

Е.В. Лозинская

**ДИСПУТ О РОМАНТИЧЕСКОЙ
И КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ В ИТАЛИИ
В 1816–1820 гг.**

Аннотация. В статье излагаются позиции сторонников классической и романтической поэзии в дискуссии, имевшей место в Италии, преимущественно в Милане, в 1816–1820 гг.

Ключевые слова: романтизм; классицизм; национальное наследие; мифология; поэтика; «Итальянская библиотека»; патриотизм; национальный дух.

Losinskaja E.V. The dispute about the classical and the romantic poetry in Italy in 1816–1820

Summary. The essay reviews the dispute between the defenders of classical poetical tradition and the advocates of romantic poetry that arose in Milan in 1816–1820.

Keywords: romanticism; classicism; national heritage; mythology; poetics; «Biblioteca italiana»; patriotism; national spirit.

Литературные диспуты – характерная для Италии форма размышлений о литературной теории: сущности поэзии, ее месте среди других *artes liberales*, роли поэта в общественной жизни, содержании ключевых категорий поэтики и т.п. С одной стороны, круг обсуждаемых вопросов и конкурирующих тезисов оставался сходным на протяжении многих веков: какова цель поэзии, в чем заключается долг поэта, что такое подражание и кому (или чему) подражает поэт? С другой – в каждую эпоху эти предметы получали

особую окраску, связанную с общими философскими установками и спецификой общественно-политической ситуации. Дискуссия начала XIX в. на фоне предшествующих выделяется наличием отчетливых политических и национально-патриотических обертонов, присутствовавших в теоретико-литературной мысли и в предшествующие века, но не столь явно. Представление об Италии как едином культурном и духовном пространстве существовало уже во времена «трех венцов», однако реальной политической основы этот концепт не имел. К началу XIX в. большая часть того, что станет в будущем Италией, находилась под иностранным управлением, эта ситуация накладывала свой отпечаток на любую общественную дискуссию, и самые невинные и технические вопросы могли получить острое политическое звучание.

Одним из инструментов культурной политики австрийских властей стал созданный по их инициативе миланский журнал «Итальянская библиотека» (1816–1840). Он задумывался как общее пространство для диалога с интеллектуальной частью общества, значительная часть которого была настроена антиавстрийски. По просьбе главного редактора Джузеппе Ачерби (1773–1846) мадам де Стель написала для первого номера журнала статью «О духе и пользе переводов» (*«Sulla maniera e utilità delle traduzioni»*), которую перевел на итальянский язык один из ведущих участников последовавшей дискуссии Пьетро Джордани (1774–1848)¹.

Небольшое по объему эссе можно свести к нескользким основным тезисам. Переводы полезны не только тем, что позволяют ознакомиться с иностранными литературами тем людям, которые не читают на других наречиях. Хороший перевод вносит в язык новые способы выражения, новые фигуры речи, и это может оказаться полезным в ситуации, когда все поэты повторяют одни и те же образы, одни и те же мысли в одном и том же словесном оформлении, когда их фантазия беднеет и литература становится бесплодной. Именно таково, на взгляд мадам де Стель, положение вещей в итальянской культуре. Причина этого – в том, что в течение долгого времени ее основным языком был латинский, но не та живая латынь, на которой когда-то говорили реальные люди, а мертвый язык научного и философского дискурса, не подходящий для литературы. Неудивительно, что чтение Саннадзаро,

Полициано, Фракосторо, черпавших свое вдохновение из книг, а не из природы, стало уделом немногочисленных эрудитов. Мадам де Сталь предлагает итальянцам переводить на родной язык современные английские и немецкие стихотворения, с тем чтобы «показать нечто новое своим соотечественникам, которые в большинстве своем довольствуются античной мифологией и не осознают, что эти басни уже несколько устарели и, более того, вся остальная Европа их уже оставила и позабыла. Поэтому пусть умы прекрасной Италии, которые не любят праздности, обратят свой взгляд за альпийские горы, чтобы, не скажу, одеться по иностранной манере, но узнать ее, не для того чтобы стать подражателями, но чтобы избавиться от тех устарелых обычаев, которые сохраняются в литературе, как церемонии в дружеском кругу в ущерб естественной прямоте выражения»².

Такие утверждения не могли не вызвать негативной реакции у части итальянских интеллектуалов. Начать с того, что некоторые из высказываний мадам де Сталь были откровенно несправедливы и демонстрировали скорее ее плохое знание итальянской культурной жизни, чем дефекты последней. Италия все же не была провинциальным захолустьем, сохраняющим литературные обычай трехсотлетней давности и не знакомым с литературой современной Европы. В течение всего XVIII в. итальянцы активно читали и переводили и английские, и немецкие произведения, а творчество Дж. Парини, В. Альфьери, У. Фосколо вряд ли можно назвать бесплодным воспроизведением моделей XV–XVI столетий. Эта оценка задевала национальные чувства многих, и таким образом в литературный спор с самого начала был привнесен вопрос о патриотизме и чувстве национального достоинства.

При этом ситуация выглядела неоднозначной. Письмо мадам де Сталь опубликовал журнал «Итальянская библиотека», который создавался как площадка для дискуссий и в то же время проводник культурной политики австрийских властей, желавших ослабить французское влияние. Приглашение к сотрудничеству получили самые разные деятели культуры, в «Библиотеке» поначалу публиковались такие патриотически настроенные авторы, как Л. Ди Бреме и Дж. Романьози, но в конце концов политическое направление журнала стало очевидным и многие известные литераторы отказались с ним сотрудничать. Несмотря на публикацию

эссе мадам де Сталь, сам журнал занял противоположную позицию, и ее рассуждение было подвергнуто в нем серьезной критике. Такая расстановка сил создавала определенную двусмысленность: с одной стороны, противников мадам де Сталь было легко обвинить в коллаборационизме с австрийцами, в отсутствии национального достоинства, но и ее сторонникам можно было вменить в вину низкопоклонство перед иностранцами. Более того, антиромантическая тенденция в «Итальянской библиотеке» ни в коей мере не была результатом австрийской цензуры, напротив, австрийские кураторы проекта рассматривали романтизм как приемлемое культурное движение и пытались вынудить Аcherbi публиковать позитивные отклики на романтические произведения. Надо отметить, что тот, соглашаясь с этими публикациями, не изменил своей установки на защиту классической традиции.

Сразу после публикации разразилась горячая дискуссия в различных газетах и листках – с переходом на личности и отсутствием адекватных аргументов. В этой ситуации миланские городские власти сочли необходимым вмешаться и поручили П. Джорданни (переводчику письма) дать в «Библиотеке» ответ мадам де Сталь. Его эссе «О рассуждении мадам де Сталь» было опубликовано в апрельской книжке без указания авторства. Джорданни придерживался представления о том, что развитие изящных искусств завершено. В отличие от наук, «прогресс в искусствах невозможен, как только они нашли прекрасное и научились его выражать, они не ищут ничего более»³. Поиск новизны – безумие, в свое время оно овладело художниками и поэтами XVII в. и лишило их искусство красоты и уместности (*bellezza e convenienza*). Но у тех «такое сумасбродство было хотя бы оригинальным и итальянским, наше же сумасшествие – сумасшествие обезьяны». Попытка применить в итальянской поэзии северные модели приведет «к рождению своего рода кентавров, которые, согласно древним, рождались из облака». «Или тогда итальянцам надо будет забыть свой язык, свою историю, изменить свой климат и свою фантазию, т.е. перестать быть итальянцами»⁴. Надо сказать, что здесь в качестве аргумента Джорданни использует мысли о связи культурной специфики с природными и географическими условиями, вполне созвучные идеям самой мадам де Сталь, которые, очевидно, стали к тому времени общим местом, свободно соче-

тающимся как с классицистическими, так и с романтическими установками. Действительно, соглашается Джордани, иностранцам современная итальянская литература может показаться бесплодной, но эта бедность идет от «недостатка усердия в освоении отеческого наследия. Для того, чтобы приобрести достаток, не нужно эмигрировать и заглядываться на чужое имущество». «Итальянцам следует изучать своих собственных классиков, а также латинских и греческих, прививка которых к итальянской литературе может дать лучшие результаты, чем к любой иной. Ибо она представляет собой ветвь того ствола, от корней которого выросли все другие. И тогда она всем покажется процветающей и плодовитой»⁵.

