

Итальянская литература

1

Начало И. л. относится к первой трети XIII в., когда итальянский яз., обособившийся от латинского уже в конце X в., настолько самоопределился, что стала возможна его лит-ая обработка. Уже в XII в. И. яз. начинает употребляться в торговой корреспонденции, а к 1226 относится письмовник Гвидо Фава из Болоньи, в к-ром наряду с латинскими образцами писем имеются и итальянские. Около того же времени появляются и итальянские народные песни, распеваемые жонглерами (см.) на пирушках горожан и трактующие семейно-бытовые или любовные темы в грубовато-реалистическом стиле: самая известная из них — «Contrasto» (Любовный спор) сицилийца Чулло д'Алькамо [после 1231]. Таким образом первые опыты И. л. связаны не с феодальной, а с буржуазной средой. Это объясняется своеобразием социально-экономического развития Италии, в к-рой непрерывавшиеся в течение всего средневековья торговые сношения с Востоком, разлагающе влиявшие на феодальную систему, обусловили раннее развитие производства, рассчитанного на внешний сбыт. Быстрое накопление торговых капиталов и рост товарно-денежного хозяйства вызывает в итальянских городах освободительное движение, за которым следует насильственная «урбанизация» (переселение в город) феодалов, к-рая в торговых городах северной Италии (Венеции, Генуе) закончилась уже в XII в., а в промышленной Флоренции произошла лишь в XIII в. в результате ожесточенной классово-борьбы. К XIII в. Италия являлась уже буржуазной страной с рядом феодальных оазисов (напр. Папская область). Но победоносная итальянская буржуазия не обладала на первых порах достаточно мощной культурой, чтобы непосредственно выразить свое классовое сознание в новых формах идеологической практики. Развиваясь в феодальном окружении и в борьбе с феодализмом, она много воспринимает от его культуры и долгое время находится под влиянием церкви, пропагандировавшей феодальные принципы. Отсюда сильная струя религиозной тематики в итальянской литературе двух первых веков ее существования.

Уже в первой половине XIII в. в Умбрии возникает религиозная лирика, связанная с именем св. Франциска Ассизского [1182—1226], создателя демократической религии «нищеты и любви», пользовавшейся популярностью в среде мелкой буржуазии и ремесленного пролетариата. Франциск и его последователи, произнося проповеди на народном яз., прибегали подчас к поэтической форме (сам Франциск сочинил гимн, прославлявший тварь божию). Когда папство узаконило францисканскую ересь ввиду ее влияния на массу, «божьи жонглеры» стали играть на руку господствующей церкви. Орудием воздействия на массу были мистические песни — *laude*, распеваемые возникшей в 1258 сектой «флагеллантов» (самобичующихся) и принимающие подчас форму народных баллад. Крупнейший из этих поэтов — Якопоне да Тоди [1220—1306], покаянные песни к-рого имеют явно патологический характер. Некоторые *laude* его облечены в форму диалога и являются первыми опытами литургической драмы на народном яз. В то же время в северной Италии появляется религиозно-дидактическая поэзия, представители к-рой (монахи Угуччоне да Лоди, Пьетро да Барзегале, Джакомино да Верона) призывали горожан отрешиться от «мирской суеты», напоминая о смерти, воздаянии за гробом и страшном суде. Более разнообразны произведения Бонвезин да Рива, который поучал буржуазию на латинском яз. «о пятидесяти правилах приличия за столом», а для «простого народа» писал религиозные наставления, переплетенные с легендами и баснями. Наряду с религиозной

появляется в северной Италии и феодально-рыцарская поэзия, занесенная из Франции паломниками и жонглерами, певшими на площадях о подвигах паладинов Карла Великого и рыцарей Круглого Стола (см. «Французская лит-ра»). Эти поэмы, исполняемые сначала на французском, а затем и на И. яз., пользовались широким распространением и служили пропаганде феодальных принципов, преподносимой в форме увлекательного рассказа. Переносится в Италию и провансальская лирика. Экономические связи северной Италии с югом Франции обусловили и культурный обмен. Провансальские трубадуры (см.), привыкшие в поисках заработка к бродячей жизни, появляются при княжеских дворах северной Италии уже в конце XII в., а отсюда переходят на юг. Посещения эти учащаются в пору альбигойских войн, опустошавших Прованс [XIII в.]. Поэзией трубадуров увлекаются не только итальянские феодалы, но и буржуазия, переживавшая пору своего культурного подъема. Это увлечение вызывает подражания им, сначала на провансальском яз., лингвистически близком наречиям северной Италии, а затем, по-итальянски — в Сицилии, при дворе Фридриха II, где провансальский яз. был непонятен. Абсолютная монархия Фридриха II [1194—1250] в Сицилии — первый образец новой военно-политической системы, вызванной к жизни потребностями капиталистического развития. Возникнув в стране с высокой земледельческой и промышленной культурой, она успешно боролась с феодализмом и папством и являлась рассадником новой культуры. Поэзия трубадуров нашла в Фридрихе II своего покровителя как образец «вежественного» рыцарского стиля, помогавшего оформлению придворного быта. Под ее влиянием возникает сицилийская школа поэтов, к которой принадлежали сам Фридрих, его сын Энцо, Пьер делла Винья, Гвидо делле Колонне и др. Лирика этих поэтов разрабатывает образы и схемы трубадуров. В основе ее — чисто рыцарская концепция любви: «мадонна» — жестокая повелительница, образ абстрактной красоты, — доводит покорного вассала-любовника своей холодностью до смерти; но он благословляет эти мучения во имя «достойнейшей». При всей своей условности эта лирика способствовала оформлению итальянского поэтического стиля и побуждала поэтов, собравшихся с разных концов Италии, к созданию единого лит-ого яз. В Сицилии же были выработаны основные формы итальянской лирики — канцона и сонет.

Сицилийская лирика находит свое продолжение в середине XIII в. в городах Тосканы, но становится все более искусственной в классово-чуждой ей обстановке буржуазной жизни. Отсюда — формализм тосканских поэтов, увлечение затрудненной формой («темная манера» поздних трубадуров), словесно-звуковая эквилибристика (игра слов, аллитерации, внутренние рифмы и т. п.). Однако сквозь условную форму начинает пробиваться актуальное содержание. Поэты откликаются на современные события, затрагивают политические темы. Так, Гвигтоне д'Ареццо [1230—1294] при всей своей приверженности формализму и схоластике создает канцону о сражении при Монтеапелти [1260] — первое политическое стихотворение в И. л., а в старости пишет дидактические стихи. В то же время экономически и политически укрепляясь буржуазия обращается к занятиям науками и философией, к-рые оттесняют прежний интерес к чисто практическим дисциплинам, вроде юриспруденции. В поэзии этот сдвиг отражается исканием глубины и значительности мысли. Возникает ученая лирика в Болонье, обладавшей знаменитым университетом, к-рый был средоточием философских штудий. Болонская школа, возглавляемая Гвидо Гвиницелли [1230—1276] (см.), преодолевает бессодержательность сицилийской школы путем внесения в любовную лирику философского элемента. «Мадонна» становится символом добродетели; рыцарская любовь преобразуется в спиритуальную; целью поэзии

становится изображение истины под прекрасным покровом образа. Новое содержание создает новую форму: банальная риторика отмирает, лексика освежается философскими терминами, а ритмы становятся гибче и разнообразнее. Эта философская лирика переходит во второй половине XIII в. во Флоренцию, где в рядах купеческой аристократии возникает культ поэзии, недоступной широким массам. Основными принципами этой школы «сладостного нового стиля» (*dolce stil nuovo*, см.) были: изощренность мысли, утонченность психологии, благородство яз., гибкость и гармония стиха. В стихах основателя школы, Гвидо Кавальканти [1259—1300] (см.), совершенно исчезают реальные любовные отношения. Любовь становится символом преклонения перед морально-философскими идеями. В знаменитой канцоне о природе любви Кавальканти использует целый арсенал схоластической премудрости, для истолкования которой требуются ученые комментарии. Новая школа выработала свой условный поэтический словарь и подняла на большую высоту культуру поэтической формы. Из рядов школы вышел величайший поэт Италии Данте [1265—1321] (см.), в юношеских канцонах к-рого и в романе «Новая жизнь» [1292—1295], излагающем историю его любви к Беатриче, налицо все условности «сладостного нового стиля» (например выявление психологических процессов, изображаемых в виде маленьких духов). От своих предшественников Данте отличается однако как силой, так и яркостью образного мышления, преодолевающего абстрактность концепции. Во второй книге Данте «Пир» [1308] особое значение имеют ее олицетворения: новая возлюбленная, Философия (нравственное совершенство), ведет поэта к Беатриче (высшему блаженству). Несмотря на схоластическую ученость, введенную в канцоны Данте, современники восприняли их как реальную любовную лирику. Но поэзия молодого класса не может замкнуться в рамки абстрактного идеализма и мистического символизма. Поэтому наряду с философской лирикой возникает ее антитеза — юмористическая поэзия. Уже Гвиницелли и Кавальканти писали шуточные сонеты и баллады. Еще громче звучит эта нота в сонетах Рустико ди Филиппо [1230—1280], отображающих в забавных или сатирических тонах партийную борьбу и бытовые отношения флорентийской буржуазии.

В конце XIII века во Флоренции и других городах Тосканы создаются кружки буржуазной молодежи, проводящей время в забавах, попойках, празднествах. Певцами такого сытого веселья были Фольгоре и Чене далла Китарра.

Однако Фольгоре пишет и смелые сатирические стихи, бичующие его политических противников. Еще резче контрасты в поэзии Чекко д'Анджольери, у к-рого шутка, веселый смех перемежаются взрывами возмущения и скорби; откровенная чувственность его любовной лирики разбивает платонизм «сладостного нового стиля». Важное значение для культурного воспитания буржуазии имела аллегорическо-дидактическая поэзия, связанная с традициями французской аллегорической лит-ры XIII в., в частности с «Романом о Розе», пересказанным на И. яз. Дуранте. Несмотря на ученую форму, поэзия эта была рассчитана на широкую публику. Так, Брунетто Латини [1220—1294], написавший по-французски энциклопедию в стихах «Книга сокровищ», сокращенно популяризировал ее по-итальянски («Малое сокровище», 1262—1263). В аллегорическую рамку здесь вставлены целые курсы богословия, зоологии, астрономии и географии, а также рассуждения о нравственности. Другая аналогичная поэма «Разум» (*L'intelligenza*), приписываемая Дино Компаньи, заключает сведения из античной истории и мифологии. В поэме заметно влияние лирики трубадуров, явственное также в моральном трактате Франческо да Барберино [1264—1384]

«Наставления любви», снабженном латинским комментарием. Тому же Барберино принадлежит своеобразный женский Домострой «О воспитании и нравах женщин», в котором стиховой текст перемежается прозаическими новеллами, вставленными в виде примеров.

Итальянская проза возникает и развивается на чисто бытовой почве. Древнейший памятник лит-ой прозы — письма Гвиттоне д'Ареццо [ок. 1260], написанные длинными периодами, которые свидетельствуют о лит-ых претензиях автора. К тому же времени относятся переводы отрывков из латинских и французских сочинений, издаваемые с педагогической целью под названием «Fiore» (Цветки), а также переделки рыцарских романов («Тристан», «Фьораванте», «Буово д'Антон»), рассказы исторические («Деяния Цезаря», «История Трои») и назидательные («Двенадцать моральных повестей»). В самые последние годы XIII века появляется анонимный сборник «Новеллино», начинающий историю специфически буржуазного жанра И. л. — новеллы (см.). Материал «Новеллино» весьма разнообразен: античные, восточные, библейские, средневековые сказания, басни, исторические и бытовые анекдоты. Задача автора сборника чисто практическая: «Мы заносили сюда, — гласит предисловие, — отдельные цветы изящной речи, отменных учтивостей, остроумных ответов... с большой пользой для людей, не имеющих образования, но желающих его получить». Новеллы кратки и схематичны, стиль суховат и безыскусственен, но яз. — драгоценный образчик живой флорентийской речи. Именно флорентийским писателям и принадлежит заслуга создания литературного языка на основе тосканского наречия.

Первые произведения И. л. имели областной характер. Языковая разобщенность отражала экономическую разобщенность торговых городов, обслуживавших заморские рынки и мало интересовавшихся итальянскими делами. В объединении полуострова были заинтересованы промышленные области Средней Италии, производившие товары для внутреннего рынка. Вот почему в ее крупнейшем промышленном центре — Флоренции — и пробудилось впервые сознание национального единства. Первым идеологом единой Италии был Данте, завершивший работу по созданию итальянского лит-ого яз.

Личность Данте соткана из противоречий, отображающих противоречия общественного бытия и сознания его класса на переломе от феодальной к буржуазной культуре. С одной стороны — верующий католик, мистик, теолог, ученик средневековых схоластов, полный феодальных предрассудков, создатель «Божественной комедии» — величайшего памятника религиозной поэзии, синтезирующего всю монашескую культуру средневековья. С другой стороны — ученый, знаток и почитатель античных поэтов, горячий публицист и полемист, использовавший свою поэму как орудие политической борьбы, идеолог всемирной монархии, сторонник отделения церкви от государства, могучий реалист, впервые сделавший человека с его страстями объектом поэзии. Представитель «сладостного нового стиля», Данте рассматривает однако свою поэзию как «хлеб, к-рым насытятся тысячи», и потому пользуется народным яз., «на к-ром говорят между собой даже женщины». Моральная функция поэзии для него на первом месте; цель его поэмы — «вывести живущих из когтей бедствий и направить их к блаженству». Его философия — не умозрительная, а практическая; поэзия смыкается с жизнью и политикой. Такая точка зрения вывела Данте из круга схоластических мудрствований и сделала его великим

поэтом, к-рому ничто, волнующее его класс, не чуждо. Идеологическая позиция Данте определяется тем, что по мере своего созревания он возвышался над партийными интересами различных буржуазных группировок и проникался общеклассовой идеей итальянской буржуазии. Отсюда его мечта об единой Италии, утопическая идея всемирной, монархии, выражающая буржуазный идеал развитого торгового капитализма. Однако итальянская буржуазия еще недостаточно окрепла в культурном отношении, чтобы выйти из-под опеки церкви. Отсюда — религиозная тематика поэмы Данте, ее аллегоризм, учение о скрытом, спиритуальном смысле, превращающее реальное «хождение по мукам» в символическое изображение процесса нравственного перерождения грешника. Отсюда же — монашеский аскетизм, осуждение «преходящих вещей», мистический экстаз и визионерство. Но эта связь Данте с феодально-католическим миром прорезывается новым мироощущением, здоровым классовым инстинктом восходящей буржуазии, вступающим в конфликт с ее традиционным мировоззрением. Этот инстинкт проявляется в реализме Данте, индивидуализации образов, ясности и конкретности мышления, в его подлинно геометрическом уме, дисциплинирующем фантазию. Все мастерство поэмы, ее архитектурные пропорции, как бы вымеренные циркулем, целиком принадлежат позитивному уму человека эпохи торгового капитала. Противоречия психики и общественной практики Данте уравниваются в грандиозном творении, дающем синтез антиномичных устремлений подобно готическому храму. «Божественная комедия» — яркий образец готического стиля в И. л. со всеми присущими ему противоречиями. Элементы этого стиля были уже у Кавальканти и Брунетто; Данте придает ему окончательное оформление, синтезируя достижения своих предшественников. [Изложенный здесь взгляд на Данте как на поэта восходящей буржуазии (впервые эту точку зрения обосновал А. В. Луначарский в лекциях, читанных им в Свердловском университете, «История зап. -европейской литературы», т. I, изд. 2-е, М., 1930) не является в марксистском литературоведении единственным: для В. М. Фриче Данте — поэт нисходящего феодализма. Впрочем обе гипотезы, несмотря на их принципиальную различность, сходятся в признании творчества Данте своеобразным сплавом противоположных элементов двух эпох (см. статью «Данте», в которой дана характеристика поэта, близкая к концепции В. М. Фриче). — Ред. Л. Э.]. Но современники Данте были ослеплены не столько художественными красотами его поэмы, сколько ее ученостью. Под влиянием Данте возникают такие вещи, как «Dittamondo» Фацио Дельи Уберти — географическое описание трех стран света; «Dottrinale» Якопо Алигиери (сына Данте) — энциклопедия естественных наук и этики; «Aserba» Чекко д'Асколи и др. С 20-х гг. XIV в. появляются комментарии к поэме, а в 1373 Бокаччо публично истолковывает ее по приглашению флорентийской коммуны. Аналогичные кафедры учреждаются в Болонье, Пизе, Пьяченце, Милане и Венеции. Данте дал образцы не только поэзии, но и художественной прозы, повествовательной («Новая жизнь») и дидактической, научной («Пир»). Авторы обильных переводов, трактатов и компиляций в точности воспроизводят писательские приемы Данте.

