиняет монолог в стихах, адресованный публике, и посылает примадонну к зрителям прочесть его. Это — откровенное признание автора, что «Счастливая наследница» ему не удалась, и обещание написать новых 16 комедий. Откровенность и смелость Гольдони покоряют зрителей: зал бурно рукоплещет, приветствуя любимого автора — подоспевший к этому моменту злобствующий Циго понимает, что ему никогда не победить Гольдони.

Линия Гольдони — Циго, пожалуй, самая интересная в комедии. В образе Циго угадывается Карло Гоцци, непримиримый антагонист создателя итальянской бытовой комедии. Циго в произведении Феррари — комедийный вариант пушкинского Сальери. Циго талантлив, но он не может простить Гольдони, что тот — гений. Гольдони народен, в этом сила его гения, раскрывшаяся в последней сцене.

Комедия Феррари отличается живыми характерами, колоритностью в изображении венецианских нравов XVIII в., подлинной веселостью комических ситуаций, заимствованных из комедий Гольдони. Обаяние комедии Феррари во многом определяется воскрешением тени великого комедиографа прошлого. Комедия овеяна гольдониевым духом, но в ней и новое — черты героической комедии.

Романтическая драма Рисорджименто нашла свое самое яркое выражение в творчестве Джованни Баттиста Никколини (1782—1861), широко эрудированного писателя. Жизнь его прошла во Флоренции — здесь он изучал историю, классическую и современную литературу, в 25 лет уже возглавлял кафедру истории, а позже получил почетную должность секретаря Академии Искусств. Никколини принадлежал к политическим вольнодумцам, мечтал о полном искоренении феодальных привилегий, был воинствующим врагом католической церкви, прославился своей ненавистью к папе.

В литературе его симпатии согласовались с политическими убеждениями. В юности он увлекался древнегреческими трагедиями и тираноборческими творениями Альфьери. Ранние трагедии Никколини «Медея» и «Поликсена» написаны в духе классицизма. Но с 1818 г. он отдает свое сердце романтическому искусству, его идеалами становятся Шекспир и Данте. Своего великого земляка Никколини толковал оригинально. По его мнению, кантики «Ад», «Чистилище» и «Рай» не что иное, как символы вечных категорий: Ад — символ Природы (вечная ночь), Чистилище — символ истории (постоянный прогресс), а Рай символизирует искусство (воплощение вечно прекрасного). Такое толкование «Божественной комедии» красочно иллюстрирует политические и эстетические воззрения писателя, видевшего в истории путь к далекому идеалу, а в искусстве — его воплощение.

Известность пришла к писателю в 1819 г., когда он создал драму «Навуходоносор» («Набукко»). Это была аллегорически изображенная судьба Наполеона. Такие драмы не были новостью: Ипполито Пиндемонте («Арминий»), Уго Фосколо («Аякс») уже представляли французского императора в античных одеждах. Драма Никколини имела одно преимущество — она была написана после падения Наполеона и потому подводила поучительное резюме: свободолюбие народов является извечным врагом власти тиранов. Образ побежденного Навуходоносора был лишен однолинейности, драматург относился к своему герою не без жалости, хотя и порицал его неумеренное властолюбие. Драма прошла с шумным успехом — среди ее почитателей был и такой требовательный ценитель как Стендаль.

Славу драматургу принесли его трагедии романтического характера: «Антонио Фоскарини», «Джованни да Прочида», «Розмунда английская», «Лодовико Сфорца», «Беатриче Ченчи». В 1843 г. Никколини пишет свою большую трагедию «Арнольд Брешианский», которую впервые поставили во Флоренции в 1860 г. (в последний год жизни Никколини).

В это же время Никколини создает ряд теоретических работ о драматургии, интереснейшие из них — «Речь об «Агамемноне» Эсхила и о трагедии древних греков, а также о современной» (1828) и «О подражании в драматическом искусстве. Никколини считал допустимым заимствование в драме при одном условии, «если писатель стремится к правдивому изображению жизни»<sup>73</sup>. Подражать следует со смыслом, усваивая из наследия прошлого лучшее, актуальное. «Подражать Шекспиру — значит сделать так, чтобы трагедия была обращена к нашему времени,

как обращены к эпохе Шекспира его собственные трагедии»<sup>74</sup>, — пишет Никколини. «Драматургия древних греков для нас как лунный свет, бледный, однотонный,— пишет он в первой статье, посвященной древнегреческой трагедии. — Шекспир — это свет солнца, рождающий жизнь»; характеры Шекспира — реальная жизнь», потому что «в них все представлено в конкретности»<sup>75</sup>.

Существует мнение, что Никколини, подобно другим поэтам Рисорджименто, был поборником романтизма только в теории, а на практике предпочитал классицизм. С этим нельзя согласиться — Никколини искал пути к романтической драме и впрямь порою возвращался к традициям революционного классицизма, с которым был связан общностью политической тенденции. Но образцом для его творчества были Байрон, Шелли, Гюго. Итальянский драматург охотно пользовался чужими сюжетами, перекраивая их в духе идей Рисорджименто. В «Антонио Фоскарини» он переделывал «Двоих Фоскари» Байрона, в «Беатриче Ченчи» — известную трагедию Шелли. «Я не перевел «Беатриче Ченчи», как робкий скрупулезный переводчик,— говорил Никколини,— я подражал, как поэт с пылкой и оригинальной фантазией»<sup>76</sup>. Никколини учился у английских и французских романтиков, прививая Италии достижения более передовой в то время европейской мысли. Но Никколини не хотел забывать при этом и национальных традиций, его привлекала простота трагедий Альфьери, чеканность, «театральность» его стиха — но ведь Альфьери не был уже полностью классицистом. Тем более не была классицистической драма Никколини, хотя и имела некоторые черты этого направления.

В основе драм Никколини лежит сюжет, взятый из национальной истории — нет традиционного для поборников классицизма античного сюжета. В его пьесах обыгрываются ассоциативные драматические ситуации: заговор, подготовка восстания, столкновение. Ассоциативность не только в главной линии сюжета, но в каждой ситуации, в обстановке сцены, в эпизоде.

Пьесы Никколини очень своеобразны и значительно отличаются от романтических произведений писателей Англии и Франции. В английской и французской романтической драме на первый план выступал конфликт личности с окружающим миром, иногда — со всем мирозданием («Манфред», «Каин» Байрона, «Освобожденный Прометей» Шелли). В драме итальянского романтика конфликт сохраняет политическую окраску, противоборствующими силами являются тирания и угнетенные. Среди последних могут находиться аристократы и простолюдины, чаще всего и те и другие вместе, без классового разделения. У Никколини, как и у Альфьери, стержень действия — развитие политической идеи. Но двигателями действия являются героические страсти, не всегда политического характера: ненависть, месть, жажда свободы. Трагедия Никколини — драма идей и драма страстей одновременно, романтическая драма с классицистической основой. Неслучайно Никколини оставляет традиционное классицистическое название жанра — трагедия.

Лучшая из трагедий Никколини — «Джованни да Прочида». Показательна театральная судьба ее: поставленная в 1830 г. во Флоренции, она вызвала столь бурный взрыв патриотических чувств, что ее тут же запретили. В революционные дни 1848 г. ее постановку возобновили, она шла в различных театрах, и каждое ее представление было триумфом. Потом снова наступили годы запрета.

Главный герой трагедии — лицо легендарное. Имя сицилийского феодала Джованни Прочида связано с восстанием, которое произошло в Палермо в 1282 г. и вошло в историю под названием «сицилийская вечерня». По преданию, сицилийцы подняли оружие против своих властителей-французов в час звона вечерних колоколов. У историков нет точных сведений об участии Прочиды в «сицилийской вечерне»: молва приписывала ему руководство восстанием. Никколини не боялся погрешить против деталей национальной истории, стремясь выявить в ней главное — извечное сопротивление итальянцев иноземному игу.

Основной конфликт трагедии — борьба угнетенных сицилийцев с тиранией французов, он дополняется частным конфликтом персонажей — Прочиды и французского наместника Эриберто, хотя последний ни разу не появляется на сцене. Мелодраматическая интрига вплетается в ткань суровой трагедии. Следует отметить, что сюжет трагедии Никколини построен интересно; действие трагедии имеет сложную, разветвленную и подчас даже запутанную предысторию. Хотя события многочисленны, развитие их просто и строго, как у Альфьери.

Когда-то, в далеком прошлом, француз Эриберто и сицилиец Прочида были друзьями. Но французский наместник полюбил жену своего друга и однажды силой увез ее из дома Прочиды. Сицилианка сумела через год убежать от насильника и вернулась к любимому мужу и детям, но к ним не вернулось былое — несчастная женщина увядала, угнетенная неведомой печалью. Умирая, она открыла Прочиде свою тайну: где-то, среди чужих людей она оставила сына, рожденного от Эриберто. Прочида затаил злобу против французского наместника, разбившего его любовь и семью. Но злодеяния Эриберто этим не кончились — в поединке он убил старшего сына Прочиды и изгнал его самого из Палермо. С этого момента месть стала делом жизни для оскорбленного сицилийца: священный долг и пламенное желание сердца слились в этой жажде отмщения. Долгие годы скитался Прочида в чужих краях, разжигая ненависть к поработителям-французам, мечтая о дне возвращения в далекую отчизну. В отсутствие Прочиды его

единственная дочь Имельда тайно повенчалась с юношей Танкредо, скрывшим от нее свое происхождение. Танкредо и сам не знал того, что он и Имельда — дети одной матери и разных, смертельно ненавидящих друг друга отцов. Лишь когда у них родился сын, Танкредо сказал Имельде то небольшое, что знал о своем отце — он француз. С ужасом приняла Имельда эту весть; она не сомневалась, что ей никогда не примирить своего отца с зятем-французом, и она решила скрыть этот брак.

Все эти бурные события уложены в предысторию. В первом акте трагедии Имельда молится у могилы брата, павшего в бою с Эриберто, ожидая возвращения отца.

Прочида возвращается. Он вернулся в Палермо, чтобы зажечь пожар восстания. На протяжении пяти актов трагедии почти никаких событий не происходит. Все живет в напряженном ожидании важного момента — восстания против поработителей. Прочида ведет разговоры с дочерью, которую призывает принять участие в будущей битве; Имельда делает слабые попытки отговорить отца от восстания. Политические диалоги составляют центр тяжести трагедии. Политические декларации в трагедии были адресованы не столько сицилийцам XIII в., которые ходили по сцене, сколько итальянцам XIX в., которые сидели в зале. Прочида пропагандировал со сцены революционные идеи Рисорджименто. Он требовал единства нации как первого условия народного движения

Сегодня, верю я, на миг короткий

Нас ненависть сплотила — умиг сенья

Достаточно народу разобьет он

Цепь рабства — и пойдет к делам великим!

Прочида объясняет друзьям правомерность революционного насилия, что не противоречит гуманизму, как любовь к родине не противоречит интернациональному чувству. Нужно ненавидеть не иностранцев — но поработителя:

Священным я считаю

Закон любви в сердцах людей всех наций

Но иностранец нас поработил

Пусть добровольно франк уйдет за Альпы —

Я первый братом назову его.

Эти фразы становились крылатыми, жили среди борцов Рисорджименто, произносились на тайных собраниях. Декларация политических идей в драме была своевременной.