Мадам де Сталь ответила Джордани в июньском номере «Библиотеки», повторив и немного прояснив свои прежние тезисы, и особенно подчеркнула, что речь у нее не идет о подражании как копировании, она призывает итальянцев знакомиться с северными литературами и использовать их как источник вдохновения. После этого второго выступления мадам де Сталь дискуссия не утихла, но разгорелась еще сильнее. Из числа наиболее сдержаных и авторитетных противников французской писательницы следует назвать Карло Джузеппе Лондонио (1780–1845), литератора, историка и экономиста. Лондонио активно участвовал в дискуссии и начал с опубликованной под псевдонимом «Итальянец» брошюры «Ответ на два рассуждения мадам де Сталь» (*«Risposta ai due discorsi di Madama di Staél»*, 1816)⁶. В некоторых вопросах, например в признании национальной специфики поэзии, его точка зрения близка к позиции Джордани и «Библиотеки» в целом; он почти дословно повторяет утверждение, что подражание северным народам приведет к созданию литературных гибридов. Но Лондонио отрицают и благотворность подражания античным классикам: признавая за ними художественное совершенство, он указывает, что литература должна быть близка к реальной жизни. Поэтому подражание античным образцам так же бесплодно, как и подражание иностранцам. У Лондонио довольно пессимистичный взгляд на современную западную литературу, он считает, что время посредственности наступило повсюду и как раз Италия, может быть, является наименее посредственной в эстетическом отношении.

Еще один ответ мадам де Сталь прислал в редакцию «Итальянской библиотеки» 18-летний, в то время почти неизвестный

автор – Джакомо Леопарди (1798–1837). Редакция не стала его публиковать, и через два года он был переработан автором в «Рассуждение итальянца о романтической поэзии». Главная идея Леопарди – в том, что поэт творит по вдохновению, идущему свыше, благодаря небесной искре, творческому импульсу, божественному дару. С одной стороны, это вполне романтический концепт, но с другой – восходящий к древней итальянской традиции, идущей от Альбертино Мускато. Данте и античные авторы, утверждает Леопарди, сочиняли по внутреннему непосредственному побуждению, и поэтому они столь велики как поэты. Современные авторы вместо того смотрят на своих предшественников и наводняют мир банальностями. И тут мысль Леопарди делает неожиданный поворот, довольно точно воспроизведя размышления на ту же тему Ф. Петрарки: в современную эпоху невозможно не читать или читать, но не испытывать влияния прочитанного. Поэтому итальянские поэты должны обращаться к своим великим предшественникам, они должны их изучать, размышлять над ними, подражать им, но не во внешних формальных вопросах, а в том, что касается источника поэтического вдохновения, воспроизводя не конкретные языковые и литературные модели, а сущностные черты творческого процесса. Общий для всех эпох идеал прекрасного получает, таким образом, индивидуальное преломление в творчестве каждого поэта⁷.

В защиту мадам де Сталь выступили три автора, также отстаивающие идеалы национального самосознания, но в другом понимании, – Лудовико ди Бреме (1780–1820), поклонник и личный знакомый мадам де Сталь, его друг Пьетро Борсьери (1788–1852) и Джованни Берше (1783–1851), в то время еще с ними не знакомый. Их три выступления в истории литературы получат наименование «манифесты итальянских романтиков».

Первым из них выступил Лудовико ди Бреме, опубликовавший за свой счет рассуждение «О несправедливости некоторых итальянских литературных суждений» («Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani», июль 1816)⁸. Важнейшая идея, одушевляющая этот трактат, – свобода творчества: даже идея подражания природе ограничивает творца, поскольку на практике сводится к подражанию природе согласно определенным правилам. Поэтическое творчество свободно и спонтанно. Человек – часть

природы сам по себе, ее интерпретатор и соперник в творческом плане. Поэт выражает естественную и живую реакцию, возникающую в нем при восприятии окружающих предметов. Поэт переносит себя в свои произведения. В поэте должен гореть тайный огонь, он должен обладать истинным талантом, сильными и тонкими чувствами. Ни изучение литературы, ни формальное мастерство не могут заменить эти качества.

Ди Бреме не дает эксплицитного определения романтического, из его рассуждения складывается довольно расплывчатое понятие о прогрессивной поэзии, выражающей непосредственные чувства и ощущения человека, обладающего истинным талантом. Однако моральная и воспитательная цели литературы не имеют для него особого значения. Ди Бреме утверждает, что романтиками были практически все великие поэты, включая Данте, Тассо и прочих. Но если итальянцы хотят участвовать в общеевропейском развитии философии, им следует отказаться от идеи, что все значительное уже было сказано их великими предками. В первую очередь им надо оставить устаревшие представления о поэтическом языке, который был законсервирован литературными авторитетами в том состоянии, в каком пребывал в XVI в. Отсутствие новых идей, в котором часто обвиняют итальянцев, связано с тем, что они выражают свои мысли не на том языке, на котором думают, отсюда нечетливость их идей. Следует сделать язык итальянской литературы более ясным и современным. Поэту и интеллектуалу вообще следует жить и действовать в настоящем времени. Нет ничего вечного и неизменного – как в жизни, так и в культуре, поэтому нужно сбросить с себя «кандалы привычных авторитетов». Итальянцы должны стать членами общечеловеческого сообщества наций, оставаясь при этом верными своей собственной, но для этого нужно беспристрастно осознать свои недостатки, изучить достижения других, подражать им в независимости и беспристрастности.

В сентябре 1816 г. была анонимно опубликована брошюра П. Борсьери «Литературные приключения одного дня, или Советы благородного человека разным писателям» (*«Avventure letterarie di un giorno, o consigli di un galantuomo a vari scrittori»*). Эссе имеет форму маленького романа, истории одного дня благородного человека со склонностью к литературным занятиям. Борсьери защищает идею социально и политически ангажированной литературы,

его раздражают «педанты, поселившиеся в библиотеках», «кликующие, когда удается обнаружить очередной неизвестный ранее древний документ». Никто не отрицает важности исторических исследований, но их целью должно быть не накопление фактов, а творческое саморазвитие и общественный прогресс. Одна из ключевых характеристик концепции Борсьери – польза как конечная цель литературы. Литература должна способствовать улучшению социальной ситуации, нести просвещение в массы, открывать обществу правду. Поэтому литераторам следует практиковать популярные у менее просвещенных классов жанры – романы, комедию, газетную публицистику. Более того, Борсьери отстаивает использование в литературе диалектов, что имеет две цели: сделать произведения понятнее широким слоям населения и через язык познать, а значит, и преодолеть региональные различия, способствуя возникновению общечтальянского самосознания.

