

ИЛЛЮСТРАЦИИ РОМАНА «ОБРУЧЕННЫЕ» КАК ОСОБЫЙ ЖАНР АВТОРСКОГО КОММЕНТАРИЯ К ТЕКСТУ

Информация об авторе: Елена Маццола, кандидат филологических наук, переводчик, директор Центра Европейской Культуры «Данте», Театральный пер., д. 4, 61057 г. Харьков, Украина.

mazzola.ele@gmail.com

Аннотация: Данная статья посвящена вопросу определения действительных границ романа «*I promessi sposi*» («Обрученные») итальянского писателя XIX века А. Манцони. Читателю открывается, прежде всего, сложная и многосоставная структура произведения, в котором присутствуют две различные текстовые части — сам роман и повесть «*Storia della colonna infame*» («История позорного столба») — вместе с целой системой иллюстраций, полностью выдуманных самим автором. В окончательной версии произведения, датированной 1840-42 годами и изданной Манцони, слова и образы совместно порождают единый, целостный, и одновременно и трехчастный текст. Большинство критиков до сих пор не воспринимают триединую структуру «Обрученных» в качестве основного фактора для понимания смысла произведения. Однако именно таким сам автор захотел увидеть текст в завершенном виде, после того как он работал над ним больше десяти лет, существенно изменяя его не один раз. В статье предлагается общий обзор иллюстраций «Обрученных», созданных художником Гонином (и другими мастерами, работавшими под его руководством) вместе с Манцони, а также первая попытка их анализа и классификации. Учитывая постоянное вмешательство Манцони в работу художников, его стремление самому определять мельчайшие детали воплощения рисунков (техника, приемы, цвета, источники, расположение в системе изображение-изображение и изображение-текст) и напрямую участвовать в процессе создания виньеток, можно утверждать, что иллюстрации романа возникли и функционируют как очень специфический тип комментария автора произведения к своему собственному тексту.

Ключевые слова: итальянская литература, XIX век, А. Манцони, «Обрученные», иллюстрации, авторский текст, литературный жанр, комментарии.

© 2024 Elena Mazzola

ILLUSTRATIONS FOR THE NOVEL *I PROMESSI SPOSI* (*THE BETROTHED*) AS A PARTICULAR GENRE OF AUTHORIAL COMMENTARY ON THE TEXT

Information about the author: Elena Mazzola, PhD in Philology, Translator, Director, Center of European Culture “Dante”, Teatral'nyi per. 4, Kharkiv, Ukraine.

mazzola.ele@gmail.com

Abstract: This article deals with understanding the real boundaries of the novel *I promessi sposi* (*The Betrothed*) by the Italian writer of the 19th century A. Manzoni. To the reader's attention is, first of all, revealed the complex and compound structure of the

work which consists of two separate textual parts — the novel and the short essay “Storia della colonna infame” (“History of the Column of Infamy”) — together with a whole system of illustrations entirely thought out by the same author. In the final version of the work, that dates 1840–42 and was published by Manzoni himself, words and images go together in generating a unique, entire though at the same time tripartite text. So far most of the critics do not consider the tri-une structure of *The Betrothed* as a major factor for understanding its real meaning. However, the author wanted to see it realized exactly in that way, and thus came after he had worked on his text for more than ten years significantly changing it more than once. This article proposes a general view on the illustrations of *The Betrothed*, created by the artist Gonin (with some other craftsmen he directed) together with Manzoni and is also a first attempt of analysis and classification. Considering the constant intervention of Manzoni in the work of the artists and the way he was determining even the smallest details of the drawings’ realization (techniques, methods, colors, sources, position concerning the relation image-image and image-text), directly participating in the process of creation of the vignettes, we support the thesis that the illustrations of the novel appeared and function as a very specific type of commentary by the author of the work to its own text.

Keywords: Italian literature, XIX century, A. Manzoni, illustrations, author’s text, literary genre, commentaries.

После выхода в свет первого издания своего романа (в 1827 году) Мандзони тщательно переписал текст, занимаясь скрупулезной лингвистической правкой, направленной главным образом на устранение диалектизмов. К тому моменту, редактирование, в том числе и смысловое, уже было закончено: таким образом была создана вторая версия романа.

Роман, как известно, существует в трех версиях. Первая — известная под названием «Fermo e Lucia» — не была опубликована, хотя рукопись была передана нескольким друзьям писателя. Во второй Мандзони занят смысловой правкой, он радикально меняет название (с «Gli sposi promessi» на окончательное «I promessi sposi») и композицию произведения. Именно этот роман, опубликованный Мандзони в 1827 году, делает его знаменитым в Италии и Европе. При подготовке третьей версии Мандзони занят языком, которым до сих пор он остается все еще крайне недоволен. В результате работы над третьей версией появляются «Обрученные» — роман, опубликованный между 1840–1842 годами, который сегодня известен как окончательный авторский текст.

Параллельно с работой над языком романа Мандзони также решил снабдить новое издание иллюстрациями, опубликовать его отдельными выпусками и вынести одно из исторических отступлений (события, описанные в «Истории позорного столба», изначально находились в пятой главе романа) за пределы романа, подчеркнув его роль заключительного текста в томе. Причины желания издать иллюстрированный

текст кроются отчасти в моде того времени: во Франции появилось много иллюстрированных изданий (Дон Кихота, Жиль Бласа, свифтовского Гулливера, Мольера, Лафонтена), и Мандзони, который имел возможность ознакомиться с ними и оценить их, был ими вдохновлен. Однако решение Мандзони зависело также и от причин социально-экономических: в то время проблема подпольных издательств была достаточно распространенной в Италии, разьединенной и территориально, и в языковом отношении. Мандзони пишет книгу не на диалекте, доступную в языковом смысле в любой части Италии, в силу чего за пределами Ломбардии ее имел возможность переиздать и продавать в свою пользу, не согласуя своих действий с автором, любой владелец типографии, формально ограниченный законами, но, на самом деле, по факту ничем не скованный.

Решая взяться за столь трудную работу по подготовке богато иллюстрированного издания, Мандзони надеется победить конкуренцию нелегальных издателей, поскольку убежден, что обилие изображений может стать помехой для мелких типографов, которые, конечно же, не имели в своем распоряжении необходимых для оплаты иллюстраторов и гравёров средств. Таким образом, писатель становится буквально своим же собственным издателем, самолично и от начала до конца заботясь обо всех деталях готовящегося издания. Этот напряженный труд начал приносить свои плоды в 1840 году, когда были отданы в печать первые выпуски, и завершился в 1842-м, когда под произведением было поставлено слово «Конец»¹. Необходимо подчеркнуть, что речь шла именно о создании принципиально нового текста, а не только о редактировании, и что именно это произведение, взятое в своей целостности, мы считаем *авторским текстом*, окончательным и наиболее полным, таким, который сам Мандзони посчитал завершённым. Таким образом, в процессе чтения и анализа нам нужно суметь увидеть перед собой цельный текст в совокупности всех его составляющих, или точнее сказать — как недавно начали утверждать некоторые итальянские

¹ Перипетии издания 1840–42 гг., опубликованного миланскими типографами Гульельми и Редаэлли, были воссозданы в деталях Марино Парэнти и Фернандо Маццокка [Parenti, 1945; Mazzocca, 2000]. Добавлю только, что с издательской точки зрения это предприятие было полнейшим провалом: слишком дорогое для Мандзони, который в ту пору столкнулся с экономическими трудностями, связанными с его семейным положением, и неэффективное по отношению к поставленной им цели остановить выпуск нелегальных изданий: пока его окончательный текст печатался, выходили всё новые «пиратские» версии иллюстрированных изданий. Заметим, однако, что провал касался не только и не столько коммерческого аспекта, но прежде всего, что мы и продемонстрируем в данной работе, художественного (в том смысле, что намерения писателя не были поняты).

критики — *триединое* произведение, объединенное под общим названием «Обрученные», указанным на первом форзаце, но состоящее из трёх различных и явно отграниченных друг от друга компонентов: 1) новая редакция текста романа в узком смысле, имеющая полное название «Обрученные. История, происшедшая в Милане в XVII веке, найденная и переработанная Алессандро Мандзони» («I promessi sposi. Storia Milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni») 2) «История позорного столба» («Storia della colonna infame») (издаваемая впервые) и 3) корпус иллюстраций. Долгое время это неслиянное и нераздельное единство превратно истолковывалось литературными критиками, которые ограничивались либо изучением (как герменевтическим, так и строго лингвистическим) исключительно собственно текста последней версии романа, либо изучением его предыстории, либо же изучением корпуса иллюстраций и «Истории позорного столба», рассматриваемых как совершенно посторонние, оторванные от романа части. Так родилась и распространилась идея о том, что «Обрученные» — лишь одна из трёх созданных автором частей, — идея, которая, по нашему мнению, коренным образом извращает саму природу его творения, препятствуя пониманию авторского замысла и его значения. Только совсем недавние исследования рассматривают произведение Мандзони в целом — особенно нужно отметить группу ученых из отдела гуманитарных исследований Неаполитанского университета имени Фридриха II².

* * *

Мандзони начал задумываться над проектом иллюстрированного издания в 1837 году, когда попросил известного художника Франческо Айеца выполнить некоторые подготовительные рисунки, которые, однако, не показались ему вполне подходящими (тем не менее, в окончательный вариант издания вошли две гравюры с его подписью). Двумя годами позднее Массимо Д'Адзельо представил Мандзони туринского художника Франческо Гонина, которому писатель и доверил дальнейшую работу. Встреча с Гониним, как сам Мандзони впоследствии говорил, была действительно огромной удачей, пото-

² Благодаря неаполитанской школе в 2014 году было выпущено полное иллюстрированное и комментированное издание «Обрученных» крупным миланским издателем Риццоли [Manzoni, 2014], именно на него я ссылаюсь при цитировании текста романа и «Storia della colonna infame». В этом же издании находится важная статья Джанкарло Алфано о месте иллюстраций в комплексе произведения [Alfano, 2014].

му что иллюстратор оказался «готовым к абсолютному согласию с написанным и наделенным редкой способностью уподобляться духу автора»³. Мандзони выбрал Гонина в качестве основного рисовальщика, главного толкователя или даже, как он сам это определил, «переводчика» своего произведения. Наряду с ним писатель вовлек в работу группу граверов из разных стран, руководство которой отдал Луиджи Сакки (чье имя можно прочесть на многих виньетках), и других художников: Паоло и Луиджи Риккарди (соответственно рисовальщика фигур и пейзажиста), Джузеппе Сеньи (портретиста), Луиджи Бизи (панорамная живопись) и Федерико Мойя (специалист по перспективе). Помимо двух упомянутых изображений, принадлежащих Айецу, в финальном издании были также использованы один рисунок Луи Буланжера и три иллюстрации Массимо Д'Адзельо. Привлечение к работе над изданием столь большого количества мастеров, связанное отчасти с техническими требованиями, отчасти с самим объемом материала вкупе со спешкой Мандзони по выпуску издания, ни в коей мере не умаляет фундаментальной роли Гонина, который остается главным интерпретатором творения, как с количественной точки зрения (им выполнены 90% виньеток), так и с идеологической.