При всей декларативности романтическая драма Никколини чужда рационализма. Нервом ее являются героические страсти, также нарочито декларируемые, идущие от первого к последнему акту. Развитие и нарастание эмоций — закон драматургии. В драме Никколини он претворяется своеобразно. Прочида постепенно вызывает этот накал страстей у окружающих. Своей дочери Имельде, собратьям по заговору он говорит о великом гневе народном, о своих страданиях и жажде мести. Вождь заговорщиков рассказывает о погибшей жене и павшем сыне, напоминает, что у каждого сицилийца есть погибшие близкие, убитые насильниками-иностранцами. События предыстории служат возбудителем страстей в настоящем. Нарастание эмоций в «Прочида» — это прежде всего нарастание гнева, превращающегося в грозную силу. Горделиво звучат слова сицилийца в ответ на робкое замечание его дочери:

Имельда: Отец, сильна

Власть короля французов.

Прочида: Но сильнее

Прочида гнев!

Нарастание гнева приобретает особую значимость, оно приближает час восстания. И заговорщик упорно разжигает эту страсть. Наконец, он требует отмщения, напоминая о жертвах прошлого:

Вы медлите? О робкие, глядите,

Земля разверзлась, из могил раскрытых

Выходят тени мучеников, шепчут

«Отмщение!..» идемте же смелее!

В нарастании гнева Никколини видел революционную силу, автор «Прочида» воспитывал зрителя политически, одновременно воспитывая его и эмоционально.

Финал трагедии «Прочида» носит действенный характер. Пробил час восстания, с криком «К оружию» сицилийцы поднялись на борьбу с поработителем. Завершается и давняя вражда Прочида и Эриберто; раскрывается тайна Танкредо, узнавшего, что он сын Эриберто и сводный брат Имельды. Прочида убивает сына своего врага, умирает от горя Имельда, преступившая свой дочерний и национальный долг. Исходная ситуация драмы, представляющая покоренную Сицилию, разрушается полностью. Развязка трагедии результативна в самом полном смысле этого слова; драматург верит в возможности изменения мира.

«Джованни да Прочида» — самое решительное произведение Никколини, утверждающее право нации на революционное освобождение, право человека мстить за обиды и порабощение. Одна из характерных тенденций трагедии — изображение духовного выпрямления человека, обретающего свое достоинство и силу в борьбе против угнетателя. Под этим углом зрения следует рассматривать изображение драматического характера у Никколини. Его Прочида — характер активный. Романтическая природа этого характера несомненна: он основан на гротеске (стоит напомнить, что романтики понимали гротеск только как сочетание противоположных начал) и преувеличении. В образе Прочида воплощены священные чувства итальянца Рисорджименто: свободолюбие и гордость, нежность и суровость, патриотизм, доходящий до самоотвержения, и сосредоточенность на личных обидах. Эти качества не меняются в нем, но усиливаются, нарастая, в чем и состоит принцип эволюции характера в романтической драме. По мере приближения восстания фигура Прочида становится все более величественной.

Никколини отстаивал гротеск как основной способ создания характера в современной ему драме. В «Речи об «Агамемноне» Эсхила и о трагедии древних греков, а также о современной» он писал: «Создатели новой литературы исходят из принципа, противоположного принципам древних: в мире, говорят они, безобразное всегда рядом с прекрасным... давайте и в искусстве смешаем доброе и злое, тени и свет — долгой чистый идеал, гротеск — наш главный принцип»<sup>77</sup>. Образы главных героев драмы основаны на сочетании контрастных качеств. Прочида справедлив, но жесток, в нем уживаются и беспощадный мститель, и нежный отец, заговорщик, преданный делу, и гордец, скрывающий в душе мрачные тайны. Танкреди отважен, но не приемлет идеи справедливости Имельда — нежная мать, любящая жена, но робка и нерешительна в своих поступках, способна из-за любви забыть свой гражданский долг. Тот же подход к обрисовке характеров главных действующих лиц и в других драмах: Беатриче Ченчи («Беатриче Ченчи») свободолюбива и решительна, но жестока в своей справедливой мести; Розмунда («Розмунда английская») нежна в любви, но вероломна по отношению к отцу, страсть в ней сильнее чувства чести. (При этом и непокорная Беатриче, и безрассудная в любви Розмунда воспринимаются как самые привлекательные персонажи трагедии.) Тираны в трагедиях Никколини не только деспоты, но и слабовольные страстотерпцы, истерические трусы, дрожащие при одной мысли о народном бунте. Контрасты в драме Никколини сближают его с Гюго.

Последнее произведение Никколини — трагедия «Арнольд Брешианский». Главный герой ее — знаменитый проповедник XII в., предтеча реформации Арнольд из Бреши. Проповедник в драме Никколини — счастливо найденный персонаж: открытая пропаганда революционных идей становится естественной, она соответствует основному роду деятельности героя. Арнольд сильно осовременен драматургом, он проповедует идеи Рисорджименто, требует объединения и свободы Италии, отделения церкви от государства, свободы личности. В трагедии выступают все сословия: крестьяне, ремесленники, немецкие кнехты, священники, бароны; Арнольд несет им свои обличительные проповеди, разжигает их гнев против папы. Наконец, он встречается и с самым страшным своим врагом — папой Адрианом, которому высказывает свое негодование. Заявления Арнольда папе недвусмысленны:

Ты почему здесь ищешь власти больше,  
Чем в небе, слишком занятый землею?

Он предсказывает неизбежность крушения папской власти, так как религия — это мракобесие, которое человеческий разум победит; с развитием разума исчезает этот краеугольный камень, на котором держится тирания.

Ты, Адриан, ошибся. Римских молний  
Слабее ужас. Разум потрясает  
Те цепи, что ты жаждал видеть вечно.  
Он их порвет, когда совсем проснется!  
Мысль человека ныне так мятежна! Ее не усмирить!  
(Пер. Е.Егермана)

Арнольд казнен по приказанию папы, но моральная победа на его стороне. Трагический исход не мешает оптимистическому настрою произведения, утверждающего исторический прогресс и неотразимое воздействие просвещения; «Арнольд Брешианский» Никколини тесно связан с традициями просветительства. Герой пьесы — рупор идей автора. Народ в трагедии — чаще всего пассивная сила, которая еще ждет своего пробуждения.

В романтических драмах Никколини не соблюдается единство места, нарушается единство времени. Постановка драм Никколини требовала красочных, меняющихся декораций. Мир в драмах Рисорджименто представал в динамике, в стремительной смене картин, в быстром течении времени. Поэтому драмы Никколини отличал ускоренный ритм, вызывающий возбуждение. Концовки типа «К оружию» должны были восприниматься естественно.

Язык в драмах Никколини эмоционален. Характерны для него высокая лексика, революционная афористичность. Монологи в его пьесах драматичны. Это монологи-рассказы, монологи-исповеди, лишенные рационализма и перегруженные эмоцией. Внутренние душевные бури героев отражаются в монологах, которые органически входят в диалог и в то же время как бы отделяются от него, ибо тема их, сюжет, настроение целиком закончены. Такой монолог раскрывает внутренний мир героя, не останавливая действия. К таким монологам относится рассказ Имельды («Прочида») о преследующем ее сне: сицилийцы восстали, всюду льется кровь, она же не знает, кого защищать ей в этой схватке: муж ее с французами, отец — среди восставших. Имельде чудится, что она видит отца среди поверженных — умирая, он проклиная изменницу-дочь. Такого же рода рассказ Изабеллы («Лодовико Сфорца») об ее отце: жестокий тиран был одержим страхом перед воображаемыми заговорщиками и ночами метался по комнатам дворца, умоляя несуществующих бунтовщиков не убивать его. Такие монологи требовали от актера выразительной мимики, гибких интонаций голоса.

Диалог отличался исключительной лаконичностью. Как и Альфьери, Никколини разрывал стихотворную строку — вот один пример из трагедии «Розмунда английская». Король Генрих II, вынужденный заключить брак в соответствии с политическими расчетами, нарушил слово, данное своей возлюбленной Розмунде. Отец обесчещенной девушки, барон Гуальтьеро мстит за нее, организовав заговор против короля. При таинственных обстоятельствах впервые встречаются Гуальтьеро с королем Генрихом. Следует диалог:

Генрих:                    Что у тебя  
                              Отняли?  
Гуальтьеро:            Честь.  
Генрих:                    Но кто?  
Гуальтьеро:            Украл бесчестно  
                              Король...  
Генрих:                    Кого же?  
Гуальтьеро:            Дочь мою.  
Генрих:                    Так ты...  
Гуальтьеро:            Отец Розмунды  
Генрих:                    Боже всемогущий!

Драмы Никколини возбуждали современников декларативностью революционных идей и настроений, они были драмами момента. То, что было достоинством драм типа «Прочида» и «Арнольд Брешианский», стало с течением времени недостатком. У Никколини в его пьесах не было, за известным исключением, ни настоящих драматических характеров, ни оригинальных драматических ситуаций. Исследователи литературы Рисорджименто от Франческо Де Санктиса и Луиджи Сеттембрини до Франческо Флора отказывают Никколини в таланте художника. Это несправедливо. Никколини сыграл свою роль в национальной литературе, хотя остался в истории литературы, не войдя в фонд всегда живого классического искусства. Никколини оказал влияние на развитие музыкальной драмы в Италии.

В итальянской драматургии выступает еще один автор, о котором следует сказать несколько слов — Паоло Джакометти (1816—1882). Он написал около 80 пьес, в большинстве своем романтические драмы в духе Никколини. Представляет интерес его драма «Гражданская смерть» (1861). Это произведение дожило до наших дней и популярно не только у себя на родине. Перевод А.Н.Островского дал жизнь этой пьесе на русской сцене, ставится она и в советском театре.

Действие драмы разворачивается в современной автору Италии (перенесение событий в современность было возможно в рамках мелодрамы, чем и воспользовался драматург). Сюжет почти укладывается в семейную драму. Сицилиец Коррадо в порыве гнева убил Алонзо, брата своей жены Розалии, за что попал в тюрьму, где провел тринадцать лет. Розалия осталась с маленькой дочерью, их обеих приютил доктор Пальмиери, тайно любивший Розалию. Вдовец Пальмиери дал девочке имя своей умершей дочери, а Розалию определил к ней в качестве гувернантки, скрыв от девочки, что это ее мать.

Розалия была благодарна ему и за это, ее благодарность перешла в любовь, но оба они не смели заговорить о своем чувстве: Коррадо был еще жив.

Странные отношения между Розалией и Пальмиери стали возбуждать злорадное любопытство у блюстителей нравственности, когда неожиданно вернулся Коррадо, бежавший из тюрьмы. Нелегко было несчастному беглецу убедиться, что жена разлюбила его, а дочь называет отцом другого человека, пугаясь одного вида своего родного отца. Розалия умоляет Коррадо не ломать жизнь девушки, не открывать ей грустную правду. После мучительных колебаний Коррадо выпивает яд, чтобы освободить Розалию и дать ей возможность благополучно устроить свою жизнь. Умирая, он соединяет руки Пальмиери и Розалии, самоотвержение Коррадо вызывает у всех восхищенное умиление, он слышит слова нежного сострадания от дочери, так и не узнавшей, что отец пожертвовал жизнью, чтобы они с матерью могли найти мир и счастье в новой семье.

Коррадо — самый яркий характер в драме. Это человек, наделенный богатым духовным миром. Коррадо совершил преступление. Но его вина оправдана автором — Коррадо вспыльчив и нетерпим к подлости, а его враг Алонзо, желая разрушить семью сестры, клеветал на Коррадо в полиции, представляя его политически неблагонадежным. Коррадо не получил бы пожизненного заключения за убийство, совершенное в порыве гнева, если бы над ним не тяготело подозрение в политической неблагонадежности. Джакометти не решается сделать своего героя борцом за национальное дело, но ассоциативная ситуация тем не менее возникает. Судьба Коррадо, претерпевшего в заключении тяжкие муки, напоминала о многих несчастных, что стали жертвой полицейского режима в период «системы Меттерниха».