Классическое представление о «развлекая, поучай» для романтика Борсьери настолько важно, что приводит к сглаживанию различий между художественной литературой и публицистикой, для него они элементы одного большого класса. Литература – это искусство говорить уму и сердцу образованного человека, «изящное выражение наивысшей степени цивилизации, достигнутой каким-либо народом в данный период времени»⁹. Это «поэмы и повествования, исторические и энциклопедические сочинения любого рода, моральные и теоретические сочинения о человеческих страстиах и интеллекте», они – результат «совместного усилия памяти, фантазии, чувствительности и рассудка». Фактически Борсьери ведет речь о творчестве не только поэтов как таковых, но и литераторов в широком смысле слова. При этом литература для Борсьери – показатель уровня цивилизованности, достигнутого тем или иным народом. Следует также отличать истинных литераторов от ложных. Истинный одушевляется в своем творчестве стремлением к истине, он обладает умом, способным создавать глубокие концепции, а его дух чувствителен ко всему прекрасному, великому и благородному. Он хорошо понимает человеческую природу: как человек мыслит и как он чувствует, – поскольку без этого он не сможет ни убедить, ни растрогать свою аудиторию. Ложные литераторы предаются слепому копированию древних классиков. Как и Ди Бреме, Борсьери не видит ничего плохого

в изучении этих классиков, если оно не сводится к накоплению пустых фактов, а направлено на формирование у себя шкалы эстетических и моральных ценностей. Однако гений – редкое явление. Живую, динамически развивающуюся культуру и литературу делают несколько превосходных, множество хороших, огромное множество средних и несколько плохих писателей. Изучение, например, эпохи Чинквеченто, средние писатели которой в другое время были бы названы выдающимися, позволяет здраво взглянуть на вещи.

Борсьери – сторонник динамической концепции искусства: у каждого века свои обычай, вдохновляющие воображение писателей, поэтому и поэзия разных эпох различается в своих проявлениях и организующих принципах. Так, современным жанром является роман. Романтическая поэзия у Борсьери, как и у Ди Бреме, – явление вневременное и вненациональное. «Так называемая романтическая литература – не является исключительным продуктом северных народов. Божественная комедия, Канzonье Петrarки, Неистовый Орландо принадлежат к тому роду поэзии, для которого не существует античных греческих или римских образцов. Эти поэмы вдохновлены христианством, духовными устремлениями, духом рыцарства и, следовательно, содержат в себе три основных компонента романтической литературы»¹⁰.

В декабре 1816 г. было опубликовано выступление третьего из авторов-романтиков – Джованни Берше «О “Диком охотнике” и “Леноре” Готфрида Августа Бюргера: полусерьезное письмо Златоуста своему сыну» («Sul “Cacciatore feroce” e sulla “Eleonora” di Goffredo Augusto Burger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo»). Это самый развернутый и отчетливый из трех манифестов, и его автор впервые поднимается над любой дня, связанной с рассуждением мадам де Сталь, формулируя более или менее внятную теоретико-литературную концепцию. Как и Борсьери, Берше придерживается мнения, что литература имеет «филантropические» цели, т.е. должна служить моральному совершенствованию нации и способствовать ее возрождению. Однако она имеет двойную функцию: ее можно рассматривать как движущую силу развития общества и как индикатор уровня цивилизованности, которого это общество достигло. Судить об уровне развития нации можно по степени совершенства ее поэтов.

«Повсюду и во все времена природа наделяла человека поэтическим даром», но «не все души человеческие обладают одинаковой склонностью к прекрасному»¹¹. Существуют неотесанные готтентоты, чье воображение инертно, и рафинированные парижане, чье сердце произносилось, а воображение иссякло от слишком большой культурной нагрузки, поэтому они слишком сильно полагаются на рациональное начало. И те и другие не понимают поэзию, хотя и по разным причинам. Однако между этими двумя группами «существует еще многочисленная прослойка в разной степени образованных людей, в большей или меньшей степени склонных к поэзии... ...всюду, где существует духовная культура, есть люди, способные чувствовать поэзию. Встречаются они в большем или меньшем количестве, но все же в достаточном». Берше формулирует демократическое представление об аудитории: «Тысячи и тысячи семейств, даже ничего общего не имеющие с художественным миром, мыслят, читают, пишут, плачут, волнуются, терзаются всевозможными страстями»¹². Если поэт поймет, что такие люди и составляют нацию, перед ним открываются широкие перспективы. «Цели и принципы поэзии всеобщи и вечны. <...> ...поэзия направлена на улучшение обычаев и нравов людей, на облагораживание их душ, на удовлетворение потребности их фантазии и сердца, ибо склонность к ней, подобно всякой иной сердечной и духовной склонности, вызывает у нас определенные моральные устремления»¹³.

Берше продолжает переосмысление привычной школьной поэтики в новом духе, не особо задумываясь о возникающих противоречиях. Существует четыре изначальных формы поэзии: лирическая, дидактическая, эпическая и драматическая. Но поэзия по своей природе свободна, не вмещается в принудительно назначенные рамки. Она вечно изменчива, потому что изменчивы потребности, которые она удовлетворяет, «она вправе бесконечно менять формы и средства, к которым прибегает. Поэтому поэзия по своему усмотрению объединяет и смешивает, применяя многочисленные способы, эти четыре изначальные формы, получая отсюда тысячи разнообразных оттенков и сочетаний»¹⁴. При этом «поэзия – выражение живой природы», а «форма, к которой поэзия прибегает, не является ее сущностью», она лишь позволяет поэту добиться намеченной цели. Однако «ни один человек не вправе вносить

какие-либо ограничения, если дело идет о смешении этих изначальных форм»¹⁵.

Содержание и форма неотделимы друг друга и рождаются вместе в душе поэта. Берше отрицает любые поэтики, поскольку те никому не помогли стать великим поэтом. Они всегда создавались после его появления и никогда – до этого. В основе поэзии лежит человеческая эмоция, поэзия отражает то, что трогает душу наиболее сильно. А что трогает душу наиболее сильно? Разумеется, чудесное и ужасное, если оно достаточно правдоподобно, – уверждает Берше, снова возвращаясь к классическим тезисам.

Романтизм в понимании Берше связан с содержанием поэзии и не сводится к исторически конкретному феномену. Литература в целом делится на романтическую и классическую. Романтическая – «непосредственно обращается к природе», и поскольку та ничего не говорит о мыслях и привязанностях древних, а лишь о современных чувствованиях и устремлениях, то романтическая поэзия наиболее точным образом выражает суть современной ей цивилизации. Классическая поэзия, «стремясь воспроизвести все то прекрасное, что находит у обожаемых греков и римлян», «повторяет, лишь частично видоизменяя, нравы, обычаи, мнения, страсти, мифологию древних народов, а чаще всего подражает им»¹⁶. Классическая поэзия – поэзия мертвых, а романтическая – поэзия живых, хотя, разумеется, великие поэты прошлого – Гомер, Пиндар, Софокл, Мильтон – были своего рода романтиками, да и наилучшие современные поэты-классицисты «не лишены романтической жилки».

Литературная деятельность в теории Берше протекает следующим образом: поэты в поисках славы изучают, что принесло ее великим поэтам прошлого, и обнаруживают, что это было обращение к народным верованиям. Подражая великим предшественникам по существу, а не по форме, они обращаются к верованиям своего народа, и тот, благодарный, что его не презирают, отвечает им принятием их творчества. Таким образом, в концепции Берше источником эстетического суждения оказывается народ, а поэт ограничен в выборе предметов способами мыслить и чувствовать, присущими его нации.

