

I. СТАТЬИ

ЧЕКАЛОВ К.А. У ИСТОКОВ МАССОВОЙ КУЛЬТУРЫ. ИТАЛЬЯНСКАЯ ПРОЗА XVII В. И “СВЕТИЛЬНИК” Ф.ПОНА

Путешествуя как-то в поезде, видный итальянский мыслитель и историк литературы Бенедетто Кроче скуки ради принялся читать книжку некоей Анни Виванти “Танцующая наяда” (1920), типичный образец массовой культуры начала XX в. Вскоре он обнаружил, что изложенная у Виванти история любовного треугольника (французский инженер — дикарка — английский моряк) и последовавшей вендетты во многом напоминает сюжет вставной новеллы из романа Франческо Пона “Ормондо” (1635). Разумеется, ни разу после XVII в. не переиздававшийся роман не мог быть известен автору “Танцующей наяды”; речь идет всего лишь о сходстве повествовательных структур, продиктованных ориентацией на достаточно широкую аудиторию. Обо всем этом мэтр рассказал в очерке “Забавные совпадения”¹.

Истоки массовой культуры обычно усматривают в конце XVIII в., в “готическом романе”. Действительно, феномен массовой литературы (паралитературы) мог возникнуть лишь по завершении процесса трансформации “словесности” (средневекового типа) в новоевропейскую “литературу”, а процесс этот охватывает собой целых два столетия — XVII-XVIII вв. Как отмечает А.Вьяла², первоначально под “литературой” понимается “результат восприятия текстов, а не искусство их создания”, т.е. “литература” выступает как синоним “книжного знания”. К тому же понятие “оригинальность” как эстетическая категория формируется именно в XVIII в., а противопоставление “массовой” или “высокой” литературы от этой категории неотделимо. И все-таки уже в пределах XVII в. начинают постепенно проступать контуры паралитературной продукции. Сказанное относится как к формам бытования культуры и общей стратегии ее создателей, так и к структурам текстов; возрождение античной повествовательной традиции в рамках барочной прозы предвосхищает многие сюжетные особенности, характерные для “черной” и “розовой” мелодрамы и других масскультурных жанров. На структурное сходство барочного романа с образцами современной массовой культуры указывают многие исследователи литературы XVII в.

В начале века итальянские романы еще немногочисленны: на Апеннинах преимущественно читают Гелиодора, испанцев (поначалу переводятся главным образом пикарески, а затем и Сервантес) и “Астрею” д'Юрфе (правда, перевод “Астреи” вышел только в 1637 г.). Но вот период с 1620 по 1660 г. можно без преувеличения назвать порой расцвета итальянского романа. Теперь в итальянских портах выгружают не только тюки с заморскими товарами, но и “пачки романов”, о чем свидетельствуют заядлый библиофил А.Апрозио и известнейший писатель второй половины столетия Ф.Ф.Фругони. Конечно, книжный рынок в XVII в. еще носит “эмбриональный” характер, и все-таки из всех жанров именно роман неуклонно превращается в предмет потребления.

Писательство в ту пору все более отчетливо предстает как один из источников дохода. Именно этот вполне прагматический аспект прочитывается между строк в определении “эпохи романов” как нового “золотого века” в предисловии М.А.Нали к своему роману “Королева Кипрская” (1652). Ориентация на моду ничуть не скрывается;

¹ Croce B. Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento. — Bari, 1968. — P. 305-309.

² Viala A. Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'époque classique. — P., 1985. — P. 282.

например, в предисловии к роману “Трехвесельная гондола” (1657) Дж.Брузони прямо заявляет: “Я написал книгу в модном духе, сработал карнавальную маску, предложил вам средство убить время”³. В понятие литературной моды втягиваются и имевшие немалый коммерческий успех произведения памфлетного характера, о чем свидетельствует деятельность писателей, связанных с Академией дельи Инконьити.