Редакция 1840–1842 годов рождается как единое целое с изображениями, что наглядно показывает частая переписка Мандзони и Гонина, из которой мы узнаем, как тщательно Мандзони следил за всеми деталями корпуса иллюстраций: от содержания до формы, размеров, вплоть до сугубо технических деталей их выполнения или расположения на страницах. Мы узнаём также, что для Мандзони не идет речь о примате текста над изображениями, но о создании нового, цельного текста. Ведь параллельно с созданием виньеток, Мандзони работает над редактированием версии 1827 года и порою доходит до того, что заявляет о своей готовности изменить текст, если тот не будет соответствовать требованиям иллюстратора. Например, в авторском замечании, касающемся виньетки под номером 237, приводится цитата из романа: «закрыл лицо руками» («*si coperse colle mani il volto*»), чтобы описать выражение стыда Безыменного в присутствии кардинала Федерико Борромео наутро после знаменитой ночи. Но написав *volto* — лицо, Мандзони делает приписку в скобках, в которые обычно помещает всевозможные дополнительные замечания по поводу сюжета виньеток: «или *fronte* — лоб, если художнику так покажется

³ «Disposto ad un'adesione assoluta allo scritto e dotato di una rara assimilazione del suo spirito» [Da Vià, 1989].

более удачным; в таком случае будет изменен текст»⁴, то есть выражает готовность подчинить текст изображению во имя качества изображения. На виньетке, сопровождающей издание сорокового года, Безыменный прикрывает «лицо», то есть не понадобилось заменять его на «лоб», но предложение Мандзони, которое мы находим в рукописи, представляется значимым для понимания решимости писателя в точности соглашаться с требованиями иллюстратора.

С другой стороны, нам известны и противоположные примеры, случаи, когда Мандзони просил Гонино внести изменения в уже выполненные работы:

<...> если бы в этой фигурке действительно было что-то, что нужно изменить, ты бы проявил ангельское терпение и убрал немного карандаша, добавил побольше белого и сделал бы прекрасную вещь безупречной. Что скажешь? Что я зануда? Меня таким задумала природа, и потом к этому приложил руку и ты⁵.

Или вот, еще более явно:

<...> только одно из этих изображений не произвело на нас такого впечатления, как другие, это расположенная вначале фигура убегающей Лючии: и ты наверняка заметил, что и мы, смотря ее, остались как-то холодны к ней. *Valeat quantum valere potest*; но я о ней размышлял (потому что что-то меня смущало в ней), и я бы тебе в любом случае сказал об этом, даже без достигнутого теперь между нами согласия, которое подвигло сказать это именно сейчас⁶.

Итак, если иногда Мандзони оставляет за Гонино свободу выбора, предлагая ему различные варианты иллюстраций, то в других случаях именно автор настаивает на выборе того или иного варианта — что-

⁴ «<...> o la fronte, se all'artista torna meglio; e in questo caso, si muterà il testo». Цит. по: [Alfano, 2014, p. 1267].

⁵ «<...> se ci fosse davvero qualcosa da ritoccare in quella figurina, tu avrai la santa pazienza di levare un po' di lapis, mettere un po' di bianco, e render perfetta una cosa già bellissima. Che ne dici? Ch'io sono un seccatore? Sono stato abbozzato tale dalla natura, e finito da te» [Manzoni, 1881, p. 46].

⁶ «<...> uno solo di questi disegni non fece l'impressione degli altri, ed è quella iniziale che ha la figura di Lucia in atto di fuggire: e tu devi esserti accorto che anche noi che l'abbiamo veduta in tua presenza, a quella sola siam rimasti un po' freddi. *Valeat quantum valere potest*; ma io l'avevo sulla coscienza, e te ne avrei parlato, quand'anche questo nuovo consenso non m'avesse stimolato a farlo ora» [Manzoni, 1881, p. 23].

бы сильнее проглядывала связь между изображениями и чтобы они не входили в противоречие друг с другом.

Результатом этого творческого союза становится настолько сильная связь между текстом и изображениями, что абсолютная непрерывность изобразительного и текстуального рядов вызывает в читателе ощущение нахождения перед единым, хотя и разнородным, *текстуальным континуумом*. Таким образом, изображения полноправно участвуют в выражении смысла произведения, и, если мы будем учитывать, что роман Мандзони строится на плотном наслоении смыслов, которое автор реализует через постоянное использование рекурсивной техники *mise en abyme*, внутренних рифм и зеркальных отсылок, которые связывают то, что сказано прямым текстом, с тем, что сказано иначе, между строк, станет ясно, что иллюстрации вплетаются в плотную канву текста, не раскрывая глубины ее тайны, но освещая именно те *места преткновения*, которые указывают нам на кажущуюся неиссякаемую глубину.

В этой статье нам хотелось бы предложить общий взгляд на систему иллюстраций «Обрученных», созданных Гонином вместе с Мандзони. Точкой отсчета, от которой мы отталкиваемся, приступая к анализу, является попытка посмотреть на виньетки как на определенного рода *зауалированный комментарий автора к своему собственному тексту*. Ведь очевидно, что повествование и иллюстрации не представляют собой текст одного и того же качества: текстуальный континуум произведения не является единообразным хотя бы по той простой причине, что в нем используются разные кодировки, а также потому, что одна ее часть принадлежит *перу* другого автора, или со-автора, который, однако, не призван сообщить ничего такого, что бы отличалось от уже сказанного голосом писателя, а должен *перевести* его на другой язык, усилить его с помощью «изобразительного эха», верно интерпретировать его, четко следуя всем авторским инструкциям. Учитывая постоянное и решительное вмешательство Мандзони, состоящее из резких и необсуждаемых «да» и «нет», его решимость подробно определять мельчайшие детали воплощения будущих рисунков (техника, приемы, цвета, источники, расположение относительно связи «изображение-изображение» и «изображение-текст»), участие в работе над созданием виньеток и склонность в некоторых случаях оставлять за собой право последнего штриха, мы осмеливаемся утверждать, что иллюстрации возникли и функционируют как очень специфический тип комментария автора произведения к своему собственному тексту.

Необходимо принять во внимание, что данная статья есть не более чем краткое введение в тему с несколькими примерами. Начав ис-

следовать отношения между текстом и образом, мы в скором времени осознали, что присутствие иллюстраций в тексте неизбежно отсылает к необходимости полностью перечитать произведение в свете тех смыслов, что аккумулированы в них. Здесь есть все основания как для нового целостного анализа романа, так и для углубленного изучения отношений между текстом и образом во всем комплексе произведения (включая, разумеется, и «Историю позорного столба»). Очевидно, что эта работа не может быть произведена в столь кратком исследовании, в котором мы ограничимся изложением общего видения того, что кажется нам несущей конструкцией *изобразительного комментария* Мандзони-Гонина, с несколькими тематическими углублениями, имеющими своей целью помочь читателю осознать важность той роли, которую играет в совокупности произведения это новое и совершенно *иное* авторское слово⁷.

* * *

Произведение, которое Мандзони заканчивает публиковать в 1842 году, состоит из нескольких частей. Том открывается двумя форзацами, первый из которых дает роману общее название и представляет в форме собирательного символического изображения главных героев романа, в то время как второй — в переписке с Гониним названный Мандзони «типографским» или «смешанным форзацем», потому что выполнен с помощью типографских шрифтов и гравировки — знакомит читателя со структурой произведения, уже на этом этапе сообщая читателю, что в нем присутствуют два разнородных текста и изображения.



Отметим также, что на этом форзаце Мандзони делает недвусмысленное заявление относительно его собственной роли: автор — это

⁷ Характер данного исследования приводит к необходимости показать, начиная с этого момента и в дальнейшем, некоторые изображения. Разумеется, я попытаюсь не перегружать ими текст. Изображения взяты с сайта: [https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:I_promessi_sposi_\(1840\).djvu/655](https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:I_promessi_sposi_(1840).djvu/655). Там же находится полная иллюстрированная версия произведения Мандзони. Расположение изображений в данной статье соответствует их оригинальному расположению в тексте романа, согласно замыслу автора.

тот, кто *нашел и переработал* историю, к которой приступает читатель. Затем нам сообщается, что второй текст — «История позорного столба» — издается впервые; внизу — выходные данные, об авторе же (авторах) иллюстраций форзац не упоминает. Таким образом, кажется, что многосоставное произведение имеет лишь одного автора — Алессандро Мандзони, который, найдя историю, берет на себя задачу *переделать* ее. Иллюстрация ко второму форзацу очень символична и, по всей видимости, предоставляет важный ключ к чтению произведения в целом. Достаточно заметить, что в центре изображены не оба главных героя — Ренцо и Лючия, обрученные, — а одна только Лючия, с глазами, обращенными к небу, вскинувшая руки в молитвенном жесте, окруженная чудовищными фигурами, которые пытаются схватить ее, — и с защищающим ее ангелом, осеняющим девушку своими крыльями и заслоняющим от напасти⁸.

За двумя форзацами следуют (по порядку): введение и 38 глав «Обрученных», третий форзац, который связывает последнюю главу романа с началом «Истории позорного столба» и, наконец, введение и 6 глав последней. Введение и 38 глав романа имеют периодически повторяющуюся структуру: над каждой главой (включая введение) расположено изображение, которое несет функцию заглавия, каждая глава начинается с буквицы. В «Истории позорного столба» заголовок появляется только во введении, об остальных различиях поговорим далее. В любом случае, текст и изображения постоянно чередуются с начала до конца тома, достигая общего числа в 504 иллюстрации, расположенные на 864 страницах.

Заглавные рисунки

Заглавные рисунки представляют собой шесть повторяющихся фигур, которые сменяются на протяжении всего романа, за исключением первой, четырнадцатой и тридцать шестой глав, занимающих особое место. Также и для введения, которое вначале Мандзони не собирался озаглавливать, будет использовано одно из повторяющихся изображений. В письме Гонину от 26 октября 1840 года читаем:

⁸ Если мы далее не беремся здесь комментировать столь важную по своей связи с текстом романа фигуру, то это не только по причинам сжатого объема, и не потому, что цели данной работы не направлены на анализ произведения Мандзони. Причины этого кроются именно в том свете, который это изображение проливает на текст произведения: его присутствие предлагает подсказку, ключ к чтению, ключ до такой степени неотъемлемый, что для его комментирования пришлось бы перечитать всё сначала.

АВТОКОММЕНТАРИЙ:
ВИДЫ, ЗАДАЧИ, ФУНКЦИИ

<...> введение так пусто смотрится, давай поставим туда маленького доброго гения. Другое изображение не подходит ко второй главе, но подходит к третьей. Поэтому второй главе, которая уже почти готова, не хватает как раз только этой необходимой ей части. Прости, что я тороплю тебя, зная твою загруженность; но ты же понимаешь срочность⁹.



«Добрый гений», который изображен с факелами в руке, сопровождаемый по бокам зеркальными изображениями сатира, преследующего нимфу, послужит заглавным рисунком для четырех глав, включая введение. Другие заглавные рисунки, в порядке их появления, таковы: изображение опускающейся руки с кинжалом, который разделяет две руки, не могущие, таким образом, соединиться (повторяется 6 раз); борьба между орлом и змеей (6 раз); корабль, который качает во время шторма (6 раз); орел с расправленными крыльями (6 раз); собаки, которые выслеживают зайца у норы (6 раз).



Как можно заключить из приведенного отрывка письма Мандзони, изображения были для него важной частью произведения, а их расположение — неслучайным, напротив, связанным с содержанием определенной главы.

Отношения, которые автор устанавливает между заглавным рисунком и текстом находящейся под ним главы, меняются от раза к разу: речь может идти, по крайней мере при первом чтении, об отсылке к психологическому состоянию того или иного персонажа, о предсказании несчастья, которое вот-вот обрушится на кого-нибудь, или о по-

⁹ «<...> l'introduzione non istà bene senza, e ci si metterà quella del genietto. L'altra non potrebbe convenire al 2° Cap°; ma conviene benissimo al 3°. Sicché il 2° che è già composto, manca di questa parte necessaria. Scusa se vengo a sollecitarti così, oppresso come sei d'occupazioni; ma tu vedi l'urgenza» [Manzoni, 1881, p. 34].