Существенный элемент взглядов Берше составляет категория правды, она определяет предмет романтической поэмы, кото-

рый должен быть историческим и включает в себя христианскую тематику, рыцарство, события, которые имели когда-то место, или те, в которые верит народ, например национальные легенды и традиции. В этом Берше дословно воспроизводит теоретиков эпопеи XVI в. Однако в другом месте, разграничивая, как и они, правду фактов и поэтическую правду, он дает этому разграничению истолкование, пожалуй, более близкое к аристотелевскому, чем у теоретиков эпохи Чинквеченто, поскольку исходит из необходимости возбудить соответствующие аффекты, а не обратиться к рациональным представлениям аудитории: «Мой долг как художника – не представить историческое событие в таком виде, как оно имело место, но возбудить в читателе впечатление, чувство, страсть, сходные с теми, какие оно вызвало бы в действительности»¹⁷.

Все три автора романтических манифестов не имели четко сформулированной поэтической теории. Их концепции содержат некоторые противоречия, а многие категории исторически обусловлены. Так, например, свобода художника в их представлении вполне сочетается с морально-воспитательными целями литературы. Отвержение поэтов не предполагает отказа от множества традиционных понятий и представлений: четыре основных рода литературы, чудесное и ужасное как основные способы воздействия на душу читателя и т.п. Они не особенно задумываются над тем, что такое «природа», «народный», «правда», полагая эти понятия очевидными. Но всех троих объединяет ключевая мысль о литературной деятельности как инструменте политического и социального обновления. Патриотические настроения они сочетают с тезисом об универсальности литературы и искусства посредством утверждения, что национальная специфика определяет конкретную реализацию. Они исповедуют динамическое представление об искусстве, основанное на идее о необходимости отражения в нем реальной жизни и исторически конкретной духовной ситуации. Будучи недовольными существующим положением вещей в литературе, они призывают создать новую, соответствующую современности.

После опубликования этих трех работ критика сместились со статьи мадам де Сталь на ее защитников, а сами авторы «манифестов» сблизились между собой, и постепенно стал складываться кружок близких по взглядам людей, которые в 1818 г. начнут

издавать журнал «Примиритель» (*Conciliatore*). Критика романтиков была довольно разнообразна. С одной стороны, немало выступлений основывались на примитивном и поверхностном понимании их тезисов, как, например, пародийный статут воображаемой романтической академии. В представлении скрывшегося под именем Арнальдо сатирика, такая академия должна была проводить заседания на руинах средневекового замка, ее членам запрещалось знакомство с классическими языками, им следовало приходить на заседания с нечесаными волосами и бросать друг на друга мрачные взгляды, а в сочинениях «мешать изящную словесность с политикой, чувствительностью и чувственностью»¹⁸.

Другие авторы принимали позицию романтиков всерьез и старались переубедить их, хотя сами не обладали отчетливыми теоретико-литературными взглядами. Так, критика крупного итальянского историка и экономиста Карло Ботта (6.XI.1766–10.VIII.1837), написавшего в 1816 г. письмо Ди Бреме, направлена в основном на понятие «новизны» и при этом не содержит каких-либо интересных аргументов. Собственные мнения автора о литературе довольно примитивны для его эпохи: Данте велик, когда трогает чувства, а не предается абстрактным рассуждениям, Шекспир достиг бы еще большего величия, когда бы не смешивал различные жанры, и т.п.

Вместе с тем среди противников романтизма присутствовали и весьма вдумчивые авторы, из которых наибольший интерес представляют Джованни Герардини (1778–1861) и Карло Джузеппе Лондонио. Герардини в 1817 г. опубликовал две заметки к «Курсу драматической литературы» Шлегеля («Due note al “Corso di letteratura drammatica” dello Schlegel»)¹⁹, имея в виду дискуссию о судьбах итальянской литературы. Он исходит из того, что искусство в своем развитии достигло высшей точки и какой-либо прогресс более невозможен. Поиск новизны приведет лишь к появлению гротескных и экстравагантных литературных уродцев. Учитывая, что упадок литературы в Италии связан с политической несвободой, обращение к иностранным авторам непатриотично и противоречит стремлению к национальному единству – последнему прибежищу итальянцев. Вкус итальянцев воспитан на классической поэзии, поэтому у них не могут вызывать восторга даже такие бесспорно великие авторы, как Шекспир.

Романтизм для Герардини – это искусство эмоции, сущность классического духа заключается в форме. Между ними можно найти согласие, поскольку беспорядочность и экстравагантность не обязательны для выражения глубокого чувства. Однако законы драматического искусства даны нам самой природой, и романтизм неестественен, ибо не следует этим законам. В то же время он не является и чем-то новым, и до него находились те, кто призывал отказаться от фундаментальных поэтических правил, включая драматические единства. Такой отказ может себе позволить только тот, кто достиг высочайшей степени мастерства. Ни Шекспир, ни Кальдерон, ни даже Шиллер его не достигли, и потому их небрежение поэтикой вызывает возмущение. Один Метастазио смог доказать на своем примере, что соблюдение правил не является сущностной чертой творчества, иногда их можно нарушать, если не отказываться отдержанности и обладать тонким чувством прекрасного.

К.Дж. Лондонио, автор «Критических заметок относительно романтической поэзии», «Приложения к Заметкам...» и «Дополнения к Приложению» (*«Cenni critici sulla poesia romantica»*, *«Poscritta alla “Appendice”»*, *«Appendice “ai Cenni critici sulla poesia romantica”»*, 1817–1818)²⁰, критикует романтиков с позиций патриотических, просвещенческих и аристократических. Романтизм для него в первую очередь – искусство, отказавшееся от подражания античным моделям и использования классической мифологии. Желание романтиков соответствовать взглядам и выражать чувства современного человека весьма достойно и заслуживает похвалы. Но какую связь с этим имеет критика античной мифологии? Романтики восхваляют Данте, Тассо, Ариосто, Мильтона, Шекспира, Шиллера, но все они в своих произведениях обращались к классической мифологии и древней истории. Кроме того, хотя родная история должна быть ближе современному читателю, он часто лучше знает античную, поскольку именно она изучается в школах. Стремление обращаться к присущим народу верованиям само по себе неплохо, когда речь идет о религиозных предметах, но нередко романтики поощряют лишь предрассудки и суеверия простонародья. Широким слоям населения такие произведения могут нравиться, однако выносить критическое суждение о литературе должны образованные люди. В конечном счете это приведет

к постепенному подъему культурного уровня народа, а если ему потворствовать в его заблуждениях, этого не произойдет. Романтизм – реакционное течение, поскольку обращается в поисках идеала к Средним векам с их невежеством и жестокостью. Готическое искусство может быть прекрасно, но оно не отвечает характеру, окружению, традициям итальянского общества. То, что классическая система более совершенна, более рациональна, более прекрасна, – это сложившийся в Италии консенсус.

Копирование природы – неудачная стратегия для художника, если в поисках правдоподобия на сцену точно переносятся триадильные моменты жизни, тогда оно приводит к смешению жанров, стилей и эффектов. На самом деле художник не должен передавать события, как они имели место в реальности, он должен отбирать наиболее подходящие, упрощать их и подчеркивать причинно-следственные связи. Отказ от драматических единств не приблизил авторов к природе, а только сделал их творения рыхлыми и неправдоподобными. «Biblioteca italiana» поддержала позицию Лондонио и опубликовала реферат его памфлета. Ачерби по этому поводу иронически заметил, что романтики забирают себе всех великих писателей, и значит, мы все были романтиками уже четыре столетия.