Прозаики XVII в. обычно приобщены к политической жизни, а не ведут образ жизни затворников-одиночек. Как правило, они были связаны с той или иной социальной структурой. В первую очередь это невероятно расплодившиеся как раз в XVII в. академии; нередко один и тот же писатель состоял в двух-трех академиях одновременно. (Так было с Ф.Пона, о котором речь впереди; он был членом нескольких академий, но наиболее существенным

— судя по тому титулу, который он выносил на фронтисписы своих сочинений, — он считал свое членство в Филармонической академии.) Именно в рамках академий, сколь бы эфемерной и поверхностной ни была подчас их деятельность, постепенно кристаллизуется осознание литераторами своего профессионального статуса. Следует особо выделить Академию дельи Инконьити, сыгравшую заметную роль в духовной жизни Венеции XVII в. Она была учреждена Дж.Ф.Лоредано в его собственном доме в 1630 г. и просуществовала тридцать лет. Не было такого члена академии, у которого хотя бы одна книга не попала в Индекс запрещенных книг. Смелость политических воззрений членов этой академии сочеталась с моральным либертинажем. Важнейшей составляющей идеологии Академии дельи Инконьити следует считать десакрализацию религии и как следствие — едкую, убийственную критику Римской церкви. Наиболее радикальную позицию занимал Ф.Паллавичино, весьма плодовитый политический беллетрист, в конечном итоге разделивший трагическую участь Дж. Бруно и Л.Ванини (он был четвертован 5 марта 1644 г.). Гонениям подвергались за распространение его крамольных сочинений и книготорговцы: один из них (дело было в Болонье) за 20 проданных экземпляров получил 5 лет каторги. Следует добавить, что в Риме существовала целая индустрия скандальных по содержанию рукописей, которые анонимные компиляторы держали наготове и продавали их чужестранцам.

Внутри системы прозаических жанров в интересующий нас период наблюдается определенная динамика. Характерное для Ренессанса доминирование новеллы, скованной достаточно жесткими жанровыми рамками, сменяется предпочтением новой, более открытой сюжетной структуры; граница между романом и новеллой не всегда оказывается четкой. Вообще же весьма затруднительно дать четкую классификацию романов XVII в. Хотя, например, М.Капуччи пытается выделить “бытовую”, “фантастическую”, “историко-политическую”, “буржуазную”, “морально-религиозную” разновидности⁴, на практике часто имело место смешение указанных (и иных) модальностей. Сказанное относится и к новелле, также обретающей весьма широкий жанрово-стилистический диапазон и резко расширяющей свой объем: здесь и новеллы-анекдоты, и новеллы-сказки, и новеллы, тяготеющие к хронике, диалогу, наконец, новеллы в стихах. Выделяется по-своему уникальный пример обращения к событиям недавней русской истории: “Дмитрий-Московит” М.Бизаччони (1639).

И все-таки характерный для XVI в. живейший интерес к этому жанру постепенно тает. В целом продолжает доминировать авторитет “Декамерона”, но это уже не столько органичное развитие традиции, сколько лихорадочное соревнование, выигрыш в котором в большинстве случаев остается за Боккаччо.

Интересно, что былая литературная гегемония Тосканы в прозе XVII в. напрочь исчезает: за все столетие здесь было издано лишь три романа, причем один из них принадлежит перу Ахилла Татия, т.е. никак не относится к литературной продукции XVII в. (Тоскана в этот период вообще становится оплотом культурного консерватизма.) Напротив, львиная доля всей барочной прозы приходится на области Венето и Лигурия. Родом из Венето (а точнее, из Вероны) был и Франческо Пона (1594-1655), поэт, историк и медик. Он получил гуманистическое образование в Падуанском университете, все еще

³ Brusoni G. La gondola a tre remi. — Milano, 1971. — P. 1.

⁴ Romanzieri del Seicento. — Torino, 1974. — P. 18. Также разграничивались “галантно-героические”, “политические”, “нравственные”, “исторические” романы. К этому можно было бы добавить “восточную” разновидность, распространившуюся после 1640 г.