вторяющейся детали, которая после долгого отступления возвращает читателя к одной из основных линий истории. В любом случае, заглавные рисунки несут важную функцию организации внутритекстовых связей, и, возможно, это единственный уровень, на котором иллюстрации на данный момент изучены (не считая их художественного анализа вне связи с текстом). Но семантическая нагрузка заглавных рисунков связана не только с общим смыслом открываемой ими главы, они вплетаются в канву текста почти так же, как если бы представляли из себя *ярко выраженное слово*, слово, сказанное более явно, более акцентированно, нежели остальные. Помещение этих рисунков в начале глав и тот факт, что они повторяются, уже сам по себе является сигналом их важности. Кроме того, речь идет об изображениях, которые запускают в тексте процессы отсылок и рифм, сподвигающих читателя приостановиться на некоторых ключевых словах, которые могли бы быть упущены читателем, захваченным сюжетом: отвлеченно обозначающая некое слово, мотив или концепт, с легкостью извлекаемый из представленного образа, заглавные рисунки словно внушают читателю нечто, что он затем, даже не отдавая себе в этом отчета, обнаруживает, вчитываясь в текст. И наконец, заглавные рисунки устанавливают диалог с другими изображениями той главы, в которой находятся, или всего произведения в целом, так что при перечитывании романа с опорой на иллюстрации и следовании отсылкам, которые связывают их друг с другом, глубина текста всё более и более открывается, являя новые связующие нити между рассеянными среди поворотов сюжета концептами и предлагая новые трактовки смысла текста.

Приведу здесь только один пример, еще раз оговорив, что это всего лишь начало анализа, требующего более глубокой проверки в контексте всего произведения. Однако же, пути развития смысла, проистекающие из данной гипотезы, ясно прослеживаются уже сейчас. Возьму для примера заглавный рисунок с собаками, которые сторожат зайца у норы:



С самого первого прочтения романа можно заметить, что дон Родриго часто называется «собакой» и что в тексте этот эпитет, безусловно, отсылает к злу, или, более точно, к *лукавому*, к образу самого дьявола. Изображение зла, того зла, которое «охотится» на человека,

и, кажется, не дает ему спастись, часто встречается в романе, и отождествление изображения собаки с изображением явно дьявольским появляется не раз. В одиннадцатой главе диалог текста с изображением становится особо выразительным. Речь идет о Гризо, который:

<...> camminava come il lupo, che spinto dalla fame, col ventre raggrinzato, e con le costole che gli si potrebber contare, scende da' suoi monti, dove non c'è che neve, s'avanza sospettosamente nel piano, si ferma ogni tanto, con una zampa sospesa, dimenando la coda spelacchiata,

Leva il muso, odorando il vento infido,



se mai gli porti *odore d'uomo* o di ferro, rizza gli orecchi acuti, e gira due *occhi sanguigni*, da cui traluce insieme l'ardore della preda, e il terrore della caccia. Del rimanente, quel bel verso, chi volesse saper donde venga, è tratto da una *diavoleria* inedita di crociate e di lombardi, che presto non sarà più inedita, e farà un bel rumore; e io l'ho preso, perché mi veniva in taglio; e dico dove, per non farmi bello della roba altrui: che qualcheduno non pensasse che sia una mia astuzia per far sapere che l'autore di quella *diavoleria* ed io siamo come fratelli, e ch'io frugo a piacer mio ne' suoi manoscritti¹⁰.

Все отсылки связаны между собой: с одной стороны, читатель несколько раз видит в тексте образ собак и преследуемого зайца, с другой у него на слуху, что дон Родриго — «собака», а теперь он слышит, как о Гризо (самом верном его слуге) сказано, что он — «волк». И чтобы читатель не упустил этот образ, он предстаёт перед его глазами,

¹⁰ «<...> шёл подобно волку, который, гонимый голодом, подтянув живот, обнаруживая все рёбра, так что их можно сосчитать, спускается с гор, где нет ничего, кроме снега, осторожно пробирается по равнине, то и дело останавливается, приподняв лапу и помахивая хвостом, — “морду кверху подняв, подозрительный воздух вбирает”, — не донесётся ли запах человечесны или железа, настораживает чуткие уши, ворочает налитыми кровью глазами, в которых светятся и жажда добычи и страх перед травлей. Кстати сказать, этот прекрасный стих, если кто желает знать, откуда он, взят из одной неизданной чертовщины о крестовых походах и ломбардцах, которая вскоре увидит свет и будет иметь шумный успех; заимствовал же я его потому, что он пришёлся мне кстати, а источник я указываю для того, чтобы не рядиться в чужое платье: как бы кто-нибудь не счёл это хитрой уловкой с моей стороны, чтобы дать почувствовать мою братскую близость с автором этой чертовщины, что позволяет мне рыться в его рукописях». Все цитаты русского перевода цитируются по электронной библиотеке Royallib.ru. В цитатах слова, набранные курсивом и жирным шрифтом, выделены нами.

четко очерченный, запечатленный без какого-либо пейзажа вокруг него. Кроме того, метафора Гризо-волка нарисована словами, означающими зверство, — зверство, порожденное ненавистью, направленной против человека, ненавистью смертельной. И Мандзони активизирует текстовую составляющую, вводя стих, который дальше комментирует рассказчик, произносящий слова на первый взгляд ненужные, но на самом деле исполненные смысла: он говорит об авторе стиха, который дважды определяет как «чертовщину», и о том, что не имеет с ним ничего общего. И, делая это, он также предупреждает читателя, чтобы тот не думал, будто рассказчик использует некую уловку, но таким образом он, в сущности, призывает его быть начеку, призывает его остановиться и спросить себя, что же он хочет сказать на самом деле. Заметим, что букваца одиннадцатой главы также изображает собак. Речь идет о гончих, которые в тексте сравниваются с брави:



[C]ome un branco di segugi, dopo aver inseguita invano una lepre, tornano mortificati verso il padrone, co' musci bassi, e con le code ciondoloni, così in quella scompigliata notte, tornavano i bravi al palazzotto di don Rodrigo¹¹.

Таким образом, собаки разными способами вводятся в текст для обозначения зла, врага, дьявола, первейшего из всех предателей, злейшего врага человека. И Гризо — самая хищная из собак, он — волк: сильнейший и преданнейший из прислужников дона Родриго, в минуту нужды — когда того настигает чума — он предает его безжалостно и коварно. Любопытен диалог, который происходит между героями незадолго до сцены разоблачения предательства. Читаем в главе XXXIII:

“Griso!” disse don Rodrigo, rizzandosi stentatamente a sedere: “tu sei sempre stato il mio fido.” “Sì, signore.” “T’ho sempre fatto del bene.” “Per sua bontà.” “*Di te mi posso fidare...!*” “*Diavolo!*” “Sto male, Griso.” “Me n’ero accorto”¹².

¹¹ «Подобно своре гончих, которые после неудачной погони за зайцем сконфуженные возвращаются к хозяину, опустив морды и поджав хвосты, возвращались в эту сумбурную ночь брави в палацотто дона Родриго».

¹² «— Гризо! — сказал дон Родриго, с трудом поднимаясь и садясь на кровати, — я всегда тебе доверял.

— Так точно, синьор. — Я всегда хорошо относился к тебе. — По доброте своей, ваша милость. — На тебя я могу положиться! — Ещё бы, чёрт возьми! — Мне плохо, Гризо. — Я вижу».

Это «*Черт!*», восклицание, которое могло бы означать «Как же нет!», то есть «Конечно, несомненно!», звучит как слово, обличающее того, кто спустя несколько строк будет назван доном Родриго «бессовестным предателем» и «негодяем», а рассказчиком — «презренным». К тому же Мандзони так скоро избавится от этого предателя, точно он в высшей степени противен ему. Вот что мы читаем буквально через три строчки после эпизода с предательством хозяина:

Il Griso rimase a scegliere in fretta quel di più che potesse far per lui; fece di tutto un fagotto, e se n'andò. Aveva bensì avuto cura di non toccar mai i monatti, di non lasciarsi toccar da loro; ma, in quell'ultima furia del frugare, aveva poi presi, vicino al letto, i panni del padrone, e gli aveva scossi, senza pensare ad altro, per veder se ci fosse danaro. C'ebbe però a pensare il giorno dopo, che, mentre stava gozzovigliando in una bettola, gli vennero a un tratto de' brividi, gli s'abbagliaron gli occhi, gli mancaron le forze, e cascò. Abbandonato da' compagni, andò in mano de' monatti, che, spogliatolo di quanto aveva indosso di buono, lo buttarono sur un carro; sul quale spirò, prima d'arrivare al lazzeretto, dov'era stato portato il suo padrone¹³.

И больше о Гризо читатель ничего не услышит.

Уже начало анализа показывает, что в произведении Мандзони слова и образы вместе участвуют в построении тех концептов, которые проходят через весь текст, создавая его смысл. В этом удивительном пересечении языков (изобразительного и текстуального) расположение и повторяемость заглавных рисунков, несомненно, играет фундаментальную роль. И действительно, если бы мы попытались проследить концепты, сформированные другими повторяющимися заглавными рисунками, то перед нами бы предстали тематические линии, столь же очевидные, сколько необходимые для понимания глубинного смысла романа. Достаточно вспомнить о двух руках, которые не могут соединиться, и о теме венчания, которая лежит в основе всего

¹³ «Гризо остался отобрать наспех ещё кое-что, что могло ему пригодиться. Сложив всё в узел, он вышел. Он всё время старался не прикасаться к монатти и следил, чтобы и они не коснулись его. Но в последний момент, когда он второпях шарил повсюду, он взял-таки, около самой кровати, одежду своего хозяина и, не задумываясь о последствиях, встряхнул её, чтобы посмотреть, не окажется ли там денег. Однако задуматься об этом ему пришлось на следующий день, когда в самый разгар кутежа в каком-то кабаке он вдруг почувствовал озноб, в глазах у него потемнело, силы оставили его, и он повалился наземь. Покинутый товарищами, он попал в руки монатти, которые, взяв всё, что было у него ценного, бросили его на повозку. Здесь он и испустил дух, не добравшись до лазарета, куда перед этим снесли его хозяина».

романа. Но все эти случаи чрезвычайно символически многосмысленные и заслуживают точного и тщательного анализа.

Монтаж изображений. Мандзони — режиссер

Из «инструкций», посланных Гонину, мы узнаем, что Мандзони дал художникам очень точные указания не только относительно количества, содержания и размера виньеток, но и их расположения в тексте. Мандзони определил, какие картины должны живо запечатлеть его историю в умах читателей и скомпоновал («смонтировал») изображения словно кинорежиссер: располагая подряд одни только изображения, мы обнаруживаем перед собой некую последовательность, которая мгновенно, действенно и наглядно воссоздает смысл описанных в тексте романа событий.

Возьмем для примера сцену из третьей главы, в которой Ренцо предпринимает первую попытку разрешить свою нелегкую ситуацию, полагаясь на закон и человеческую справедливость. «Даже если тиран» — дон Родриго — «совершает преступление против обычного простолюдина» — думает Ренцо, последовавший совету Аньезе — «то закон все же должен быть для всех един, и есть тот, кто знает его и чей долг — заставить других выполнять его». В результате, Ренцо обращается к адвокату, которого Мандзони вводит как описательно — «*quel dottore alto, asciutto, pelato, col naso rosso, e una voglia di lampone sulla guancia*»¹⁴ — так и визуально.



Имя адвоката читателю не раскрывается (никто его, кажется, не помнит), зато мы знаем, что его характерное прозвище — *Azzeccagarbugli* («крючоктвор»; буквально — тот, кто распутывает узлы/клубки). В ходе развития истории этот Крючоктвор окажется самым развращенным прислужником власть имущих и, в первую очередь, того самого дона Родриго, защиты от которого пришел искать

¹⁴ «<...> этого доктора, он такой длинный, тощий, лысый, с красным носом и малиновой родинкой на щеке».