Но самое главное в Коррадо — его подвиг самоотвержения. Этот поступок героя не только полностью искупает его преступление. Самоотречение Коррадо поднимает его морально выше «порядочного общества». Сама по себе нравственная идея самоотречения была одной из кардинальных в этике Рисорджименто, самоотречение во имя родины — характерная черта итальянского романтического героя. Коррадо совершил подвиг не в момент битвы за родину, а в отношении к любимым и близким — это не умаляет его значения. Отверженный обществом торжествует моральную победу над столпами морали — та же тема, что и в «Травиате» Верди, созданной за несколько лет до «Гражданской смерти».

Основной конфликт пьесы приближает ее к социально-психологической драме. Это столкновение гуманной человеческой личности с католическо-абсолютистским режимом Италии. Конфликт идет в социальном и моральном плане. Коррадо противостоят герои благополучной судьбы: доктор Пальмиери и Монсиньор, представитель католицизма. В этом последнем сосредоточены черты мракобеса и жестокого политика, смысл всей деятельности которого сводится к выслеживанию и доносам. Монсиньор подглядывает, наушничает, заглядывает в чужие спальни, считая себя оплотом нравственности. Он преследует подозрениями Пальмиери и Розалию, Пальмиери вызывает его ненависть, потому что в доме этого человека висят портреты Джордано Бруно и Кампанеллы, свободомыслие в религиозных делах нетерпимо для Монсиньора. Со злобой говорит он, что в доме доктора «только одно распятие, и то только потому, что он его считает за произведение Бенвенуто Челлини». Монсиньор авторитетно заявляет: «Без религиозности нет нравственности», это его кредо. В этом принципиальный конфликт Монсиньора и Коррадо. Своим последним поступком Коррадо опровергает истину Монсиньора: подлинная нравственность — в гуманности и самоотвержении, а не в религиозности.

Доктор Пальмиери — персонаж в целом привлекательный, его тактичное отношение к благодетельствованной им семье преступника обнаруживает в нем человека разума, а не догмы, его понятия о нравственности ближе к подлинной человечности, чем к религиозной установке. И все же он несколько холодноват по натуре, слишком резонен в доводах, когда обосновывает свое право на жену и дочь Коррадо. Пальмиери оказывается с теми, кто растоптал и уничтожил Коррадо, лишил его права на счастье.

«Гражданская смерть» не может быть названа драмой реалистической: в ней явственны принципы мелодрамы. Судьба героя определяется не столько социальными обстоятельствами, сколько стечением злополучных случайностей. Пьеса переполнена чувствительными, слезливыми сценами, концовка нелогично сглаживает общественные конфликты, показывая торжество добродетели. При всем этом в «Гражданской смерти» есть элемент психологической драмы, в развитии действия сложно сочетается прошлое и настоящее. Драма несет в себе обличительное, антицерковное начало, охватывает политические и социальные проблемы. Прогрессивность авторской позиции в драме — одна из главных причин успеха пьесы.

Рассматривая театральное искусство Италии XIX в., нельзя не сказать о музыкальной драматургии, об опере как ведущем литературно-музыкальном жанре того времени. В Италии XIX в. опера считалась основным видом театрального искусства.

Опера родилась в Италии в XVI в.

Значение ее в период борьбы за объединение и освобождение страны становилось исключительным; в стране раздробленной, где народ говорил на разных диалектах, оперная музыка становилась подлинным национальным языком искусства.

Борьба за новую музыкальную драму стала делом политической значимости. Вождь «Молодой Италии» Джузеппе Мадзини, хотя сам не был музыкантом, в своем трактате «Философия музыки» (1836) обращается к проблемам музыкальной драмы. Это не случайно: необходимо было изменить устаревшие формы оперы, поставить ее на службу национальному делу. Поэтому в первую очередь стоял вопрос о реформе либретто, что давало право Мадзини, не имевшему теоретических познаний в музыке, писать об опере. Мадзини начал разговор о народности в опере, что было в то время актуально для всех видов искусства.

Народность в опере Мадзини понимал как подчинение музыкальной драмы задачам национальной борьбы. Он считал необходимым сделать оперу народной драмой, введя большие хоры, представляющие голос народный. Здесь он целиком опирался на свое знание драмы литературной, стараясь сблизить последнюю с драмой музыкальной. «Почему бы хору, который был так важен в древнегреческой трагедии, где он представлял мораль народа и его настроение..., не занять того же места в современной музыкальной драме?.. Почему не стать ему воплощением народного начала, величавым и цельным?»<sup>78</sup> Подчас Мадзини несколько механически сопоставляет структуру литературной и музыкальной драмы, требуя создания в последней исторического колорита: «Реформа музыкальной драмы должна идти по пути создания исторического колорита. Если музыкальной драме суждено обрести гражданскую идею, в ней должен быть историзм... авторы драмы литературной уже поняли это: нужна правда эпохи»<sup>79</sup>. Для того чтобы «обрести гражданскую идею», пишет Мадзини, музыкальная драма должна пересмотреть соотношение музыки и литературного текста, в ней поэзия «вчера служанка, завтра должна стать сестрой музыки»<sup>80</sup>. Текст высокого литературного достоинства и революционной мысли — вот что нужно итальянской опере. «Философия музыки» скорее апеллировала к поэтам, чем к музыкантам, между тем она была воспринята как манифест нового, романтического искусства в области музыкального театра.

Либретто оперы в Италии строилось по принципам классицистической драмы старого покроя. Сюжеты брались преимущественно из античности, лексика являла пример архаичности. Джоаккино Россини одним из первых, еще в самом начале XIX в., дерзнул обратиться к произведениям современных ему европейских классиков, выбрав для своей лучшей комической оперы произведение Бомарше «Севильский цирюльник» (1815); позднее он обратился к Шекспиру («Отелло», 1816). В 1829 г. он создал оперу на сюжет шиллеровского «Вильгельма Телля». Попытки писать оперы на либретто, взятые из современных классиков, предпринимал и Доницетти, создавший в 1835 г. оперу «Марино Фальеро» на материале бунтарской драмы Байрона.

Новый подход к литературному тексту музыкальной драмы в полной мере осуществил Джузеппе Верди (1813—1901), великий мастер оперного жанра и выдающийся преобразователь оперы. Верди был одаренным драматургом в литературном смысле этого слова, он оказывал влияние на своих либреттистов: сам планировал основную композицию либретто, устанавливал очередность сцен и явлений, беспощадно отказывался принять плохие стихи, заставляя своих либреттистов переделывать их по многу раз. Сам Верди стихов не писал, но обладал вкусом в поэзии. Верди был взыскателен, даже придирчив в выборе либреттиста оперы. Его постоянными сотрудниками стали Темистокле Солера, Феликс Пьяве, Сальваторе Каммарано. Никому из этих поэтов нельзя отказать в большом таланте; созданные ими либретто отличаются несомненными поэтическими и драматическими достоинствами, которые, однако, не принадлежали им безраздельно: сам Верди был обязательным соавтором своего либреттиста.

На протяжении всего творчества Джузеппе Верди искал путей сближения оперы и драмы, музыки и текста. Композитор и драматург следовал тем принципам, которые выдвинул Мадзини: делал все, чтобы музыкальная драма «обрела идею гражданскую», чтобы она стала народной драмой в полном смысле этого слова. Первая опера Верди, обнаружившая в нем мастера, — «Набукко» (1842) — считается этапным произведением в истории итальянского музыкального театра. Главным героем здесь становится народ, самая выразительная мелодия отдана хору, а не солистам. Знамениты поэтические строки этого прославленного хора (автором их был Темистокле Солера): в них та же тема, что и в поэзии Джакомо Leopardi и Уго Foscolo, тема утраченной родины, которую народ должен возродить:

О родина моя, столь прекрасная и погибшая,

О воспоминанья, дороги эти, счастливый!

Золотая арфа великих предков,

Почему немая висишь на иве?

Разбудил нашу память и сердце,

Спой о тех временах, что были!

Или ты, как наши пророки,

Знаешь только песни печали,

Или небо тебя создало

Воспевать лишь доблесть молчанья!<sup>81</sup>

В 40-х годах Верди создает ряд опер, где народ и его судьбы занимают главное место в развитии драматического действия. Арсеналом сюжетов служит для Верди прогрессивная романтическая литература: Байрон («Двое Фоскари» и «Корсар»), В. Гюго («Эрнани»), а также литература позднего Просвещения: Верди пишет три оперы на сюжеты Шиллера: «Орлеанская дева», «Разбойники», «Луиза Миллер». Теперь либреттист становится лишь интерпретатором литературной драмы, обязанным перевести, приспособить к законам либретто сюжет, диалоги, поэзию больших мастеров литературы. Верди обновил музыкальную драму, влив в нее литературу

высокой гражданственности. Он выбирал создания Шиллера, Байрона, Гюго, потому что они были бунтарскими по содержанию.

В этот период творчества Верди очень смело перекраивал текст литературных шедевров Шиллера и Гюго, складывая драматические ситуации, сходные с теми, которые так волновали читателя в драмах Альфьери и Никколини. Так, в «Эрнани» наибольшее внимание уделялось не титанической личности самого Эрнани, а истории заговора против короля, заговорщики были в центре действия. Хор заговорщиков повторял лозунги карбонариев и членов «Молодой Италии», чуть измененные применительно к драме Гюго, в которой события разворачиваются в Испании.

Братья, в этот момент  
Объединяет нас клятва,  
Пробудился Лев Кастилии,  
И каждая гора, каждый берег в Иберии  
Эхом отзываются на его рычание,  
Как в те дни, когда мы боролись с угнетателями-маврами.

Создавая образ народа, пробуждающегося в своем гневе, композитор смело вводил в либретто новую лексику; он заимствовал ее из трагедий Альфьери. Революционная лексика твердо укрепилась в музыкальной драме Италии, слова «братья», «клятва», «заговор», «рабы» наполнились политическим значением. Слабой оставалась драматургия либретто, ее преобразование осуществилось в 50-х годах, в период расцвета творчества Верди.

Лучшие создания Верди этого времени — «Риголетто» (1851), «Трубадур» (1853), «Травиата» (1853). (Первая из драм создавалась на либретто Сальваторе Каммарано, две последних написаны на либретто Феликса Пьяве.) Теперь иным становится и выбор литературного источника, и подход к нему. Верди выбирает произведения не только современные, но и почти злободневные: пьеса испанского драматурга Гутьерреса «Трубадур» с триумфом прошла по европейским сценам в 1836 г.; драма Гюго «Король забавляется» («Риголетто») вызвала бурные манифестации во Франции в 1831 г.; «Дама с камелиями» Дюма-сына («Травиата») была безусловной новинкой в драматическом театре. Либреттисты Верди на сей раз очень осторожны в своем обращении с литературным источником, они сохраняют в неприкосновенности сюжетный ход, характеры действующих лиц. Хоры перестали играть главную роль в структуре оперы, мысли и чувства народа выражает главный герой, в котором тонко сочетается и общечеловеческое, и индивидуальное. Сюжет обретает динамику, драматургическая структура — стройность.

Либретто Каммарано и Пьяве не идентичны драмам французских и испанского драматургов. Они — счастливые интерпретации, в которых европейские сюжеты и образы подчинены идеям Рисорджименто.