В то же время получает лит-ую обработку жанр хроники, дающий яркое отражение современной политической жизни. Крупнейшие хроникеры — Дино Компаньи [1257—1324], политический единомышленник Данте, описавший события, которые сыграли такую трагическую роль в его жизни, и Джованни Виллани [1275—1348], идеолог купеческой аристократии, написавший «всемирную» историю, ценную только в своей современной части. Параллельно с этим расцветает и духовно-нравственная лит-ра, рассчитанная на более широкие круги читателей. Таковы: «Золотая легенда» — календарное собрание

житий святых, начатое Якопо да Вораджине в 1298; «Цветочки св. Франциска» — собрание его изречений и подвигов; «Зерцало истинного благочестия» — проповеди Якопо Пассаванти, устрашавшего массу рассказами о дьяволах и выходцах с того света, и т. д.

2

Между тем буржуазная интеллигенция проникается новыми воззрениями, подтачивавшими церковную идеологию. Стремление буржуазии к всестороннему развитию автономной человеческой личности, ее интерес к реальной жизни получают идеологическое оформление под воздействием изучения античной литературы, возникшей в сходной социально-культурной обстановке. В середине XIV века начинается широкое культурное движение, названное гуманизмом (см.).

Первый итальянский гуманист — Франческо Петрарка [1304—1374] (см.). Восторженный почитатель античности, выдающийся ученый, отец классической филологии, он ставил свои научные труды выше итальянских стихов, которые называл «безделками». Славу великого поэта среди современников он приобрел латинскими сочинениями, в особенности эпикой «Африка», за которую был увенчан лаврами на Капитолии. Античная литература сообщала тонкость и изящество его мысли, подсказывала формулы для культивации личности, порожденного развитием товарно-денежного хозяйства. Но под языческим покровом в Петрарке жил старый католик, который ощущал разлад между жизнелюбием и аскетизмом и пытался оппортунистически сгладить эти противоречия. Те же черты — в политической идеологии Петрарки: будучи, подобно Данте, сторонником всемирной монархии, он приветствовал утопическую попытку Кола ди Риенци восстановить римскую республику [1347] и в то же время заискивал перед тираном Галеаццо Висконти. Этому оппортунизму и эклектизму Петрарка обязан своей грандиозной карьерой. Сам он гордился сложностью своей личности, анализировал собственные противоречия; Петрарка — первый настоящий индивидуалист в Европе.

Противоречия психики Петрарки отразились в его любовной лирике. Петрарка идеализирует возлюбленную, как и его предшественники, но без аллегоризма и абстракций. Любовь сочетается с добродетелью, получает идеальную платоническую окраску, но «мадонна» не теряет реальных очертаний. Поэт любит ее как художник, описывает ее красоту на тысячу ладов (об одних слезах Лауры написано 4 сонета). Но красота Лауры — повод для выражения переживаний поэта, который стремится «дать простор порывам скорбного сердца». Раздвоение личности — основная тема его поэтической исповеди в «Canzonière». Классическая формула дана в знаменитом стихе: «Nè sì nè no nel cor mi suona intero» (Ни да, ни нет полностью не звучат в моем сердце). Из этих противоречий рождается внутренняя динамика образов, нарастающих, сталкивающихся, переходящих в собственную противоположность. Синтеза поэту не дано.

В канцонах, посвященных умершей Лауре, она сбрасывает традиционное обличие «жестокой мадонны», ее образ становится более живым и трогательным. Буржуазная непосредственность побеждает рыцарскую позу. Но объективные условия бытия его класса не дали Петрарке остановиться на этом этапе. В конце жизни побеждает старая культурная традиция. Петрарка вступает на путь подражания Данте и создает морально-аллегорическую поэму «Триумфы», в которой пытается связать изображение судеб человечества с апофеозом Лауры. Но желанного синтеза не получилось и здесь. Главное достижение Петрарки — создание индивидуалистического стиля лирики. Присущее этому стилю стремление к эмансипации поэтической формы от идейных заданий приводит Петрарку к уклонам в эстетизм (увлечение виртуозничанием, игрой слов, комбинациями ритмов и рифм). Подобная «чистая» лирика побеждает в XVI в., когда бесчисленные подражатели заштамповывают приемы Петрарки.

Второй великий гуманист — Джованни Бокаччо [1313—1375] (см.) — тоже сочетает занятия науками и увлечение античностью с католицизмом. Противоречия в психике Бокаччо выступают еще резче, чем у Петрарки, в силу особенностей его дарования. У Бокаччо крепкая буржуазная закваска, трезвый, позитивный и практический ум. Он не поэт, а прозаик, хотя и написал много стихов и даже впервые ввел в И. л. народную форму октавы (поэмы «Филострато», «Тезеида», «Нимфы из Фьезоле»). Он высоко ценил Данте и пытался подражать ему, но подражание обращалось в пародию («Любовное видение», «Корбаччо»). Бокаччо тоже имел свою «мадонну», но его Фьяметта — совершенно реальное лицо, и любовь его — не платоническая, а чувственная, ищущая обладания. Феодально-рыцарская концепция любви, от которой несвободен еще Петрарка, уступает место буржуазному воззрению на женщину. Жизнь и красота для Бокаччо — не тень и символ, как для Данте, не прекрасный покров, как для Петрарки, а непосредственная реальность. Отсюда эпикуреизм и эротика Бокаччо, защита естественных влечений от церковного аскетизма, последовательный аморализм, прикрываемый разговорами о морали и религии. Его беспредельная жизнерадостность выражает мироощущение молодого, восходящего класса. В произведениях Бокаччо буржуазная идеология впервые становится воинствующей и ведет наступление против «устоев» феодализма — благородства происхождения и святости церкви. Буржуа, плебей становится героем, а поп, монах — персонажем неизменно комическим. Бокаччо создает антиклерикальную традицию, питающую новеллу в течение трех веков. Стиль Бокаччо — критический реализм — коренится в классовой психологии торговой буржуазии. Ее проявления сдерживаются грузом культурных навыков и лит-ых традиций. В своих ранних произведениях Бокаччо отдает дань рыцарской тематике, аллегоризму, символике, сочетая их с мифологическими образами, античными реминисценциями. Отсюда — стилистическая пестрота, не вполне преодоленная даже в «Декамероне», в котором ряд новелл прославляет феодальные доблести. У Бокаччо часто встречаются пророческие сны, видения, суеверия. Верующий католик то и дело восстает в нем против безумия языческих вымыслов, наполняющих его книги. Нарастание этого противоречия приводит его в старости к отречению от «Декамерона» и к мракобесию «Корбаччо», — этого отзвука средневековых трактатов против женской похоти и лукавства. Другая антитеза реализму Бокаччо — его гуманистические навыки, суеверное преклонение перед античной формой, во имя которой он втискивает живую флорентийскую речь в рамки латинских конструкций. Он строит длинные искусственные периоды, контрастирующие своей монотонностью с живостью и актуальностью содержания. Эта литературная манера у Бокаччо однако еще не застыла, как у его подражателей. Комические персонажи говорят

живым разговорным яз., диалог динамичен, усеян меткими словечками, поговорками, каламбурами. Кричащие противоречия Бокаччо временно снимаются в «Декамероне». Побеждает здоровая психика, прирожденный реализм горожанина. Специфически буржуазный жанр новеллы получил здесь окончательное лит.-ое оформление. Бокаччо канонизировал итальянскую новеллу во всех ее образных и структурных элементах. Закрепляется и прием обрамления сборника основной новеллой, участники к-рой являются рассказчиками прочих; в эту издавна существующую на Востоке композицию Бокаччо вносит новый мотив — рассказывание ради рассказывания, обеспечивающее большее разнообразие вводимого фабульного материала.

Успех «Декамерона» породил множество подражаний. За новеллу берутся люди, лишенные гуманистического образования. Бокаччо для них — непререкаемый авторитет; они копируют его стиль и композицию, делают дословные заимствования, стремясь механически приблизиться к прославленному образцу. Сравнительно мало взял у Бокаччо Сер Джованни из Флоренции, автор «Пекороне» [1378]. Часть его новелл — сухой пересказ хроники Виллани; другие, более оживленные, все же лишены динамичности и юмора Бокаччо. Яз. прост, не риторичен и потому доступен широким слоям читателей. Ближе к Бокаччо по композиции и стилю новеллы Джованни Серкамби из Лукки [1347—1424], к-рые живее новелл «Пекороне», но и непристойнее. Рассказ снабжается моралью, в которой испорченности высших классов противопоставлена религиозность низших. Оригинальнее других новеллистов Франко Сакетти [ок. 1335—1400]. Его новеллы — бытовые анекдоты, факты и наблюдения, изложенные живым разговорным яз., подчас — совершенно бессюжетные. Композиция их примитивна, характеристики — однобоки и поверхностны. Но автор одарен в высшей степени чувством карикатуры; он любит описывать проделки шутов и плутов, забавные происшествия, проистекающие из ничтожных причин. В приложенных к новеллам поучениях Сакетти выступает идеологом мелкой буржуазии, поднимающейся против капиталистов. Он сетует на войны и анархию, на новые порядки, введенные капиталистами, на тиранию, увеличение налогов и т. д. В ожесточенной классовой борьбе между «жирным» и «тощим» народом, приведшей к восстанию «чомпи» (оборванцев) в 1378, Сакетти был на стороне «народной» партии, и только выступление пролетариата оттолкнуло его от революции. Мелкобуржуазное течение проявляется в конце XIV века также и в поэзии, охотно трактующей политические темы (Сакетти, Паладжо, Ваночцо), но разрабатывающей и сельскую, пастушескую тематику. Здесь рождается мадригал (см.), к к-рому сами поэты сочиняли музыку. Крупнейший из этих «народных» поэтов, звонарь Антонио Пуччи [ок. 1310—1380], пишет на злободневные политические темы, трактует мелочи повседневной жизни, перелагает в стихи хронику Виллани, сочиняет стиховые новеллы и рыцарские истории. Здравый смысл, остроумие, насмешливость — характерные черты его поэзии. Эта струя не иссякает в И. л. и дальше, но играет подчиненную роль, соответственно уменьшению политического влияния мелкой буржуазии.

В XV веке она представлена флорентийским циркульником Буркьелло [ок. 1400—1448], смело нападавшим на диктатуру Медичи и поплатившимся за это тюрьмой и изгнанием. Его сатирические и шутовские сонеты написаны на особом жаргоне, сотканном из каламбуров и смешных бессмыслиц и усвоенном рядом поэтов XV века (Беллинчони, Адимари, Алламани).

В конце XIV в. гуманизм становится все более ученым и культивируется в оппозиционных кругах средней флорентийской буржуазии. Правящая купеческая аристократия боролась с гуманизмом как новаторским, революционным направлением, противопоставляя ему поэзию Данте, узаконенную традицией. Когда в 1378 средняя буржуазия пришла к власти, она отвергла Данте как символ реакции и принялась за пропаганду гуманизма. Реставрация 1393 вынуждена была считаться с укреплением гуманизма, как с совершившимся фактом. Лит-ая жизнь Флоренции конца XIV в. ярко освещена в романе «Il Paradiso degli Alberti», приписанном А. Н. Веселовским Джованни да Прато, по прозванию Акветтино. Отзвуки Данте и Бокаччо сплетаются здесь с подлинным бытовым материалом. В числе персонажей — виднейшие гуманисты, собирающиеся на вилле Альберти. Их беседы, прерываемые балладами и новеллами, рисуют лит-ую среду, в к-рой развивался гуманизм. Восторженные поклонники античности, Марсили и Салутати остаются добрыми христианами и почитателями итальянских поэтов; их гуманизм еще инстинктивный, не сложившийся в стройную теорию. Окончательная победа гуманизма пришла с установлением новой власти, не имевшей культурных традиций. Эта власть — принципат, тирания — явилась результатом борьбы капиталистов с низшими классами и обеспечивала буржуазной аристократии диктатуру в скрытом виде. Она ослабила политическую борьбу, отвлекла интеллигенцию к занятиям наукой и лит-рой, использовала гуманистов как консультантов, идеологов, панегиристов. В свою очередь и гуманисты учли громадную силу своего профессионального писательского труда. Они переходят от одного двора к другому, торгуя своим пером, вымогая плату за похвалу или порицание (Филельфо). Тираны побаиваются гуманистов и ухаживают за ними. Но не только эти соображения делают их меценатами. Новая культура создает идеологию новой власти, оправдывающую и утверждающую ее. Многие князья и папы сами являются гуманистами, создают при своих дворах литературные центры. Козимо Медичи учреждает во Флоренции Платоновскую академию; по ее образцу Помпоний Лет основывает академию в Риме, а Панормита (Антонио Баккаделли) — в Неаполе. Лит-ра становится учебой и аристократической, отрывается от массы и народного яз., стремится передавать не только стиль, но и образ мыслей древних. Гуманисты возрождают все жанры античной лирики (оду, элегию, эклогу, сатиру, эпиграмму, послание), пытаются возродить эпопею (Веджо пишет продолжение «Энеиды», Филельфо — «Сфорциаду», жизнеописание знаменитого кондотьера), сочиняют дидактические и описательные поэмы, трактаты, памфлеты, ораторские речи, пишут трагедии и комедии в подражание Сенеке (см.) и Теренцию (см.) и делают опыты постановки античных комедий (Помпоний Лет). Латинским языком они владеют в совершенстве. Неаполитанец Джовиано Понтано [1426—1503] был выдающимся латинским поэтом-лириком, как и его соотечественник Саннадзаро. Понтано писал не только латинские элегии, но и греческие эпиграммы. Поджо Браччолини [1380—1459] сочинял по-латыни новеллы; его «Фацеции» [1452] — собрание непристойных анекдотов о попах и монахах, почерпнутых будто бы из бесед папских секретарей. Другой опыт в новеллистическом жанре — «История Евриала и Лукреции» Пикколомини (папы Пия II) — чувствительная новелла, основанная на действительном происшествии и написанная в манере Бокаччо. Увлечение античностью не заглушило интереса к современности в И. л. Филельфо комментирует «Божественную комедию», Манетти пишет биографии Данте, Петрарки и Бокаччо, многие гуманисты подражают Петрарке, а Маттео Пальмьери [1406—1478] сочиняет большую поэму на итальянском яз., повествующую дантовскими терцинами о происхождении человеческих душ из ангелов. Но такие попытки кажутся реакционными; они напоминают о республиканском прошлом итальянских городов, об изжитой системе

купеческой олигархии. Однако некоторые тираны (напр. Филиппо Висконти), не обладая гуманистическим образованием, сами побуждают гуманистов писать по-итальянски. Пример подает венецианский патриций Леонардо Джустиниани [1388—1466], сочиняющий на родном наречии любовные канцоны в народном стиле. Но самым ревностным защитником национальной лит-ры был флорентиец Леоне Баттиста Альберти [1407—1472], типичный «универсальный человек» итальянского Ренессанса, к-рый первый перенес в И. л. гекзаметр, первый писал по-итальянски элегии и эклоги. Главное произведение его — трактат в диалогической форме «О семье» [1434], рисующий идеал буржуазной семьи XV в. с ее лозунгами «святой хозяйственности» и деловой морали, написанный живым и выразительным яз., хотя и перегруженным латинизмами.

Культура Ренессанса (см.), сложившаяся в XV в., была культурой общественных верхов. Низовые слои буржуазии, пролетариат и крестьянство, разоренные новым экономическим укладом, оставались во власти невежества и суеверий. Этим пользовалось духовенство, влияние которого на массу усиливалось по мере отхода от религии высших классов. Отсюда — расцвет религиозной лит-ры в самый разгар гуманизма. Она обращалась к массе и вела религиозную и подчас политическую пропаганду. Проповеди Савонаролы [1452—1490], проникнутые страстной ненавистью к строю торгового капитала и его языческой культуре, — красноречивый образчик средневекового аскетизма, принимающего бунтарский характер. Но религиозная пропаганда редко бывала агрессивной и обычно ставила задачей укрепление официальной церкви. Целям такой «благонадежной» агитации служила возникшая в XV веке из драматизованных *laude* мистерия (см.), называемая в Италии *sacra rappresentazione* (священное представление). Центр ее развития — Флоренция; старейшая пьеса — «Авраам и Исаак» Фео Белькари [1449]. Итальянская мистерия отличается от французской меньшими размерами и быстротой действия. Организаторами представлений были духовные братства, исполнителями — дети и подростки. Массовой установке спектаклей отвечала эффектная инсценировка, вкрапленные комические интермедии и возрастающая реалистическая трактовка, особенно сильная в мираклях (см.) — «Святая Олива», «Стелла». Мистерии писались октавами и являлись диалогизированными рассказами в лицах и костюмах. Они держатся до середины XVI в., впитывая все больше светский элемент и теряя религиозно-пропагандистскую установку. Это и явилось причиной их гибели в эпоху католической реакции.