Ренцо. Здесь он впервые вводится в действие. Описанная Мандзони сцена строится вокруг недоразумения: вначале Крюкотвор принимает Ренцо за одного из бандитов (именно такого рода личности и обращались обычно к адвокату, со свойственной автору пронизательностью замечает Мандзони) и принимает вид дружелюбного сообщника, роясь в указах, чтобы понять, как бы лучше помочь ему, но стóбит ему понять, кто перед ним, как ситуация резко меняется и всякая возможность диалога уничтожается.

Проследим эту сцену так, как ее изобразил Гонин, следуя точным инструкциям Мандзони:



Последовательность изображений представляет нам вектор рассказанной Мандзони истории: Ренцо приближается к человеческой справедливости и сначала кажется, что та готова предложить ему свою поддержку, но внезапно стыдит и прогоняет. Очевидна первоначальная близость героев и их постепенное отдаление: длительный рассказ получает в изображениях свое кратчайшее выражение.

Заметим, что Крюкотвор появится в романе снова — как в тексте, так и на рисунках — в той же своей роли развращенного адвоката, постоянного гостя на пирах власть имущих. Но в качестве главного героя мы увидим его лишь в главе XXV, после обращения Безыменного и последующего освобождения Лючии, то есть в тот момент, когда благодаря решительному вмешательству кардинала Борромео цепочка зла, порожденная властью, разорвется:

Al paesetto di Lucia e in tutto il territorio di Lecco, non si parlava che di lei, dell'innominato, dell'arcivescovo e d'un altro tale, che, quantunque gli piacesse molto d'andar per le bocche degli uomini, n'avrebbe, in quella congiuntura, fatto volentieri di meno: vogliam dire il signor don Rodrigo. <...> Una buona parte di quest'odio pubblico cadeva ancora sui suoi amici e cortigiani. Si rosolava bene il signor podestà, sempre sordo e cieco e muto sui fatti di quel tiranno; ma alla lontana, anche lui, perchè, se non aveva i bravi, aveva i birri. Col dottor Azzecagarbugli, che non aveva se non chiacchiere e cabale, e con altri cortigianelli suoi pari, non s'usava tanti riguardi: eran mostrati a dito,



e guardati con occhi torti; di maniera che, per qualche tempo, stimaron bene di non farsi veder per le strade¹⁵.

Из представленного отрывка видно, что на этот раз выгнан *он*: Azzecagarbugli оказывается отвергнутым человеческим обществом, и именно при появлении этого изображения он уйдет из повествования.

Иллюстрированное Гонином издание характеризуется подобным же образом «смонтированными» рядами изображений: сочетание виньеток, которые перемежаются в различных эпизодах, раскрывает основное направление действия и подчеркивает смысл, делая очевиднее в глазах читателя наиболее глубинное значение, то, которое заключает в себе голос самого автора. Другие сцены, в которых мастерски реализован метод монтажа, — это уже процитированная сцена предательства Гризо (глава XXXIII) и, возможно наиболее богатая «кинематографическими» деталями сцена в Лазарете (глава XXXV), в которой фра Кристофоро сопровождает Ренцо «от порога до порога», помогая ему простить своего злейшего врага дона Родриго, позволяя ему таким образом возродиться, начать жить заново — и встретиться с Лучией.

Буквицы

Все главы «Обрученных» и «Истории позорного столба», а также оба введения начинаются с виньетки — буквицы. Эти изображения

¹⁵ «В деревушке Лючии и во всей округе Лекко на другой день только и было разговору, что о ней, о Безымённом, об архиепископе и ещё об одном человеке, который, как ни любил он, чтобы его имя упоминалось людьми, всё же при настоящих обстоятельствах предпочёл бы, чтобы о нём говорили поменьше, — мы имеем в виду синьора дона Родриго. <...> Добрая доля этой всеобщей ненависти падала также на его друзей и приспешников. Хорошо попало синьору подеста, неизменно глухому, слепому и немому ко всем выходам этого насильника, правда, тоже за глаза, ибо если в его распоряжении не было бравы, зато были сбиры. С доктором Крючоктвором, у которого на уме были лишь сплетни да ябеды, и с другими, ему под стать мелкими подлипалами, церемонились гораздо меньше: на них прямо показывали пальцами и поглядывали исоса, так что они предпочли некоторое время не показываться на улице».

тоже появились в тексте по волю Мандзони, который детально структурировал художников относительно того, что именно должно быть изображено. Таким образом, буквы существуют как полноценная часть процесса повествования и, как и все остальные изображения, служат тому, чтобы предельно точно эксплицировать для читателя заложенный в нем смысл. Более того, то что они являются частью слова, делает их точкой максимального выражения того изобразительно-словесного единства, которым характеризуется произведение в целом. В этом специфическом жанре творческие решения Мандзони также очень разнообразны, однако прежде всего нам нужно обратить внимание на то, что здесь происходит раскрытие совершенно иных смысловых линий, выявление и описание которых требует отдельного исследования. Здесь я только попробую продемонстрировать некоторые общие черты, которые с одной стороны объединяют, с другой стороны отличают между собой придуманные Мандзони буквы.

Первая разновидность букв — это рисунок, с легкостью соотносимый с примыкающим к нему повествованием, первая буква первого слова которого изображает описанный в повествовании объект. Например, в первом введении мы видим человека, который читает за столом в кресле. Впоследствии мы догадываемся, что это изображение рассказчика, трудящегося над манускриптом, из какого он узнает ту историю, которую собирается рассказать. С первой же фразы произведения заметно, как сильно изображения вплетаются в канву повествования: «L», первая буква романа, состоит из спинки и подлокотника кресла, изображенного на рисунке-инициале.



'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo...¹⁶

К тому же, мы не можем не заметить, что начало текста сразу же раскрывает перед нами свою сложность: вслед за инициалом идет слово «История» («Historia»), написанное в архаичной форме, поскольку манускрипт является трудом анонимного писателя XVII века, и с большой буквы, как и слово «Время» (Tempo); и на типографском форзаце

¹⁶ «История может, поистине, быть определена как славная война со Временем...»

мы уже два раза видели слово «история», — следовательно, история прямо и настойчиво указывается в качестве *темы* (в лингвистическом смысле противопоставления тема-рема) произведения.

Есть и другие буквицы, выстроенные подобным образом и, по сути, к этому типу принадлежат буквицы первой и последней глав романа. Первая представляет собой букву «Q» под неким сводом, напоминающим руины арочного моста, типичного для пейзажа той местности, сквозь который протекает ручеек. И таким образом оформленная «Q» ознаменовывает начало слов, для обычного читателя обозначающих истинный зачин романа:



uel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno...¹⁷

Последняя же буквица романа — это «U», высеченная в форме оконного проема, из которого, высунувшись почти целиком, выглядывает Аньезе, чтобы, преодолев тысячу невзгод, снова обнять дочь Лючию:



na sera Agnese sente fermarsi un legno all'uscio¹⁸.

Столь хорошо выделенная «U» четко раздается в слове «*uscio*» (дверь/выход), одном из тех слов, которые участвуют в создании ключевого концепта романа: дверь (*uscio*), порог (*soglia*), комната (*stanza*) — слова, обозначающие, что в мире романа пространственное измерение и измерение временное имеют странные границы, которые люди по ходу истории (и Истории вообще, и любой особой истории) могут постоянно, в том или ином смысле, решаться пересекать.

Вторая разновидность буквиц состоит в изображении одной или нескольких человеческих фигур с расположенной рядом буквой или буквами, с которых начинается текст. Фигуры эти — чаще всего персонажи романа, как в случае третьей главы, в которой мы видим Лючию, прогуливающуюся с осторожным и озабоченным видом:

¹⁷ «Тот рукав озера Комо, который тянется к югу между двумя непре-
рывными цепями гор...»

¹⁸ «Как-то вечером Аньезе услышала, как у ворот остановился экипаж.»



Написанная рядом с фигурой буква «L» — это начальная буква имени героини, а также фразы «Lucia entrò nella stanza terrena»¹⁹, которая, на мой взгляд, является фундаментальной для раскрытия смысла романа (собственно, в русле концепта порог-дверь и т.п.). Необходимо также отметить, что Гонину пришлось переделать этот рисунок после высказанной Мандзони критики (уже процитированной здесь, см. сноску 6) на предыдущий вариант, выполненный художником. Критические замечания Мандзони (которые следовали за долгим рядом восхвалений и оценок других просмотренных виньеток) показывают, что он был весьма требователен к Гонину, который на этот раз не подправил, а полностью переделал виньетку. Новая версия (здесь приводимая) настолько понравилась Мандзони, что писатель выбрал ее для рекламной афиши нового издания. По поводу этих важнейших решений автора мы здесь ограничимся лишь одним замечанием: снова Мандзони предъявляет читателю не двух обрученных, а только Люцию.

К той же разновидности буквиц относятся и аллегорические изображения:



quella sedizione del giorno di san Martino e del seguente, parve che l'abbondanza fosse tornata in Milano, come per miracolo²⁰.

Изобилие с пустым рогом (глава XXVIII), — это персонифицированное изображение склонности людей к легковерию и желанию чуда на поверку оказывающегося иллюзией. Этим изображением Мандзони заклеймляет человеческое невежество и безответственность. Последствия фальшивого *изобилия* будут явленные в другом аллегорическом

¹⁹ «Люция вошла в нижнюю (досл. «земную») комнату». Я говорю, что это одна из наиболее важных фраз в романе, потому что слово «земная» намекает на то, что Люция, наиболее «небесный» из всех персонажей, с этого момента «спускается» и входит в земное пространство истории.

²⁰ «После бунта в день Сан-Мартино и на следующий за ним день казалось, что изобилие, словно чудом, вернулось в Милан».

ческом изображении: чумы, зримо входящей в текст в начале тридцать первой главы и начинающей действовать как полноправный персонаж истории, в том числе и благодаря силе изображения:



a peste...

И в этом случае, и дальше (таким же образом изображены *голод*, *толпа*, некоторые второстепенные персонажи), речь идет о фокусировке на том, кто совершает действие, кто или что действует по ходу истории.

Третья группа буквиц ставит крупное изображение самой буквы (первой буквы первого слова текста) в центр виньетки — так, чтобы оно занимало всё её пространство, и сопровождалось, по указанию Мандзони, «цветочными украшениями»:



Буквицы этой категории присутствуют прежде всего в «Истории позорного столба» (включая введение и за единственным исключением — первой главы), в то время как в «Обрученных» мы находим их лишь один раз в десятой главе и во второй раз, в немного видоизмененном варианте, в главе XXXII, для которой Мандзони просит в качестве буквицы:

<...> букву D, которая служит обрамлением гербу Милана: красный крест на белом фоне. Примеч. Красный обозначается вертикальными линиями²¹.

Исходя из этой «D» я попытаюсь осуществить вторую попытку углубленного толкования связи между изображениями, повествовательным текстом и глобальной идеологией произведения.

²¹ «<...> un D che serve di cornice all'arma di Milano: croce rossa in campo bianco. NB. Il rosso si indica con linee verticali» [Manzoni, 2014, p. 924]. Обратим внимание на точность указаний Мандзони: он просит изображение определенного цвета на черно-белом рисунке и объясняет, как его выполнить.

Тридцать вторая глава полностью посвящена описанию исторических событий, это одно из тех долгих отступлений, для которых Мандзони находит место на страницах своего романа. Это имеет большое значение для темы литературного жанра исторического романа, в котором автор пробует свои силы и по поводу которого высказывает свои теоретические воззрения. Именно эти воззрения делают его протагонистом европейских литературных споров того времени. Это качество главы важно также и для окончательной структуры, которую Мандзони намеревается придать своему произведению, решительно удаляя некоторые его части, например, девять глав из «Фермо и Лючия», посвященных монахине из Монцы (одному из тех персонажей, которых Мандзони выхватывает из реальности и переносит, преобразуя, в «смешанный мир истории и вымысла»); и заметим, что именно в десятой главе, посвященной истории монахини, находится буква, принадлежащая к характерной для исторических глав подгруппе, — буква «V» с цветочными украшениями. Как будто Мандзони говорит: «в моем вымышленном романе, где все буквы стли образами, есть одна реальная история», а с другой стороны: «мое историческое повествование, в котором только одна буква является образом, составляет единое целое с моим романом».