Ди Бреме подверг Лондонио критике в своей рецензии на байроновского «Гяура». Романтическая система, пишет Ди Бреме, не может быть отчетливо сформулирована, поскольку в ней нет каких-либо правил. Романтическая поэзия – это спонтанное выражение чувств и идей, возникших при созерцании природы. Наблюдение за природой влечет за собой ряд аналогий. Природа здесь означает не только «внешнюю» природу, но и человеческую природу. Суть романтической поэзии – в перекличке между внешней природой и эмоциональным или интеллектуальным откликом на нее поэта. Поэт – существо социальное, человек, развивший в себе все свои способности, он занимает активную позицию в современной ему жизни и чувствует, что призван к высокой участии способствовать моральному совершенствованию своего народа. Поэт должен быть хорошим психологом и изучать самые волнующие страсти, дающие полное представление о человеческой природе. Все, что включает в себя человеческий опыт, может стать предметом поэзии, но не во всех своих аспектах. Так, наряду

с добродетелью порочность, зло тоже могут быть содержанием произведения; но не любое зло. Зло ради зла самого по себе или ради наживы не поэтично, но зло, связанное с восстанием против установленного порядка во имя высшего идеала или неодолимой страсти, может воспеваться поэтом.

Поэзия – это искусство установления гармонии между идеями и чувствами, которые сами по себе не сочетаются между собой. Тем самым она делает их умопостижимыми. Поэзия основана на патетическом, т.е. на способности понять, что именно волнует человеческое сердце, и только поэзия может объяснить, почему люди от счастья плачут, каким образом мы можем испытывать наслаждение от созерцания смерти, как страсти влекут к насилию, а муки переходят в отчаяние.

Романтизм не предписывает поэту подражание северным или средневековым легендам, подобно тому как классицизм предписывает подражание античным. Напротив, романтики исходят из того, что принцип поэтического вдохновения вечен и неизменен с глубокой древности, изменяются лишь человеческие обстоятельства. Поэтому романтизм намного лучше отражает истинный дух античной поэзии. Современные люди более склонны к рефлексии, более чувствительны, более сложны, более духовны в религиозном плане, в понимании явлений природы продвинулись намного дальше, так что если современный поэт хочет отразить эту реальность в своей поэзии, он не может использовать те же формы, что и древние. Именно поэтому устарела мифология, представляющая собой персонификацию представлений о моральных и физических явлениях. Современный поэт не нуждается более в медиации между чувством и словом, он может выражать свой опыт непосредственно.

Обвинения романтической поэзии в бесформенности беспочвенны. Форма изначально присуща любому предмету, а язык, ритм, образы имеют значение постольку, поскольку они вносят свой вклад в создание определенного эффекта. При этом отсутствие поэтического вдохновения невозможно спрятать за каким угодно высоким мастерством, которое никогда его не заменит и не должно приниматься за него.

В своем ответе Лондонио подчеркнул, что сам приветствует «более мягкое поэтическое законодательство». И все же он про-

тестует против отказа от греческой мифологии и против идеи, что поэт не нуждается в правилах и творческом руководстве. Именно эти черты – творческая вседозволенность и отказ от классической образности – по его мнению, представляют собой единственный отчетливый аспект романтической теории. Он подкрепляет ссылкой на Шлегеля свое отождествление романтизма с меланхолией, против которого возражал ранее Ди Бреме, а также подчеркивает реакционность обращения к Средним векам, снова выдвигая идею, что романтики якобы желают вернуться к средневековой политической и социальной системе.

Ди Бреме отозвался на это выступление Лондонио, повторив еще раз, что обращение к Средневековью не означает желания вернуть эту политическую систему. Вместе с тем нельзя забывать, что по сравнению со Средними веками античная мифология значительно более аморальна. При этом крупные поэты могут успешно использовать ее в своем творчестве, обходя связанные с ней опасности, примером чего является У. Фосколо. Возражения вызывает только общий принцип обязательного обращения к ней, как и поэтические правила в целом.

С одной стороны, обе стороны делали примирительные жесты в этой дискуссии, с другой – аргументация повторялась из статьи в статью, так что каждому становилось очевидно, что противоположная сторона его не слышит. В конечном счете Лондонио вышел из дискуссии, заявив, что Ди Бреме не стоит ответа.

Однако установка на поиск оснований для согласия не покинула романтиков, и в сентябре 1818 г. они приступили к изданию «голубого листка» – журнала «Примиритель» (*Conciliatore*), девизом которого сделали слова Горация «*gētūm concordia discors*», несущие, видимо, здесь двойную нагрузку – и собственно согласование несогласного, и обращение к высоким материям, при этом с некоторым ироническим оттенком (таковы коннотации этого выражения в горацианском послании I, 12, 19). Идею о создании журнала группа друзей, включавшая Ди Бреме, Борсьери и Сильвио Пеллико (1789–1854), вынашивала с апреля 1816 г. Он замышлялся в первую очередь как литературно-теоретический и должен был распространять новые философские теории поэзии, а также способствовать развитию гражданского чувства. В течение некоторого времени будущие «примирители» искали сотрудников и

финансирование для журнала. Два ломбардских аристократа Федерико Конфалоньери и Луиджи Порро, заинтересованные в прогрессе сельского хозяйства в Ломбардии, обеспечили их финансами ресурсами. Журнал получил поддержку мадам де Сталь, Ж.-Ш. Сисмонди, П.-Л. Женгене. Хотя он в известной мере должен был стать конкурентом «Итальянской библиотеки», с ним собирались сотрудничать П. Джорданни и В. Монти. А. Мандзони оставался в стороне, но некоторые из его друзей приняли участие в работе издания. Программу его деятельности написал Борсьери: она предполагала «пробуждение итальянского народа от сна и бездействия». Для этого в нем должны были публиковаться статьи практического и теоретического характера, в том числе по вопросам экономики, сельского хозяйства, техники и законодательства. Дискуссии о прозаической и поэтической литературе – как отечественной, так и иностранной – были призваны не только усаживать ум, но и способствовать лучшему пониманию читателем себя самого. Журнал имел отчетливую национальную, патриотическую, прогрессистскую и свободолюбивую направленность. Уже через несколько месяцев его существования австрийская администрация осознала, что вопрос о классицизме и романтизме приобретает политическую окраску. Цензура стала гораздо активнее, и Пеллико часто жаловался, что вынужден искать материалы на замену вычеркнутым в последний момент. Однажды он не успел их найти, и «Примиритель» вышел с белыми пятнами. Это произвело сенсацию в Милане, журнал стал пользоваться еще большей популярностью. При этом нельзя говорить о реакционных классицистах, поддерживающих австрийское владычество, и прогрессивных патриотах-романтиках. Власти не устраивала не сама по себе романтическая позиция, а общая патриотическая и национальная настроенность журнала. Он был закрыт в октябре 1819 г., а в будущем многие из его активных сотрудников оказались в заключении или эмигрировали.

В теоретико-литературном отношении редакторы «Примирителя» старались придерживаться действительно примирительной позиции, иногда они даже старались смягчить тон высказываний некоторых своих авторов. На страницах часто звучали ставшие уже традиционными реплики: что чтение зарубежных авторов не означает слепого копирования, что реформы в литературе не могут

опираться на незнание античного наследия, что художник свободен и в том, чтобы использовать мифологические образы, и т.п. Целью «Примирителя» было разъяснить позицию романтиков, показать, что между ними и сторонниками классической системы нет непримиримых противоречий. Следовало более отчетливо, чем в манифестах, сформулировать новые поэтические принципы. На это был направлен цикл статей Эрмеса Висконти (1784–1841) «Начальные понятия о романтической поэзии» (*Idee elementari sulla poesia romantica*), опубликованный в ноябре–декабре 1818 г. и дополненный в январе следующего года диалогом о драматических единствах.