3

С середины XV в. начинается новый расцвет И. л. на основе достижений гуманизма. Гуманистическое движение теряет академическую замкнутость; лит-ра переходит на народный яз. и расширяет круг своих потребителей, продолжая выполнять социальный заказ буржуазной аристократии, группирующейся вокруг княжеских дворов. На первом месте попрежнему — Флоренция, официально остающаяся в течение XV в. республикой. Ее новые правители, банкиры и промышленники Медичи, добиваются популярности у народа всякого рода подачками, снижением налогов и т. д. Лит-ра является для них способом укрепления своей тирании и отвлечения масс от политики. Отсюда — показатель демократизм флорентийской лит-ры, возглавляемой Лоренцо Медичи Великолепным [1448—1492], к-рый объединял любовь к народной поэзии с культом античной лит-ры. Он сочинял любовные сонеты и канцоны в манере Петрарки с примесью платонизма, мифологические поэмы в духе Овидия, пастушеские идиллии в псевдодеревенском стиле,

шутливые стихи на бытовые темы, духовные песни и мистерии, карнавальные стихи для так наз. «триумфов» — шествий колесниц, наполненных мифологическими и аллегорическими персонажами. Эти триумфы чередовались с театрализованными турнирами, выражавшими тяготение купеческой аристократии к феодальному быту. Идеалом разбогатевшего буржуа становится рыцарь, и это увлечение куртуазными нравами вызывает расцвет рыцарской поэзии. Поэты кружка Лоренцо воспевали его победы на турнирах в возвышенном эпическом стиле. Из таких опытов вышла неоконченная поэма Полициано [1454—1494] «Стансы для турнира», навеянная панегирическими стихами Клавдиана и воспевающая Джулиано Медичи в полупасторальном, полуаллегорическом стиле. В поэме много отступлений, посвященных описанию природы и женской красоты, что соответствует мироощущению социально бездеятельного класса, в восприятии к-рого преобладает момент созерцания. Пластичность образов, изящество выражений, мелодичность стиха, умение живописать словами и звуками при бессодержательности, банальности замысла — таковы особенности придворной поэзии Ренессанса, типичным представителем к-рой был Полициано. Тематика для него безразлична; он подражает то античным или средневековым поэтам, то народным балладам, всему придавая отпечаток изысканного эстетизма. Такова и его мифологическая драма Орфей» [1472], сочиненная для придворного спектакля в Мантуе, — серия любовных песен и диалогов, написанных чарующими стихами, эффект к-рых дополнялся музыкой и роскошными декорациями.

Интерес к рыцарству вызывает к жизни также поэму Пульчи [1432—1484] (см.) «Морганте». Это — грубоватая пародия на рыцарские романы, занесенные из северной Италии уличными певцами — «кантасториями», в устах к-рых эпический материал своеобразно искажался: вульгаризация героев, огрубление их лексики и стиля производили на образованного слушателя комический эффект. Пульчи использовал этот контраст между «высоким» сюжетом и «низким» стилем в плане сознательной пародии. Ведя рассказ в серьезном тоне, он время от времени разрушает иллюзию ироническими замечаниями. В результате читатель никогда не знает, говорит ли автор серьезно или шутит. Чудовищные преувеличения в характеристике персонажей, буффонада в самых трагических местах поэмы вскрывают подлинное лицо автора, скептика и «нигилиста», который не щадит ни религию, ни рыцарство. В пору аристократического перерождения верхушки буржуазии он представляет ее здоровое ядро, сохраняющее еще чистоту своего классового облика. Совсем иной характер получает рыцарская поэма в Ферраре, этом значительнейшем феодальном «оазисе» северной Италии, при дворе герцогов д'Эсте, мечтавших о возрождении традиций старого рыцарства. Эти мечты имели здесь реальные предпосылки в быту землевладельческого дворянства, группировавшегося вокруг двора. Социальный заказ феррарской аристократии побуждает графа Боярдо [1441—1494] (см.) выступить с поэмой «Влюбленный Роланд», к-рая исходит непосредственно из французских оригиналов, хорошо известных придворной знати. Боярдо берет фабулу из каролингского эпоса, но обрабатывает ее в стиле романов Круглого Стола, превращая грубоватых паладинов в изящных рыцарей, а сурового Роланда — в нежного любовника. Главные пружины действия — любовь, ревность, соперничество, женская хитрость — чувства, наполнявшие жизнь придворного общества. Фабула поэмы соткана из фантастических приключений и подвигов, о к-рых Боярдо повествует с мягкой иронией, подчеркивающей их неправдоподобие. Композиция поэмы многопланна; основная сюжетная линия перебивается на каждом шагу эпизодами, то параллельными, то переплетающимися. Боярдо часто прерывает рассказ «на самом интересном месте» и столь же неожиданно к

нему возвращается, создавая впечатление изящной игры воображения, отвечавшей эстетике придворной аристократии. Поэма Боярдо осталась незаконченной. Всех ее продолжателей (Агостини, Брузантини и др.) затмил Ариосто [1474—1533] (см.). Буржуа по происхождению и взглядам (ср. его сатиры с резкими отзывами о придворной жизни), Ариосто дал в своем «Неистовом Роланде» идеальное выражение стилю, намеченному Боярдо. Мир рыцарства здесь — арена для фантазии поэта, к-рый свободно играет материалом, ежеминутно напоминая о себе читателю. Так подчеркивается ироническое отношение к материалу, выраженное у Ариосто тоньше и острее, чем у Боярдо. Ариосто материализует фантастику, детализирует описания чудес, выявляя их абсурдность. Он вскрывает анархичность и иррациональность феодального быта, в к-ром господствует случай; показывает призрачность мечтаний о возрождении рыцарства в условиях современности. Его ирония имеет классово-буржуазный характер, замаскированный изысканным эстетизмом. Ариосто смешивает серьезное с шутливым, переходя от одного тона повествования к другому, перемежая стиль комический, идиллический, лирический, эпический в зависимости от характера эпизодов. Его поэма — сложная симфония, политематическая и богато инструментованная. Внешняя хаотичность построения скрывает строгий и точный расчет. Ариосто обладает большим чувством меры, пишет ясным и конкретным слогом, без всякой риторики. Яз. и стих поэмы — плод долгой, кропотливой работы. В целом это уже — классическое искусство, отвечающее идеологии абсолютизма, с присущим ему принципом авторитета, единоличного руководства сверху всей хозяйственной и культурной жизнью.

Когда Ариосто кончал свою поэму [1532], в Италии начиналась феодально-католическая реакция, обусловленная экономическим упадком и военным разорением страны. Завоевание Константинополя турками [1453], открытие Америки [1492] и морского пути в Индию [1498] переместили торговые пути со Средиземного моря на Атлантический океан. Флоренция, Милан, Венеция лишились большей части рынков для своего промышленного экспорта. Началось свертывание промышленности и банковского дела. Испанцы, водворяющиеся в Неаполе и Ломбардии, сжимают торговлю и промышленность, покровительствуя землевладельческому хозяйству. Примеру испанцев следуют другие князья. Абсолютизм заключает союз с феодальным дворянством, к-рое отказывается от политических претензий ради укрепления своих социальных привилегий. Феодальная реакция влечет за собой католическую. Испанская инквизиция и папская цензура борются с реформацией, подавляют всякую свободную мысль. Идеальный уровень интеллигенции понижается, падает спрос на ее труд, отмирает просвещенное меценатство. Лит-ра становится орудием увеселения придворной знати, обслуживает ее бытовые потребности. В ней преобладают формализм и эпигонская подражательность. Подражание античности из средства социально-культурного самоопределения буржуазии становится симптомом ее творческого оскудения.

Лит-ое движение Ренессанса завершается классицизмом (см.), к-рый в Италии является стилем эпохи феодально-католической реакции. Эту эпоху агонии Ренессанса часто называют «золотым веком» И. л., ибо как раз в это время она становится общеевропейской. Завладевшие Италией хищники-соседи подчиняются ее культурному влиянию, усваивают итальянские моды, искусство, язык, литературу.

С конца XV в. первенство в области И. л. переходит к феодальным центрам (Неаполь, Рим, Мантуя, Феррара, Урбино). Инициатива принадлежит Неаполю, опорному пункту испанского владычества. Здесь, при дворе аррагонских королей, возникает пастораль (см.), отражающая пресыщение городской культурой и грезе об опрощении на лоне сельской природы. Настроения эти характерны для испанского абсолютизма, политика к-рого определялась землевладельческими интересами. Лит-ое выражение этих настроений опирается на традиции античной буколической поэзии (Феокрит, Вергилий, Овидий, Кальпурний) и ее подражателей (Петрарки и Бокаччо). Но Бокаччо вносил в эклогу элементы буржуазного психологизма («Нимфы из Фьезоле», «Амето») и тем самым преодолевал ее условность. Придворную же знать привлекает именно последняя: идеализация жизни пастухов, их простоты и невинности нравится не только в силу контраста с собственной утонченностью и испорченностью, но и потому, что кажущаяся простота прикрывает большую искусственность. Аристократы узнают себя под обликом пастухов; пастораль для них — светская игра в «опрощение». Начало пасторальной моде положил Якопо Саннадзаро [1458—1530], автор латинских эклог в манере Вергилия («Рыбацкие эклоги») и романа «Аркадия» [1502] — описания блаженной страны пастухов, в которой ищет убежища несчастный любовник. Тематика, образы, структура романа насквозь литературны: это свод всего материала буколической поэзии от Феокрита до Бокаччо; у последнего заимствован и прием чередования прозы («гимны») со стихами («эклоги»). Но традиционный материал освежен утонченным изображением чувств. Под влиянием «Аркадии» оформляется пасторальный стиль в И. л. Эклога становится излюбленным придворным жанром. Она пишется стихами, в форме диалога двух пастухов, изливающих свою любовь к нимфе изящным вылощенным яз. Диалогическая форма удобна для декламации во время придворных празднеств; аллегорический элемент дает простор злободневным намекам. С появлением в числе персонажей нимфы и фавна завязывается интрига, приводящая к созданию пасторальной драмы. Место ее развития — Феррара. Пастораль использует форму либо трагедии («Жертва» Беккари, 1554), либо комедии («Аретуза» Лоллио, 1563). В 1573 возникает шедевр жанра — «Аминта» Тассо, к-рая опирается непосредственно на Феокрита и Вергилия, но сочетает простоту фабулы и кажущуюся наивность стиля с изящной сентиментальностью и изысканной стиховой формой. Под влиянием этого произведения создан «Верный пастух» [1585] Гварини (см.), сочетавшего здесь стиль «Аминты» с запутанной интригой. В эпоху католической реакции пастораль вытесняет все драматические жанры и приводит к созданию оперы («Дафна» Ринуччини, 1594).

В Неаполе расцветает в конце XV в. и галантная лирика, удовлетворяющая бытовые потребности придворного общества, главными занятиями к-рого являются игра в любовь, ухаживание за дамами, светская болтовня. Стремление поразить, превзойти соперников остроумием и изобретательностью вызывает появление особого манерного цветистого стиля, к-рый в конце XVI и начале XVII века утверждается во всей Европе (см. «Прециозная школа»). Характерные приемы стиля: материализация метафор (огонь любви обжигает тело, потоки слез вздувают реку), галантные гиперболы и сравнения и т. п. Главные его представители: Тебальдео, Каритео, Серафино дель Аквила. Из Неаполя эта лирика переносится в другие центры. В Риме, при блестящем дворе папы Льва X, последнего гуманиста, она встречает отпор со стороны Пьетро Бембо [1470—1547] — законодателя придворной поэзии и создателя догматической классической поэтики. Венецианец родом, Бембо боролся с начавшимся языковым сепаратизмом отдельных лит-ых центров и

проповедывал подражание яз. великих флорентийцев, в то же время не допуская обогащения литературного языка из простонародных источников. Его пуризм имеет явно классовый характер. Даже Данте не удовлетворяет его своими «грубостями»; зато Петрарка и Бокаччо — идеальные образцы, которым следует подражать наряду с античными писателями. Так декларируется основной догмат классической поэтики — принцип подражания; область его применения определяется классовыми потребностями аристократизировавшейся буржуазии. Опираясь на авторитет Петрарки, Бембо борется с «извращением вкуса» в галантной лирике Неаполя: здоровый вкус, воспитанный на буржуазной лит-ре Ренессанса, протестует против начинающейся «испанизации» И. л. Свою теорию подражания Бембо подкрепляет личным примером. Он канонизирует лирические жанры Петрарки, его образы, эпитеты, метафоры, рифмы. Мания «петраркизма» охватывает итальянскую лирику. Из массы посредственных рифмачей выделяются Мольца, Тансилло, Джованни делла Каза, Галеаццо ди Тарсия. Кроме любовных стихов они пишут религиозные, панегирические и политические; последние лишены у этих придворных поэтов всякой остроты. В числе петраркистов XVI века — много женщин. Эмансипация женщины высших классов — продукт буржуазной культуры Ренессанса; уже XV век выдвинул много просвещенных дам, влиявших на развитие лит-ры; в XVI в. женщина входит в лит-ру. Стихи пишут либо знатные дамы (Виттория Колонна, Вероника Гамбара, Джулия Гонзага, Гаспара Стампа), либо куртизанки (Гуллиа Арагона, Вероника Франко), для к-рых лит-ра — одно из средств выдвинуться. Особое место среди лириков XVI века занимает великий художник Микель Анджело Буонаротти [1475—1564] (см.), у которого культ формы отступает перед мыслью. Единственный из поэтов XVI в., он почитал Данте и подражал ему в своих сонетах, написанных сжатым и энергичным, но подчас грубоватым языком.