В этой главе повествуется об исторических событиях, которые разворачиваются при определенных обстоятельствах, в определенное время и в определенном месте: о чуме 1630 года в Милане.



ivenendo sempre più difficile il supplire all'esigenze dolorose della circostanza, era stato, il 4 di maggio, deciso nel consiglio de' decurioni, di ricorrer per aiuto al governatore²².

Красный крест на белом фоне — герб города Милана, который, в свою очередь, входит в число персонажей романа через это символическое изображение: город Милан принимает в глазах читателя черты охваченного болезнью тела. Но от читателя не может ускользнуть то, что появление в тексте изображения креста отсылает также и к другим смыслам, ко всем возможным смыслам этого символа. Также в

²² «Так как становилось всё труднее удовлетворять тяжёлые требования, выдвигаемые обстоятельствами, то в Совете декурионов 4 мая было решено обратиться за помощью к губернатору».

этом случае изображения облегчают, приближают — как если бы они служили увеличительным стеклом — глубинную реальность текста в глазах читателя: появление перед глазами креста помогает ему установить в своей памяти связь с другими деталями — как визуальными, так и текстуальными — которые повторяются и которые подведут его к осознанию одной из главных тем романа.

В глубинном смысле романа крест является элементом, который ставит все остальные элементы на их собственное место. Крест является точкой сборки, определяющей места всех вещей в правильном устроенном универсуме. Изображения в романе работают как зрительное эхо, несущее нам внутренний смысл слова, хоть и прозвучавшего в тексте, но, возможно, нами не расслышанного²³. В сущности, происходит вот что: читателю посредством изображения дается возможность уловить ключевое слово, несущее определенный посыл, который он затем сможет обнаружить в других частях текста (как повествовательного, так и изобразительного).

В данном конкретном случае читатель постепенно придет к осознанию того, что все герои этой истории рано или поздно оказываются у креста и все они поставлены перед необходимостью выбора — принять этот крест или отказаться от него. И если перечитать текст в этом ключе, то приходишь к пониманию, что это именно так — от начала до конца.

Припоминается, к примеру, иллюстрация к первой главе, воспроизводящая момент появления на сцене одного из главных героев романа — дона Аббондио²⁴. При взгляде на эту иллюстрацию становится ясно, что в ней очевидно проступает изображение креста: брави и дон Аббондио расположены в форме креста, фигура курато в шляпе с широкими полями напоминает крест и на часовне также установлено распятие:



²³ Уточним, однако, что эта функция повторения, которую принимают на себя изображения, не становится преувеличенной, не раскрывает глубокой тайны текста и не нарушает художественной глубины.

²⁴ О важности того факта, что именно дон Аббондио — трусливый курато, с которым так грубо обошлись критики, но который, однако, будет венчать обрученных — первый из главных героев, появляющихся на сцене. См. мою статью [Mazzola, 2020].

Изображение креста появляется здесь с нарочитой экспрессивной силой, почти бессознательно отпечатлевается в сознании читателя, в то время как его совсем нет в повествовательном тексте. И все же, следя за развитием истории и мыслями автора относительно человеческой и божественной справедливости, приходишь именно к образу распятия. Это происходит как бы ступенями: сначала к нему приходят по одному разные персонажи, со своими личными историями, а затем и сам читатель, перед которым открывается суждение Мандзони о смысле человеческой Истории в целом: кажется, что крест, Христос распятый, возвышается спрятанный среди изгибов текста, как центр Истории и всякой частной истории.

Если уже в этой сцене видно, как дон Аббондио пытается уклониться от креста, то дальше читатель станет свидетелем другого момента, когда дон Аббондио напрямую отвергает его:

Quand'ècco si vede spuntare il cardinale, o per dir meglio, la turba in mezzo a cui si trovava nella sua lettiga, col suo seguito d'intorno; perchè di tutto questo non si vedeva altro che un indizio in aria, al di sopra di tutte le teste, un pezzo della croce portata dal cappellano che cavalcava una mula. La gente che andava con don Abbondio, s'affrettò alla rinfusa, a raggiungere quell'altra: e lui, dopo aver detto, tre e quattro volte: "adagio; in fila; cosa fate?" si voltò



indispettito; e seguitando a borbottare: "è una babilonia, è una babilonia," entrò in chiesa, intanto ch'era vôta; e stette lì ad aspettare²⁵.

Читателю уже нетрудно будет связать этот поворот назад, спиной к кресту (буквально, как в тексте, так и — с еще больше экспрессивной силой — на изображении) с тем, что является предметом вечного бес-

²⁵ «Но вот, наконец, показался кардинал, или, вернее сказать, толпа, среди которой кольхались его носилки, окружённые свитой, о чём можно было догадаться лишь по тому, что над всеми головами высоко вздымался крест в руках ехавшего на муле капеллана. Люди, шедшие с доном Аббондио, в беспорядке бросились навстречу этой толпе, а сам дон Аббондио, тшётно повторив несколько раз: "Да тише вы, станьте в ряд, куда вы? — сердито **повернул назад** и, продолжая бормотать: — Прямо-таки столпотворение вавилонское", — поспешил войти в церковь, пока ещё пустую, и стал там дожидаться прибытия процессии».

покойства, я бы даже сказала, отличительной чертой личности курато: лихорадочная озабоченность спасением собственной шкуры, желание ни в коем случае не подвергнуть свою жизнь опасности. И возможно, читателю придут на ум строки Евангелия: «и кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня. Сберегший душу свою потеряет ее; а потерявший душу свою ради Меня сбережет ее»²⁶.

Вот как, отталкиваясь от образа креста, текст раскрывает всю линию взаимосвязей, в которых кажущийся очевидным при поверхностном взгляде смысл выявляет всю свою сложность. Например, читатель мало-помалу подойдет к осознанию того, что в тексте крест находится в тесной связи с положением, которое человек призван занимать в мире: положением *правильным* (то есть, положением *праведного* человека и, следовательно, имеющим отношение к *справедливости*), наиболее сообразным со званием человека. Образ креста подведет нас к целой серии изображений, на которых мы видим, как герои встают на колени.

Раскаившаяся в своих грехах монахиня из Монцы изображена на коленях перед распятием, в глубоком сокрушении (глава XXXVII):

La sciagurata, caduta in sospetto d'atrocissimi fatti, era stata, per ordine del cardinale, trasportata in un monastero di Milano; che lì, dopo molto infuriare e dibattersi, s'era ravveduta, s'era accusata; e che la sua vita attuale era supplizio volontario tale



che nessuno, a meno di non toglierliela, ne avrebbe potuto trovare un più severo. Chi volesse conoscere un po' più in particolare questa trista storia, la troverà nel libro e al luogo che abbiám citato altrove, a proposito della stessa persona²⁷.

²⁶ Мф 10:38–39. Впрочем, философия жизни Мандзони была крайне ясна: «Все объясняется Евангелием, все подтверждает Евангелие» («Tutto si spiega col Vangelo, tutto dimostra il Vangelo» [Manzoni, 1997, p. 27].

²⁷ «Несчастливая, заподозренная в страшных злодеяниях, была переведена по приказанию кардинала в один из миланских монастырей; что там она долго неистовствовала и отпиралась, но, наконец, раскаиваясь, признала себя виновной, и что теперешняя её жизнь стала добровольной пыткой, столь жестокой, что придумать такое — немислимо, разве только совсем лишить её жизни. Кто пожелал бы несколько более подробно ознакомиться с этой печальной историей, тот найдёт её в той книге и в том месте, которое мы уже приводили выше, по поводу той же самой особы».

Ренцо изображен молящимся на коленях целых два раза. Первый — в XI главе, после насильственного разъединения с Лючийей. В этом случае текст указывает лишь на то, что Ренцо, взволнованный и разгневанный по поводу причиненной обиды, каждый раз при виде святого образа принимался за молитву, однако не уточняет, вставал ли он именно на колени:

<...> vedendo un'immagine sul muro, si levava il cappello,



e si fermava un momento a pregar di nuovo: tanto che, in quel viaggio, ebbe ammazzato in cuor suo don Rodrigo, e risuscitatolo, almeno venti volte²⁸.

Мандзони не проясняет этого и в инструкциях художникам, в которых всего лишь отмечает, что Гонину нужно сделать виньетку, изображающую слова «при виде образа на стене и т.п.». Однако мы знаем, что ни одна из иллюстраций не вошла в издание без одобрения Мандзони, а значит, можем заключить, что именно таким, коленнопреклоненным, и хотел увидеть его автор. Ренцо встанет на колени еще раз в XVII главе, найдя прибежище на ночь во время своего побега в сторону Адды:

Prima però di sdraiarsi su quel letto che la Provvidenza gli aveva preparato, vi *s'inginocchiò*, a ringraziarla di quel beneficio, e di tutta l'assistenza che aveva avuta da essa, in quella terribile giornata. Disse



poi le sue solite divozioni; e per di più, chiese perdono a Domeneddio di non averle dette la sera avanti; anzi, per dir le sue parole, d'essere andato a dormire come un cane, e peggio²⁹.

²⁸ «<...> завидев на стене распятие, он снимал шляпу и останавливался, чтобы снова помолиться. Так за время своего странствия он мысленно по меньшей мере раз двадцать то убивал, то воскрешал дона Родриго».

²⁹ «Но прежде чем растянуться на этом ложе, ниспосланном ему самим провидением, он *преклонил колена* и возблагодарил всевышнего за это благодеяние и за оказанную ему поддержку в этот ужасный день. Потом сотворил свои обычные молитвы и попросил у Господа Бога прощения в том, что не молился вечером накануне, а, наоборот, — выражаясь его собственными словами, — отошёл ко сну как пёс, и даже хуже».

В XXI же главе мы увидим Лючию, стоящую на коленях перед Безыменным, в тот момент, когда охваченная страхом в заточении, она говорит ему «Я в вашей воле — убейте же меня»), и немного спустя — перед Богом, когда она возносит свою молитву Богородице, отдавая себя под Ее защиту. В обоих случаях важность положения Лючии подчеркивается текстуально-изобразительной рифмой:



Преклонит колена, наконец, и сам Безыменный — после своего обращения:

Andò dunque in camera, s'accostò a quel letto in cui la notte avanti aveva trovate tante spine; e vi *s'inginocchiò* accanto, con l'intenzione di pregare. Trovò in fatti in un cantuccio riposto e profondo della mente, le preghiere ch'era stato ammaestrato a recitar da bambino; cominciò a recitarle; e quelle parole, rimaste lì tanto tempo ravvolte insieme, venivano l'una dopo l'altra come sgomitandosi. Provava in questo un misto di sentimenti indefinibile; una certa dolcezza in quel ritorno materiale all'abitudini dell'innocenza; un inasprimento di dolore al pensiero dell'abisso che aveva messo tra quel tempo e questo; un ardore d'arrivare, con opere di espiazione, a una coscienza nuova, a uno stato il più vicino all'innocenza, a cui non poteva tornare; una riconoscenza, una fiducia in quella misericordia che lo poteva condurre a quello stato, e che gli aveva già dati tanti segni di volerlo. Rizzatosi poi, andò a letto, e s'addormentò immediatamente <...>



30

³⁰ «Итак, он вошёл в свою комнату, приблизился к своему ложу, которое было для него столь тернистым в прошлую ночь, и *опустился тут же на колени*, собираясь помолиться. И действительно, в каком-то затаённом и укромном уголке своей памяти он нашёл молитвы, которые его приучали повторять ещё в детстве. Он начал читать их, и эти слова, так долго лежавшие под спудом, одно за другим приходили ему на память, словно клубок ниток, который постепенно разматывается. Необъяснимое, смешанное чувство овладело им: какая-то сладость в этом зримом возвращении к привычкам невинного детства и невообразимая мука при мысли о той пропасти, которую он сам создал между тем временем и настоящим; пламенный порыв искупить свои дела, прийти к новому сознанию, к новому состоянию духа,

Это изображение завершает XXIV главу; в оригинальном издании между цитатой, которую я привела, и иллюстрацией есть целая страница текста: это тоже особая техника Мандзони, который, еще раз напомним, в деталях предусмотрел разбивку текста тома на страницы, для того, чтобы сосредоточить внимание читателя на ключевых моментах повествования.