В первой статье излагались некоторые общие теоретико-литературные положения. Во второй различались три вида литературы: романтическая, классицистическая и смешанная (промежуточная), равно чуждая классицизму и романтизму. В третьей показывалось, какие черты свойственны романтической поэзии. В четвертой исследовалась промежуточная литература. Пятая статья была посвящена опровержению ложных мнений о романтизме, а в шестой рассматривались вопросы, связанные с живописью, скульптурой и танцем.

По мнению Висконти, споры о классицизме и романтизме касаются лишь содержания и общей формы произведения. «Влияние общественных идей и событий на литературу может оказаться на выборе сюжетов, на изображении страстей и обычаяев, на воспроизведении тех или иных идеалов, на отображении тех или иных религиозных представлений, предрассудков, мифов и наконец в выборе автором той или иной внешней формы произведения»²¹. Стиль и язык не могут быть романтическими или классицистическими.

Висконти разделяет поэзию на подлинно классическую, которую «создавали древние, движимые истинным вдохновением», и «неразумный классицизм» своих современников. И те и другие исходят из мифологии, или изображают домашние обычаи Греции и Рима, или судят об истории, «исходя из предрассудков, свойственных древним римлянам и грекам»²². Античные поэты писали о том, что их окружает, но современные не могут писать об античной жизни и мифологии с той же спонтанностью и искренностью, что и классики. Современные поэты могут описывать события

древней истории, но при этом должны следовать современным политическим представлениям, поскольку политический опыт современного человека намного выше и вернее, чем у древнего грека или римлянина. Неразумные классицисты, таким образом, демонстрируют «рабскую зависимость от сюжетов и мыслей, чуждых современному состоянию человеческого духа»²³.

Более того, «подлинный классицизм не обладает какими-либо свойственными исключительно ему приемами, кроме греческой драмы, где хоры рассчитаны на республиканские обычай зрителей»²⁴. Эту форму возродить невозможно, потому что невозможно возродить греческую драму с ее идеалами и естественностью. Но неразумные классицисты используют в качестве «глупейших правил литературной прагматики» некоторые случайные признаки, о которых сами античные авторы, может быть, и не думали, когда создавали свои творения. Описания природы, примитивных страстей, нейтральное изложение древней истории вне античной системы политических взглядов в равной степени возможны и для классиков, и для романтиков. Эту поэзию Висконти называет промежуточной. Есть еще поэзия, описывающая предметы, равно чуждые и античному, и современному человеку, – ее Висконти называет местной и более на ней не останавливается. «Привнесение в историческую тематику идей и мнений современных есть свойство литературы романтической»²⁵. Вместе с тем романтическую поэзию Висконти характеризует почти исключительно через ее тематику: средние века и современная история, христианская религия, народные поверья, феи и джинны азиатских народов, рыцарская доблесть, романтическая любовь, борьба страсти и долга, угрызения совести. Тщательному рассмотрению этих возможных тем, а также объяснению, почему именно они являются романтическими, посвящена большая часть статьи. Висконти также связывает романтизм с наклонностью человеческой души к созерцанию, а классицизм – со склонностью к чувственному наслаждению и практической деятельности. Климатические условия, в которых живет народ, во многом определяют, какая из двух характеристик будет ему свойственна.

Литературное произведение может быть отчасти романтическим, отчасти классицистическим. Некоторые трагедии Вольтера, Расина, Альфьери «являются романтическими по характеру сюжетов

и изложенных в них мыслей и классицистическими лишь по внешней форме»²⁶. Или же к произведению «по существу современному могут быть примешаны легенды язычников», иногда встречается анахронизм в изображении страстей и чувств (как в «Федре» Расина) или внешних обычаяв. В общем «в произведениях, которые обычно относят к одной из двух школ, можно найти разнородные элементы. Но при отнесении авторов или произведений к той или иной школе надлежит обращать внимание на основное, а не на второстепенные мелочи. Данте, Ариосто и Шекспир – романтики. “Эдип” Вольтера и “Антигона” Альфьери – произведения, относящиеся к классицизму; “Саул” и “Заира” – произведения смешанные, потому что по сюжету они относятся к романтизму, а вся оболочка чисто классицистическая»²⁷.

Несмотря на тематический уклон в определении романтизма, Висконти опровергает (точнее, отрицаает) некоторые из ложных мнений о нем: «романтизм отнюдь не сводится к описанию все тех же ведьм, безумцев и чудес... или же кладбищенских стенаний и ужасов»; «поэма, канцона или драма могут быть произведениями романтическими и без малейшей примеси христианских чудес»; романтизм не сводится к изображению мрачных и печальных сторон жизни²⁸. Романтическая литература не направлена на слепое восхваление феодальных времен, и для нее не примечательно бессмысленное стремление к их возврату; романтизм не призывает к беспорядку в формальной организации произведения; романтическое не следует путать с романтичным (фантастическим и живописным); зарубежные авторы с восхищением относятся к классикам.

В конце пятой статьи Висконти наконец формулирует свое кредо. Романтизм предполагает серьезность и связь с реальной жизнью. В этом плане «искусство поэтов должно теперь подражать наклонностям зрелого человека, который не думает о безделушках и ищет безусловной пользы. Важность намерений и сюжетов обуславливает нашу симпатию и одобрение; мы требуем, чтоб воплотились в стихи последние достижения морали и политики, любезные сердцу афоризмы, которые были открыты и признаны разумом. Мы обычно не только предпочитаем исторические сюжеты для театра и поэм, но и настаиваем, чтобы уроки истории использовались верней и полней, чем у наших предшественников,

потому что воспроизведение прошлого, изображение людей и событий, имевших действительное влияние на развитие мира, является картиной куда более серьезной, чем описание химерических подвигов, подсказанных личной фантазией»²⁹.

Завершается цикл статьей об изобразительных искусствах и пантомимных танцах. Здесь умеренный классицизм уместен, так как они должны не только отражать жизнь, но и создавать семантически наполненный идеал красоты, что невозможно без обращения к мифологии. В дополняющем статьи диалоге Висконти указывает, что театральная иллюзия не имеет ничего общего с единствами времени и места. Она создается благодаря эффекту погружения зрителя в действие. И здесь Висконти повторяет в несколько модифицированном виде знаменитый тезис Колриджа о добровольном отказе от недоверия. «Совершенная иллюзия может возникнуть лишь в случае, если зритель захвачен какой-нибудь волнующей сценой, которая может легко увлечь его фантазию». Но это требует серьезного усилия воображения, и если оно сделано, то никакое нарушение правила единства не может помешать этому переносу из «мира реального в мир воображаемый, хотя мы и знаем, что он недостоверный»³⁰. Если наличие занавеса, ложи, других зрителей, знакомых актеров, т.е. «постоянно присутствующие, осозаемые вещи не могут отвлечь фантазию зрителя», то тем более это не может сделать «несколько больший разрыв между условным временем и реальным, между воображаемым местом в одной сцене и другим в последующей»³¹. Более того, в некоторых произведениях правдоподобие потребует продолжительного времени и разнообразного пространства. Единственно необходимое драматическое единство – это единство действия. В статье Висконти отсутствуют какие-либо глубокие теоретико-литературные концепции, она повторяет и раскрывает несколько тезисов, уже неоднократно прозвучавших в дискуссии, может быть, делая это с несколько большей настойчивостью и вдаваясь в детали, не всегда существенные.