пользовавшемся репутацией оплота вольномыслия, и принадлежал к любимым ученикам знаменитого аристотелика Кремонини. В числе его сочинений – обстоятельный рассказ об эпидемии чумы 1630 г. (“Великая веронская зараза”), пародия на медицинский трактат (“Ятрополитическая маска”), маньеристическая по замыслу и барочная по исполнению “Галерея знаменитых женщин” (1633), упоминавшийся незавершенный роман “Ормондо”, несколько драматических произведений. Ф.Пона писал также довольно невыразительные стихи в духе Дж.Марино и его последователей. Особенно же громкий успех снискала книга Ф.Пона под названием “La Lucerna” (1625). Она получила крайнее неодобрение Святейшего престола и через два года после публикации оказалась в Индексе запрещенных книг. Пона покаялся, выкинул из книги наиболее пикантный эпизод, написал (в 1636 г.) надлежащее письмо в Священную конгрегацию, а потом и вовсе потерял интерес к собственному “незрелому” сочинению.

Нам представляется, что это произведение является чрезвычайно репрезентативным феноменом того интенсивного поиска контакта с аудиторией, который был характерен для прозы XVII в. С другой стороны, в отличие от львиной доли романной продукции этого времени, “La Lucerna” не только идет навстречу “горизонту ожиданий” аудитории, не только активно использует традиционные топосы, но и порой озаряет их каким-то необычным светом⁵. Ц.Тодоров отмечает, что “шедевром массовой литературы является именно та книга, которая наилучшим образом вписывается в рамки своего жанра”⁶. “La Lucerna” не удовлетворяет подобному определению, в ней как раз ощутимо стремление к жанровому экспериментированию. Именно поэтому книга представляет несомненный интерес и для современного читателя, что и объясняет факт ее переиздания в XX в.⁷. Перевод ее названия не так уж очевиден. Наиболее предпочтителен вариант “Светильник”: так наиболее отчетливо проступают лукавые аллюзии на поэтическое употребление этого слова у Данте в значении “светило”. В предисловии “К читателю” Ф.Пона указывает, что “свет” души поддерживается телом, как свет лампы – маслом. Кроме того, по книге разбросаны отсылки к упоминанию “lucerna” в других текстах (например, во вставной новелле о Психее из “Золотого осла” Апулея или монументальном трактате философа и математика Дж.Кардано “О тонкости вещей”), а в дальнейшем разворачиваются традиционные топосы, связанные с солнцем (“злато волос моих затмевало солнечный свет”) и просто незатейливая игра слов (одного из персонажей, встреченных Душой во время своих скитаний, зовут Лучидо, и эвфония Lucido-luce эксплицирована рассказчиком). Все это позволяет говорить о сознательном ироническом включении главного действующего лица книги в “светоносное” семантическое поле. Впрочем, и не совсем точный – зато сохраняющий женский род оригинального названия – перевод “Лампа” имел бы право на существование, поскольку протагонист Эврето все-таки беседует с синьорой и иногда даже величает ее donna Lucerna, а “женская” тема в книге отчетливо педалирована.

Отсылка к “Золотому ослу” имеет тем более существенное значение, что именно в романе Апулея (а также в его “Апологии”) лампа представлена как атрибут волхвования, а более конкретно – метаморфозы. В третьей книге “Золотого осла” Памфила натирает себя чудодейственной мазью, после чего “долгое время шепчется со своей лампой” (Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды. – М., 1993. – С. 146) и превращается в сову. Для Пона как писателя XVII в. важны не столько сами по себе магические коннотации мотива, сколько именно артикулирование структуры сюжета как “ряда волшебных изменений” протагониста, и если у Апулея лампа лишь маркирует этот процесс, то у Пона она становится его субъектом.

Книга (на наш взгляд, она находится на полпути между новеллистической книгой ренессансного типа и романом) структурируется как беседа венецианского студента-медика Эврето (это alter ego автора; именно он представлен как автор “Светильника”, причем в предисловии Ф.Пона не забывает раскрыть этимологию псевдонима: в переводе с греческого Evreto Misoscolo – изобретатель, враг праздности) с висящим перед входом в его дом светильником. Но составляющие диалога неравноценны, и Эврето преимущественно

⁵ О переводе названия см. ниже. Топос – от греч. topos – место. – Прим. ред.