Драма Гюго «Король забавляется» сохранила свою бунтарскую сущность в «Риголетто». Главный герой обладает гротескным, романтическим характером: уродливая внешность, нежнейшие отцовские чувства, душевная жесточенность против всех и особенно против сильных мира сего. Король Франциск I и под именем герцога Мантуи (изменения имен были вызваны исключительно цензурными соображениями) сохранил свою ренессансную жизнерадостность и жестокое непостоянство. Но что-то новое вошло в музыкальную драму, благодаря немногим добавленным стихам. Конец третьего акта — знаменитая «вендетта» Риголетто — придает этому герою черты народного мстителя: «Да, настала минута отмщенья, болью и гневом душа вся пылает... нет пощады, не дрогнет рука». Тема нарастающей мести становится лейтмотивом произведения не только в музыкальном, но и в литературном смысле этого слова. Верди сокращает последнее действие драмы Гюго, представляющее шута как жалкого, отчаявшегося человека. У Верди шут-тираноборец сродни героям Альфьери и Никколини, он величав и в самом отчаянии. Тема духовного выпрямления человека, восставшего против своего унижения, делает «Риголетто» Верди произведением истинно национальным для своего времени.

Та же тема в «Трубадуре» — цыганка Азучена становится грозной мстительницей за свой угнетенный народ. Самое «за мать отмсти!», которое как лейтмотив (и музыкальный, и поэтический одновременно) произносит старая цыганка, звучало для современников Верди как «отмети за родину».

Несколько иначе проходит тема отмщенья в «Травиате», где автор подходит к той форме мелодрамы, что ведет уже к социально-психологической драме. Виолетта, героиня оперы, жертвует своей любовью и счастьем ради семьи любимого ею человека, тем самым становясь в моральном отношении много выше тех, кто называл себя нравственными столпами общества. Это ее месть «порядочному обществу», отвергнувшему ее. Виолетта духовно возрождается, совершая свой самоотверженный поступок, она умирает удовлетворенная. Несомненно родственная ситуация и тема в драме «Гражданская смерть» Джакометти — герой, отверженный обществом, проявляет моральную силу и самоотвержение, достойные мученика, тем унижая блюстителей официальной морали.

В зрелых операх Верди звучит мощный протест против неравенства и угнетения человека, в каких бы формах последнее ни проявлялось: в национальной, социальной, моральной. Либретто его опер выражали эту идею, музыка была конгениальной литературному тексту.

В последние годы жизни Верди обратился к своему любимому драматургу — Шекспиру, считая себя вправе померяться силами с гигантом мировой драматургии. В поздних операх Верди — «Отелло» и «Фальстаф» — особенно тесно взаимопроникновение литературного и музыкального начала; их называют шедеврами Верди. Они написаны уже после завершения Рисорджименто.

Верди очень любил итальянскую литературу, благоговел перед А. Мандзони, памяти которого посвятил свой «Реквием», но почти не писал опер на итальянские сюжеты. В какой-то степени это объясняется цензурными соображениями. Но цензура не была главной причиной обращения композитора к зарубежной классике.

В итальянском театре XIX в. драматургия Англии и Франции приобретает исключительную популярность, особенно в 50-х годах. Это период зрелости театра Рисорджименто: на сценах оперных театров с триумфом идут премьеры гениальных творений Верди, на драматических подмостках ставятся трагедии Шекспира «Гамлет» и «Отелло». Италия усваивает сюжеты поэтов и драматургов других стран Европы с той же ненасытной жадностью, с какой в эпоху Ренессанса использовала литература этих стран сюжеты итальянских мастеров: новеллы Джованни Боккаччо, Матео Банделло, Джиральди Чинтио и др.

Казалось бы, парадокс. Страна собирает силы для борьбы за освобождение от национального гнета, в литературе и искусстве на первый план выдвигается тема духовного возрождения нации, вполне готовой быть самостоятельной, а в театре господствует зарубежная драматургия. Однако явление это глубоко закономерно, оно так же органично, как обращение драматургов Ренессанса к итальянским темам и сюжетам. Тесно сближаются пути итальянской и общеевропейской истории и литературы, обмен художественными достижениями становится неизбежностью. Поэтому произведения искусства, передающие Италии передовую мысль Европы, жадно осваиваются.

Восприятие зарубежной классики в итальянском театре XIX в. было очень самобытно. Верди в операх, Эрнесто Росси в постановках Шекспира талантливо интерпретировали произведения английских и французских писателей в духе идей Рисорджименто. Эрнесто Росси и Томмазо Сальвини делали постановки шекспировских трагедий по вольным переводам, в сущности переделывали текст английского драматурга<sup>82</sup>. Гамлет и Отелло в исполнении этих замечательных актеров были, несомненно, приближены к героям национально-освободительного движения. Отважный полководец Отелло, великий в своих подвигах и в своей любви, воплощал в глазах итальянцев этический идеал человека.

Форма итальянской романтической драмы, тексты шекспировских трагедий, шедших на сценах театров в эпоху Рисорджименто, оперные либретто, отредактированные Верди, имели общие принципы композиции. Образцом для них осталась трагедия Витторио Альфьери, с ее простым, напряженным действием, пламенными гражданскими страстями, резким, «театральным» стихом.

Итальянская драматургия и театр эпохи Рисорджименто сыграли большую роль в истории национальной культуры. Они подготовили веристскую драму. Завоевания итальянской музыкальной драмы — достояние мировой культуры. Можно смело сказать, что значение музыкальной драмы определяется не только музыкой. Глубокий синтез двух видов искусства: конкретного (литературы) и условного (музыки) стал причиной успеха итальянских опер.

## ГЛАВА 7. ДАЛЬНЕЙШИЕ ПУТИ РАЗВИТИЯ

Историки определяют Рисорджименто как революцию незавершенную. Италия стала единым, независимым государством: национальная проблема была решена. Не так благополучно обстояло дело с социальным преобразованием страны. Создание национального государства, как это отмечалось итальянскими коммунистами в программном заявлении, произошло без разрушения старых феодальных порядков. Освобождение от феодальных устоев носило частичный характер, крестьяне не получили земли.

Государство, созданное после 1870 г., не стало демократической республикой, как того желали сподвижники Джузеппе Гарибальди, оно превратилось в заурядную конституционную монархию. Во главе Италии встал бывший король Пьемонта Виктор-Эммануил. Опорой трона стали имущие классы: помещики и капиталисты. Итальянская буржуазия, которую напугало мощное народное движение эпохи Рисорджименто, открыто предала интересы народа. Сохранение феодальных пережитков в деревне привело к замедленному развитию капитализма в Италии. Крестьянская масса обладала ничтожной покупательной способностью, рынок сбыта был недостаточен, что, в свою очередь, обусловило сужение национальной промышленности. Страна

была наводнена иностранными товарами. Долгое время после своего объединения Италия оставалась одной из самых отсталых капиталистических стран.

В течение многих веков южные и северные области страны развивались неравномерно. Сицилия и Неаполь были аграрными областями, крестьяне здесь оставались почти сплошь неграмотными, их нищета вошла в поговорку Северные области — Милан, Венеция, Генуя — представляли собой промышленно более развитые районы, контрастирующие с югом.

Государство установило единые налоги для жителей всех областей, что привело к полному разорению крестьянства южных земель. Крестьяне уходили в города, которые не могли поглотить эти толпы нищих: замедленный рост промышленности не давал возможности трудоустройства всем покинувшим деревню.

Незавидным было и положение рабочего класса. Заработная плата была низкой, рабочий день продолжался от 12 до 16 часов в сутки. Долгое время не существовало трудового законодательства. В 70-х годах классовый антагонизм в городе особенно обострился, началось забастовочное движение рабочих. В 1882 г. в Италии сформировалась рабочая партия, в состав которой входили наемные рабочие. В 1892 г. в Генуе образовалась Партия итальянских трудящихся, переименованная в 1895 г. в Итальянскую социалистическую партию, программа которой включала требования демократических реформ — избирательного права для всех, свободы слова. Завершение Рисорджименто не принесло благосостояния населению. Те, кто с оружием в руках воевал за свободу, оказались не у дел. Победа, казалось, решительно не оправдала великих усилий и жертв народа, в течение века мечтавшего о дне освобождения.

Нищета и безработица погнала многих итальянцев в чужие страны. Если в период Рисорджименто изгнанниками были отдельные итальянские патриоты, бежавшие от преследований австрийской полиции, то теперь эмиграция стала массовым явлением. В поисках работы покидали Италию разоренные крестьяне и городская беднота, чтобы наполнить «самые тесные, бедные и грязные кварталы американских и европейских городов»<sup>83</sup>.

И все же Рисорджименто сыграло великую роль в истории итальянского народа. Оно не только положило конец феодальной раздробленности и расчистило дорогу для дальнейшего развития страны, оно проявило огромные возможности народа, обусловило его духовный рост и рост его самосознания. Народ, выстрадавший свою независимость, не мог уже мириться с феодальными пережитками, их постепенное уничтожение было решенным делом. Итальянский народ имел за плечами опыт борьбы с иноземными поработителями, это подготовило его для борьбы с внутренней реакцией.

Эпоха Рисорджименто породила высокие гражданские и этические идеалы. Эти идеалы руководили создателями первой итальянской рабочей партии, требовавшей политических свобод и новых форм политического уклада.

Идеи Рисорджименто дали перспективу развитию передовой итальянской мысли. Тема Рисорджименто и его достижений надолго задержалась в литературе.

Объектом изображения эпоха Рисорджименто служила и в литературе других стран<sup>84</sup>.

В годы завершения Рисорджименто был закончен один из ценнейших документальных опусов этой эпохи — «Мемуары» Джузеппе Гарибальди, произведение, сочетающее фактографическую точность с романтической патетикой. Кропотливо излагая мельчайшие детали крупных исторических событий, в центре которых он оказался, Гарибальди описывает битвы при Калатафими, Палермо, Вольтурно, отводя самое скромное место своим заслугам и восхищаясь беспримерным мужеством волонтеров. В лирических отступлениях победитель Калатафими с горечью говорит о том, что победа не принесла должного вознаграждения героям: все захватили предатели народного дела, либералы, пробравшиеся к власти, сателлиты монархии. Эти «освободители Италии в богатых ливреях» стояли в стороне во время решающих сражений, а потом «умело схватили лучшие куски». С ненавистью пишет Гарибальди о «гидре духовенства», опутавшей народ, о папе, которого называет «жрецом лжи». «Мемуары» Гарибальди — книга о великой силе итальянского народа, одержавшего ряд блистательных побед, о его поражении. Вождь освободительного движения не в силах дать четкий анализ исторических причин этого поражения, социальная зоркость Гарибальди уступает одаренности его как полководца и энтузиазму гражданина. Он остается в своих «Мемуарах» романтиком, абстрактно разделяющим род человеческий на две неравных категории: героев-энтузиастов и бездушных дельцов.

«Мемуары» Гарибальди произвели громадное впечатление на читающую публику, они переводились на ряд языков. Интерес к полубогатырскому вождю итальянских добровольцев во многом объяснял успех «Мемуаров», не имеющих особенных художественных достоинств. Не отличались таковыми и исторические романы Гарибальди, написанные им в 70-х годах: «Доброволец Кантони» (1870), «Клелия, или Правительство священников» (1870) (этот роман переводился на русский язык под названием «Иго монахов, или Рим XIX столетия») и «Тысяча из Марсалы» (1874). Гарибальди создавал свои романы в традициях Франческо-Доменико Гверрацци, но в отличие от него рисовал не отдаленные времена, а недавнюю пережитую им эпоху.