В целом среди авторов «Примирителя» существовало согласие по большинству принципиальных вопросов литературной теории, разница заключалась лишь в расстановке акцентов. Одним из авторов, уделявших довольно много внимания поэтике, был Сильвио Пеллико. Конечной целью литературы он объявлял пользу –

моральное и социальное совершенствование нации. Для этого поэт должен был растрогать зрителей, заставить их плакать или смеяться. Поэтому важнейшим видом искусства являлся театр, который мог служить прекрасным инструментом просвещения. Трагедия была наиболее важным жанром, поскольку в современную эпоху трагедии имеют преимущественно национальный характер. «Важнейшие правила», которые помогают поэту достичь своей цели и управляют всеми формами искусства, открываются им самим, благодаря силе его интеллекта, и не могут быть взяты из внешних источников – традиционных поэтик. Более того, каждое создание человеческого сознания, в том числе поэтическое произведение, уникально и подчиняется своим собственным законам³².

Джузеppe Николини (1788–1855) принадлежит термин «литературный либерализм», связывавшийся примирителями с гражданской функцией поэзии. Поэзия должна обращаться к народу, используя идеи и понятия, которые ему близки, поэтому подражание античным моделям будет «предательством поэтического долга»³³. Дж.Б. Де Кристофорис писал по этому же поводу: «Литература – это не детская игра. Она должна вносить свой вклад в создание либеральных институтов, в общее благосостояние. Она должна возбуждать уважение к религии, любовь к своей стране, восхищение всем истинно великим и значительным»³⁴.

Примирители переосмыслили и вопрос о задачах литературной критики. Борсьери отчетливо сформулировал принцип историзма: поскольку литература отражает истины своего времени, литературной критике следует анализировать условия, в которых было создано произведение, – исторические обстоятельства и формирование личности автора³⁵. Особенно важно смотреть, как поэт приобрел те идеи, которые его одушевляют. Если раньше критика в основном интересовалась словами, то теперь она должна уделять существенно больше внимания идеям, лежащим в основе произведения, заявлял Сильвио Пеллико³⁶. По мнению Берше, существующие истории итальянской литературы неудовлетворительны: в них слишком много биографий и библиографий, а философии – слишком мало. Между тем прогресс человеческого духа подвел нас к тому, что мы желаем знать не только и не столько сами вещи, сколько их причины³⁷.

Единственным своего рода диссидентом в «Примирителе» оказался Джандоменико Романьози (1761–1835), изобретатель «чудного слова» «иликъястик», т.е. сторонник литературы, сообразной духу времени: «Литература всегда зависела и будет зависеть от переживаемых образованными народами исторических эпох»³⁸. «Нынешний характер литературы будет определяться духом времени и места: иными словами, национальным гением, воодушевляемым и преобразуемым текущими обстоятельствами». «Характер поэзии, характер литературы, как бы независим он ни был от старых канонов... будет неминуемо предопределен»³⁹. Поэтому разделение на литературу классическую и романтическую бессмысленно в том виде, в каком оно используется, – в первую очередь в плане содержания произведения. Источник вдохновения и предмет поэзии не определяют ее сущность. Собственно, записные германские и французские романтики использовали мифологию куда чаще и больше, чем может позволить себе итальянский поэт. Но это не имеет значения, поскольку для поэзии важны только законы вкуса, разума и морали. Однако не следует совершенно игнорировать прошлое, поскольку «век последующий неизбежно носит на себе печать предыдущего».

К 1820 г. дискуссия постепенно начала сходить на нет. Отдельные выступления еще появлялись вплоть до 1825 г., когда В. Монти снова поднял вопрос о мифологии, но их было значительно меньше. На этом фоне выделяются несколько статей, в которых авторы благодаря некоторой временной дистанции смогли отрешиться от вопросов патриотизма и античной образности, подвести итоги обсуждения.

В 1820 г. Дж. Николини прочитал в университете Брешии лекцию «О фанатизме и терпимости в литературном деле» (*«Fanatismo e tolleranza in fatto di lettere»*)⁴⁰. Хотя сам он принимал участие в диспуте на стороне романтиков, здесь ему в известной степени удается сохранить беспристрастность. Классическое и романтическое направления в поэзии он признает равно достойными, выбор между ними – вопрос личных предпочтений. Действительно, романтизм порожден германской цивилизацией, и поэтому итальянская нация вряд ли склонна воспринять его полностью. Вместе с тем нельзя отрицать очевидных вещей, на которые обратили внимание романтики. Средневековье создало совершенно

новую цивилизацию, и Николини расширяет понятие романтической поэзии, отнеся к ней все, что было создано со временем Средневековья и вдохновлено ценностями этой новой цивилизации. Исторические обстоятельства и национальный гений влияют на особенности поэзии, но знакомство с другими литературами расширяет горизонты, совершенствует вкус, дает представление об изменчивости поэтических концепций. По сравнению с поэзией подражательной, следующей школьным правилам, поэзия, вдохновляемая национальным характером и современностью, более искренняя и живая. Каждое великое произведение искусства по-своему уникально. Эти тезисы представляют собой общие места, но они до последнего времени не складывались в отчетливую систему, по мнению Николини, и поэтому ее создание можно назвать заслугой романтиков. Но в то же время защитники романтизма проявили во время диспута некоторую склонность к фанатизму и нетерпимости, и в целом накал дискуссии был очень сильным. Это объясняется характером итальянцев и возникшим у многих ощущением, что совершается покушение на отеческое наследие. Но такова цена появления новых эстетических доктрин.

Классическая поэзия хороша по-своему, но ей нельзя подражать во всех мельчайших деталях, поскольку с течением времени выработались новые эстетические ценности. Николини использует принадлежащую Шлегелю оппозицию механической и органической формы произведения для обоснования равноправности романтического и классического выбора. Форма вырастает из предмета, поэтому романтическая форма – более усложненная, чем классическая. Классицизм предпочитает единобразие, романтизм – разнообразие, один дает целостную картину, другой анализирует детали, в одном больше идеализма, безмятежности и искусства, в другом – правды жизни, выразительности и природы. Николини честно говорит, что хотя романтизм осуждал классицизм за следование поэтикам, правилам, он сам создал новую поэтику и новый набор правил. Однако поэта нельзя ограничивать какими-то внешними требованиями, поскольку он с самого начала уже ограничен обычаями и привычками своих соплеменников. Теперь уже понятно, что полный отказ от мифологических предметов абсурден: зачем отказываться от античных героев и сохранять легенды о рыцарях Круглого стола? Очевидно, что сомнителен и акцент роман-

тиков на воспитательной роли литературы, на полезности, а не удовольствии и красоте. Необходимо принимать во внимание и удовольствие – на самом деле первичную цель поэзии.

Второе высказывание, подводящее итоги дискуссии, сделал Алессандро Мандзони, который не участвовал в самом диспуте и оставался несколько в стороне от деятельности «Примирителя», но в целом относил себя к романтическому направлению. Письмо о романтизме было адресовано маркизу Чезаре Д'Адзельо, но быстро разошлось в списках и стало известно широкой публике. Согласно Мандзони, романтизм – многозначное понятие, смысл которого зависит от места, где оно употребляется, но в Милане оно обозначает довольно четкий комплекс идей, в котором можно выделить негативное и позитивное содержание. Негативная сторона романтизма была во время дискуссии сформулирована яснее и четче, поскольку начинать необходимо с негативных принципов, а на выработку положительных принципов тогда не хватило времени. Но это же привело к тому, что теоретические положения романтиков оказались слишком малочисленными и общими и потому стали легкой мишенью для критики.