Однако необходимо сказать, что этим сценам предшествует очень значимый эпизод³¹. В восьмой главе мы видим, как фра Кристофоро встает на колени, чтобы помолиться, объединяя и других (Ренцо, Лючию и Аньезе) вокруг себя — как в словах, так и в положении тела:

Prima che partiate, ” disse il padre, “ preghiamo tutti insieme il Signore, perchè sia con voi, in codesto viaggio, e sempre; e sopra tutto vi dia forza, vi dia amore di volere ciò ch’Egli ha voluto. ” Così dicendo *s’inginocchiò* nel mezzo della chiesa; e *tutti fecer lo*



stesso. Dopo ch’ebbero pregato, alcuni momenti, in silenzio, il padre, con voce sommessa, ma distinta, articolò queste parole: “ *noi* vi preghiamo ancora per quel poveretto che *ci* ha condotti a questo passo. *Noi* saremmo indegni della vostra misericordia, se non ve la chiedessimo di cuore per lui; ne ha tanto bisogno! *Noi*, nella nostra tribolazione, abbiamo questo conforto, che siamo nella strada dove *ci* avete messi Voi: possiamo offrirvi i *nostri* guai; e diventano un guadagno. Ma lui!... è vostro nemico. Oh disgraziato! compete con Voi! Abbiate pietà di lui, o Signore, toccategli il cuore, rendetelo vostro amico, concedetegli tutti i beni che noi possiamo desiderare a noi stessi³².

приближающемуся к чистому детству, к которому он уже вернуться не может, и, наконец, благодарность, надежда на то милосердие, которое могло привести его к такому состоянию и уже дало ему столько знамений этой своей воли. Встав с колен, он лёг на кровать и тут же заснул».

³¹ Важно подчеркнуть, что факт предшествования этого эпизода всем остальным, только что приведенным, не означает безусловное и мгновенное его понимание читателем, и речь не идет о том, что оно помогает ему раскрыть всю глубину следующих за ним сцен: это такая деталь, которая помещается в любое место текста для того, чтобы осветить связи между его элементами и сподвигнуть читателя раз за разом возвращаться назад, перечитывать и открывать новые стороны смысла.

³² «— Перед отбытием вашим, — сказал монах, — помолимся все вместе господу, чтобы в этом странствии он всегда пребывал с вами и прежде всего дал бы вам силы и рвение желать того, что угодно ему самому. — С этими словами он *опустился на колени* среди церкви, *остальные последовали его*

Я полностью привела содержание молитвы фра Кристофоро, желая подчеркнуть это «мы», с которым он обращается к Богу, делая других активно участвующими в молитве, которую они, как это хорошо видно в романе, в тот момент не смогли бы с ним разделить, а также желая подчеркнуть, что именно слова фра Кристофоро выявляют один из важнейших смысловых узлов романа: только с прощением их притеснителя окончательно разрешатся все трудности обрученных. Состояние «смирения» фра Кристофоро, его постоянное нахождение «на коленях» — важный ключ, текст настоятельно подчеркивает это. Монах очень часто (настолько, что читатель вряд ли может не заметить этого) охарактеризован как «прямой» (*ritto*), то есть буквально находящийся в прямом и одновременно «правильном» (*retto*) положении: и когда противостоит врагам, и когда освобождает Лючию от обета безбрачия, — и всегда, когда появляется на сцене. Но его положение *прямоты/праведности*, его «встать в полный рост», его «стоять на ногах» рождается именно как следствие его смирения, его вечного колена-преклонения перед Богом. Он — тот новый человек, который рождается из осознания своих злодеяний, из признания своих проступков, из раскаяния и искупления грехов. И зарождение этого нового человека, встающего, наконец, в полный рост потому, что он понял, что ему свойственно — быть *землей* (смирением, то есть *humilis* — от *humus*, земля) хорошо просматривается в четвертой главе. В ней фра Кристофоро решает принять постриг и публично принести извинение за совершенное преступление (убийство), после чего вдруг его обвинители начинают преклонять перед ним колена, и ему приходится протискиваться сквозь толпу, в которой находятся «даже брави, целующие края его одежды и веревку, которой он был подпоясан»³³. И именно из этой сцены перерождения фра Кристофоро выйдет в том *распрямленном* положении, которое сохранит навсегда. Мандзони наглядно показывает, что «стоять на ногах» — это, на самом деле, внешнее проявление неизменного «стоять на коленях». Смирение, готовность подчиниться

примеру. После того как все некоторое время молча молились, падре Кристофоро тихо, но ясным голосом внятно произнёс: — Ещё молимся за несчастного, который заставил нас пойти на этот шаг. Мы были бы недостойны милосердия твоего, о господи, если бы всем сердцем не просили этой милости и для него, — ведь он так в ней нуждается! В страданиях наших у нас есть великое утешение, ибо мы находимся на пути, который указан нам тобой, и когда мы придём к тебе с нашими горестями, они зачтутся нам. Он же — враг твой. О несчастный! Он тягается с тобой! Помилуй его, господи, умягчи сердце его, да станет он слугою твоим. Воздай ему все блага, каких мы можем желать для самих себя.

³³ «<...> servitori, e anche da' bravi, che gli baciavano il lembo dell'abito, il cordone».

воле Другого — это не приобретения, которые делаются раз и навсегда, а напротив, добродетели, требующие каждодневного труда. Мандзони убедительно показывает это в девятнадцатой главе, во время сцены, в которой брат со смирением и готовностью повинуетя настоятелю, который, основываясь на *несправедливом* обвинении, приказывает ему отправиться в Римини:

Una sera, arriva a Pescarenico un cappuccino di Milano, con un plico per il padre guardiano. C'è dentro l'obbedienza per fra Cristoforo, di portarsi a Rimini, dove predicherà la quaresima. La lettera al guardiano porta l'istruzione d'insinuare al detto frate che deponga ogni pensiero d'affari che potesse avere avviati nel paese da cui deve partire, e che non vi mantenga corrispondenze: il frate latore dev'essere il compagno di viaggio. Il guardiano non dice nulla la sera; la mattina, fa chiamar fra Cristoforo, gli fa vedere l'obbedienza, gli dice che vada a prender la sporta, il bastone, il sudario e la cintura, e con quel padre compagno che gli presenta, si metta poi subito in viaggio.

Se fu un colpo per il nostro frate, lo lascio pensare a voi. Renzo, Lucia, Agnese, gli vennero subito in mente; e esclamò, per dir così, dentro di sé: — oh Dio! cosa faranno que' meschini, quando io non sarò più qui! — Ma alzò gli occhi al cielo, e s'accusò d'aver mancato di fiducia, d'essersi creduto necessario a qualche cosa. Mise le mani in croce sul petto, in segno d'ubbidienza, e *chinò la testa* davanti al



padre guardiano; <...> Fra Cristoforo andò alla sua cella, prese la sporta, vi ripose il breviario, il suo quaresimale, e il pane del perdono, s'allacciò la tonaca con la sua cintura di pelle, si licenziò da' suoi confratelli che si trovavano in convento, andò da ultimo a prender la benedizione del guardiano, e col compagno, prese la strada che gli era stata prescritta³⁴.

³⁴ «Как-то вечером в Пескаренико прибыл из Милана капуцин с пакетом на имя падре настоятеля. Внутри оказалось распоряжение о послушании, наложенном на падре Кристофоро: отправиться в Римини, где и проповедовать в течение всего поста. В письме к настоятелю предписывалось внушить названному брату, чтобы он отложил всякое попечение о делах, которые, может быть, начаты им в местах, откуда ему предстояло отбыть, и не разрешать ему никакой переписки. Фра податель письма назначался ему в сотоварищи по путешествию. Падре настоятель с вечера не сказал ничего, а наутро велел позвать фра Кристофоро, предъявил ему распоряжение о послушании, велел пойти взять суму, посох, плат для утирания пота и пояс и немедленно отправиться в путь с подателем письма, которого он ему тут же и представил.

Смирненное послушание фра Кристофоро, который «склоняет голову» перед приказами вышестоящих, полностью противоположно тому «послушанию» дона Аббондио, которое мы видим в первой главе изображенным и на рисунке и в словах, являющихся триггером, запускающим романский сюжет.



«Готов, всегда готов повиноваться!», — это слова, с которыми дон Аббондио *склоняет голову* перед властью мира, не выдерживая угроз дона Родриго и порождая этим последующие события, которые перевернут жизнь Ренцо и Лючии³⁵.

Таким образом, начав с изображения креста, мы, вытягивая одну из нитей изобразительно-повествовательной текстуры романа, достигли раскрытия для нас важной части авторского замысла. Но мы могли бы потянуть и за другие нити, потому что в данном случае речь идет о действительно фундаментальном концепте³⁶.

Каким это было ударом для нашего фра Кристофоро, вы можете судить сами. Он сразу вспомнил Ренцо, Лючию, Аньезе и воскликнул, так сказать, про себя: «Боже мой, что станут делать эти несчастные, когда меня здесь больше не будет!» Но он поднял глаза к небу и стал упрекать себя в недостатке стойкости, в том, что возомнил себя нужным для чего-то. Сложив на груди в знак покорности руки крестом, он склонил голову перед падре настоятелем <...>. Падре Кристофоро пошёл в свою келью, взял суму, положил в неё молитвенник, свой сборник великопостных проповедей и хлеб прощения, подпоясал сутану кожаным поясом, попрощался с теми из братии, кто оказался в монастыре, потом пошёл напоследок попросить благословения у падре настоятеля и пустился, в сопровождении своего спутника, в назначенный ему путь».

³⁵ Это изображение размещено не рядом со словами, а в конце соответствующей главы, что тоже является особой техникой Мандзони. После долгого отступления он возвращает читателя к главной теме: дон Аббондио действительно подчинится воле дона Родриго.

³⁶ Речь идет о том, что Татьяна Касаткина называет композицией текста: «Вот эту связь эпизодов и концептов, разведенных в архитектонике произведения и не связанных сюжетной последовательностью и причинностью, я называю «композицией текста». <...> Когда я говорю о *композиции текста*, я имею в виду именно текст в границах произведения и те специфические значения, которые проявляют слова и концепты, заключенные именно в этот вот контекст и актуализирующие свои особые специфические стороны, которые могут быть нами не замечены в бесконечном тексте постструктурализма. Итак, мы поняли, что примерно перед нами находится в качестве художественного текста. *Это некий ограниченный рамками произведения текст, где каждая деталь находится на своем месте, которое не может*

Я лишь кратко намекну еще на две другие возможные линии его развития, которые, к сожалению, развернуть более широко в отведенном здесь объеме не представляется возможным.