⁶ Todorov Tz. Typologie du roman policier // Poetique de la prose. – P., 1971. – P. 57.

⁷ Pona F. La lucerna. – Roma, 1974. – 250 p.

выступает в роли пассивного слушателя (за исключением отдельных дискуссий). Поэтому основной корпус текста представлен повествованием Светильника, выстроенным по принципу нанизывания новелл и представляющим собой историю метаморфоз заключенной в нем Души. Душа попала в Светильник стараниями отца Джироламо Кардано — Фацио Кардано, астролога, мага и мистика (вторичное упоминание этого имени носит знаковый характер: Кардано-младший входил в виртуальную библиотеку либертенов⁸ наряду с Шарроном и Ванини). Подобная жанровая структура давала богатые возможности для развертывания “разнообразия”, столь существенного для маньеризма и барокко. Тема “разнообразия” как важнейшего требования к прозаическому сочинению постоянно возникает в авторских предисловиях к романам XVII в., причем по обе стороны Альп. Столь значимый для Ф.Пона автор, как Жан Барклай, в романе “Аргенида” обещает убажить читателя созерцанием разнообразных вещей, как если бы то был пейзаж. Ф.Пона трактует этот принцип прежде всего как коктейль жанров (новелла, сказка, эссе, миф, хроника) и стилистических модальностей (гротеск, патетика, откровенная скабрёзность в духе “Рассуждений” Аретино, пасторальная идиллия и т.д.).

Действие книги размечено по “вечерам”, когда Светильник горит и в состоянии повествовать (днем же он “спит”). Светильник явно образован, владеет латынью; ему хорошо известны греческие мифы (соответствующие ассоциации он приплетает к месту и не к месту). Главное же, он пересказывает Эвreto воззрения античных философов о душе, нисходящей на землю из “высших сфер”. Светильник раскрывает собственные повествовательные принципы; они прежде всего строятся на абсолютной свободе изложения материала, отказе от охвата того или иного предмета в полной мере — не случайно здесь возникает слово “хаос”. Затем следует серия совершенно сказочных превращений-метемпсихозов Души Светильника, трансформирующейся то в “исполненную гордости львицу”, то в “прекраснейшую нимфу”, то в загадочное Ливийское Чудовище, чье дыхание убивает все живое. Среди “недостойных тел”, в которые довелось воплотиться Душе, — кровавый Сулла (его история изложена по “Жизнеописаниям” Плутарха). Вслед за Суллой Душа переселяется в весьма созвучную поэтике маринистов (но и навеянную Лукиановым “Сновидением”) блоху (что дает повод совершить не лишнее непристойных деталей путешествие по телу супруги Суллы и разыграть своеобразное эротическое приключение). Еще одна ипостась Души — греческая девочка по имени Пистофила (“любительница свободы”). В “романической” истории Пистофилы доминируют благородно-возвышенные моменты, культ трагической супружеской любви; она подчеркнуто контрастирует с исключенным из “первого вечера” эпизодом скотоложества (жена рыцаря влюбляется в его коня). Многочисленные зооморфные ипостаси Души обычно трактованы юмористически, и рассказчик не склонен подолгу на них задерживаться: таковы пес, пчела, жаворонок, сверчок, муравей, кабан, бык, змея, мышь.

Особый эпизод — сугубо литературное превращение в Аргениду, дочь короля Сицилии, героиню одноименного романа полуфранцуза, полушотландца Жана (Джона) Баркляя (речь идет о своего рода бестселлере XVII в., излюбленном чтении кардинала Ришелье). Ф.Пона являлся пламенным пропагандистом этой книги в Венето (осуществленный им итальянский перевод вышел в 1625 г., четыре года спустя после публикации оригинала на латыни). Соответствующий наиболее пространный эпизод “Светильника” был введен Ф.Пона в третье издание книги. Вообще говоря, манипулирование чужими текстами — явление, чрезвычайно распространенное в рамках итальянского и французского барокко (в первую очередь это относится к поэзии). Борьба с плагиатом велась и приобретала порой весьма ожесточенные формы, но ощутимых успехов не приносила. При этом случай Ф.Пона — особый. Внедрение в роман барокко вставных новелл — жанровая закономерность, но вот внедрение в квазиновеллистическое повествование романного “дайджеста” — явление гораздо более редкое. Итальянский автор опускает пространные политические рассуждения (например, XVIII главу первой книги “Аргениды”, навеянную Макиавелли и Боденом) и стихотворные вставки, однако ему удается передать не только сюжетную канву, но и риторические особенности, и даже некоторые — немногочисленные уже в оригинальном тексте — вставные новеллы из

⁸ Либертены — представители свободомыслия в XVII в. — Прим. ред.