Классическая теория требовала подражания античности. Лирика мало соблюдала это требование; один Ариосто писал элегии и сатиры в манере латинских поэтов. Иначе — в области эпоса. Наряду с бесчисленными подражаниями поэме Ариосто делаются попытки создания классической эпопеи. Аристократ-эрудит Триссино [1478—1550] сочиняет по примеру Петрарки национальную эпопею в стиле Гомера. Его «Италия, освобожденная от готов» [1547—1548] написана белыми стихами (вместо октав Ариосто) и детально копирует «Илиаду», механически заменяя языческих богов ангелами и т. п. Поэма не имела успеха: педантизм был не по вкусу придворной аристократии, искавшей в поэзии развлечения. Другой классик, Аламанни [1495—1556], идет на компромисс со вкусами публики, переряживает гомеровских героев в рыцарские костюмы и пишет свои поэмы («*Girone il Cortese*», «*Avarchide*») октавами. Ту же проблему сочетания рыцарской тематики и классической формы ставит Бернардо Тассо [1493—1569] в «Амадисе» — переработке испанского рыцарского романа, вызвавшей ряд других обработок испанских сюжетов. Сходную картину борьбы между классической (в основе своей буржуазной) теорией и вкусами придворной публики дает и история трагедии (см.). Первая итальянская трагедия — «Софонизба» Триссино [1515] — эпизод из истории Тита Ливия, уложенный в рамки трех единств (см.), с прологом, хорами, вестниками, наперсниками, аристократическими условностями в обхождении героев. Несмотря на прозаичность стиля, пьеса явилась событием, а стихотворный размер ее (11-сложный белый стих) навсегда остался в итальянской трагедии. Последователи Триссино (Ручеллаи, Аламанни, Пацци, Мартелли) ничего не прибавили к его достижениям. Все эти пьесы не проникли на сцену. Впервые была представлена трагедия Джиральди «Орбекке» [1541], оригинальная по фабуле, взятой

из новеллы самого Джиральди, но написанная под влиянием Сенеки, которого Джиральди ставил выше Софокла и Еврипида. В его понимании трагическое тождественно ужасному; трагедия должна действовать на нервы. Такое понимание отвечало вкусам аристократии, требовавшей от театра эффектности и занимательности. Но требование это было невыполнимо в рамках классической поэтики. Фабула «Орбекке» — нагромождение кровавых ужасов, но все эти ужасы происходят за сценой, вызывая лишь риторические излияния героев. Та же картина у Спероне Сперони («Каначе»), Луиджи Грото («Далида»). Отсюда и недолговечность этого гибридного жанра. Суеверные князья считали, что представления трагедий приносят несчастье, а духовенство относилось к ним с подозрением. Трагедия сходит на-нет, уступая место пасторали, а затем опере. Этому упадку не удается задержать даже Тассо, который сделал попытку освежить трагедию путем внесения в нее модной рыцарской тематики («Король Торрисмондо», 1587). Более продуктивна история классической или «ученой» комедии (см.), возникающей в начале XVI века в Ферраре по образцу комедий Плавта и Теренция. В отличие от трагедии комедия с самого начала ориентируется на театр: толчок к ее возникновению — успех гуманистических спектаклей, перенесенных из школ в княжеские дворцы и переходящих на итальянский яз. [впервые — 1486]. Создатель итальянской комедии — Ариосто; его первые комедии («Шкатулка», 1508, «Подмененные», 1509) воспроизводят построение, сюжетные мотивы и положения римских комедий; но античные персонажи и обстановка скрывают намеки на итальянский быт. В то же время античная традиция сплетается с традицией итальянской новеллы, вносящей фарсовую струю; на этом основан успех «Каландрии» Бибиены [1513] и даже «Мандрагоры» Макиавелли [около 1514], первой и единственной комедии характеров в И. л. до XVIII в. «Мандрагора» связана с традицией только своей формальной структурой; по сюжету и целевой установке она вполне оригинальна, рисуя картину глубокого разложения, вносимого в буржуазную жизнь церковью с ее иезуитской моралью. Носитель этой религиозной заразы — монах Тимотео, плут и лицемер, обходительный и невозмутимый — яркая сатирическая фигура, очерченная с язвительной иронией. Написанная гибким и метким яз., пьеса имела большой успех даже при папском дворе, но никакого влияния на дальнейшее развитие комедии не оказала. В последней усиливается развлекательность за счет идейности; побеждает комедия интриги, построенная на новеллистическом материале. В пяти комедиях Аретино встречаются, правда, бытовые образы с примесью памфлетного элемента; но обрисовка характеров поверхностна, а над сатирой преобладает зубоскальство. В целом «ученая» комедия рассчитана на увеселение придворной знати и перерождающейся в рантье буржуазии; отсюда — ее бессодержательность и быстрое застывание в штампах. Свежее других пьес — «Аридозия» Лоренцино Медичи [1536], «Оборванцы» Аннибале Каро [1544] и ряд комедий флорентийца Чекки [1518—1587], инсценирующего бытовые анекдоты из буржуазной жизни. С середины XVI в. развитие жанра прекращается. Зритель начинает отдавать предпочтение импровизированной комедии — *comedia dell'arte* (см.), унаследовавшей все свойства ученой комедии, но искупавшей ее пустоту блестящей театральностью, обилием действия и движения, мастерством исполнения профессиональных актеров, к-рые разносят ее по всей Европе.

Комедия и трагедия часто черпали фабульный материал из новеллы, к-рая в XV—XVI вв. переходит к обслуживанию придворной знати, не порывая однако связей и с породившей ее буржуазией. Жанровые признаки новеллы остаются почти неизменными с тех пор, как

она вышла из рук Бокаччо. По его стопам идут все новеллисты XV в. (Сабадино дельи Ариенти, Джентиле Сермини, Бернардо Иличино), в том числе и крупнейший, Мазуччо, автор «Новеллино» [1475]. Но влияние Бокаччо не подавляет оригинальности Мазуччо; его новеллы — грубее и резче, но и динамичнее «Декамерона»; отсутствуют описания, портреты, аксессуары; все сведено к действию; персонажи не индивидуальны, а типичны: они — носители абстрактных классовых черт. Мазуччо — неаполитанский дворянин, идеолог монархии и враг папства; его бешеные нападки на попов имеют политическую подкладку (нелады короля Ферранте с курией). Тяжеловесный слог Мазуччо — неловкое подражание риторической манере Бокаччо; живость он обретает только в новеллах из простонародного быта. В XVI в. новеллистическая продукция возрастает количественно, но ослабевает качественно, соответственно ослаблению активности породившего ее класса. Закрепляется композиционное членение сборника новелл на ряд «дней» (Фиренцуола, Парабоско, Мариконда), «ночей» (Страпарола), «ужинов» (Граццини), «остановок» (Джиральди) и т. п. Столь же стандартизируются сюжеты и положения. Классицизм относится к новелле свысока; почти все новеллисты XVI в. одновременно работают в более «серьезных» жанрах. Единственный новеллист по призванию — Банделло [1480—1562]. Его сборник — свод всех типов и достижений итальянской новеллы за три века ее развития. Оригинальность Банделло — документальная точность рассказа, стремление к объективизму повествования, отсутствие памфлетной заостренности. Банделло издал свои новеллы в Париже; в Италии инквизиция вносит сборники новелл в «Индекс запрещенных книг».

В противовес новелле, рисующей реальную картину итальянского общества, Кастильоне [1478—1529] идеализирует его аристократическую верхушку. В трактате-диалоге «Придворный», изображающем беседу блестящего общества герцогини Елизаветы Гонзага в Урбино, он намечает тип идеального придворного, сочетая старый гуманистический идеал «универсального человека» с классовой природой дворянина-землевладельца. Герой Кастильоне подчиняет все свои физические и интеллектуальные доблести (*virtu*) одной высшей цели — служению монарху. Задача книги — классовое воспитание дворянина. Форма диалога лишена условности; собеседники пересыпают развитие основной темы непринужденной светской болтовней. Автор влагает свою мысль в уста то одного, то другого лица, подчеркивая солидарность, идеологическое единство своего класса. Кастильоне часто сравнивали с Макиавелли [1469—1527] (см.), но идеологическое лицо обоих авторов глубоко различно. Кастильоне — представитель дворянской интеллигенции, не протестовавшей против иноземного владычества, т. к. оно укрепляло абсолютизм на феодальной основе. Макиавелли — представитель буржуазной интеллигенции, в к-рой интересы классового самосохранения пробуждают патриотизм, страстную ненависть к «игу варваров». Его идеал — создание сильного государства, могущего противостоять иноземцам, объединить Италию и задержать ее экономический упадок. В трактате «Государь», анализируя условия создания такого государства, он рисует тип идеального монарха, для которого все средства хороши, если они ведут к цели. Его рассуждения проникнуты неумолимой логикой и остротой политической мысли. Его стиль сочетает колоритность флорентийской речи с древнеримской величавостью в построении периодов. Те же черты — в других трудах Макиавелли («Рассуждения о первой декаде Тита Ливия», «О военном искусстве», «История Флоренции», «Жизнь Каструччо Кастракани»). Другой знаменитый флорентиец, Гвиччардини [1483—1540], продолжает политический реализм Макиавелли, доводя его до цинизма: он объявляет высшей целью человеческих действий

частный интерес, кладет в основу политики умение выпутываться из трудных обстоятельств. Он не доверяет общим идеям и интересуется фактами. Его «История Италии» замечательна умением автора разбираться в путанице событий, охватывать действительность во всех ее проявлениях. Последнее порождает особую синтетическую манеру изложения, с длинными запутанными периодами.

Деморализация буржуазной интеллигенции — плод ее социальной дезориентации под ударами крепнувшей реакции. Обострение борьбы за существование заставляет быть неразборчивым в средствах. В этом отношении характерен Пьетро Аретино [1492—1556] (см.) — «бич королей», знаменитый публицист, памфлетист и пасквильянт, шантажист и вымогатель, создавший себе положение и богатство исключительно своим пером. Его деятельность связана с Венецией, единственным городом, незатронутым феодальной реакцией и дававшим приют независимым писателям и мыслителям. Отсюда Аретино призывал буржуазную интеллигенцию бороться за свободу и независимость мысли. Выходец из мелкой буржуазии, Аретино вносит в И. л. плебейский задор, острословие и сарказм, площадную брань и порнографию, пренебрежение к вопросам формы в самый разгар классицизма. Он пишет во всех жанрах, но особенно замечательны его письма и сатирические предсказания (*giudizii*) — злободневные памфлеты, расхлывшиеся в большом количестве экземпляров. Стиль Аретино своим стихийным реализмом отрицает все условности аристократической поэзии, утверждая самосознание буржуазной интеллигенции в пору феодальной реакции. Орудием классовой борьбы является пародия. Аретино пародирует петраркистов и подражателей Ариосто (в его «*Orlandino*» все рыцари — болваны и трусы) во имя «разума и природы». Фоленго [1496—1544] (см.) пишет свои юмористические поэмы «макаронической» (см.) латынью, используя этот шутовской жаргон, возникший еще в XV веке, для издевки над духовенством, судом, полицией, военщиной. Франческо Берни [1498—1535], продолжая традицию шутовой лирики Пуччи и Буркелло, создает особый пародийный стиль, воспевающий низменные вещи возвышенным слогом (см. «*Бурлеска*») и используемый иногда в целях политической сатиры (нападки на пап Адриана VI и Климента VII). Манера Берни, названная его именем (*bernesca*), находит многих подражателей [самый талантливый из них — Граццини (Ласка)] и культивируется в поэтических кружках и академиях. Здесь же находит пристанище буржуазная реакция против аристократического театра; в противовес пасторали возникает фарс (см.) из деревенской жизни, изображающий крестьянина самыми грубыми чертами. Эта сатира на мужика выражает протест буржуазии против укрепления земледельческого хозяйства в пору феодальной реакции. Она процветает в Сьене в кружках ремесленников, которым покровительствует банкир Киджи, и в Венеции, где ставит свои пьесы из крестьянского быта, написанные на падуанском диалекте, актер-драматург Анджело Беолько, прозванный Рудзанте [1502—1542], вносящий в изображение крестьян тонкую психологическую характеристику и здоровый юмор.

К концу XVI в. католическая реакция достигает апогея. На костре инквизиции погибает знаменитый мыслитель Джордано Бруно [1548—1600], известный в истории И. л. комедией «Светоч» [1582], высмеивающей глупость, суеверие и педантизм; ему же принадлежит сатирическая аллегория в бурлескном стиле «Изгнание торжествующего зверя», осыпающая ядовитыми сарказмами католическую церковь. К этому времени относится и деятельность Торквато Тассо [1544—1595] (см.), к-рого страх перед духовной цензурой

довел до мании преследования и безумия. Классик по образованию и вкусам, придворный поэт герцога Феррарского, Тассо разрабатывает рыцарскую тематику, пытаясь примирить ее с классической формой («Ринальдо», 1562), а затем замышляет создание христианской эпопеи на том же материале. Так возникает «Освобожденный Иерусалим», эпос католической реакции, зачинающий эпоху Барокко (см.) в И. л. Задача поэмы — показать величие и могущество христианской веры. Тема поэмы — взятие крестоносцами Иерусалима — имела политическую актуальность в связи с водворением в Европе турок и ассоциировалась с борьбой католицизма против реформации.

Рыцарские подвиги, о к-рых поэты Ренессансо повествовали с иронией, излагаются Тассо серьезным, благоговейным тоном, получают религиозную мотивировку. История Ринальдо и Армиды подчеркивает аскетическое отречение от земной любви во имя служения богу. Но Тассо не удается придать своей поэме ортодоксальный католический характер, ибо сознание его антиномично: христианский мистицизм переплетается с чувственными, языческими элементами; любовные сцены, пронизанные сентиментальным лиризмом, оттесняют основную религиозно-эпическую тему; чистейший лирик, Тассо не овладевает эпическим стилем, форсирует звук, впадает в высокопарную аффектацию. Так, выполнение поэмы противоречит ее замыслу; поэт бессилен преодолеть накопленные его классом культурные навыки. В сознании этого бессилия — творческая трагедия Тассо, к-рый отрекся от своей поэмы в первой ее редакции и выпустил ее «исправленное» издание («Завоеванный Иерусалим»), вытравив из поэмы вместе с языческим элементом все ее художественные красоты. Тем не менее отвергнутая редакция осталась одним из перлов И. л. и получила массовое распространение (особенно в Венеции), а авторизованный текст был сразу забыт.

XVII в. — время глубокого упадка И. л., обусловленного застоєм производительных сил страны, утерей политической самостоятельности и бешеным разгулом реакции. Из лит-ры исчезает всякое общественное содержание. Перепевы Петрарки, Тассо и Гварини господствуют в поэзии расцвета Барокко, представленного в его гедонистическом, галантно-эротическом выражении. Звезда эпохи — неаполитанский дворянин Марино [1569—1625] (см.), автор мифологической поэмы «Адонис» [1623], идиллий и лирических стихотворений, воспевающих любовь, наслаждение, роскошь и легкость нравов. Для Марино цель поэзии — изумлять читателя неожиданной новизной оборотов, хитроумными словесными узорами, причудливыми метафорами, сравнениями и гиперболами. Крайняя экстенсивность композиции, вычурность и орнаментальность слога, виртуозничанье, бравированье неиссякаемостью «вдохновения» (в «Адонисе» около 45 000 стихов) — таковы признаки поэзии Марино и маринистов, развивающей тенденции, заложенные в галантной лирике Ренессанса. Но там они уравновешивались антитетичным стремлением к интенсивности композиции; Барокко же высвобождает антитезу Ренессанса, развивает и канонизирует ее. Приемы галантной лирики применяются также и в лирике религиозной, панегирической, дидактической. Успех маринизма в придворных кругах поддерживается его соответствием испанскому вкусу, воспитанному на «культизме» Гонгора (см.). В противовес маринистам Кьябрера [1582—1638] ищет вдохновения у Анакреонта и Пиндара, воспринятых через призму Ронсара и его школы. Но этот «пиндаризм» — только другая разновидность того же стиля Барокко. Отдельные нотки патриотизма, жалобы на иностранное засилье и унижение в сонетах Тести [1593—1628] и Филикайя [1642—1707]

тонут в море манерности и жеманства. Та же картина — в театре, к-рый отрывается от лит-ры и празднует главные победы в *commedia dell'arte*, связанной с лит-рой только запасным текстовым материалом, к-рым пользовались актеры в помощь своей импровизации, — и в опере, в к-рой либретто отступает на второй план перед музыкой и постановкой. Разрыв между театром и лит-рой показателен для эпохи Барокко как лишнее проявление пренебрежения содержанием в угоду самодовлеющей форме. Наиболее богатое развитие оба жанра получают в буржуазной Венеции. Оперная тематика здесь расширяется, захватывая также исторические и политические темы. Но консервативность купеческой олигархии в этой деградирующей торговой республике удерживает театр в рамках все той же развлекательной концепции. Лит-ая комедия, ничтожная по своему распространению, находится в XVII в. под влиянием испанской «комедии плаща и шпаги» с ее запутанной интригой (Чиконьини). То же испанское влияние заметно также в трагедии, в к-рой запутанная интрига оттесняет на второй план разработку характеров. Лучшим образцом такой трагедии интриги является «Солиман» Просперо Бонарелли [1619]. Особняком стоит комедия Микель Анджело Буонаротти-младшего [1568—1646] «Ярмарка» — ряд колоритных бытовых сцен на различных тосканских диалектах; здесь видна свежая струя, не подавленная гегемонией аристократического стиля. Формой классового протеста буржуазии против условностей дворянской лирики остается шутовская пародийная поэзия в манере Берни (Русполи, Малатеста, Браччолини). Самый яркий ее представитель — Тассони [1565—1635] (см.), смелый и независимый, но беспорядочный ум, протестовавший против всякого лицемерия и подражательства. Его бурлескная героико-комическая поэма «Похищенное ведро» [1622], пародирующая классиков и маринистов, чередует однако буффонаду с элементами возвышенного стиля. Другой антимаринист, художник Сальватор Роза [1615—1673], высмеивает поэтов-академиков в грубоватых сатирах. Как и Тассони, он горячий патриот, протестующий против испанского засилья.