На иллюстрации в главе XI изображение креста, размещенного на вершине колонны как будто в царственном положении, связывается с таинством евхаристии:

Era veramente un pan tondo, bianchissimo, di quelli che Renzo non era solito mangiarne che nelle solennità. — È pane davvero! — disse ad alta voce;



tanta era la sua meraviglia: — così lo seminano in questo paese? in quest'anno? e non si scomodano neppure per raccogliarlo, quando cade? Che sia il paese di cuccagna questo? — Dopo dieci miglia di strada, all'aria fresca della mattina, quel pane, insieme con la meraviglia, gli risvegliò l'appetito. — Lo piglio? — deliberava tra sè: — poh! l'hanno lasciato qui alla discrezion de' cani; tant'è che ne goda anche un cristiano. Alla fine, se comparisce il padrone, glielo pagherò³⁷.

Ранее я уже анализировала глубину, которую придает присутствию в романе таинств: найденный героем «хлеб, круглый, безукоризненно белый» из тех, что приходится есть «лишь по большим праздникам» и который — тоже интересное подчеркивание — «**в самом деле** хлеб», — это очевидный образ той белой и круглой облатки, которой причащаются в католической церкви³⁸. Здесь же я ограничусь тем, что скажу, что при чтении эпизода в этом ключе наличие креста наводит на мысль об алтаре, на котором во время служб в католиче-

быть изменено без ущерба для смысла и которое связано определенным образом выраженными связями со всеми остальными деталями текста» [Касаткина, 2017].

³⁷ «В самом деле, это был хлеб, круглый, безукоризненно белый, из тех, что Ренцо приходилось есть лишь по большим праздникам. — А ведь в самом деле хлеб! — громко произнёс он, так велико было его изумление. — Ишь как у них здесь его разбрасывают! В такой-то год! И даже не трудятся подбирать, когда он падает! Уж не в сказочную ли страну я попал? После десяти миль пути, да ещё на свежем утреннем воздухе, хлеб этот вызвал в нём не только изумление, но и аппетит. “Взять, что ли? — раздумывал он про себя. — Ещё бы, они ведь его бросили собакам, почему же не попользоваться им и доброму христианину? В конце концов, если объявится хозяин, я заплачу”».

³⁸ См. [Маццола, 2020].

ской Церкви распятие располагается напротив служителя, вместе с хлебом и вином.

Другой крест появится в тридцать шестой главе, теперь уже открыто и в самом повествовательном тексте:

Ed ecco arrivare il padre Felice, scalzo, con quella corda al collo, *con quella lunga e pesante croce alzata*; pallido e scarno il viso, un viso che spirava compunzione insieme e coraggio; a passo lento, ma risoluto, come di chi pensa soltanto a risparmiare l'altrui debolezza;



e in tutto come un uomo a cui un di più di fatiche e di disagi desse la forza di sostenere i tanti necessari e inseparabili da quel suo incarico³⁹.

Падре Феличе — один из исторических персонажей (которые, вступая в роман, всегда претерпевают изменения), бывший во главе капуцинов, которым правительство Милана поручило попечение о Лазарете. Как рассказывает Мандзони в XXXI главе, капуцины

furono in quel luogo soprintendenti, confessori, amministratori, infermieri, cuccinieri, guardarobi, lavandai, tutto ciò che occorresse. Il padre Felice, sempre affaticato e sempre sollecito, girava di giorno, girava di notte, per i portici, per le stanze, per quel vasto spazio interno, talvolta portando un'asta, talvolta non armato che di cilizio; animava e regolava ogni cosa; sedava i tumulti, faceva ragione alle querele, minacciava, puniva, riprendeva, confortava, asciugava e spargeva lacrime. Prese, sul principio, la peste; ne guarì, e si rimise, con nuova lena, alle cure di prima. I suoi confratelli ci lasciarono la più parte la vita, e tutti con allegrezza⁴⁰.

³⁹ «И вот показался падре Феличе, босой, с верёвкой на шее, с высоко поднятым длинным, тяжёлым крестом. Бледное и исхудалое лицо его выражает раскаяние и вместе с тем мужество. Он идёт медленным, но твёрдым шагом человека, который только и думает о том, чтобы щадить слабости других. Всем своим видом он напоминает человека, которому чрезмерные труды и лишения придавали силу вынести то, что было связано и неразлучно с его служением».

⁴⁰ Капуцины «становились заведующими, исповедниками, управляющими, братьями милосердия, поварами, гардеробщиками, прачечниками, — словом, всем, чем придётся. Падре Феличе, вечно занятый и озабоченный, и днём и ночью обходил портики, палаты, всё огромное внутреннее помеще-

Но и здесь Мандзони непременно указывает, *что* было источником этой их силы и ума. Вот молитва, которую произносит падре Феличе в той самой сцене, когда Ренцо, придя в Лазарет в поисках своей Лючии, чья судьба была ему еще неизвестна (он не знал, была ли она еще жива или умерла от чумы), видит, как тот появляется «с высоко поднятым длинным, тяжёлым крестом»:

“Per me,” disse, “e per tutti i miei compagni, che, senza alcun nostro merito, siamo stati scelti all’alto privilegio di servir Cristo in voi; **io vi chiedo umilmente** perdono se non abbiamo degnamente adempito un sì gran ministero. Se la pigrizia, se l’indocilità della carne ci ha resi meno attenti alle vostre necessità, men pronti alle vostre chiamate; se un’ingiusta impazienza, se un colpevol tedio ci ha fatti qualche volta comparirvi davanti con un volto annoiato e severo; se qualche volta il miserabile pensiero che voi aveste bisogno di noi, ci ha portati a non trattarvi con tutta quell’umiltà che si conveniva, se la nostra fragilità ci ha fatti trascorrere a qualche azione che vi sia stata di scandolo; perdonateci! Così Dio rimetta a voi ogni vostro debito, e vi benedica.” E, fatto sull’udienza **un gran segno di croce**, s’alzò⁴¹.

Снова на первый план выходят смирение и мольба о прощении, и завершается молитва символично — «широким *крестным* знамением». Таким образом, крест — символ несправедливого приговора Христу — функционирует как символ, содержащий два полюса: несправедливый сам по себе, он становится эмблемой Иной справедливости и возвышается над человеческой несправедливостью.

ние, иногда с посохом в руках, а иногда защищённый одной лишь власницей. Всюду он вносил бодрость и порядок, успокаивал волнения, разбирал жалобы, угрожал, наказывал, распекал, ободрял, осушал и проливал слёзы. В самом начале он схватил было чуму, но выздоровел и с новыми силами принялся за прежнюю свою деятельность. Многие из его собратьев расстались здесь с жизнью — и все сделали это с радостью».

⁴¹ «— За себя, — начал он, — за всех моих братьев, которые, без всяких заслуг наших, удостоились быть призванными к высокому служению Христу в лице вашем, я смиренно прошу у вас прощения, если мы не выполнили достойным образом столь высокого назначения. Если леность и слабость плоти делали нас недостаточно внимательными к нуждам вашим, недостаточно быстро откликающимися на призыв ваш; если несправедливое раздражение, если преступная досада иной раз заставляли нас появляться перед вами с недовольным, суровым лицом; если иной раз недостойная мысль о том, что мы нужны вам, приводила нас к тому, что мы относились к вам не с подобающим смирением, если немощность наша заставляла нас прибегать к каким-либо действиям, служившим на соблазн вам, — простите нас! Да отпустит Господь также и вам долги ваши и да благословит вас. И, осенив слушателей широким крестным знамением, он поднялся».

И именно в не романизированных страницах «Истории позорного столба» символ креста раскрывается во всей своей полноте, означая конкретное олицетворение последнего и окончательного суда над человеческой историей. В четвертой главе некий Мора, парикмахер из Милана, несправедливо обвиненный в торговле чумными мазями с целью распространения язвы, пытается повторно оправдаться, потому что однажды, не выдержав муки пыток, он уже признал вину, будучи невинным. Здесь Мора снова отрицает факт совершения им когда-либо того преступления, в котором его обвиняют:

Rispose più apertamente, e come prendendo coraggio: *quell'unguento che ho detto, non ne ho fatto minga, et quello che ho detto, l'ho detto per i tormenti*. Gli minacciaron subito la rinnovazione della tortura; <...> A quella minaccia, rispose ancora: *replico che quello che dissi hieri non è vero niente, et lo dissi per li tormenti*. Poi riprese: *V.S. mi lasci un puoco dire un'Aue Maria, et poi farò quello che il Signore me ispirarà; e si mise in ginocchio davanti a un'immagine del Crocifisso, cioè di Quello che doveva un giorno giudicare i suoi giudici*.



Alzatosi dopo qualche momento, e stimolato a confermar la sua confessione, disse: *in coscienza mia, non è vero niente*. Condotta subito nella stanza della tortura, e legato, con quella crudele aggiunta del canapo, l'infelicissimo disse: *V.S. non mi stia a dar più tormenti, che la verità che ho deposto, la voglio mantenere*⁴².

В этой сцене мы видим, как символ креста раскрывается во всей своей смысловой наполненности, сливаясь с образом Высшего Судьи,

⁴² «Поднявшись через несколько минут, он заявил судьям, добивавшимся от него подтверждения прежних показаний: “По совести говоря, все неправда”. После того, как его снова отправили в застенки, жестоко связали, не забыв о шинировании пальцев, несчастный сказал: “Ваше превосходительство, не допрашивайте меня больше с пыткой, ибо от сказанного вам мне не хотелось бы отречься”. Тогда он высказался яснее, как бы набираясь мужества: “У нас с вами был разговор о ядовитой мази, но я ее вовсе не делал, все же, что я наговорил вам, я наговорил из-за пыток”. Ему тотчас же пригрозили новыми пытками <...> В ответ на угрозу Мора вновь заявил: “Подтверждаю, что все, мною сказанное вчера, — неправда, из меня ее выжали пытками”. Затем он сказал: “Ваше превосходительство, позвольте мне прочитать Ave Maria, и я скажу вам все, что положит мне на душу Бог”. Он преклонил колени перед распятием и стал молиться Тому, кто должен был потом судить его судей».

который сам станет мерилom всей человеческой истории и ее извращенной и больной, зараженной пороками справедливости.

Крест появится еще раз, в руках монахов, которые пойдут исповедовать Мору и Пьяццу (то есть человека, также несправедливо осужденного, который первый осудил Мору), впоследствии осужденных и приговоренных к смертной казни.

Tanto lui [Piazza — E.M.], quanto il Mora, fecero poi stendere dai religiosi che gli assistevano una ritrattazion formale di tutte l'accuse



che la speranza o il dolore gli avevano estorte. L'uno e l'altro sopportarono quel lungo supplizio, quella serie e varietà di supplizi, con una forza che, in uomini vinti tante volte dal timor della morte e dal dolore; in uomini i quali morivan vittime, non di qualche gran causa, ma d'un miserabile accidente, d'un errore sciocco, di facili e basse frodi; in uomini che, diventando infami, rimanevano oscuri, e all'escrazion pubblica non avevan da opporre altro che il sentimento d'un'innocenza volgare, non creduta, rinnegata tante volte da loro medesimi; in uomini (fa male il pensarci, ma si può egli non pensarci?) che avevano una famiglia, moglie, figliuoli, non si saprebbe intendere, se non si sapesse che fu rassegnazione: quel dono che, nell'ingiustizia degli uomini, *fa veder la giustizia di Dio*, e nelle pene, qualunque siano, *la caparra, non solo del perdono, ma del premio*. L'uno e l'altro non cessaron di dire, fino all'ultimo, fin sulla rota, che accettavan la morte in pena de' peccati che avevan commessi davvero. *Accettar quello che non si potrebbe rifiutare!* parole che possono parer prive di senso a chi nelle cose guardi soltanto l'effetto materiale; ma parole d'un senso chiaro e profondo per chi considera, o senza considerare intende, che ciò che in una deliberazione può esser più difficile, ed è più importante, la persuasion della mente, e il piegarsi della volontà, è ugualmente difficile, ugualmente importante, sia che l'effetto dipenda da esso, o no; nel consenso, come nella scelta⁴³.