модного романа. Ловко выполненный дайджест (не “палимпсест”!) “Аргениды” в какой-то момент обрывается, и рассказчик замечает: “Наверняка какой-нибудь великий писатель уже описал сии редкостные события, достойные того, чтобы запечатлеть их в героическом стиле. Пусть же побудит тебя сей рассказ мой внимательным образом прочитать их, коль скоро такая книга окажется у тебя в руках”. Таким образом, “Светильник” заключает в себе недвусмысленную рекламу Барклая.

Самое же неожиданное и оригинальное перевоплощение ожидает читателя ближе к концу книги: Душа вселяется в тело Равальяка, убийцы Генриха IV. Имя его не названо; речь идет о кровавом маньяке, с детства отличавшемся особой жестокостью и одержимом бесами. Весьма подробно, как бы увиденные изнутри, описаны известные события 14 мая 1610 г., а также постигшие Равальяка ужасающие пытки и казнь. Комическая стихия неожиданно сменяется взвинченным барочным трагизмом, исключительной зримостью страдания. И это еще не финал “Светильника”: по закону барочного контраста после Равальяка Душа вновь оказывается в теле маленькой собачки, “на удивление кроткой, послушной и изящной” (игра масштабов, любовь к миниатюрному — важная черта эстетики рококо, кристаллизация которой исподволь происходит уже в поэзии XVII в.). Здесь повествование снова сужается до рамок авантюрной новеллы. Самое же последнее из рассказанных Душой перевоплощений — знаменитый проповедник, большой мастер красноречия.

“Светильник” поражает мастерством смешения и взаимодействия повествовательных моделей и исключительной изобретательностью, легкостью пера; его автор сохраняет связь с ренессансной традицией. И не только с “Декамероном”, но и, в еще большей степени, с новеллистикой М.Банделло. Именно в его сборнике беспорядок становится эстетическим принципом, реальность предстает как совокупность отдельных многочисленных фрагментов. “Светильник” закладывает возможность абсолютно свободного нисхождения романа во все повествовательные формы и тональности. Сказанное относится и к тематике, ведь тут находится место (в конце “третьего вечера”) даже для квазинаучной шестистраничной дискуссии о Млечном Пути. Беседа Светильника (побывавшего в теле умного школяра из Саламанки) с Эвreto напоминает здесь диалоги Платона, причем в роли Сократа, со всеми вытекающими отсюда риторическими последствиями, выступает именно Светильник. Мифопоэтическое измерение в рассуждениях Светильника все еще превалирует над научным (так, он обстоятельно воссоздает взгляды древних на Млечный Путь), а цитата из дантовского “Рая” (XIV, 97-99) используется им в качестве научного аргумента. И хотя он объявляет о необходимости “оставить в стороне все эти выдуманные поэтами небылицы (в оригинале — *chimere*) и рассуждать, как подобает философу”, все же вырывается в сторону галилеевского, новоевропейского диалога Ф.Пона еще не в состоянии.