Исторический роман в эти годы утрачивает свою славу: интерес к прошлому ослаб, надвигалось будущее, которому не было аналогов в итальянской истории. Своего рода эпилогом итальянского исторического романа эпохи Рисорджименто явился «Спартак» Рафаэлло Джованьоли, изданный в 1874 г.

Около пятидесяти лет разделяют «Обрученных» Алессандро Мандзони от «Спартака» Рафаэлло Джованьоли, и как различны подходы этих авторов к истории и проблемам реализма. Для Мандзони история прежде всего в ее нравах, для Джованьоли — в крупных исторических движениях; реализм Мандзони — в психологической разработке характера героя — рядового человека, реализм Джованьоли — в правде изображения народного движения, борьбы угнетенных против угнетателей, в решении проблемы исторической личности. Сравнение между Мандзони и Джованьоли напрашивается само: когда-то автор «Обрученных» задумал написать драму о Спартаке, его неосуществленный замысел унаследовал Джованьоли, писатель завершающего этапа национально-освободительного движения, сражавшийся в легионах Гарибальди. Ему суждено было вылепить колоритную фигуру одного «из самых выдающихся героев одного из самых крупных восстаний рабов»<sup>85</sup>.

Героическая эпоха гарибальдийских походов оказала влияние на произведение Джованьоли, рассказывающее о восстании рабов в I в. до н.э. В романе «Спартак» обращение к истории не предлог для ассоциаций, и все же связь прошлого с современностью здесь велика. В центре произведения — народ, поднявшийся против своих угнетателей. Рафаэлло Джованьоли нарушает традицию итальянского исторического романа, апеллировавшего к примерам национального героизма. Джованьоли рисует Рим эпохи Суллы и Цезаря как оплот тирании, против которой выступают угнетенные. Писатель взывает не к национальному чувству, но к солидарности угнетенных. Демократический пафос романа «Спартак» состоит в том, что автор выражает свое решительное возмущение всяким подразделением людей на расы, касты, на рабов и господ. Все люди созданы одной природой, у всех равное право на счастье — Джованьоли не перестает напоминать истины, открытые еще гуманистами Возрождения.

Джованьоли опирается и на достижения революционной мысли своего века: рабство противостоит естественному и незаконно, преступен человек, порабащивший себе подобного. Преступен и тот, кто мирится с униженным положением раба, — лишь раб восставший вновь обретает человеческое достоинство. Слово «раб», которым так часто пользовался Альфьери в иносказательном смысле, Джованьоли впервые употребляет в самом конкретном его значении, придавая своему произведению революционно-демократическое звучание. Новаторство писателя-гарибальдийца сказалось не только в этом. Исторический роман в Италии («Обрученные», «Осада Флоренции» и др.) представлял народ категорией страдающей или в лучшем случае героически сопротивляющейся наступающей тирании; в романе «Спартак» народ — сама наступающая сила, движущая исторические события. Велика роль вождя в жизни народа — гений Спартака вдохновляет рабов, творит чудеса военного искусства.

Джованьоли не силен в социологии, исторические причины поражения Спартака он вскрыть не может, доводы его романтически абстрактны: не стало единства в лагере угнетенных, прокрались в их массу предательство и коварство. Есть еще одна причина — невозможность победить, сражаясь на чужой земле, вдали от родины. Войско Спартака включало рабов, т.е. тех, для кого Римская империя была чужой землей. Уйди они через Альпы, они вернули бы себе свободу (так, собственно, и предлагал им Спартак), но они осмелились идти на Рим — и тем самым превратились в завоевателей. Джованьоли убежден, что народ, оторванный от родной земли, подобно мифологическому Антею, теряет свою мощь.

Сила книги Джованьоли, однако, не в анализе конкретно-исторического материала, а в пафосе изображения восставшего народа. Грозно народное движение, священны его идеалы и величавы его герои. Оно может потерпеть поражение. Но ничто не истребит память о нем.

В «Спартаке» одной из центральных становится проблема исторической личности. Начертаны характеры Спартака, Цезаря, Суллы, Катилины, Катона. Образы Спартака и Юлия Цезаря даются в сопоставлении: два гения своей эпохи, два властителя дум; правда, Цезарь показан еще молодым и стоящим в преддверии своей великой судьбы, Спартак — в самом ее ореоле. Спартак и Цезарь не только два «человека судьбы», это два мирозозерцания, две жизненных философии.

Цезарь умен, властен, принципиален. Он истинный сын рабовладельческого общества, убежденный, что Рим создан, чтобы стать повелителем народов; он, Цезарь, одаренный недюжинной силой воли, рожден повелевать Римом. Цезарь продумал все возможности осуществления своей идеи — он делает ставку не на насилие, но на искусство управлять толпой. Из этих соображений Цезарь не гнушается посещать таверны, где развлекается нищий люд, заигрывает с низами, чтобы свергнуть олигархов. Будущий диктатор Рима презирает и народ, и олигархов, он ироничен и полон скепсиса, его единственная святыня — собственная слава, власть над миром. Цезарь в отличие от Суллы и Катилины — тиран цивилизованный, чуждый зверских инстинктов; недаром Цезарь не видит удовольствия в гладиаторских боях, не пьет вина, не истощает себя в оргиях. В образе Цезаря просматриваются черты либерального политического деятеля XIX в., для которого доверие народа — лишь средство в борьбе за власть.

Спартак — сын угнетенного класса, его жизненная идеология тесно связана с этим классом. Речь Спартака, обращенная к Цезарю, революционна, от нее веет духом «Интернационала» Эжена Потье. «Я надеюсь, — ответил рудиарий (Спартак — *И.П.*), сверкая глазами, — уничтожить разваленный римский мир и увидеть, как на его развалинах зарождается независимость народов. Я надеюсь сокрушить позорные законы, заставляющие человека склоняться перед человеком и изнемогать, работая не для себя, а для другого, пребывающего в лени и бездельи. Я надеюсь потопить в крови угнетателей стоны угнетенных, разбить цепи несчастных, прикованных к колеснице римских побед. Я надеюсь перековать эти цепи в мечи, чтобы с их помощью всякий народ мог прогнать вас со своей земли в пределы Италии — она дана вам великими богами, и границ ее вы не должны были переступать. Я надеюсь предать огню все амфитеатры, где народ-зверь, называющий нас варварами, упивается резней и бойней несчастных, рожденных тоже для духовных наслаждений, для счастья, для любви и вынужденных вместо этого убивать друг друга. Я надеюсь, во имя всех молний всемогущего Юпитера, увидеть уничтоженным на земле позор рабства. Свободы я ищу, свободы жажду, свободы жду и призываю, свободу и для отдельных людей и для народов, великих и малых, сильных и слабых, а вместе со свободой — мир, процветание, справедливость и все то высшее счастье, которым бессмертные боги дали наслаждаться человеку на земле»<sup>86</sup>. На вопрос Цезаря: «А потом, благородный мечтатель?» — Спартак формулирует свое понятие об идеальном государстве: «царство права над силой, разума над страстями... равноправие среди людей, братство среди народов, торжество добра среди человечества»<sup>87</sup>.

Если бы не упоминание о молниях Юпитера да об амфитеатрах, где для развлечений патрициев сражаются гладиаторы, речь Спартака была бы уместна в устах любого современника Парижской Коммуны: «Я встречу славную смерть за правое дело, и кровь, пролитая нами, оплодотворит поле свободы, выжжет новое позорное клеймо на лбу угнетателей, родит бесчисленных мстителей. Вот самое лучшее наследство, которое можно оставить потомкам: пример для подражания»<sup>88</sup>.

Образ Спартака у Джованьоли создан под несомненным обаянием личности Гарибальди; черты народного вождя, гениального полководца, благороднейшего мыслителя — все напоминает нам о великом итальянце. Образ Спартака — подчеркнуто романтический и идеализированный. В образе Спартака создает Джованьоли свое воплощение этического идеала: в нем гармонируют гигантская сила, мужественная красота, военный гений, государственный ум, мысль философа, красноречие оратора, душевная чуткость поэта.

Герой Джованьоли обрисован в первую очередь в сфере исторической и общественной деятельности. Но он так же велик в своей любви, как и в воинских победах, как и в гражданских достоинствах. Нравственная чистота гладиатора противостоит всеобщей развращенности римских патрициев. Мотив любви гладиатора и знатной патрицианки Валерии, жены диктатора Суллы, полон волнующей романтики. Избалованная матрона как бы очищается душой, полюбив Спартака, познав красоту цельного большого чувства. Любовь Спартака и Валерии органична в произведении, где автор доказывает равенство всех людей, независимо от их сословия и расы.

В книге Джованьоли главенствует романтический принцип типизации характеров. Почти все они построены на резком сочетании контрастных черт. Сулла умен и отважен, но развращен и жесток до зверства; Цезарь принципиален и целеустремлен, силен волей и разумен, но в то же время холоден душой и высокомерен. Куртизанка Эвтибида коварна и цинична, но наделена чудесной красотой и тонким пониманием поэзии. Эвтибида не укладывается в штамп романтической злодейки: всемогущая в своей красоте куртизанка и глубоко несчастная женщина слиты в ней психологически сложнее и выразительнее, чем это может показаться на первый взгляд. Джованьоли изображает своих героев людьми крупными по своим масштабам, даже самым порочным оставляет некоторое благородство. Его римляне лишены мелочности и пошлости, их пороки грубы, откровенны. Писатель ставит всех своих персонажей на известные котурны.

Роман «Спартак» динамичен, в основе его сюжета лежит народная война. При этом в нем значительны элементы приключенческого романа, обеспечивающие ему успех у юного читателя; есть в нем и колоритные описания. Нередко Джованьоли впадает в излишнюю помпезность. Писатель не устает подбирать восторженные эпитеты, живописуя убранство богатых домов, роскошь античного царства. Колорит античности воспроизводится здесь восторженным тоном повествования, напоминая о гекзаметрах Гомера и Вергилия, воспевавших пиршественные роскошества легендарных царей.

Глядя на старину глазами человека XIX в., Джованьоли рисует ее в ярких, контрастирующих красках, поэтому старается сообщить стилю повествования и простоту и торжественность одновременно. Роман Джованьоли был отзвуком литературы Рисорджименто.

Другим не менее могучим эхом национально-освободительной войны в Италии была поэзия Джозуэ Кардуччи (1835—1907), полная пламенной любви к свободе. Продолжатель традиций Уго Фосколо, Джакомо Леопарди и поэтов-гарибальдийцев, Кардуччи сделал тему родины центральной в своем творчестве. Она возникает еще в его «Юношеских стихах», созданных в 1850—1860 годах, позднее в сборнике «Levia gravia» («Легкое бремя»), изданном в период завершения освободительной борьбы. По-иному выступает образ родины в книге стихов «Ямбы и эподы» (1867—1879), написанных уже после полного освобождения и объединения Италии.