Во второй половине XVII в. центром реакции против маринизма является поэтическая академия, основанная в 1674 в Риме отрекшейся от престола шведской королевой Христиной. Академия вела борьбу с эротизмом, манерностью и напыщенностью маринистов; она проложила путь своей преемнице, продолжавшей ее дело. После смерти Христины была основана новая академия — Аркадия [1690], оказавшая громадное влияние на И. л. XVIII в. Борьба с маринизмом ведется здесь под лозунгом возвращения к простоте и наивности сельской жизни. Увлечение пасторалью сказывается в самом названии и статуте академии, члены которой носили пастушеские имена и собирались на лоне природы. Аркадийцы пишут сонеты и мадригалы, воспевающие любовь и радость жизни, красоту, костюм и даже любимую собачку дамы. Таковы стихи Паоло Ролли (1687—1765) и галантного аббата Карла Фругони [1692—1768]. Хотя вся лит-ая «революция» и ограничивается некоторым понижением тона, сужением диапазона, заменой трескучей риторики аффектированной шаловливостью, переходом от трудной формы маринистов к гладкому, отшлифованному слогу, плавному и легкому стиху, тем не менее в этом движении возможно усмотреть рост элементов буржуазного протеста против дворянско-аристократической манерности прециозной школы. В числе основателей Аркадии были видные ученые (Крешимбени, Гравина), да и все движение проводилось буржуазной интеллигенцией. Творчество «академиков» (вслед за «Аркадией» по всей Италии возникают многочисленные академии, стремящиеся перещеголять друг друга оригинальностью своей структуры) знаменует закат Барокко и переход к лит-ре классицизма и Рококо (см.).

Влияние Аркадии сказалось в возрождении классической трагедии, ориентирующейся на Корнеля и Расина. Но в руках их итальянских подражателей классическая трагедия становится сухой и прозаичной (Мартелли, Гравина). Одному Маффеи [1675—1755] удалось найти более искренние и поэтичные тона; его «Меропа» была переведена на все европейские яз. и вызвала подражание Вольтера. Однако итальянская трагедия редко попадает на сцену; все симпатии публики попрежнему отданы опере, к-рая к началу XVIII в. застывает в штампах. Против омертвления драматургической ткани оперы выступил венецианский историк и критик Апостола Дзено [1668—1750], к-рый реформировал оперное либретто, подчинив его правилам классической поэтики и сосредоточив внимание на обрисовке характеров. Но Дзено был больше теоретиком, чем поэтом. Начатую им реформу довершил Метастазιο [1698—1782] (см.). Талантливый лирик, он построил на основе достижений Дзено более страстную и поэтическую драму, к-рая изысканной мелодией своего стиха могла конкурировать с сопровождающей ее музыкой. От французских классиков он унаследовал простоту фабулы, строгое единство действия, четкость структуры, постоянство характеров. Тематический стержень его драм — конфликт между любовью и долгом; обрисовка персонажей поверхностна, душевные движения строго дозированы, острые углы сглажены; все проникнуто жеманной грацией Рококо. Метастазιο — последний большой поэт придворного типа, доживший до полного изменения общественных отношений в Италии, повлекшего за собой эмансипацию буржуазной культуры от господствовавших в течение долгого времени форм культуры аристократически-придворной. Это нарастание буржуазных тенденций явственно заметно в юмористической поэзии Рококо. Ее пародийный стиль дает удобную форму для выражения классового протеста буржуазии против шаблонов и условностей аристократической поэзии. Лучший образец юмористической поэзии — «Ricciardetto» Никколó Фортегуэрри [1674—1735] — пародийная поэма, обновляющая рыцарскую тематику Пульчи, Боярдо и Ариосто, но трактующая ее в карикатурном стиле, сплетающем манеру Берни и Тассони. Изящная шутка маскирует здесь сатирические выпады против развращенности духовенства и пустоты аристократического общества. Значительно более серьезное перерождение испытывает в XVIII в. комедия. Увлечение Аркадии французским классицизмом ведет к первым попыткам подражания Мольеру, в лице к-рого итальянская буржуазия знакомилась с великим идеологом, воспитателем и моралистом третьего сословия. Те же причины, которые заставили итальянских буржуазных писателей увлечься Мольером, побудили их обратиться к собственной действительности, изображать быт и нравы буржуазии, ее пороки и недостатки. Первые подражатели Мольера, тосканские комедиографы Джильи [1660—1722],

5

Фаджуоли [1660—1742] и Нелли [1670—1766] — типичные буржуазные литераторы, ставящие театру моральные и сатирические задания, хотя и неспособные еще избавиться от условностей *commedia dell'arte*. Они заимствуют у Мольера целые фабулы или отдельные положения, применяя их к итальянским нравам. Таков итальянский «Тартюф» — «Дон Пилоне» Джильи, сатира на религиозное лицемерие, царившее в Тоскане при дворе Козимо III. Попытки обновления комедии мало отражались на театре, где продолжала царить *commedia dell'arte*.

Передовая интеллигенция возмущалась «безнравственностью» спектаклей и требовала административного воздействия на театр; но сломить *commedia dell'arte* было нелегко: за нее говорили традиции, высокая театральная культура, прочные симпатии зрителей. Перед буржуазией стояла проблема овладения комедией масок. Эту проблему разрешил великий венецианский драматург Карло Гольдони [1707—1793] (см.). Идеолог крепнущей итальянской буржуазии, он использовал театр как орудие классовой борьбы с феодализмом и абсолютизмом, как способ перевоспитания общества на основах буржуазной идеологии и морали. Большой театальный практик, он знал цену театальному мастерству и усваивал из наследия *commedia dell'arte* все нужное для своего класса. Поставив задачей создание реалистической бытовой комедии без масок и импровизации, с индивидуализированными характерами, он осторожно вводил в *commedia dell'arte* противоречивые элементы, приучая к ним актеров и зрителей. Так ему удается в короткий срок переложить все кирпичи старого здания; образы *commedia dell'arte* получают новое осмысление и новую направленность. Гольдони устанавливает буржуазное отношение ко всем явлениям быта и морали, противопоставляя упадочную аристократию здоровой буржуазии и бичуя отдельных представителей своего класса за стремление тянуться за дворянством. Наряду с купечеством и интеллигенцией он охотно изображает мелкую буржуазию и трудовой народ, создавая целую серию комедий на венецианском диалекте. Тематический диапазон Гольдони необычайно широк; за свою многолетнюю деятельность он перепробовал все жанры и испытал разнообразные влияния, из которых самым сильным было влияние Мольера. Но комедия Гольдони не комедия характеров, как у Мольера, а бытовая комедия положений: социально-практическая установка Гольдони не позволяла ему отрываться от конкретной буржуазной действительности. Кроме Мольера на него повлияла также буржуазная драма (см. «Драма»), вносящая в его комедию чувствительность, патетику и морализацию. Но у Гольдони эти черты не подавляют динамичности, бодрого и здорового юмора, как у соперника его аббата Кьяри [1711—1785]. Отсюда громадный повсеместный успех Гольдони, который стал в своих комедиях на точку зрения общеитальянской буржуазии, вступавшей на путь капиталистического развития, тогда как венецианская буржуазия мельчала и опускалась, утрачивая крепкие основы своего экономического бытия. Последнее объясняет и неустойчивость вкусов венецианской публики, и склочную атмосферу, царившую в здешних лит-ых кругах, и предпочтение, оказанное заклтому врагу Гольдони, аристократу-реакционеру Карло Гоцци [1722—1806] (см.), который возродил *commedia dell'arte* в гротескной форме театальной сказки («фиабы»), сочетавшей мистику и фантастику с буффонадой масок и эффектной постановкой. Лит-ая полемика Гольдони и Гоцци являлась отражением классовой борьбы между аристократией и буржуазией; в процессе этой борьбы гибнущая аристократия ищет опоры в деградировавшей мелкой буржуазии, к-рая и создает фиабам Гоцци шумный, но кратковременный и чисто местный успех. Еще при жизни Гоцци был совершенно забыт, Гольдони же продолжал пользоваться успехом и влиянием в течение всего XIX века.

Культурный рост итальянской буржуазии выразился в XVIII в. в усилении научных и философских знаний. Выдающиеся историки (Муратори, Джанноне), философы (Вико), юристы (Беккариа), экономисты (Гальяни, Верри), филологи и литературоведы (Куадрио, Тирабоски, Чезаротти, Беттинелли) содействовали культурному самоопределению итальянской буржуазии, стремившейся сравняться с буржуазией передовых стран. Освободительные идеи, проникавшие из Франции и Англии, вызывают космополитические настроения (Альгаротти, Баретти), англomанию и галломанию; развивается лит-ая критика

и журналистика, проповедующая возврат к здравому смыслу («Лит-ый бич» Баретти, 1763—1765; «Кафе» бр. Верри, 1764—1776). Особое место занимает «Венецианский наблюдатель» Гаспаро Гоцци [1762] — сатирико-нравоучительный журнал по образцу «Зрителя» Аддисона (см.). И. л. конца XVIII века отдается вопросам гражданского воспитания и политического строительства; художественное наслаждение признается неотделимым от нравственной пользы. Первый поэт этого направления — Джузеппе Парини [1729—1799] (см.). Аббат-разночинец, классик по воззрениям, автор эпикурейских стихов в манере Аркадии, Парини вкладывает в традиционные формы новое общественное содержание. В сатирической поэме «День» [1763—1765], написанной в виде наставления молодому дворянину, он подвергает уничтожающей критике бытовой уклад и образ мыслей родовой аристократии, переходя от изящной иронии к ядовитому сарказму и негодованию по адресу паразитов, живущих на счет измученного и голодного народа. Ненависть к феодальной знати он объединяет с ненавистью к нарождающейся промышленности и видит союзника в «просвещенном абсолютизме»; восторженно встречает революцию, но затем отшатывается от ее «крайностей». Несмотря на эти противоречия, Парини — первый поэт-демократ в И. л., поднявший голос против социального неравенства. Еще более противоречива судьба Витторио Альфиери [1749—1803] (см.), объективно сыгравшего роль провозвестника буржуазного общества, но по существу оставшегося республиканцем-аристократом. Альфиери насыщает классическую трагедию революционным пафосом. Кладя в основу трагедии, подобно Корнелю, конфликт между страстью и волей, он придает ему политический характер, освещая его как борьбу тирании и свободы. Его образы тиранов (Филипп II, Саул, братья Медичи) и тираноборцев (оба Брута) однообразны, лишены психологической разработки; все внимание сосредоточено на развертывании действия, бурного и стремительного. Но пламенная трагедия эта строго рационалистична; она — плод кропотливой работы. Под революционным покровом в Альфиери дремали классовые инстинкты дворянина, пробудившиеся в пору революции, когда он выступил противником буржуазии и революционной Франции («Мизогалл»). Субъективное сознание Альфиери разошлось с объективной ролью его творчества: несмотря на свое ренегатство, он — крупнейший певец политической свободы в И. л.

Революция, перекинувшаяся в Италию из Франции в 1796, вызвала огромный подъем политической активности буржуазной демократии. Лит-ра поступает на службу общественности; старые классические жанры наполняются революционным содержанием. Но этот подъем длился недолго. В 1804 Наполеон учредил Итальянское королевство, зависимое от Франции, а в 1814 Венский конгресс поделил Италию между европейскими хищниками, восстановившими старые порядки. В эту бурную эпоху И. л. полна противоречий, отражающих неустойчивость общественного бытия и сознания итальянской интеллигенции. Колебания в области идеологии порождают у одних писателей оппортунизм и эклектизм, у других — упадочные настроения, меланхолию и пессимизм. Старые формы перестают удовлетворять новым потребностям; итальянские писатели ищут в иностранной литературе ответ на свои идеологические запросы. В И. л. входят Шекспир, Оссиан, Гесснер, Клопшток, Грей, Томсон, Юнг; под их влиянием в Италии появляется сентиментализм (см.) со всеми присущими ему чертами (субъективизм, повышенная нервная возбудимость, искание грустных эмоций и т. п.). Пионером итальянского сентиментализма был Ипполито Пиндемонте [1753—1828] — англоман, путешественник, любитель природы, поклонник Юнга и Грея, воспевавший «кроткую» нимфу — «меланхолию» — в манере Аркадии и сохранявший приверженность классической

традиции. Сходный формальный эклектизм сочетается с политическим оппортунизмом у Винченцо Монти [1754—1828] (см.), этого поэта-хамелеона, прославлявшего последовательно старый порядок, якобинцев, Наполеона и реакционную Австрию, бравшегося за все жанры и объединявшего влияния античных поэтов и итальянских классиков, с увлечением Мильтоном, Клопштоком, Гете и Оссианом. Подобный эклектизм характерен для стиля ампир, сплетающего образы, мотивы и орнаментику различных эпох в затейливое целое, сохраняющее классические пропорции. Поэмы Монти — «Басвивиана» [1793] и «Маскерониана» [1800] — типичные образчики этого стиля. Однако противоречия Монти сглаживаются двумя пронизывающими все его творчество мотивами. Это — горячий патриотизм, страстная мечта об объединении Италии, толкавшая Монти от одного правительства к другому, и культ античности, доминирующий над пестротой его стиля и делающий его подлинным классиком, виртуозом поэтической формы. В отличие от оппортуниста Монти Уго Фосколо [1778—1827] (см.) — остается неизменно борцом за свободу и объединение Италии и покидает родину после водворения австрийцев. Однако и в его литературной практике сказываются противоречия переходного периода. Классическая простота и четкость линий, ясность слога, пластичность образов, к-рыми отмечена его патриотическая лирика, сменяются беспорядочной, сентиментальной риторикой романа «Последние письма Якопо Ортиса» [1802], написанного под влиянием «Вертера» (см.), но переносящего его «мировую скорбь» на социально-политическую почву Италии. Роман отражает глубокий пессимизм, охвативший итальянскую демократию после крушения ее патриотических надежд. Противоречия стиля Фосколо снимаются в поэме «Гробницы» [1807]; излюбленная сентименталистами тема «могильных» размышлений переключается в патриотический план; скорбь о настоящем Италии умеряется воспоминаниями об ее великих людях; жизнеотрицание Ортиса перерождается в светлую мужественную скорбь, к-рая отливается в классически-скульптурные образы.