Мандзони выделяет несколько негативных компонентов романтизма и дает им обоснование, выдвигая аргументы за них и опровергая распространенные возражения. В первую очередь романтики отказались от использования мифологии как художественного средства, не соответствующего новому времени. «Бессмысленно вводить в поэзию не подсказанное ни житейской памятью, ни реальным опытом»⁴¹, и даже если рассматривать мифологические образы как украшение, придающее поэзии жизнь, эта образность предоставляет современной поэзии чуждый ей наряд. В произведениях Данте и Тассо тоже имелось много чудесного и волшебного, но это была естественная для того времени, не языческая образность. Мандзони считает, что античная мифология представляет собой разновидность идолопоклонства, при том не только и не столько в смысле поклонения природным силам, но и в смысле «склонности, почтания, доведенного до преклонения стремления к земным благам, страстям и удовольствиям». «Мифология, считают обычно, помогает добиться красочности, дает возможность увлекательно изобразить страсти, конкретнее оттенить моральные качества и даже добродетели. И как же мифо-

логия этому служит? Проникая по возможности в образ мыслей людей, желающих во всем видеть божественный промысел, используя их языկ, пытаясь подделаться под их верования – в общем, сохраняя все от идолопоклонства со всей его фальшью»⁴².

Второй негативный аспект романтизм – отказ от раболепного подражания классикам. При этом никто из них не отрицал полезности изучения классического наследия: действительно, «следуя за ходом чужой мысли, за находками и поворотами чужого ума, мы освещаем путь и собственной мысли; ...встречающиеся нам мысли и образы ...служат как бы лестницей для восхождения к идеям, вроде бы далеким от исходных». «То, с чем романтики и в самом деле боролись, так это с системой подражания, заключающейся в усвоении и в попытке воспроизведения основных представлений классиков, их, так сказать, мировоззрения, – системой, воспроизводящей приемы классиков, установленные ими характеры, соотношение различных частей, расстановку событий и развитие действия и т.д.»⁴³. Эта система была основана на априорной идее, что классики установили все возможные роды литературы, но стройной теории, выражающей эту концепцию, никогда не существовало. На самом деле ни один классик не дал универсального, неизменного и совершенного образца, более того, обычной похвалой великому поэту является указание на его оригинальность и самобытность. Так почему же не подражать классикам именно в этом смысле?

Третий негативный момент романтизма заключался в отказе от правил, которые не вытекают из самой природы человеческого разума. В самих правилах может не быть ничего дурного, но «дикие орды риторов» стали возводить в ранг законов то, что было в творчестве классиков «личным и случайным», а не «непреходяще-разумным». «Такие правила отвлекают фантазию творящего от углубления в самою тему, от поисков органически присущих ей характеров и, наоборот, направляют его на соблюдение определенных условий, посторонних теме и потому препятствующих ее решению»⁴⁴. Эти правила к тому же никогда не были сформулированы в какой-то целостный свод, и даже желающий их придерживаться не смог бы найти их полный перечень.

С позитивной частью теории, как признает Мандзони, дело обстояло хуже. Но все же среди романтиков имелось согласие по

принципиальным моментам. «Они были единодушны в одном: предметом поэзии должна быть истина, этот единственный источник благородного и длительного наслаждения, ибо ложь способна одурманиить разум, но не обогатить его, не возвысить, да и самый этот дурман по природе своей зыбок и недолговечен». Кроме того, они настаивали на выборе таких предметов, которые представляли бы интерес как «для людей наиболее образованных», так и «для возможно более широкого круга читателей, и интерес этот должен зиждаться на их житейском опыте и повседневных наблюдениях»⁴⁵. Признавая, что истина как предмет искусства – очень расплывчатое утверждение, Мандзони призывает к установлению более точного его смысла и связывает эту идею с христианской тенденцией: «Романтическое направление, освобождая литературу от языческих традиций, от морали сластолюбивой, горделивой, ограниченной и в то же самое время неразумной даже в этих пределах, стремится облегчить проникновение в литературу тех идей и чувств, которыми нужно руководствоваться в любом рассуждении. И потом, предлагая в качестве главнейших начал правду, добро, пользу и разум, оно помогает, пусть хоть словом, христианской цели, по крайней мере не противоречит ей»⁴⁶. В целом Мандзони не выходит за рамки подведения итогов дискуссии, по большей части он дает четкие и удачные формулировки того, что уже говорилось. Единственный новый момент, который он вносит в теорию романтизма, – это отчетливо сформулированная идея его христианской направленности.

Диспут о романтизме и классике второй половины 1810-х годов в очередной раз обнажил ключевые проблемы итальянского литературно-критического дискурса. По сути, в нем обсуждалась извечная итальянская проблема – наследие предков. В отличие от большинства других европейских наций итальянцы воспринимали себя как непосредственных наследников классического Рима, и в то же время Рим как центр христианской жизни составлял небольшую часть их культурной идентичности. Возможность примирить эти два элемента наследства предков занимала итальянских интеллектуалов с давних времен: хулители и защитники поэзии XIV–XV вв., Тассо с его новой концепцией эпической поэзии и др. Вместе с тем в число значимых предков входили также «три венца» собственно итальянской поэзии и другие авторы – в первую

очередь Тассо, Метастазио. Однако невозможность писать так же, как они, отчетливо осознавалась. Выработать новый художественный языкказалось возможным при восприятии себя как части общеевропейского единства народов, участников общеевропейского культурного движения, и в то же время представлялось невозможным полностью отказаться от представления об итальянской (и, стало быть, римской) культуре как своего рода ядре и фундаменте общеевропейской.

-
- ¹ *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, (1816–1826) / Ed. di Bellorini E. Laterza, 1943. Vol. 1. P. 3–9.
 - ² Ibid. P. 8.
 - ³ Ibid. P. 22.
 - ⁴ Ibid.
 - ⁵ Ibid. P. 23.
 - ⁶ Ibid. P. 68–74.
 - ⁷ Литературные манифесты западно-европейских романтиков / Под ред. А.С. Дмитриева. М., 1980. С. 492–519.
 - ⁸ *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, (1816–1826). P. 25–56.
 - ⁹ Ibid. P. 97.
 - ¹⁰ Ibid. P. 150.
 - ¹¹ Романтизм глазами итальянских писателей / Пер. с итал. М., 1984. С. 28.
 - ¹² Там же. С. 30.
 - ¹³ Там же. С. 39.
 - ¹⁴ Там же. С. 40.
 - ¹⁵ Там же.
 - ¹⁶ Там же. С. 33.
 - ¹⁷ Berchet G. *Opere*. Milano, 1972. P. 57–58.
 - ¹⁸ *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, (1816–1826). P. 209–210.
 - ¹⁹ Ibid. P. 201–207.
 - ²⁰ Ibid. P. 212–233, 314–327.
 - ²¹ Романтизм глазами итальянских писателей. С. 67.
 - ²² Там же. С. 77.
 - ²³ Там же. С. 67.
 - ²⁴ Там же. С. 77.
 - ²⁵ Там же.
 - ²⁶ Там же. С. 87.
 - ²⁷ Там же. С. 88.
 - ²⁸ Там же. С. 89.
 - ²⁹ Там же. С. 91.
 - ³⁰ Там же. С. 109.

-
- 31 Там же.
- 32 Il Conciliatore: foglio scientifico-letterario / Ed. di Branca V. Firenze, 1953. Vol. 3. P. 44.
- 33 Ibid. Vol. 2. P. 675.
- 34 Ibid. Vol. 1. P. 100.
- 35 Ibid. Vol. 1. P. 535.
- 36 Ibid. Vol. 3. P. 44.
- 37 Ibid. Vol. 1. P. 329.
- 38 Романтизм глазами итальянских писателей. С. 60.
- 39 Там же. С. 63.
- 40 Discussioni e polemiche sul romanticismo, (1816–1826). P. 597–614.
- 41 Романтизм глазами итальянских писателей. С. 199.
- 42 Там же. С. 202.
- 43 Там же. С. 204.
- 44 Там же. С. 206–207.
- 45 Там же. С. 215.
- 46 Там же. С. 216.