Подобно своим предшественникам, Кардуччи взывает к теням великих своей родины: Данте, Вергилия, Альфьери. Италия для поэта — прежде всего родина титанов мысли, научивших человечество любить свободу. К этим святым итальянского освободительного движения Кардуччи присоединяет и героев-современников эпохи Рисорджименто: поэта Уго Фосколо, автора революционных песен 1848 г. Гоффредо Мамели, неутомимого Джузеппе Мадзини; Гарибальди он воспеваает как героя, которому нет подобных. Кардуччи в юношеских стихах полон восторженности, он гордится своей родиной, давшей миру столько героев, непокорных духом. Эпоха Рисорджименто находит в молодом Кардуччи своего приверженного певца, она вдохновляет его как эпоха всеобщего народного героизма. В стихах «К провозглашению королевства Италии» Кардуччи пишет:

Шли юноши, над ними полыхала  
На старом знамени иная эра,  
Шли с поднятым челом и ясным взглядом,  
Шли те, чьи кудри время украшало  
Спокойной сединой, шли с чистой верой,  
Шли созерцатели-поэты рядом,  
Жрецы, солдаты с гордой головою,  
Шли мудрецы, артисты чередою.  
Твои сыны, Италия! С любовью  
В день памятный они произносили  
Твое, отчизна, дорогое имя,  
Ведь с верностью великою сыновней  
Они его в сердцах своих хранили...  
(Пер. С.Олендера)

Освободительную борьбу итальянцев поэт представляет как борьбу революционную, расшатывающую основы буржуазного европейского порядка. В ней видит Кардуччи предвестие новой эры, может быть, не только для Италии. В стихах «После Аспромонте» он говорит о Гарибальди:

Против старой, гнилой Европы ты один поднялся открыто! <...>  
Слава, слава тебе, предтеча дней грядущих!  
Тебе, герою, поклоняться потомство будет, — итальянцев сердца с тобою!  
(Пер. И.Поступальского)

Поэзия Кардуччи не замкнута в национальной теме. Поэт приветствует революцию в Греции: Вовеки здравствуй! Где б ни стремилась ты  
Народы в битву, троны крушащую, там — я всегда с моею  
Музой, там — я на крыльях мечты летучей.  
(Пер. И.Поступальского)

Французской революции 1789 г. он посвящает знаменательное произведение «Ca ira»\*. Там есть смелые строки, обращенные к повстанцам; они звучали очень ассоциативно в 1871 г.:

Шагайте, родины освобожденной дети, под песню доблести, под грохот канонад!  
День славы наступил, и видно всей планете, как стяги красные танцуют песне в лад  
(Пер. И.Поступальского)

И. К. Полуяхтова

## ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века ЭПОХА РИСОРДЖИМЕНТО

\* В нашей библиотеке этот текст приведен полностью: [http://vive-liberta.narod.ru/biblio/folk\\_1.htm#card](http://vive-liberta.narod.ru/biblio/folk_1.htm#card).

Знаменитые строки «Марсельезы», которые перефразирует итальянский поэт, напоминали о Парижской Коммуне. Кардуччи сближает идеи итальянского Рисорджименто с идеями Парижской Коммуны; революционный переворот считает лучшим средством освобождения народов.

Революционер-демократ по убеждениям, Джозуэ Кардуччи был с теми, кто не захотел принять монархическую Италию, страну богатеющих торгашей и нищающих крестьян. В стихах сборника «Ямбы и эподы» — гнев и возмущение этой новой Италией, предавшей кровь патриотов. В стихах «На пятую годовщину боя при Ментано» он рисует картину, столь привычную в поэтических созданиях эпохи национально-освободительной борьбы: из могил поднялись тени убитых и замученных, они взывают к живым, позабывшим о них. В этих стихах боль разочарования о неоправдавшихся надеждах борцов Рисорджименто:

так дарили мы своей отчизне наши души, наш экстаз.  
Родина! взяла ты наши жизни и теперь забыла нас.  
(Пер. И.Поступальского)

Противопоставление Италии эпохи Рисорджименто и Италии современности, где «промышленности рыцарь новый», что «низок, хищен, похотлив», оскверняет отчизну Гракхов, дано в традициях Фосколо и Leopardi: мертвые противопоставлены живым, мертвые — бессмертны, живые — жалки и ничтожны. В 1871 г. поэт создает стихи «На перенесение останков Уго Фосколо в Санта Кроче». Это произведение кажется продолжением «Гробниц» Фосколо и по тематике, и по художественной структуре. Гробницы Санта Кроче вдохновляли Уго Фосколо, мечтавшего об освобождении родины от иноземного ига, эти же могильные плиты дают вдохновение Кардуччи, а Уго Фосколо теперь лежит под одной из этих плит.

Рабам — лишь камень здесь; нам здесь — алтарь святой!

Много времени прошло с тех пор, как здесь мечтал Фосколо, а что изменилось? Италия стала объединенным государством, но мечты поэта не свершились — современники Кардуччи не уподобились тем великим, память о которых способна вдохновить на подвиг. Поэт подводит итог прошедшей исторической эпохе:

Какую мысль ты миру подарила,  
Италия? На лбу твоём прекрасном  
и будущем каком гласишь ты мне?  
Слова, всегда исполненные пыла,  
И мелочь дел! Ах, тяжело нам, несчастным,  
Чьи руки в шрамах (тяжкий след страданья),  
нам, косным разумом, плестись в пример другим,  
В тишь Капитолия, в наш вековечный Рим!  
(Пер. И.Поступальского)

Поэзия Кардуччи — поэзия вопросов, а не готовых ответов:

О родина великих и могучих! Как же уделишь ты?

Так начинается последняя строфа поэтического создания Кардуччи, ее заключительные строки — переход от политической темы к философскому обобщению, от конкретных категорий к образу символического звучания;

...Я призыв бросаю:  
о волны, гряньте в берега двойные,  
о пробудитесь вновь, вулканы Аппенин,  
чтоб дождь огнистый пал на тишь родных равнин!

Революционные мотивы сильны в раннем творчестве Кардуччи, не уходят они и из произведений позднего периода, хотя и становятся менее определенными (сборники 80—90-х годов: «Новые рифмы», «Варварские оды», «Рифмы и ритмы»). В стихах этого времени появляется у Кардуччи тема античности, в подходе к ней чувствуется также преемственность традиции Фосколо и Leopardi, но в отличие от этих поэтов Кардуччи более жизнелюбив и оптимистичен. Кардуччи смотрел в будущее без отчаяния и скорби, он был свидетелем гарибальдийских походов, триумфов итальянского народного ополчения. Парижской Коммуны. Поэзия Кардуччи — соединяющее звено между идеями Рисорджименто и идеями пролетарского движения, поэзия патриотическая, политически-тенденциозная, страстная.

Культура Рисорджименто дала и своего большого критика, основной период творчества которого начинается после 1870 г. Это Франческо Де Санктис (1817—1883). Наследник традиций романтической критики Уго Фосколо, Де Санктис был зачинателем нового, реалистического направления в итальянском литературоведении. Как и Фосколо, Де Санктис уделял в своих исследованиях все внимание национальной литературе. Франческо Де Санктис занял в итальянской критике такое же место, как В.Г.Белинский в русской, а Георг Брандес — в датской.

Революционер-демократ по убеждениям политическим, Де Санктис был активным борцом национально-освободительного движения, примыкая к его наиболее прогрессивному крылу. Он принимал участие в революции 1848 г.: вместе со своими учениками (он был в то время учителем колледжа) сражался на баррикадах Неаполя. Позднее отбывал заключение и ссылку. Де Санктис получил признание как мыслитель и филолог, пользующийся огромным авторитетом среди молодежи передового направления. После образования в Италии единого государства ему был доверен пост министра народного образования, потом он возглавил кафедру сравнительного литературоведения в университете в Неаполе. Здесь он создает свои крупнейшие литературоведческие работы, в их числе «Историю итальянской литературы» (1870).

В 50-е годы Де Санктис пережил увлечение философией Гегеля. В учении немецкого философа его привлекала диалектика. Однако итальянский критик не мог до конца принять идеалистическое учение Гегеля. По своим философским воззрениям Де Санктис был близок к историческому материализму. У Де Санктиса сложилась своя философская концепция природы и общества, у него была своя оригинальная позиция во взглядах на культуру и литературу.

Одним из первых в Италии сказал Де Санктис о теснейшей связи между искусством и действительностью, его порождающей, вплотную подходя к материалистической эстетике. «Искусство, как религия и философия, как политические и административные установления, — социальное явление, результат культуры и национальной жизни», — писал он в «Истории итальянской литературы»<sup>89</sup>. В понятие «национальная жизнь» Де Санктис вкладывал историческую действительность и внутренние противоречия социальной жизни. Автор «Истории итальянской литературы» не мыслил литературу вне ее эволюции в процессе развития, он уделял основное внимание идеологической борьбе в каждую эпоху. Литературный процесс для него всегда диалектичен.

Критик придавал исключительное значение гражданским и человеческим качествам писателя, поэта, музыканта, индивидуальности его внутреннего мира. По мнению Де Санктиса, действительность формирует художника-творца, а создания последнего становятся выражением его глубокой и многогранной личности. Определяя место и значение писателя в литературе, критик исходил из того, насколько полно отразились прогрессивные тенденции времени в творчестве данного писателя. Де Санктис считал, что писатель должен быть необыкновенным человеком, личностью незаурядной, общественно активной — только тогда его произведения могут быть полезны для человечества. Одно из завоеваний эстетики Рисорджименто — писатель должен быть гражданином — получило свое аргументированное основание в исследованиях этого литературоведа.

Характерно его высказывание о поэте-сатирике Джузеппе Парини, творчество которого приходится на самые первые годы эпохи Рисорджименто: «И именно человек воспитывает художника. Ибо Парини таким же образом смотрит на искусство. Он не просто литератор, замкнувшийся в форме и безразличный к содержанию; для него сущность искусства — содержание, а художник есть человек в своей целостности, выражающий самого себя во всей совокупности качеств как патриота, верующего человека, философа, любовника, друга. Поэзия снова приобретает свою прежнюю значимость, она есть глас внутреннего мира, ибо нет поэзии там, где нет сознания, веры в мир религиозный, политический, моральный, общественный. Поэтому основа поэта человек»<sup>90</sup>.

Де Санктис считает подобные достоинства обязательными для каждого большого писателя. По его мнению, это традиция всей литературы Италии. Здесь же, в главе о Парини, Де Санктис продолжает: «Основа поэтического содержания — мораль и политика; это свобода, равенство, отечество, достоинство, то есть соответствие между мыслью и действием. Это старая программа Макиавелли, ставшая европейской идеей и вернувшаяся в Италию»<sup>91</sup>. Содержание, по понятиям Де Санктиса, — это прежде всего прогрессивные идеи века («свобода, равенство, отечество, достоинство»), идеи общественного звучания.

В «Истории итальянской литературы» поднимаются проблемы соотношения формы и содержания. Для Де Санктиса нет формы вне содержания или содержания вне формы, эти категории для него неразделимы: «Основа формы — правдивость выражения, ее прямая связь с содержанием при отсечении всего посредствующего»<sup>92</sup>. Де Санктис хвалит Парини за то, что у него «форма превращается в идею, в гармонию между идеей и выражением»<sup>93</sup>. Говоря об Альфьери, Де Санктис выступает против немецкого романтического критика Шлегеля, ругавшего Альфьери за «резкий, неровный стиль». Де Санктис писал: «Критики насмеялись над стилем Альфьери и хвалили все остальное, как будто бы стиль был произвольным и изолированным явлением. Они не видели теснейшей связи между этим стилем и всем замыслом сочинения»<sup>94</sup>.

Развивая положение, высказанное еще Берше<sup>95</sup>, Де Санктис утверждает, что для произведения может быть прекрасной лишь одна единственная форма, та, что полнее всего выражает содержание.

Критик высоко ценил мастерство писателя, считая художественное совершенство в произведении не менее важным, чем прогрессивность идей.