С момента водворения в Италии австрийцев [1814] и до объединения страны [1870] основной задачей итальянской буржуазии являлась борьба за национальную и политическую свободу. Отсюда — утилитарный, гражданский характер итальянской литературы, ее пренебрежение к проблемам формы. Эти черты характеризуют и итальянский романтизм (см.). Первый романтический манифест издан Джованни Бершэ [1783—1851] в качестве предисловия к переводу баллад Бюргера [1813]. Органом новой школы был миланский журнал «Conciliatore» [1818—1819]. Ее лозунги — современность, либерализм, национализм, всенародность и учительный характер поэзии. Только в первом пункте романтики расходились с классиками; впрочем, формальные разногласия (отрицание мифологии, подражания древним, авторитета правил, разграничения жанров) не имели большой остроты, т. к. политическая платформа обеих школ была почти одинакова. Романтики приняли участие в «карбонарской» революции в Неаполе и Пьемонте, вспыхнувшей вслед за революцией в Испании [1820]. Певцами революции были поэт-импровизатор Габриэле Россетти [1783—1854] (см.) и Бершэ, эмигрировавшие в Англию после подавления революции. В среде итальянской интеллигенции воцаряются теперь пониженные настроения, чувства смирения и покорности, культ религии и церкви. Романтизм становится здесь лит-ой программой крепнущей торгово-промышленной буржуазии, считающей, что освобождение страны явится результатом длительного эволюционного процесса. Так Сильвио Пеллико [1789—1854] (см.), в юности сенсуалист и эпикурец, примыкавший к карбонариям, превращается после 15-летнего сидения в австрийских тюрьмах в ревностного католика. Его знаменитая книга «Мои темницы» [1832]

проникнута христианским смирением. В своих стихах и поэмах он воспевает религию, святых и обряды, а в книге «Об обязанностях человека» [1834] дает апологию буржуазного строя и неравенства состояний. Сходное «обращение» пережил и Мандзони [1785—1873] (см.), начавший свою карьеру одой «Торжество свободы» [1801], но затем под влиянием Шатобриана (см.) написавший «Священные гимны» [1812—1822], которые при видимом демократизме поэтизируют социальное неравенство. Сначала классик, Мандзони переходит после манифеста Бершэ в лагерь романтиков и становится их вождем. Его исторические трагедии — «Граф Карманьола» [1820] и «Адельгиз» [1822] — служат пропаганде религиозного фатализма; лирические монологи и хоры преобладают в них над действием. Вслед за тем Мандзони создает знаменитый исторический роман «Обрученные» [1827], навеянный Вальтер Скоттом (см.) и положивший начало развитию популярнейшего жанра II. л. XIX века. Рисуя мрачными красками феодальное общество XVII в., повергшее Италию в анархию, Мандзони противопоставляет ему трудолюбивую буржуазию и идеализированных служителей церкви. Мотивы христианского смирения, покорности и целомудрия сочетаются в романе с сочным жанровым юмором, установкой на точность бытописания и колоритность пейзажа. Все это характерно для итальянского романтизма. Уходя в прошлое, итальянская буржуазия как бы расширяет свой социально-практический опыт; из прошлого берутся моменты, сближающие его с настоящим (излюбленная тема — борьба народов за национальную и политическую свободу). Пассеистическое любование стариной чуждо итальянским романтикам, к-рые все больше склоняются к чистой истории без примеси вымысла (Мандзони после 1845); отсюда — расцвет историографии (Ботта, Колетта), ставящей целью национально-либеральное воспитание буржуазии. К романтикам примкнули также миланские поэты Порта и Гросси. Карло Порта [1776—1821] прославился своими юмористическими стихотворениями на миланском диалекте, подкупающими свежестью и простотой формы, искренностью тона, выпуклой жизненностью образов. Влияние его сказалось в «Обрученных» Мандзони. На миланском диалекте писал сначала также друг и сотрудник Порты, Томмазо Гросси [1791—1853], впоследствии перешедший на итальянский яз. В своих исторических поэмах («Ильдегонда», «Ломбардцы в первом крестовом походе») и романе «Марко Висконти» [1834] он ставит в центре женские образы, сочетая сентиментальность с клерикализмом, к-рый отталкивал от романтизма классиков, в остальном сдававших позиции. Последним великим классиком был Леопарди [1798—1837] (см.). Выдающийся филолог-эллинист, переводчик греческих поэтов, виртуозно подражавший стилю гуманистов XIV в., он был романтиком по темпераменту и «романтизировал настроения классической древности» (Кардуччи). Воспитанный в дворянски-консервативном духе, дебютировал реакционной одой в честь возвращения «законных государей», но затем, под влиянием классика и патриота Пьетро Джордани [1779—1848], стал либералом и националистом, оплакивал в патриотических канцонах рабство Италии, призывал юношей готовить себя к борьбе за отчизну. После крушения революции Леопарди превращается в пессимиста-жизнеотрицателя; пессимизм его, усилившийся субъективными причинами психо-физиологического порядка, выражал с объективной точки зрения классовую неприязнь аристократа к утверждавшейся буржуазной культуре. В своих «Диалогах» и «Рассуждениях» он отрицает прогресс, не верит в будущее Италии, не признает религии, считает сущностью бытия скуку, а его конечной целью — смерть. Невозможность личного счастья влечет невозможность счастья общественного: Леопарди издевается над «политиканами», пишет карикатуру на освободительное движение («Война мышей и лягушек»). Даже античный мир, в к-ром он сначала искал убежища от современности, под конец провозглашается миражем, а тем самым упраздняется и смысл классицизма.

Начиная с 1830, когда Июльская революция вызвала в Италии ряд восстаний — последних откликов карбонаризма, — настроения итальянской интеллигенции идут на убыль. Начинается период массовых активных выступлений, названный «Рисорджименто» (Возрождение). И. л. становится выражением партийных программ, заслоняющих литературные группировки. Застрельщиком нового общественного направления в лит-ре является радикальная мелкобуржуазная интеллигенция, возглавляемая Мадзини [1805—1872]. Первоначально литературный критик либерального журнала «Антология» [1830—1832], сторонник романтизма, Мадзини развенчал его за индивидуализм и непротивленчество и провозгласил задачей лит-ры «призыв к непрерывной борьбе». Основанный им журнал «Молодая Италия» [1832] дал направление всему движению революционной демократии, в программу к-рого входила организация восстания и провозглашение республики. По примеру мелкой буржуазии организовались и более умеренные группы, расхоронившиеся в вопросе о том, кто должен быть спасителем Италии. Крупная буржуазия и аристократия видели такого «мессию» в папе, средняя буржуазия — в либеральном монархе. Идеологи различных групп используют для пропаганды своих идей одни и те же жанры эпохи романтизма. В большом ходу исторический роман, разрабатываемый приемами «Обрученных», но под различными идеологическими аспектами. Так, в романах Массимо д'Адзельо [1798—1866] («Гектор Фьерамоска», «Никколо де Лапи») проводится классовая линия средней буржуазии; его герои — люди среднего достатка, горячие патриоты, враги самодержавия.

Неоконченный роман его «Ломбардская лига» прославляет средневековых горожан, борющихся с Барбароссой за независимость, за строй, основанный не на «произволе», а на «законности». В романах разночинца-пессимиста Гверацци [1804—1873], особенно в «Осаде Флоренции» [1836], находим наоборот апофеоз республики и республиканской доблести, подчеркиваемый кровавым памфлетом на деспотизм [«Изабелла Орсини», «Беатриче Ченчи»]. Документальная точность фабулы сочетается здесь с приподнятым, напряженным стилем агитатора. Сходную республиканскую установку проводит в драме Никколини [1782—1861], начавший с сочинения классических трагедий в стиле Альфиери, но затем перешедший под влиянием Байрона, Шекспира и Шиллера к историческим драмам, обличающим монархический деспотизм и религиозную тиранию. Его «Арнольд Брешианский» [1843] — яркий образ демократа-революционера, погибающего в борьбе с императором и папой. Дисциплина классицизма вызывает у Никколини культ формы, заботу о красоте яз. и стиха. В области лирики продолжает бытовать религиозная поэзия в манере Мандзони (Мамьяни) и политическая ода-инвектива (Россетти). Вместе с тем расцветает сатирическая поэзия, прибегающая к диалекту в целях массового воздействия. Ее представитель — «народный» поэт Белли [1791—1863], к-рым восхищался Гоголь. В своей поэме из 2 000 сонетов он дает колоритную картину простонародной жизни Рима, осуждая религию и церковь устами римских ремесленников и рабочих. В старости Белли стал однако благонамеренным буржуа, другом иезуитов. Более радикален Джусти [1809—1850] (см.), обновивший вслед за Гваданьоли [1798—1858] традицию шутливой поэзии Берни, но под влиянием гражданской сатиры Парини придавший ей серьезную обличительную установку. В своих «шутках» (scherzi), усеянных простонародными словечками и поговорками, он высмеивает весь общественно-политический строй Италии,

не щадя ни паразитов-аристократов, ни разбогатевших лавочников, ни политических карьеристов и оппортунистов. Однако сам Джусти не был последовательным республиканцем и склонялся к монархизму.

Освободительные войны 1848—1849 вызвали новый расцвет патриотической лирики (Поерио, Мамели), кратковременный, как и итальянская национальная революция, подавленная австрийцами и французами. Крушение надежд итальянской интеллигенции вновь порождает пониженные настроения, давшие пищу романтическому индивидуализму и «мировой скорби». Яркий выразитель этого запоздалого романтизма — Джованни Прати [1815—1884]. Он пишет баллады, романсы и романтические поэмы, вкладывая в унаследованную от Пеллико и Гросси форму современное содержание («Эдменегарда», 1841) и заимствуя у Байрона образы для воплощения охватившего итальянскую молодежь пессимизма («Последние часы Чайльд Гарольда», «Армандо», «Родольфо»), лекарством от которого является религия. Другое проявление той же «нравственной болезни» — скептицизм, сочетавшийся с карьеризмом и делячеством, — изображается в ряде комедий («Проза», «Женщина и скептик») крупнейшего итальянского драматурга XIX века Паоло Феррари [1822—1889] (см.). Как и все его предшественники (Жиро, Нота, Бон), Феррари — ученик Гольдони. Но строгости австрийской театральной цензуры вынуждали Феррари уходить в прошлое, давая под маской исторических персонажей намеки на современность. Так родились исторические комедии из жизни Гольдони, Парини, Альфиери и Данте, выражавшие демократические и националистические идеалы передовой буржуазной интеллигенции. К тому же времени относится роман Ньево [1831—1860] «Исповедь 80-летнего старика», изображающий всю эпоху освободительного движения Италии (в числе персонажей фигурируют Фосколо, Парини, Гарибальди).

В 1859 начинается последний этап национально-политической революции, возглавляемый народным вождем Гарибальди, с именем которого связана патриотическая лирика Ньево («Песни гарибальдийца»), Меркантини («Гимн Гарибальди»), Алеарди («Семеро солдат»). Наконец в 1870 мечты патриотов исполнились: Рим был очищен от французских войск, вместе с иноземным игом пало и самодержавие, но Италия стала не республикой, а конституционной монархией, консолидирующей буржуазное общество на основе развивающегося промышленного капитализма. Для И. л. кончилась пора националистического мессианизма. Буржуазия потребовала от литературы не поэтизации прошлого, а воспроизведения настоящего. Историческая поэма уступает место роману. Исторический роман превращается в современно-бытовой («Лоренцо Бенони» Руфини, «Отверстие в стене» Гверацци). Аналогичную эволюцию переживает драма. Пьетро Косса [1830—1881], начав с трагедии в стиле Альфиери, переходит к изображению событий недавнего прошлого («Бетховен», «Пушкин»). Маренко трактует исторические темы в стиле мещанской драмы («Сокольниковый из Пьетра Ардена»). Джакометти [1816—1882], сделавший первую попытку изображения в комедии буржуазного быта («Поэт и балерина», 1841), обращается к сочинению мещанских мелодрам с нотками социального протеста («Гражданская смерть», 1868, и др.). Мартини («Авантюрист») и Сунер («Аристократы-спекулянты») рисуют жизнь обуржуазившейся флорентийской знати. Даже Феррари отходит от исторической тематики, обращаясь к социальной комедии в стиле Дюма-сына и Ожье. Прогресс в области научно-технических знаний отражается даже в лирике. Регальди [1809—1883] создает «научную» поэзию, воспевая телеграф, туннель через Альпы,

Суэцкий канал. Либеральный аббат Дзанелла [1820—1888] примиряет науку и религию, слагает гимны в честь прогресса, индустрии, техники.

По форме эти поэты — эпигоны Мандзони, который является в 1870 таким же патриархом И. л., как В. Гюго французской. Поэзия либеральной буржуазии, тяготеющей к римской церкви, вызывает протест со стороны мелкобуржуазных групп, частью пауперизированных развитием капитализма и превратившихся в богему (см.), частью пополняющих кадры радикальной, антиклерикальной интеллигенции. Типичным образцом первой группы являются поэты миланской *Scapigliatura* (Уберти, Ровани, Прага, Таркетти) — антиклерикалы, антимилитаристы, ненавистники мещанства, враги прекраснотворения мандзонистов, апологеты вдохновенного, беспорядочного лиризма, энтузиасты чистого искусства. Другая группа радикальной интеллигенции борется с мандзонистами с помощью классицизма, ставшего лит-ой программой республиканской демократии. Во главе этой группы — крупнейший итальянский поэт конца XIX в. Джозуэ Кардуччи [1835—1907] (см.). Политическому и лит-ому оппортунизму мандзонистов он противопоставил культ жизнерадостного язычества («Весенняя песня»), апологию разума и науки, разбивающих цепи духовного и политического рабства («Гимн сатане», 1863), прославление вождей республиканской демократии от Джано делла Белла [XIV в.] до Мадзини и Гарибальди и вместе с тем — увлечение античной и ренессансной лирикой (Лоренцо Медичи, Полициано), ненависть к «легкой» поэзии, попытку воскресить греко-римские метры и классические формы. После 1870 Кардуччи становится великим национальным поэтом, к-рый будит сознание прошлого величия Италии, связывая его с традициями древнего Рима. Немезида истории, разрушающая религии и царства, своего рода имманентное правосудие, карающее за преступления против истины и добра и в свою очередь побеждаемое разумом и прогрессом, — таков основной образ лирики Кардуччи, вождя радикальной интеллигенции, претендующей на духовное руководство новой Италией. Но эти иллюзии были разбиты объективным ходом экономического развития. Вместе с ростом итальянского капитализма крепнул и пролетариат, приступивший к организации своих кадров и оформлению своей идеологии. Интеллигенция должна была примкнуть к одной из борющихся групп. Кардуччи был сначала сторонником Интернационала [1872], но затем испугался усиления рабочего движения и примирился с монархией [1878]. С этого момента он стал подлинным лит-ым диктатором итальянской буржуазии, наложившим отпечаток на всю лит-ру своего времени. Теснее всего с ним связана так наз. болонская школа, или «современные голиарды» (Ненчони, Панцакки, Кьярини), культивирующие ученую, философскую поэзию. Звание поэта становится неотделимым от звания профессора; все ближайшие ученики Кардуччи (Северино Феррари, Джованни Марради, Гвидо Маццони) — одновременно поэты и историки литературы. С 1890 почти все кафедры заняты учениками Кардуччи. «Кардуччианизм» заполняет газеты и журналы, становится официальной лит-рой, не менее плоской и оппортунистической, чем побежденный «мандзонизм». Противниками Кардуччи выступили сицилийские поэты во главе с Марио Раписарди [1844—1915], автором «Люцифера» [1877] и др. философских поэм, проникнутых социалистическими тенденциями; его «Углекопы» — первое изображение рабочего класса в итальянской поэзии. Другим противником Кардуччи — «справа» — был Артуро Граф [1848—1913] (см.), авторитетный критик и историк лит-ры, автор оккультных романов («Искушение», «Во имя веры»), в поэзии — запоздалый представитель леопардиевского пессимизма, выразитель настроений обреченной на гибель аристократии, не приемлющей капиталистическую культуру.

Опаснее для школы Кардуччи был взрыв изнутри, исходивший от его ученика Лоренцо Стеккетти [1845—1913] (см.). Его легкие стишки, сентиментальные и эротические, серьезные и шуточные, воспевали радости и горести каждодневной жизни в манере Гейне, Мюссе, Бодлера и Ришпена. Их громадный успех в мелкобуржуазных кругах вызвал резкую отповедь кардуччанцев, упрекавших Стеккетти за низменный материализм и порнографию. Эти упреки будут повторяться по отношению ко всей школе веризма (см.), к которой относили себя Стеккетти и поэт-композитор Арриго Бойто [1842—1918] (см.). Они восставали против Мандзони и Кардуччи, сходящихся в дидактизме, гражданственности, культе общих идей. Защищали индивидуальную свободу, право на изображение личной жизни, неприкрашенной действительности. Отсюда крайний субъективизм, напоминающий манеру ранних романтиков. Индивидуалистический бунт мелкого буржуа отражает его усталость от повышенного тона поэзии Рисорджименто, не изжитого и школой Кардуччи. Эти тенденции проявляются и в романе; ранние вещи Джованни Верга [1840—1892] (см.), будущего главы веризма, носят лирико-сентиментальный, мелодраматический характер («Ева», «Эрос», «Светские львицы», «Малиновка»). Все это противоречит позднейшей программе веризма, как она была сформулирована в 1880 Верга и Капуана [1839—1918] (см.). Принцип школы — объективное, «научное» изображение современной жизни, основанное на изучении общественных отношений. Роман должен быть «социальной летописью», подбором фактов, «человеческих документов», говорящих за себя; личность автора не должна проглядывать в его произведении. По программе веризм сходится с французским натурализмом (см.), являясь продуктом позитивного мирозерцания утвердившейся буржуазии, культивирующей естественные науки. На практике же веристам чужд урбанизм натуралистов: они — бытописатели деревни. Своеобразное «народничество» Верга, Капуана и Чьямполи [р. 1852] объясняется экономической отсталостью их родины — Сицилии, в которой царит не промышленный, а аграрный капитализм. Веристы изображают разорение крестьянства и мелкой буржуазии под напором капитала; отсюда — глубокий пессимизм, фатализм, филантропия, нарушающие искомый объективизм повествования. При всем стремлении к фактичности и научности, стиль веристов импрессионистичен; они пишут мазками, прибегают к прямой речи и сказу. Сжатость, лаконизм, драматичность рассказа влечет пристрастие к малой форме новеллы за счет романа. Крупнейший мастер веризма, Верга, так и не преодолел юношеского субъективизма стиля, к-рый борется у него с «летописным» объективизмом. Искусственно сдерживаемая эмоция клопочет под почвой, прорываясь в моменты пароксизма страсти или страдания героев. Верга — тонкий психолог; но психологизм у него, как и у других веристов, индивидуален и не приводит к созданию социального романа. Язык веристов — сочный, живой, красочный; не прибегая к диалекту, они мастерски передают особенности крестьянской речи. Характерна локальная замкнутость веризма, его областной сицилийский характер. Этот «регионализм» — реакция против абстрактного национализма рисорджименто. После объединения Италии идея национального единства оказалась столь же пустой, как и мнимая солидарность классов. На смену отвлеченной «Италии» выступили конкретные области, различные по своему экономическому и бытовому укладу. Веризм дал метод регионализму всех видов и оттенков; в этом его значение для И. л., но в этом же причина его малой популярности за границей. К веристам примыкает в своих первых вещах («Чрево Неаполя», «Страна изобилия») Матильда Серао [1856—1927] (см.), снискавшая впоследствии мировую известность мещански-сентиментальными романами типа «Прощай, любовь». Журналистка по профессии, Серао придала изображению мелкобуржуазной жизни Неаполя своеобразный экзотический

колорит, обеспечивший ей успех за рубежом. Ее Неаполь — город романсов, веселья, беспечности и сентиментальности. Ближе к веристам по четкости и ясности образов, по сдержанности и простоте языка сардинские романы и повести Грации Деледда [р. 1872] (см.). Федерико де Роберти [1866—1927] применил формулу веризма к историческому роману, разработав в «Вице-королях» [1893] тему о гибели аристократической семьи и буржуазном перерождении ее последнего отпрыска (ср. «Побежденные» Верга).