Иного рода теоретическая дискуссия (тот же “третий вечер”) скалькирована с “Аргениды” и касается эстетических вопросов. Ф.Пона замечает, что стремился действовать именно как медик, покрыв края вазы с горьким лекарством каким-либо сладким соком (распространенный в литературе XVI-XVII вв. топос “развлекая, поучать”). Однако, как и все либертены, Ф.Пона остается пессимистом, видит мир абсолютно испорченным, так что “нет нужды тратить силы” на сатирическое живописание его (этот тезис вложен “в уста” Светильника). И все-таки, по мнению главного героя романа, процесс “срывания масок с тех, кто не боится Бога”, несомненно полезен. В том же эпизоде Ф.Пона применяет и гастрономическую ассоциацию: Эвreto замечает, что именно беседа с фонарем способна отвлечь человека от еды; читая (“слушая”) его разговор со Светильником, всякий найдет “пищу своему любопытству”. Он излагает программу морализаторского искусства, где торжествует добродетель, а зло несет наказание. Впрочем, морализация у Ф.Пона в большинстве случаев остается на уровне интенции. Весьма симптоматично, что финальная реплика Светильника (“иди ужинать!”) отсылает читателя все к той же гастрономической теме и как бы восстанавливает необходимый баланс между беседой и приемом пищи.

Переселение Души — в равной мере и тема, и структурный принцип “Светильника” — зачастую оказывается источником типичных для литературы барокко кровавых сцен. Ведь Душа переходит в другое тело (или — реже — в предмет) после кончины прежнего владельца. И здесь Ф.Пона не жалеет самых мрачных красок; чего стоит одна только история Антония и Клеопатры или же рассказ Души, пребывавшей некоторое время в теле

повитухи, о несчастной куртизанке. Ее принуждают перерезать горло собственному новорожденному дитяте, после чего забивают до смерти и ее саму. Даже выполненная в буффонном стиле новелла об ученой обезьяне, ловко притворившейся призраком недавно умершей хозяйки, заканчивается трагически: когда обман раскрывается, разгневанные хозяева тут же велют умертвить зверя.

Повествовательные функции Эврето носят весьма ограниченный характер, он отделяет одну новеллу от другой и в лаконичных репликах коротко и прямолинейно выделяет моральное содержание, если оно есть; обнаруживает свое нетерпение, за что бывает одергиваем Светильником; одобряет повествовательное мастерство собеседника. Очень часто он оценивает рассказанное, как если бы это был увиденный им на сцене спектакль (“О зрелище невероятной Любви!”, “зрелища, для публики равно пользительные и сладостные”). Подобная сценичность происходящего — вполне соответствующая эстетике барокко — прослеживается и в рассказах Светильника. Так, в описании кровавой стычки на корабле происходящее трактуется как “наиужаснейшая схватка, какую только может представить Смерть на сцене Морского Театра”.

В отдельных случаях (уже упомянутая история повитухи и куртизанки) Эврето в нетерпении спрашивает, чем закончится тот или иной рассказ, и получает достаточно определенный ответ (“все разрешится ужасающим и трагическим образом”). В свою очередь Светильник время от времени отвлекается от изложения и заявляет о необходимости подпитать его маслом, так как совершенно обессилел. В четвертом дне Эврето спрашивает у Светильника совета, как преуспеть при дворе; собеседник отговаривает его от этой затеи и подвергает резкой критике современную Европу. (Отчасти он развивает здесь положения “Аргениды”, не говоря уже о “Государе” Макиавелли.) Светильник чрезвычайно резко осуждает царящие при дворе лицемерие и неблагодарность, лживость обещаний и непредсказуемость завтрашнего дня. (Все это очень напоминает невеселые констатации известнейших поэтов XVII в. Джанбаттиста Марино и Алессандро Тассони, также прошедших искус придворной жизни и горько разочаровавшихся в ней.) Все дворы похожи один на другой; все они подобны “лабиринтам, откуда не найдешь выхода” (топос лабиринта чрезвычайно часто встречается в произведениях конца XVI — XVII в.), “смертоносным Сиренам”, “Гарпиям, терзающим жизнь, свободу, честь, а очень часто и Душу” (мотив anima (душа) предстает как лукавый рефрен “Светильника”).