«История итальянской литературы» Де Санктиса — первое серьезное историко-литературное исследование в Италии. Неравно внимание критика к отдельным периодам итальянской литературы, к отдельным ее мастерам. Продолжая линию Уго Фосколо, Де Санктис уделяет наибольшее внимание творчеству Данте Алигьери, выделяя в нем величайшего поэта и гражданина. «Божественную комедию» он оценивает как величайший шедевр национальной поэзии, в котором выразилась идеология народа на пороге Возрождения. Освещая историю литературы, Де Санктис умел быть современным и подчеркнуто тенденциозным. Следуя традиции идей Рисорджименто, Де Санктис противопоставляет Данте, поэта и гражданина, поэтам-«артистам» — Петрарке, Боккаччо<sup>96</sup>, упрекая последних в отходе от гражданских идей во имя увлечения красотами стиха. Из писателей Возрождения Де Санктис особо высоко ставил Никколо Макиавелли, которого считал выразителем гражданской тенденции.

Де Санктис выделяет термин «новая литература» по отношению к литературе второй половины XVIII в. и первой половины XIX в. Новая литература начинается для него с Карло Гольдони и включает всех писателей Рисорджименто: Альфьери, Парини, Фосколо, Берше, Мандзони и Леопарди. Общей чертой новой литературы Де Санктис считает стремление к реализму, изображению живого человеческого характера в естественных, жизнеподобных ситуациях. При этом литература должна быть также выражением внутреннего мира писателя, т.е. нести тенденцию гражданского, политического, нравственного звучания. Де Санктис считает представителей литературы нового времени в этом стремлении к правдивому воспроизведению жизни продолжателями традиций Данте и Макиавелли<sup>97</sup>.

Де Санктис отстаивает самобытность итальянской литературы романтизма, хотя самый термин «романтизм» кажется ему неточным. Критик считает отнюдь не антагонистическими противоречия между «классиками» и «романтиками».

«Романтики, восстав против этой школы, влили в нее свежую кровь и, выступая, по-видимому, как враги, оказались ее подлинными наследниками. Они дали ей новое содержание, новый идеал, счистили с нее классическую и мифологическую лакировку, приблизили ее к простым и естественным народным формам, искренним и свободным от всяких искусственных оболочек, от риторических и академических преувеличений, от старых, еще не преодоленных литературных навыков, остатки которых еще видны даже в негодовании Альфьери и Фосколо»<sup>98</sup>.

Реформа литературы, по мнению Де Санктиса, была вызвана бурными событиями итальянской истории: итальянский народ «повидал свободу во всех ее формах, в ее иллюзиях, обещаниях, в разочарованиях, преувеличениях. Итальянское королевство, экспедиция Мюрата, посулы союзников борьба Испании и Германии за независимость, восстания в Греции и Бельгии заострили национальное чувство: единство Италии было уже не риторической темой, а серьезной целью, к которой обратились умы и воля»<sup>99</sup>.

Де Санктис считает собственно романтиками Берше и Мандзони, уже в поздних драмах Никколини и в романах Гверрацци ему видится кризис романтизма, а Джузеппе Джусти и Джакомо Леопарди, в его глазах, — начало новейшей, реалистической литературы.

Де Санктис определяет пути дальнейшего развития итальянской литературы: «Италия до сих пор была как бы окутана блистающей сферой — сферой свободы и национальных чувств; отсюда родились философия и литература, движущая сила которой находилась как бы вовне ее, хотя и вокруг нее. Сейчас Италия должна заглянуть в себя, искать себя в себе самой; сфера должна расширяться и конкретизироваться, как ее внутренняя жизнь... Великий труд XIX века завершается. Мы присутствуем при новом брожении идей, возвещающем о создании нового. Мы уже видим, как в нашем веке обрисовывается новый век. И на этот раз мы не должны оказаться ни позади, ни на вторых местах»<sup>100</sup>.

Де Санктис жил и творил в тот период итальянской культуры, когда в ней и впрямь «обрисовывался новый век», складывалось новое направление — веризм. Поздние работы Де Санктиса посвящены проблемам литературы, шедшей на смену романтизму Рисорджименто. Его статьи: «Принципы реализма», «Исследование о Леопарди», «Новые канцоны Леопарди» посвящены вопросам реализма в литературе. Последние статьи Де Санктиса: «Золя и его роман «Западня» и «Дарвинизм в искусстве» свидетельствуют, что исследователь с энтузиазмом взялся за проблемы, связанные с итальянским веризмом и французским натурализмом. Выступая проповедником литературы воинствующе прогрессивной, Де Санктис был не только литературоведом, но и публицистом, активным борцом за социальное и политическое преобразование Италии. «Критика Де Санктиса по существу своей воинствующая: каждая статья его есть момент битвы»<sup>101</sup>, — писал о нем критик-марксист Карло Салинари, духовный вождь прогрессивной итальянской литературы современности.

Конец итальянского XIX в. ознаменован возникновением нового направления в искусстве. Оно получило название веризм и проявилось ярко в литературе и театре конца 70—90-х годов, им завершился итальянский XIX в. Термин «веризм» включает в себя понятие — истинный, правдивый. Веризм вошел в литературу как новый художественный метод, как новая идеология. Он унаследовал от романтической литературы эпохи Рисорджименто воинствующий гуманизм и народность. Он продолжал намеченные в эпоху романтизма поиски реалистического изображения мира.

Итальянская литература не имела того блистательного периода, который в других европейских литературах именовался критическим реализмом. От романтизма Италия сразу перешла к веризму, близкому по своим принципам к натурализму, но отнюдь не тождественному с этим направлением. Итальянский веризм опирался на достижения литературы Рисорджименто, но, естественно, во многом обновил принципы эстетики и художественного изображения жизни. Эстетика Рисорджименто предполагала, что искусство обязано пробуждать высокое, героическое, противопоставляя величие идеала ничтожеству действительности. Веризм требовал от литературы другого: она должна анализировать действительность в ее фактах, отказываясь от навязчивых выводов. Искусство должно производить эксперимент, а выводы будет делать читатель или зритель. Веристы считали объектом литературы жизнь в ее повседневности. Героем своих произведений в противоположность титаническому герою романтиков они выдвигали обыкновенного человека.

Веризм нашел свое выражение в театральной культуре Италии, и прежде всего в опере. Здесь выразителями принципов веризма явились Леонкавалло, Масканьи, Пуччини.

Дегероизация, обращение к безобразным сторонам социальной действительности, выбор в качестве героя человека из низших слоев общества составляли пафос литературы веризма. Ее основателями стали Джованни Верга (1840—1922) и Луиджи Капуана (1839—1915). Верга и Капуана считаются классиками веризма, первый из них стал крупнейшим писателем-веристом, второй — теоретиком. Манифестациями веризма были работы Луиджи Капуана «О современном театре» и «Очерки современной литературы» (1879—1882). Капуана призывал своих соотечественников идти по стопам братьев Гонкур и Эмиля Золя, давать в своих произведениях «человеческий документ», а не вымысел. При этом итальянский теоретик предупреждал от слепого подражания французским натуралистам, напоминая об особенностях итальянской жизни, о специфике литературы. Капуана, следуя заветам Де Санктиса, говорил о значении факта в литературе. По убеждению Капуана, факт есть прекрасное. («Жизнь, жизнь и одна только жизнь. Если художник покажет живого человека, он показал то, что нужно. Только факт его достоверности делает его прекрасным», — писал Капуана). Обращение к факту не значило утверждения его как воплощенного жизненного идеала. Идеал в жизни, прекрасное в жизни — одно, в искусстве — другое. Безобразное в жизни, правдиво изображенное в искусстве, есть прекрасное, потому что заставляет задуматься о язвах социальной действительности. Веристы требовали внимания к социальной несправедливости, и прежде всего к проблеме народной нищеты. Если романтики искали в народе героическое начало, то веристы подошли к нему с иной стороны, раскрыв вопиющее обнищание низших слоев населения.

Веристы придавали большое значение влиянию окружающей среды на человека, на формирование его характера, в отличие от романтиков, усматривающих в человеке выражение героического и прекрасного, вложенного в него самой природой. Здесь веристы наиболее радикально реформировали структуру характера героя, соотнеся человеческий характер не с вечными категориями и общечеловеческими страстями, а с его реальным окружением. Однако понятие веристов об окружающей среде было ущербно, так как они понимали под этим только материальную обеспеченность, не учитывая факторов исторического развития нации и общественной борьбы (то, что уже было у романтиков). Веристов, в отличие от французских натуралистов, мало волновали проблемы наследственности. Они изучали человеческие пороки как последствия социальной болезни. Им виделись два страшных порока современной Италии: рост капиталистического накопления, разжигающий жажду обогащения, и обнищание, доводящее человека до озверения.

Любимым жанром веристов была новелла. Жанр этот, весьма заслуженный в итальянской литературе Возрождения, оставался почти забытым в период романтизма. Веристы воскресили новеллу, сделав ее максимально конкретной в описании внешних событий, максимально документальной, сжав до предела время действия новеллы. Большим мастером новеллы выступил Джованни Верга, сицилиец по происхождению<sup>102</sup>. В 1880г. выходит сборник новелл писателя «Жизнь полей», где рисуется в резком столкновении с силами буржуазной цивилизации полудикая, с патриархальным укладом сицилийская деревня. Конфликтны до трагического пафоса новеллы сборника: «Недда», «Волчица», «Возлюбленная Граминьи», «Рыжий», «Сельская честь».

В новелле «Недда» перед нами история деревенской поденщицы. Недда — сирота, у нее давно, в детстве, умер отец, вдвоем с матерью они боролись с нищетой, голодом, холодом. Мать раньше времени состарилась, надорвала здоровье и умерла. Погиб возлюбленный Недды, такой же бедный батрак, как она сама, умер от голода ее незаконный ребенок. Недда безропотно принимает удары судьбы, она пуглива и набожна, такой воспитала ее деревня. Кроткая, бессловесная крестьянка полудикого Юга кажется совершенно беззащитной перед новым укладом жизни, несущим ей разорение и гибель.

Новелла «Рыжий» рисует героя иного свойства. Это мальчик-рабочий, тоже сирота, сын шахтера, погибшего во время обвала. Герой обладает характером гордым, ожесточившимся и огрубевшим. Это первая попытка Верги рассказать о человеке рабочего класса. Писатель сумел показать в своем внешне суровом герое-подростке внутреннюю доброту и человечность.

Прославленная новелла «Сельская честь» рассказывает нам о жизни сицилийской деревни. Из среды крестьян выделяется зажиточная часть, что приводит к обнищанию других жителей деревни и росту классового антагонизма. Эта новелла дает возможность говорить о теснейших узлах литературы Рисорджименто с веризмом. Сюжет новеллы и романтичен, и сугубо социален. Солдат Турриду возвращается после службы в родную деревню: его мать впала в нищету, его невеста Лола выходит замуж за разбогатевшего возчика Альфио. Турриду пытается забыть о Лоле, ухаживает за дочкой состоятельного виноградаря Сантой, полюбившей его. Однажды Альфио на время уезжает, и Лола, поддавшись искушению, тайно впускает своего бывшего жениха в дом. Охваченная ревностью Санта выследила соперницу и обо всем поведала вернувшемуся Альфио. На краю деревни Турриду и Альфио назначили дуэль. Они бились ножами — Альфио победил.