Плодотворным было воздействие веризма на лит-ру диалектов, расцветшую после объединения Италии. Важную роль в ее распространении сыграли бродячие актерские труппы. Но пьесы, написанные на местных наречиях, редко поднимаются до уровня лит-ры; выше других — сицилийский театр, для к-рого писали Верга, Капуана и Пиранделло; сицилийская труппа де Грассо пользовалась около 1910 мировым успехом. Во Флоренции прославился Новелли [1867—1927], сначала журналист-социалист, затем реформатор местного театра, которого сравнивают с Гольдони: он упразднил продолжавшую свое существование комедию масок, заменив ее пьесами из мещанского и простонародного быта. Но основной жанр диалектальной лит-ры — лирика, опирающаяся на устную традицию и проникнутая местным колоритом; сонеты пизанца Фучини [1843—1921], римлянина Паскарелла [р. 1858], неаполитанца Сальваторе ди Джакомо [р. 1860] стали в Италии классическими. Веризм обогатил их методом точного наблюдения, но утерял свою исконную остроту. Это особенно ясно в новеллах ди Джакомо («В жизни», 1903), сглаживающего изображение быта деклассированных низов Неаполя мягким юмором. Те же черты — в новеллах Фучини из жизни тосканского крестьянства («Посиделки в Нери», 1882). Диалектальная лит-ра южной и средней Италии выражает идеологию мещанства провинциальных городов со слабо развитой промышленностью и неизжитыми еще патриархальными формами быта; отсюда — узкий кругозор, близорукий оптимизм, удовлетворенность буржуазным строем, стремление сгладить социальные противоречия. Иная картина — в лит-ре северной Италии, этого передового экономического района, в к-ром развитие фабрично-заводской промышленности породило, с одной стороны, рост больших европеизированных городов с интернациональным укладом жизни, а с другой — обострение классовой борьбы и усиление рабочего движения. На этой почве веризм дает толчок к развитию лит-ры, насыщенной социальными мотивами. Пионер такой литературы — Эдмондо д'Амичис [1846—1907] (см.), активный участник освободительных войн, дебютировавший книгой «Военная жизнь» [1863] и снискавший мировую славу детской повестью «Сердце» [1886], переведенной на все яз. В 1894 он вступил в социалистическую партию, написал затем ряд социалистически окрашенных повестей и пропагандистских брошюр, но и на этом этапе остался сентиментальным филантропом, а не революционером. Стиль Амичиса прост и прозрачен, лишен остроты и напряженности веристского стиля. По манере письма Амичис — фельетонист; его любимый жанр — очерк, в к-ром преобладает то беллетристический, то публицистический элемент. Писатели следующего поколения вносят социальные мотивы в сферу психологического романа, стремясь преодолеть регионализм постановкой больших проблем. Сюда относятся автобиографические романы «Женщина» [1907], в к-ром Сибилла Алерамо [р. 1876] поднимает голос за освобождение женщины от пут буржуазной семьи и морали, и «Предостерегатели» [1904] Джованни Чена [1870—1912] — первый итальянский роман из рабочей жизни, рисующий инстинктивную тягу пролетариев к осмысленной и культурной жизни. Рост сознательности и культурного уровня рабочего класса вызывает к жизни и близкую ему поэзию. Первая ее представительница, Ада Негри [р. 1870] (см.), сочетает страстный протест против угнетения

пролетариата с бодрящей жизнерадостностью и верой в грядущее царство свободного труда и братства народов. Однако Негри лишена ясного политического чутья; ее социальный протест имеет обобщенный гуманитарный характер, а выдержанности ее классовой установки мешает чрезмерный интерес к собственной личности. Эта неустойчивость объясняется причинами как объективного, так и субъективного порядка (отрыв Негри от пролетариата после ее замужества). В отношении стиля Негри испытала ряд различных влияний, в том числе и веризма; но своеобразная «цыганская» мелодия ее первых стихов уступила затем место более классической форме, навеянной Кардуччи.

7

Если передовые слои интеллигенции проникались социалистическими идеями, то консервативная часть ее оставалась верна либеральному католицизму Мандзони, которого не удалось убить ни Кардуччи, ни веристам. Глава этой романтической реакции на грани XIX—XX в. — Антонио Фогаццаро [1842—1911] (см.), основоположник идеалистического психологического романа в стиле Поля Бурже (см.). Но Фогаццаро сложнее своего французского собрата. Ученик Дзанелла, он стремится согласовать религию с передовыми научными, философскими и социальными теориями; религия для него — высшая надстройка над позитивным знанием. В концепции романов Фогаццаро есть дидактизм, утилитаризм, доктринерство в стиле рисорджименто, преобладающие подчас над искусством («Святой», 1905); чаще побеждает мастерство романиста-бытописателя буржуазных нравов. Так «Даниэле Кортис» [1885] и «Отживший мирок» [1896] имели успех не как католические, а как любовные романы. Несмотря на субъективизм стиля, Фогаццаро испытал воздействие веристов. Отсюда — его регионализм, склонность к пользованию диалектом, точность описаний, обилие аксессуаров и эпизодических персонажей. Но эти натуралистические приемы подчинены основной идеалистической концепции; они оттеняют внутреннюю жизнь героев, придают рельефность их фигурам. Фогаццаро — художник уходящего поместного дворянства, пытающегося примирить свою идеологию с буржуазной действительностью. Иная позиция — у Альфредо Ориани [р. 1852]. Этот оригинальный писатель прошел путь от социализма и атеизма к национализму и спиритуализму. Начав с веристских романов и очерков, изображавших ничтожество буржуазной Италии, он развернул в позднейших книгах («Политическая борьба в Италии», «Идеальное восстание») доктрину возрождения Италии на основе воинствующего национализма и империализма. В лице Ориани дворянская интеллигенция вступает в союз с капиталистической буржуазией и разрабатывает ее идеологию. Однако при жизни Ориани остался непонятым, и только фашисты вознесли его на пьедестал как своего предшественника. Сходный путь проделал также (но с большей художественной продуктивностью) крупнейший итальянский писатель эпохи господства буржуазии Габриэле д'Аннунцио [р. 1863] (см.). В своих ранних книгах стихов (дебютировал в 1879) и романах он — ненавистник буржуазного общества, демократии и социализма, ученик Ницше (см.), верящий в конечное торжество «благородной касты» над «грубым стадом». Его любимый образ — аристократ-индивидуалист, эгоист и аморалист, эпикуреец и эстет, носитель идеи красоты, любви и наслаждения, антипод прозаической трезвости, деловитости и погони за наживой, характерных для буржуа эпохи первоначального накопления. Однако итальянская буржуазия уже вышла в 90-х гг. XIX в. из этой стадии; потому при внешней антибуржуазности Аннунцио индивидуализм и гедонизм его отвечали потребностям капиталистической буржуазии. Антитрадиционность Аннунцио при всей его любви к прошлому, его блуждания от одной стилистической манеры к другой отражают

отсутствие у нового класса закрепленного стиля. Аннунцио начинает с подражания Кардуччи (в стихах) и веристам (в прозе), переходит к увлечению Толстым и Достоевским, Гюго и Бодлером, Бурже, Гюисмансом, Уитменом. Но все эти влияния не уменьшают значения Аннунцио, которое — в его всеобъемлющем диллетантизме, стремлении отразить все разнообразие мыслей и чувствований своего времени. Стилистически Аннунцио — яркий представитель субъективного импрессионизма, он деформирует заимствованные мотивы и приемы, амплифицируя их, доводя до пароксизма, граничащего с безвкусицей. Все это характерно для молодой итальянской буржуазии, проникнутой стремлением догнать и перегнать буржуазию более передовых капиталистических стран, подчинив ее своему влиянию. Эта задача удалась Аннунцио, к-рый действительно стал общеевропейским писателем. Но завоевав интернациональную славу, он стал добиваться славы национального поэта «Третьей Италии». По мере роста капиталистической экспансии итальянской буржуазии индивидуализм Аннунцио проникается общественными нотками, постепенно теряя свой эстетский покров. Аннунцио превращается в пророка итальянского империализма, проповедника идеи колониальной империи, певца морского могущества Италии, технического завоевания воздуха. Отсюда — прямой путь к его милитаристической пропаганде, военной авантуре в Фиуме и конечной солидаризации с фашизмом. Аннунцио перевел И. л. на подлинно современную платформу, способствовал изжитию академизма школы Кардуччи и подготовил почву футуризму (см.). Но эта новая тематика не сочеталась с адекватной поэтической формой. Формальный пассаизм Аннунцио и был причиной вражды к нему футуристов. В последнее время он вернулся к мистицизму. Полная противоположность Аннунцио — Пасколи [1855—1912] (см.). Любимый ученик Кардуччи, виртуоз поэтической формы, писавший стихи на 4 иностранных языках, Пасколи ненавидит город и культуру, воспекает деревню, природу, домашнюю и трудовую жизнь, все незаметное, случайное, ускользающее от глаз торопливого наблюдателя. Все это, равно как и его концепция поэта-ребенка, готового всем восхищаться, характеризует его как поэта доиндустриального стиля, идеолога провинциальной мелкой буржуазии, продолжателя веристов и регионалистов. Хотя Пасколи пытался конкурировать с Кардуччи и Аннунцио, но слава его основана на интимной лирике, пропитанной гуманитарными, евангельски-«социалистическими» идеями. Та же мелкобуржуазная стихия — в романах и новеллах Пандзини [р. 1863], типичного представителя «Маленькой Италии», врага империализма, индустриализма и европеизма, бытописателя семейного очага и провинции. Лейтмотив Пандзини — неприятие буржуазной действительности, в которой царят право сильного и грубый расчет. Его любимый образ — беспомощный в практической жизни интеллигент-идеалист, к-рого ждут горькие разочарования. Грустная ирония, лежащая в основе его стиля, — антитеза объективной манере веристов. Этот субъективизм приводит к разработке особых жанров — «сентиментального путешествия», очерков, прерываемых описаниями и критическими размышлениями.

Начало XX в. отмечено в И. л. подъемом критической мысли. Во главе движения — выдающийся философ, историк и критик Бенедетто Кроче [р. 1866] (см.), сменивший Кардуччи в роли «властителя дум» итальянской интеллигенции. Сначала марксист, затем гегельянец, Кроче восстановил права эстетической критики, основанной на признании автономности искусства. Протестуя против пассивного историзма в критике, против сенсуализма, риторики и эгоцентризма в лит-ре, он с догматической прямолинейностью применял к оценке лит-ых произведений критерий интуитивизма и лиризма. Из учеников

Кроче выделяются Борджезе [р. 1881], отстаивающий права интеллекта в лит-ре, и Тильгер [р. 1887], борющийся за современность, оригинальность и актуальность лит-ры. В тесной связи с Кроче находился журнал «La Voce» [1909—1915], разбивший узкие рамки национальной лит-ры, познакомивший Италию с рядом видных иностранных писателей, поставивший множество проблем политики, философии, эстетики и морали, боровшийся с бессодержательностью, эстетизмом, риторичностью. Погоня за искренностью и непосредственностью порождает вкус к автобиографизму, к жанру лит-ой исповеди, изложенной в отрывочной, фрагментарной форме. Здесь корни нового стиля — «фрагментизма», укрепившегося в И. л. после 1910. Сотрудниками «Voce» были Преццолини, Соффичи, Слатапер, Жайер; писал здесь и Муссолини. Но самая большая фигура, выдвинутая журналом, — Папини [р. 1881] (см.), воинствующий индивидуалист, непостоянный и колеблющийся, кидающийся от буддизма к атеизму, от анархизма к католицизму и фашизму. Между 1910 и 1920 он — кумир итальянской молодежи, обожавшей его за вечную неудовлетворенность и искания, за ненависть к буржуазной ограниченности, за любовь к парадоксам и крайнюю резкость в отрицаниях и инвективах. Все произведения Папини — автобиографичны. Его шедевр — «Конченный человек» [1912] — интеллектуальная автобиография, «драматическая история одного мозга», излагающая погоню за абсолютном, надежды и разочарования, бессилие достигнуть духовной цельности. Папини — выразитель настроений левого крыла мелкобуржуазной интеллигенции с ее повышенным интересом к духовной жизни и протестом против иссушающего капитализма. Социальная неустойчивость этой группы — причина ее идеологических шатаний. В поисках новых форм Папини вместе с Соффичи [р. 1879] бросается к футуризму, основывает журнал «Lacerba», но затем отходит от него и обращается к религии, воспринимая христианство как революционное учение («История Христа»). На этой стадии он — толстовец, непротивленец, пацифист, антинационалист. Последнее превращение его в фашиста лишний раз характеризует неустойчивость его общественного сознания; именно из таких интеллигентов рекрутирует свои «эскадроны» Муссолини.