Интересно, что откровенная литературность использования приема метемпсихоза автором нисколько не скрывается. В одном из эпизодов кокетка, отнюдь не красавица, с помощью снадобий и притираний добивается исключительных результатов и манипулирует кавалерами по своему усмотрению: “В себе самой... открыла я чудодейственные способности Цирцеи; ибо одного обращала я в льва, наполняя его свирепостью, другого в пса, делая его послушным моим знакам или же неотлучным хранителем моих врат;... третьего в зайца, делая его боязливым...”. В другом месте так же мимоходом упоминается Протей (“Сновидения мои были не только причудливыми, поражающими воображение; то были вовсе не существующие в Природе образы, страннее, нежели метаморфозы Протея”). Эти два мифологических образа иногда рассматриваются как эмблемы маньеризма и барокко; здесь их назначение — пунктирно выстроить параллели к центральной сюжетной интриге, суть которой — непрерывная, уходящая в “дурную бесконечность” смена “персон”, выражающая иллюзорность и фиктивность видимой картины бытия.

Тема чтения занимает большое место в книге и постоянно эксплицируется. “Панлитературность” — важная черта маньеристической стратегии, не чуждая и XVII в. в целом. Герои “Светильника” — читатели. Им знакома и античная нарративная традиция (“тысячи любовных сюжетов”, в том числе Овидий, Катулл, Марциал), и современная: кроме того, Светильник выказывает свободное владение античной и петраркистской любовной риторикой. Познание жизни начинается через книги. Так, слушая рассказ об ученой обезьяне, Эврето осведомляется, не являлась ли она ученицей той обезьяны, что описана в “Придворном” Кастильоне, — та умела играть в шахматы, а эта в кости. Весьма существенно, что обезьяну, облачившуюся в чепец и занявшую в постели место покойной хозяйки, принимают за ее Душу. Здесь как бы выворачивается наизнанку, отражается в кривом зеркале основной повествовательный прием книги в целом. Не будет преувеличением сказать, что все происходящее в “Светильнике” можно рассматривать как

метафору процесса чтения, связанного с постоянным перевоплощением читателя в персонажа (на это в истории Аргениды намекает и сам автор).

Ф.Пона иногда явно подтрунивает над поэтическими топосами, тяготеет, сближаясь в этом с неоаристотеликами XVI в. и “Рассуждением о стихотворениях Петрарки” А.Тассони (1609), к демонтажу петраркистского кода. Так, в описании красавицы из Рагузы приводится портрет, сплошь состоящий из топосов, но иронически смещенных: губы-рубины трансформируются из-за смертельной бледности пережившей жестокие испытания девушки в аметисты; глаза, в которых читается ужас, напоминают “грубо обработанные бриллианты”; грудь, как положено, словно бы сработана из алебаstra, но — “совершенно ледяного”. (Здесь соединяются литературность и опыт Ф.Пона-медика, который, вообще говоря, играет в повествовании немаловажную роль.) По-другому выражено “деструктивное” начало в портрете болонской красотки с многозначительным именем Беатриче. Золотые волосы, белоснежная кожа, тело, “казавшееся монолитом из слоновой кости”, в совокупности своей составляют нечто прямо противоположное и дантовской Беатриче, и петрарковской Лауре, — а именно образ неимоверно чувственной особы с “влекущей грудью” (*un seno che dicea tocca*). Интересно сопоставить этот пассаж с портретом Марии Магдалины в “Галерее знаменитых женщин” (речь идет об одном из излюбленных культурой барокко библейских персонажей; Ф.Пона посвятил ей также несколько сонетов): “волнистые, от природы светлые волосы”, “белый лоб”, “прелестнейшие ресницы”, “слегка влажные и неизменно подвижные” глаза; “все в ней было исполнено красоты, но красоты развратной”.

Как видим, “Светильник” представляет собой не только занимательное чтение, но и интересную попытку дистанцирования от типичных для своей эпохи повествовательных структур и клише. “Признание — и даже выставление напоказ — фиктивной природы текста” является, с точки зрения Д.Куэньяса, свидетельством отдаления его от сферы паралитературы⁹. Так обстоит дело в XX в., для маньеризма же и барокко подобное дистанцирование сигнализирует о новой стадии взаимоотношений “слов” и “вещей”, трансформации представлений о задачах и возможностях текста на рубеже Нового времени.

⁹ Couegnas D. Introduction a la paralitterature. — P., 1992. — P. 182.