В новелле противопоставлен мир человеческих страстей в их суровом трагическом величии миру буржуазного меркантилизма. Сопоставлены два века — Рисорджименто с его страстями и эпоха, ей последующая, с ее культом буржуазной цивилизации. Писатель не случайно делает победителем практичного Альфио, дважды торжествующего свою победу над Турриду. Альфио — типичный представитель развивающегося капитализма, деревенский буржуа. Верга судит этого героя, исходя из критериев этики Рисорджименто: Альфио расчетлив, холоден, негуманен. В новелле никто не любит Альфио — в моральном мире — он нищий.

Носителем романтических страстей Верга делает деревенского бедняка Турриду, наделяет сильными чувствами простых деревенских крестьянок Лолу и Санту. Романтические страсти от героев титанических переходят к людям простым, изображенным в реальных обстоятельствах. Верга еще пользуется средствами, добытыми из арсенала романтической поэтики, он любит резкие контрасты. Поразителен контраст между сильными и сложными чувствами героев и их убогим бытом. Изложение писателя сухое и фактографичное контрастирует с драматизмом событий.

Образы людей из народа были и в романтической литературе Италии — крестьяне в романе Мандзони «Обрученные» представляли реального человека деревни, перенесенного в XVII в. В «Сборщице колосьев» Меркантини создал образ крестьянки XIX в. Верга продолжил эту традицию более отчетливо, показав социальные конфликты в современной ему деревне, а также нравственный рост простого человека. Эпоха национально-освободительной борьбы способствовала пробуждению нации, она воспитала в каждом итальянце чувство гражданского достоинства. Именно таким новым человеком выступает положительный герой новелл первого сборника Верги «Жизнь полей».

В лучшем романе писателя «Мастро Дон Джезуальдо» отражены события эпохи Рисорджименто в Сицилии. События даются в социальном аспекте: процесс вымирания дворянства и возвышение нового класса буржуазии составляет стержень сюжета. В этом и смысл заглавия: деревенский хозяин, «мастро», наживает неслыханные богатства, выходит в круг воротил промышленного и финансового мира, женится на девушке княжеского рода и приобретает титул «дон». Продолжая традиции Мандзони, Верга дает широкую картину эпохи, тесно связывая судьбы героев с историей народа. Но писатель-верист не боится взять в качестве объекта современный материал. Роман «Мастро Дон Джезуальдо», социально-психологический, с изображением народной жизни, может быть назван произведением критического реализма.

Традиции национальной литературы сыграли положительную роль в творчестве Верги, помогли ему отойти от натурализма Франции, которым в то время увлекались во всей Европе. Верга, подобно Эмилю Золя, подойдя вплотную к критическому реализму, не принадлежал ему целиком, будучи связанным с иным литературным направлением. Верга был веристом в той же примерно степени, в какой Золя был натуралистом. Современный итальянский литературовед Луиджи Руссо, занимавшийся исследованием веризма, сравнивая этих двух писателей, говорил: «Верга не похож на Золя... Золя — хирург, Верга — человек, Золя — интеллект ученого, Верга — страдающее сердце»<sup>103</sup>.

В поисках реализма в литературе и искусстве Италия последних двух веков шла несколько обособленным путем. Здесь даже создаются специфические названия направлений в литературе: литература Рисорджименто, веризм, неореализм, как бы отделяющие искусство Италии от общеевропейского. Своеобразие итальянской литературы — в непосредственности и эмоциональности, демократичности и простоте.

Литература XIX в., литература Отточенто, как называют ее итальянцы (Отточенто — итальянское название XIX в.), — это прежде всего литература эпохи Рисорджименто, веризм — ее продолжение, подводящее к XX в. И тот и другой период были связаны с поисками реалистического метода, недаром романтизм и веризм в равной мере вошли в итальянскую литературу нового времени, объединившую документальность с лирической проникновенностью. Это характерное свойство неореализма, рожденного в эпоху антифашистского Сопротивления. Между Сопротивлением и Рисорджименто достаточно исторических аналогов. И то и другое движение было национальным и опиралось на энтузиазм широких народных масс. Сопротивление; как и Рисорджименто, было связано с прогрессивными идеями своего времени и ориентировалось на революционные методы борьбы.

Сопротивление возродило в литературе гражданские традиции, гражданский пафос романтической литературы, ее страстный порыв.

Отточенто живет не только в традициях современного искусства и литературы. В современной Италии широко известны произведения поэтов и писателей героического века. Ставятся в театрах трагедии Витторио Альфьери, драмы Мандзони и Джакомметти, переиздаются книги Уго Фосколо, Ипполито Ньево, Доменико Гверрацци. В 1960 г. вышло интереснейшее издание романа Мандзони «Обрученные», оформленное замечательным художником современности Ренато Гуттузо. Литературоведы XX в. создали немало томов, посвященных исследованию творчества Фосколо, Мандзони, Леопарди, Кардуччи. Интеллектуальная поэзия Джакомо Леопарди в последние годы получила широкое признание. Современники Сальваторе Квазимодо и Эудженио Монтале сравнивают Леопарди с величайшими лириками мира, ставят его в один ряд с такими гигантами национальной поэзии, как Данте и Петрарка.

Время подчас, подобно кропотливому реставратору, возрождает забытые шедевры к жизни, чтобы поразить неожиданной прелестью красок, вдруг засиявших из глубины веков. Литература Италии никогда не была забытым шедевром. Но в истории этой литературы есть для нас неразрезанные страницы и больше всего они приходится на литературу XIX в. Данте и Боккаччо мы знаем лучше, чем Леопарди и Мандзони. Эти художники еще ожидают своего обновления. Творчество этих больших мастеров нетленно: высокая гражданственность их произведений, нравственная сила и чарующая искренность чувств покоряют сердца советских читателей.

1 А.Граммши. Избр.произв. В 3-х т. Т.3. М., 1959, стр.318—

2 К.Маркс и Ф.Энгельс. Соч., изд.2, т. 8, стр.120.

4 Alfieri. De principe e delle lettere. F., 1847, p.270.

5 Да, мы рабы, но все же рабы, готовые восстать!

6 Когда Альфьери прочитал Шекспира, он сказал, что велик соблазн писать так, как автор «Отелло», но нельзя, ибо это против законов драматургии.

7 Medwin. Conversations avec lord Byron. P., 1824, p.86

8 «О государе и литературе», гл.2.

9 Alfieri. Opere. V.2. T., 1903, p.41.

10 Упреки эти нельзя принять — в поэзии Монти звучали порою и антинаполеоновские мотивы.

11 Слово «карбонарий» происходит от итальянского «карбоне» — уголь. Карбонарии встречались в тайных убежищах, переодетые угольщиками. Это «маскарадное» объяснение не соответствует действительности. О карбонаризме см. в нашей библиотеке книгу М.Ковальской: <http://vive-liberta.narod.ru/biblio/carbonnari.pdf>.

12 V.2. p.27, 1912.

13 G.Berchet. Opere. Van V.2 1912, p.20.

14 G.Berchet. Opere. Bari.

15 Ibidem, p.31

16 Ibidem, p.47.

17 Ibidem.

И. К. Полуяхтова

ИСТОРИЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XIX века  
ЭПОХА РИСОРДЖИМЕНТО

МОСКВА: ИЗДАТЕЛЬСТВО «ВЫСШАЯ ШКОЛА». 1970

Vive Liberta и Век Просвещения, 2009



- 57 Об этом подробно см: З.М.Потапова Итальянская литература Рисорджименто в России 60-х годов XIX века В кн. «Из истории литературных связей XIX века». М., Изд-во АН СССР, 1962.
- 58 А.И.Герцен. Соч., т.5, стр.321—322.
- 59 А.И.Герцен. Соч., т.6, стр.2.
- 60 Там же, стр.259.
- 61 Там же, стр.254.
- 62 Там же.
- 63 Цитируется по кн : Ф.Д.Гверрацци. Осада Флоренции. М.—Л , 1934 Перевод С.В.Герье.
- 64 «Современник», 1864, № 10, стр.377.
- 65 Закономерно, что итальянский писатель учился у Байрона тому, чего не доставало в его национальной литературе.
- 66 Об этом подробно см. З.М.Потапова. Итальянская литература Рисорджименто в России 60-х годов XIX века, стр.115—116.
- 67 А.С.Пушкин. Полн.собр.соч. В 6-ти т. Т.5. М., 1950,стр.339.
- 68 А.И.Герцен. Соч., т.5, стр.329.
- 69 Л.Мей был автором двух драм, прославленных гением Н.А.Римского-Корсакова: «Царская невеста» и «Псковитянка».
- 70 Подстрочный перевод стихотворения.
- 71 С голубыми глазами, с золотыми волосами юноша шел впереди них. Я осмелилась, взяла его за руку и спросила: «Куда идешь, прекрасный вождь?» Он взглянул на меня и ответил: «Сестра моя, я иду умирать за нашу прекрасную родину». Их было триста, они были молоды и сильны, и все они погибли.
- 72 Традиционные имена героев комедии в Италии в XVII и XVIII веках.
- 73 Q.B.Niccolini. Opere. V.3. F., 1847, p.203.
- 74 Ibidem, p.218
- 75 Ibidem, v.1, p.XLVI.
- 76 Ibidem V.1. p.XLVII.
- 77 G.B.Niccolini. Opere. V.1, p.15.
- 78 G.Mazzini. Scritti. Imola, 1910, 8, p.150.
- 79 G.Mazzini. Scritti. p.152.
- 80 Ibidem, p.156.
- 81 Верди воплотил в музыке хора идею единства народа, заставив певцов петь в один голос Эффект долечился необыкновенный на премьере оперы зрительный зал встал и присоединился к поющему хору Память об этой премьере стала священной для итальянцев В 1946 г, после разгрома фашизма, «Набукко» была поставлена на сцене Ла Скала, это было символом нового возрождения нации.
- 82 Об этом подробно см. в статье Л.С.Лебедевой «Томмазо Сальвини и Эрнесто Росси в роли Отелло. Анализ сценических текстов трагедии» («Филологические науки», 1964, № 1).
- 83 В.И.Ленин. Поли.собр.соч., т.27, стр.17.
- 84 Лучшим историческим романом на эту тему стало произведение английской писательницы Войнич — «Овод».
- 85 В.И.Ленин. Полн.собр.соч., т.39, стр.77.
- 86 Цитируется по изданию: Р.Джованьоли Спартак. М., 1954, стр.139—140.
- 87 Там же.
- 88 Цитируется по изданию: Р.Джованьоли. Спартак. М., 1954. 139—140.
- 89 Ф. Де Санктис. История итальянской литературы. Т.2, стр. 471.
- 90 Ф. Де Санктис. Исчория итальянской литературы. Т.2, стр.479—480.
- 91 Там же.
- 92 Там же.
- 93 Там же.
- 94 Там же, стр.489.
- 95 В «Полусерьезном письме Злагоустя» Берше начинает разговор о том, что ритмика стиха в поэтическом произведении должна быть разной в зависимости от идеи автора.
- 96 То же противопоставление в статье Уго Фосколо «Параллель между Данте и Петраркой».
- 97 Ф. Де Санктис. История итальянской литературы. Т.2, стр.534.
- 98 Ф. Де Санктис. История итальянской литературы. Т.2, стр.534.
- 99 Там же.
- 100 Ф. Де Санктис. История итальянской литературы. Т.2, 556—557.
- 101 Carlo Salinari. Storia popolare della litteratura italiana. V. 3. Roma, 1962, p.194.
- 102 Веризм имел наиболее ингенсивное развитие в Сицилии, самой отсталой провинции Италии, где нищета сельского населения, невежество и дикость нравов были особенно страшны.
- 103 L.Russo. Verga. Ban Laterza, 1947, p.74.