Влияние эстетики Кроче и журнала «Voce» испытали почти все итальянские поэты XX в. Между 1905 и 1914 главная роль принадлежит группе так наз. «сумеречников» (seruscologi), не имевшей единой платформы. Критика объединила этим названием поэтов разных дарований, сходящихся на презрении к риторике и классическим традициям, культе интимной, элегической лирики, на склонности к провинциализму и народной песне, освеженной приемами французского модернизма. Влияние миланской Scapigliatura, Стеккетти и Пасколи (в его семейных и деревенских стихах) сочетается у них с влиянием Лафорга и Жамма. «Сумеречники» склонны к автобиографизму, к-рый приводит к возрождению романтического индивидуализма, но без присущей последнему декоративной пышности и фразерства. Общий тон их поэзии минорный; болезненная тематика выражается в крайне утонченной форме. Крупнейший поэт группы Гвидо Гоццано [1883—1916] (см.) — типичный горожанин, играющий в любовь к деревне и провинции, эстетски смакующий вульгарные слова, хромающие ритмы, прозаические рифмы и вместе с тем культивирующий подобно Прусту игру ассоциаций и иллюзионизм восприятия. Подражатели Гоццано перенесли его манеру в прозу (Моретти) и в драму (Мартини). Вся эта поэзия, — продукт индивидуалистического распада мелкобуржуазной идеологии — находилась в разительном противоречии с ростом фабричной промышленности, с централистическими тенденциями крупного трестированного капитала, с возрастающим техницизмом капиталистического производства. Новый социально-экономический уклад

властно требовал создания индустриального стиля, отображающего психоидеологию капиталистического общества высокой формации. Попытку оформления такого стиля впервые сделали футуристы, так как молодой итальянский капитализм был особенно преисполнен боевого задора, протестуя против характерного для Италии культа прошлого, традиционализма, пассаизма, музейщины. Глава итальянского футуризма — Маринетти [р. 1878] (см.) — колониальный итальянец, родом из Александрии, писавший одновременно на итальянском и французском яз. К нему примыкали Буцци [р. 1874], Фольгоре [р. 1888], Говони [р. 1884], Палаццески [р. 1885], Папини, Соффичи. Для большинства этих писателей футуризм был временной стадией; последовательный футурист — один Маринетти. Первый манифест футуризма появился в парижской газете «Фигаро» в 1909. Период его расцвета — 1913—1915 (журнал «Lacerba»). После войны орган футуристов — фашистский журнал «Impero» [с 1923]. Футуризм проявился почти исключительно в лирике. Он начал с обновления тематики на основе урбанизма, индустриализма, техницизма; прокламировал уничтожение «я» в литературе, то есть вытеснение человека и его психологии во имя утверждения вещей, динамических сил, движения. Новое содержание потребовало новой формы; начав с использования французского «свободного стиха», футуристы пришли к выработке динамического стиля, основанного на упразднении старого синтаксиса, отмене ряда грамматических категорий и знаков препинания, крайнем лаконизме, замене слов цифрами и т. п. Для Маринетти идеал поэтического стиля — стиль военных корреспондентов; таким стилем он написал «Zang-tumb-tumb» [1914]. И тематически и формально футуризм — поэзия развитого капитализма с присущей ему захватнической империалистической идеологией. Итальянские футуристы — поэты империалистической войны и хищнической политики фашистов (в 1919—1922 футуризм был официальной литературой боевого фашизма). Но носительница этого капиталистического стиля — мелкобуржуазная интеллигенция с ее анархо-индивидуалистической психологией. Отсюда — типичная для этой группы идеологическая неустойчивость, колебания между революцией и фашизмом. Отсюда же — идеалистическое, метафизическое мирозерцание, абстрагирующее категории капиталистического хозяйства, превращающее движение в эстетическое и этическое начало жизни, придавая культу скорости почти религиозный характер («божественная скорость»). Те же черты анархического индивидуализма — в языковой тактике футуристов, разрушающей веками сложившийся социально-практический опыт. Отсюда и быстрое банкротство итальянского футуризма, который сейчас уже почти не имеет приверженцев. На сцену футуризма пришел фрагментизм, представляющий разновидность импрессионизма. Глава направления — Соффичи, отколовшийся в 1915 от футуристов вместе с Папини, к-рый тоже оказал большое влияние на фрагментистов (Бернаскони, Аньолетти, Бойне, Кампана, Онофри, Саба, Линати и др.). Характерные черты стиля — отказ от сюжетности, фиксация мимолетных впечатлений и образов, мелькающих подобно кинокадрам. От импрессионизма Пандзини фрагментисты отличаются быстрым темпом монтажа фрагментов, на которых они не задерживаются для детального описания. Помимо стихотворений и лирической прозы фрагментисты разрабатывают также большие жанры (например плутовской роман Соффичи «Леммонио Борео», 1912), но тем же методом.

Империалистическая война, в к-рую втянулась и Италия, расколола И. л. на ряд группировок. Одни писатели отдали дань урапатриотизму («*Vae victis*» Виванти) и увидели в войне повод для империалистической пропаганды («Ноктюрн» Аннунцио, стихи

Маринетти), другие рассматривали войну как неизбежное зло и сосредоточивали внимание на описании переживаний интеллигента, попавшего в армию и впервые познакомившегося здесь с «народом» («Кобилек» Соффичи, «Со мной и с альпийцами» Жайер, «Рубе» Борджезе). В отношении стиля лит-ра военного времени продолжает традиции фрагментизма и прибегает к форме дневника. К военной лит-ре примыкает послевоенная, рисуемая разочарование итальянской интеллигенции, обусловленное тяжелым экономическим кризисом, постигшим эту страну-«победительницу». Мелкая буржуазия резко расслаивается. Интеллигенты, жаждущие «покоя» и «мирной жизни», обрушиваются на разбогатевших кулаков — фермеров и подрядчиков, на послевоенную порчу нравов и дороговизну (Бонтемелли, Пандзини), другие проникаются революционными настроениями, агитируют за борьбу с капиталистами (Готта, Брокки), рисуют картины ужасной нищеты, разорения и морального разложения мелкой буржуазии («Бедняга» и «Дом без солнца» Мариани). В то же время расцветает развлекательная беллетристика, рассчитанная на вкусы мещанской публики. Звезда этой «миланской» лит-ры — Гвидо да Верона [р. 1881] (см.), автор популярных сентиментально-психологических романов с развернутой любовной интригой, приправленной эротикой и несколько вульгаризованным эстетизмом в манере Аннунцио. Сюда же относятся любовные романы ученицы Кардуччи Анни Виванти [р. 1868] (см.). Эта многотиражная беллетристика вызвала резкий отпор группы писателей (Баккелли, Бальдини, Кардарелли, Монтано, Чекки и др.), объединившихся вокруг журнала «La Ronda» [1919—1922]. Но «рондисты» боролись не только с дешевой беллетристикой, но и со всей «авангардной» лит-рой — от Кардуччи и Аннунцио до футуристов и интимистов, противопоставляя их «упадочному» романтизму классическую дисциплину и традиционализм Леопарди. Это была настоящая лит-ая реакция в области как формы, так и содержания, к-рая привела к осуждению современной тематики, к пропаганде разработки «вечных» сюжетов. Этот формальный академизм обличает идеологию верхушки буржуазной интеллигенции, претендовавшей на монопольное руководство духовной культурой Италии. Деятельность рондистов имела чисто негативное значение: пробуждение вкуса к вопросам стиля и формы, обуздание беспорядочности и экстравагантности «авангардной» лит-ры. Положительный же вклад их в лит-ру ничтожен и почти не выходит за пределы фрагментизма («Этюды» и «Натюрморты» Кардарелли). «Ronda» распалась в 1922, к моменту захвата власти фашистами. Первое время фашизм покровительствовал футуристам, но вскоре объявил себя на стороне традиционализма. Влияние фашизма на лит-ру проявляется преимущественно в области идеологии. Своего же стиля в лит-ре фашизм не создал. Лит-ая борьба концентрируется вокруг старой дилеммы: традиционализм на местной базе или модернизм на базе европейской. Но только теперь представители обоих течений заостряют вопрос в политическом отношении. В противовес формальному академизму «Ronda» возникла группа модернистов, объединившихся вокруг журнала «900» (т. е. «Novecento» — «XX век»), основанного Бонтемелли [р. 1878]. В программу группы входит борьба с психологизмом, натурализмом, сентиментализмом и эстетизмом, провозглашается презрение к стилю ради стиля и призыв к созданию «мифов» и героев в духе XX века. Лозунг группы — европеизация И. л., преодоление национальной замкнутости. Традиционализм нашел защитника в Соффичи, отстаивавшем мысль об особом национальном характере итальянцев, которым не по пути с демократической Европой. Эти идеи были подхвачены фашистскими журналами «Selvaggio» во Флоренции и «Italiano» в Болонье. Группа националистов приняла наименование «Strapaese», подчеркивая этим свою установку на деревню как опору итальянского национализма: непосредственный отзвук фашистской политики «рурализма», стремящейся перенести центр хозяйственной

жизни из города в деревню и опереться на сельского кулака в борьбе с индустриальным пролетариатом. Тогда группа «900» переименовалась в «Stracitta», подчеркивая установку на город, на расширение капиталистической культуры.

Идеология обеих групп — фашистская; расхождение их — только в вопросах политической тактики. Правительство Муссолини поддерживает обе точки зрения (националистическое самоуглубление и империалистическую экспансию), к-рые уживаются с его официальной идеологией. В лит-ой практике обеих групп нет больших расхождений. Из писателей «Stracitta» выделяются Бонтемпелли, автор оригинальных новелл, в к-рых самые невероятные приключения описываются с кропотливым психологическим реализмом («Дама моих мечтаний»), и Кампаниле, присоединяющий к этому ироническую трактовку, граничащую с буффонадой («Но что же такое эта любовь?»). При кажущейся поверхностности ирония Кампаниле имеет метафизическую основу; она коренится в идеалистическом мировоззрении, характерном для мелкобуржуазной интеллигенции. Тяжелое экономическое положение в сочетании с идеологическим гнетом фашистов порождает в ней сознание призрачности окружающей жизни, бессмысленной случайности мелькающих образов, приводящее к их иронической трактовке; отсюда же стремление построить собственный внутренний мир, не похожий на окружающий, ведущее к тонкому психологическому анализу. Из этих черт складывается господствующий в современной И. л. стиль — юморизм, получивший широкое применение в театре, где он явился главным орудием борьбы с веризмом и порожденной им мещанской драмой (ее главный представитель — неаполитанец Роберто Бракко, р. 1862). В довоенной Италии реакция против мещанской драмы была представлена империалистическими драмами Аннунцио, романтическими трагедиями Сем Бенелли [р. 1877] и своеобразными пьесами на античные темы Морселли [1882—1921]. В послевоенной Италии группа драматургов «гротесков» (Кьярелли, Антонелли, Кавакьоли, Россо ди Сан Секондо, Мартини) борется с позитивизмом буржуазной драмы, кладя в основу пьесы мотив раздвоения, сочетая приемы трагедии и фарса, вводя в реальное действие фантастику и символику, подчеркивая призрачность и автоматичность бытия применением приемов кукольного театра, обращением к маскам и обобщенным персонажам. Высшая точка этого стиля — у Пиранделло [р. 1867] (см.), крупнейшего итальянского писателя наших дней. Начав писать в 1889, Пиранделло развернулся во всю ширь только после 1917, когда его драмы принесли ему мировую славу. Лит-ая продукция Пиранделло огромна. В своих 400 новеллах и 8 романах он нарисовал грандиозную картину быта средних слоев буржуазного общества Италии между 1870 и 1914. Манера его письма реалистична (Пиранделло — ученик веристов), отличается точностью деталей, меткостью характеристик, умением схватить и зарисовать мельчайшие бытовые подробности.

Но этот реализм скрывает в себе чисто метафизическую концепцию, в основе которой — признание призрачности реального мира, дуализм жизни и «формы», которую человек сам создает по собственному желанию. Конфликт между жизнью и формой — источник юмора Пиранделло. Стремление человека разбить свою «форму» и создать новую приводит к трагедии. Правдивый художник, Пиранделло рисует мрачный мир разложения, нищеты, бесправия, горести и боли. Но из этого призрачного мира нет никакого выхода. Страшный мираж жизни непреодолим. В основе бытия — трагическая нелепость, так как мир мог бы быть иным. Этот пессимизм Пиранделло — продукт его идеалистического мировоззрения

— порожден социальной дезориентированностью его класса, потерявшего точку опоры в капиталистическом мире и сознавшего свою обреченность. Философия Пиранделло вывела его из рамок итальянского провинциализма и сделала его любимым писателем мелкобуржуазной интеллигенции всех стран. Но она же явилась и причиной сближения его с Муссолини, которому оказалась весьма на руку такая бесхребетная философия, отвлекающая массы от революционной борьбы и переводящая их недовольство в метафизический план. Так, даже крупнейший писатель современной Италии оказался в духовном плену у фашистов, от чего удалось уберечься только небольшой группе литераторов, группирующихся вокруг Бенедетто Кроче.

Итальянская пролетарская лит-ра еще только намечается. Из предвестников и предтеч пролетарской лит-ры в Италии можно отметить анархистов или революционных социалистов, Пиетро Гори «*Pensieri ribelli*» [1915] и его «*Opere*» (2 тт., 1911). Ни одного из них нельзя конечно назвать пролетарским писателем. Класс как таковой только смутно отразился в произведениях этих «соседей»-попутчиков.

Мировая война, необычайно резко заострившая классовые противоречия всех стран, послужила толчком к пробуждению пролетарского творчества. Среди писателей и поэтов во время войны и до фашистского захвата власти можно указать на писателей непролетарского происхождения, сделавших уже попытки охвата тем социального протеста, каковы Пиетро Мандрэ [«*Contro la guerra*» (1915), с предисловием К. Лаццари], Альберто Малатеста («*Liriche di guerra*», 1919), Альбатрелли — псевдоним Франческо Перри («*Conquistatori*»), Марио Мариани (которого почему-то в СССР ошибочно считали коммунистом), Марино Моретти и Пьетро Кьеза.

Итальянская пролетарская лит-ра покуда выдвинула только три имени: Гиацинто Менотти Серрати («Руководство для безупречного каторжника», Гиз, и его неоконченный биографический роман «*Sergio Florinski*»), Артуро Кароти (см.) — эмигранта, написавшего ряд рассказов и повестей для юношества, и Джиованни Джерманетто (см.) — автора большого историко-биографического романа «Записки циркульника» («ЗИФ», М., 1930), переведенного на ряд языков. И даже из этих трех только одного Дж. Джерманетто можно назвать выдержанным пролетарским писателем Италии.

Библиография: На русском яз., кроме отдельных глав, посвященных И. л. в обзорах истории зап. -европейских лит-р Когана П., Луначарского А. В., Фриче В., Де-ла-Барта Ф., Стороженко Н., а также в больших коллективных изданиях — Всеобщая история литературы под ред. Корша В. и Кирпичникова А., 4 тт. СПб., 1877—1892, и История западной литературы [1800—1910], под ред. Батюшкова Ф., 3 тт., М., изд. «Мир» (незакончен.), переводные книги: Гаспари А., История итальянской литературы, перев. К. Бальмонта, 2 тт., М., 1895—1897 (классический труд); Овэтт А., История итальянской литературы, СПб., 1908, и Гиз, М., 1922; Пинто М. А., История национальной литературы в Италии, ч. 1, СПб., 1869; История литературы древнего и нового мира (по Щерру), кн. II: Италия, сост. В. Костомаров, СПб., 1863; Пранди Ф., Очерк новой итальянской литературы, перев. А. Зражевской, СПб., 1841. Из оригинальных работ на первом месте — труды

Веселовского Ал-дра Н. по итальянскому Возрождению — Собр. сочин., изд. Академии наук, тт. III—IV (полный перечень их см. у Симони П. К., Библиографический список учено-литературных трудов А. Н. Веселовского, П., 1921); затем — Корелин М. С., Ранний итальянский гуманизм и его историография, 4 тт., М., 1892 (изд. 2-е, СПб., 1914); Его же, Очерки итальянского Возрождения, М., 1896 (изд. 2-е, М., 1910); Дживелегов А. К., Начало итальянского Возрождения, М., 1908 (изд. 2-е, М., 1924); Его же, Очерки итальянского Возрождения, М., 1929 (дальнейшие указания см. в библиографии к ст. «Ренессанс», а также к ст. об отдельных авторах). По новой И. л.: Фриче В., Итальянская литература XIX в., ч. 1: Литература эпохи объединения Италии, М., 1916; Иванов М. М., Очерки современной итальянской литературы, СПб., 1902; Рубцова Г., Современная итальянская литература, Л., 1929 (брошюра). На иностранных яз.: Casini T., Geschichte der ital. Literatur, «Grundriss d. romanischen Philologie», hrsg. von G. Gröber, B. II, Abt. III, Strassburg, 1901 (есть новое изд., ценная для справок работа с обширной библиографией); D'Ancona A., e Vacci O., Manuale della letteratura ital., 6 vv., Firenze, 1904—1906 (составлена в виде хрестоматии с библиографическими введениями); Wiese B. und Percopo E., Geschichte der ital. Literatur, Lpz. und Wien, 1899 (есть итальянский пер., Турин, 1904); Ronelli L., Il teatro italiano, Mil., 1924. Коллективные труды: Storia letteraria d'Italia, scritta da una società di professori, 10 vv., Milano; Storia dei generi letterarii italiani, Milano. По И. л. XVII в.: Croce Benedetto, Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale, Bari, 1928. По И. л. XVIII в.: Landau M., Geschichte der ital. Literatur im XVIII Jhrh., Berlin, 1899. По И. л. XIX в.: Ferrari V., Letteratura ital. moderna e contemporanea, Milano, 1901; Roux Am., Histoire de la littérature contemporaine en Italie sous le régime unitaire, P., 1894; Dornis J., La poésie ital. contemporaine, 2-е éd., P., 1898; Croce B., La letteratura della nuova Italia, 4 vv., Bari, 1914—1915 (захватывает также лит-ру XX в., изд. 13-е, пересмотренное, т. I, 1929). — По И. л. XX в.: Russo L., Guida bibliografica: I oratori, Roma, 1923 (словарь современных итальянск. писателей с обширной библиограф.); Vossler K., Ital. Literatur der Gegenwart, Heidelberg, 1914; Die neuesten Richtungen d. ital. Literatur, 1925; Pinchetti R., La lirica italiana dal Carducci al d'Annunzio, lineamenti estetici, 1928; Crémieux B., Panorama de la littérature ital. contemporaine, P., 1928.

С. Мокульский

Источник: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/mokulskij-italyanskaya-literatura/chast-1.htm>