⁴³ «Как Пьяцца, так и Мора попросили затем помогавших им монахов составить официальное заявление об отказе от всех обвинений, вырванных у них посулами или пыткой. Во время нескончаемой казни оба осужденных переносили многочисленные и изощренные муки с такой стойкостью, которая в людях, не раз сломленных боязнью смерти и истязаний и ставших жертвой не то что великого дела, а ничтожной случайности, глупой ошибки, подлого и низкого обмана, в людях, которые, будучи опозорены, оставались все же малыми и незначительными и всеобщей ненависти не могли противопоставить

Следовательно, крест — дает понять Мандзони — должно нести, его нельзя отвергнуть, — ведь именно он восстанавливает истину и делает человека человечным.

Портреты

Еще один разряд повторяющихся в финальной версии «Обрученных» изображений — это портреты либо крупные планы. Это очень важный вид изображений в произведении Мандзони, поскольку он вводится для *комментирования* темы соотношения истории и вымысла. Мандзони просит Гонина изобразить как выдуманных им самим персонажей, так и исторических личностей. Для первых моделью художнику служит описание (в тексте) лица, чувств и поведения героя; для вторых Мандзони сам всерьез занимается поиском изобразительных моделей: картин, гравюр и изображений различных видов, — которые затем отправляет Гонину, снабдив их своими замечаниями и указаниями. В этом случае цель изображений также — пролить свет на важные для понимания читателя детали текста, облегчающие восприятие глубинного смысла. Рассмотрим некоторые примеры.

В первой главе, сразу после виньетки, в которой дон Аббондио изображен спиной, Мандзони просит Гонина написать его лицо и фигуру, отмеченные попыткой утаить страх:

Mise l'indice e il medio della mano sinistra nel collare, come per raccomandarlo; e, girando le due dita intorno al collo, volgeva intanto la faccia all'indietro, torcendo insieme la bocca, e guardando con la coda dell'occhio, fin dove poteva, se qualcheduno arrivasse; ma non vide nessuno. Diede un'occhiata, al di sopra del

ничего другого, кроме простого сознания невинности, в которую никто не верил и которая много раз отрицалась ими самими, в людях (тяжко подумать, но разве могли об этом не думать сами осужденные?), имевших семьи, жен, детей, была бы ничем не объяснимой, если бы мы не знали, что это была покорность своей участи, то есть тот дар, который в человеческой несправедливости *заставляет видеть божественную справедливость*, а в несчастьях, какими они бы не были, залог не только прощения, но и награды. До самого конца, даже во время колесования, оба без усталости повторяли, что принимают смерть в наказание за действительно совершенные ими грехи. *Смириться с неизбежным!* — эти слова могут показаться бессмысленными тому, кто во всем привык видеть проявление одних лишь материальных сил, но они полны глубокого и ясного смысла для тех, кто сознает или бессознательно чувствует, что самое трудное и самое важное в любом решении — убеждение разума и смирение воли — одинаково трудно и важно, независимо от последствий, как в প্রতিপত্তি, так и в неприপত্তি любого пути».



muriccio, ne' campi: nessuno; un'altra più modesta sulla strada dinanzi; nessuno, fuorché i bravi⁴⁴.

Отметим, что решение лишить известной неопределенности лица вымышленных персонажей, сделав их именно *такими* и никакими другими — это еще один знак полного художественного согласия писателя и иллюстратора. Мандзони соглашается с видением художника в своих письмах, с энтузиазмом комментируя посланные Гонином иллюстрации:

Этот прекрасный монах в этом прекраснейшем селении; и тот же самый монах, с этим его удивительным выражением, перед всадником, который не капельки ему в этом не уступает; эта чудесная человеческая толпа на великолепном дворе; и другая — в зале; и еще одна так хорошо сгруппированная вокруг послушника, с говорящим лицом, взглядом и рукой; и этот браво, полусидящий-полулежащий у этой прекрасной двери; Лючия с ее трогательной грустью и Ренцо с дорогой его сердцу досадой, неизменно достойные друг друга; и это лицо, и эта фигура, и эта докторская тога, его привычка держаться позади юноши...⁴⁵.

Таким образом, Гонин, прочитав текст Мандзони, так представляет себе его персонажей и так изображает их, что писатель фактически узнает их и радуется этому узнаванию.

В первую же главу Мандзони помещает портрет дона Родриго:

⁴⁴ «Тогда он запустил указательный и средний пальцы за воротник, как бы оправляя его, и, обводя пальцами шею, вместе с тем повернул голову, заодно перекосив рот и стараясь хоть краешком глаза посмотреть, не идёт ли кто-нибудь сзади; но никого не увидел. Он заглянул через ограду в открытое поле — никого; бросил более робкий взгляд вперёд, на дорогу — никого, кроме брави».

⁴⁵ «Quel bel frate, in quel bellissimo paese; e quel frate medesimo, con quella stupenda espressione davanti al cavaliere, che, in questo non gli cede punto; quella mirabile folla di personcine, in quel magnifico cortile; quell'altra in sala; quell'altra così bene aggrupata intorno al novizio, che dice tante cose col volto, e coll'atto del braccio e della mano; e quel bravo seduto-sdraiato a fianco di quella bella porta; e quel *car magon* di Lucia, con quella cara stizza di Renzo, sempre degni l'uno dell'altro; e quel viso, quella positura, quella toga del dottore, quel tenergli dietro del giovinotto <...>» [Manzoni, 1881, p. 25–26].

“Signor curato, l’illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente.”



Questo nome fu, nella mente di don Abbondio, come, nel forte d’un temporale notturno, un lampo che illumina momentaneamente e in confuso gli oggetti, e accresce il terrore⁴⁶.

В этом случае портрет не сопровождается непосредственным появлением на сцене самого героя в действии, но связывается с произнесением его имени, через которое мы узнаем о его существовании и его деятельности. Портрет дона Родриго с властным видом и суровым взглядом — в три раза крупнее портрета дона Аббондио — отражает то, как преувеличенно воспринимает его дон Аббондио, когда узнает, кто стоит за всем, что происходит. Читатель видит изображение дона Родриго как вспышку молнии в сознании дона Аббондио.

Во второй главе находим портреты Ренцо и Лючии. Появление этих портретов также связано с появлением самых персонажей и их имен. В случае с Лючией — прежде всего и главным образом — ее имени.

Lorenzo o, come dicevan tutti, Renzo non si fece molto aspettare.



Appena gli parve ora di poter, senza indiscrezione, presentarsi al curato, v’andò, con la lieta furia d’un uomo di vent’anni, che deve in quel giorno sposare quella che ama⁴⁷.

⁴⁶ «Синьор курато! Преславный синьор дон Родриго, наш патрон, высоко чтит вас». Имя это пронеслось в сознании дона Аббондио словно вспышка молнии в ночную непогоду, — вспышка, которая на мгновение смутно озаряет всё вокруг и только усиливает ужас».

⁴⁷ «Лоренцо, или, как его все звали, Ренцо не заставил себя долго ждать. Как только, по его мнению, наступил час, когда можно было, не нарушая приличия, явиться к курато, он отправился к нему с радостной поспешностью двадцатилетнего юноши, которому предстоит в этот день вступить в брак с любимой девушкой».

<...> E Lucia? — Appena questa parola si



fu gettata a traverso di quelle bieche fantasie, i migliori pensieri a cui era avvezza la mente di Renzo, v'entrarono in folla. Si rammentò degli ultimi ricordi de' suoi parenti, si rammentò di Dio, della Madonna e de' santi, pensò alla consolazione che aveva tante volte provata di trovarsi senza delitti, all'orrore che aveva tante volte provato al racconto d'un omicidio; e si risvegliò da quel sogno di sangue, con ispavento, con rimorso, e insieme con una specie di gioia di non aver fatto altro che immaginare. Ma il pensiero di Lucia, quanti pensieri tirava seco!⁴⁸

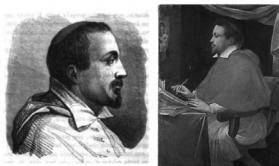
Если имя дона Родриго вызвало ужас дона Аббондио, то имя Лючии оказалось достаточно сильным, чтобы просветить ум Ренцо, который был омрачен и полон мыслей об убийстве из-за только что полученной вести об отсрочке свадьбы по требованию дона Родриго. Мы снова видим, как изображение словно рождается из мыслей персонажа, который создает его у себя в голове: Лючия одета и причесана, на ней украшения, типичные для свадьбы ломбардских крестьян, а корона из серебряных шпилек создает нечто подобное солнечным лучам вокруг ее головы, что вкупе с опущенными вниз веками наводит на мысль о святом образе. Заметим, что изображение Лючии в свою очередь втрое больше изображения Ренцо. Обрученные выходят на сцену почти одновременно, но Мандзони видимым образом акцентирует появление Лючии, что, очевидно, находится в связи с его решением изобразить только Лючию и на типографском форзаце, и на рекламной афише. И это решение снова служит нам индикатором смысла.

Не имея возможности останавливаться здесь на портретах всех вымышленных персонажей, отметим только, что в книге помещены

⁴⁸ «А Лючия? Как только это имя прорезало зловещий мир его фантазии, тотчас же туда толпой ворвались и добрые мысли, привычные его душевному складу. Он вспомнил последний завет своих родителей, вспомнил бога, мадонну и святых, подумал об удовлетворении, не раз испытанном, от сознания, что за ним не водится никакого преступления, подумал об ужасе, какой не раз охватывал его при рассказе о каком-нибудь убийстве, — и со страхом и угрызениями совести, но вместе с тем с какой-то радостью опомнился от своих кровавадных замыслов, радуясь, что всё это только игра воображения. Но зато сколько размыслений повлекла за собой мысль о Лючии».

портреты всех протагонистов — и это помогает читателю отделить главных героев от второстепенных.

Что касается исторических персонажей, следует разделить их на две группы. Есть герои, которых Мандзони только упоминает: это главные действующие лица реальной истории, о событиях которой повествуется лишь для воссоздания определенной обстановки всего происходящего в романе. Других персонажей Мандзони берет из исторической реальности и преобразует, дает им вторую жизнь, вводя их в *свою* историю и подчиняя ее законам. Портреты как первых, так и вторых взяты из исторических документов, с уже существующих изображений. За основу портрета кардинала Борромео, которым завершается двадцать вторая глава, к примеру, взят портрет Федерико Борромео кисти Камилло Прокаччини (1630).



Подобными примерами полны страницы романа Мандзони, оставляющего много места для исторических отступлений (например, глава XXVII, в которой изображены по порядку герцог Мантуи Винченцо Гонзага, папа Урбан VIII, королева Мария Медичи и Карл Эмануил Савойский). Еще больше их в «Истории позорного столба», где история получает преимущество над романизированным повествованием. Например, для портрета Людовико Антонио Муратори, помещенного Мандзони в VII главу, где он резко вступает в полемику с текстами и неоднозначным суждением великого интеллектуала относительно рассказанных событий, Гонин получает модель, в очередной раз снабженную точными указаниями:

Вот тебе Муратори. Можешь его сделать и помоложе, около тридцати лет. Сутану и мантию — лучше, чем что-то короткое. Посылаю тебе также портрет одного доктора Амброзианы (из которых был Муратори), чтобы ты увидел, какую они носили медаль.



Иллюстрации помогают нам понять, что, читая «Историю позорного столба», мы не находимся в каком-то *другом*, отличном от романа мире (как принято ошибочно считать). Даже если меняются, или лучше сказать, переворачиваются пропорции между количеством в тексте исторических фактов и романного повествования, все равно в обоих текстах наличествует и та и другая составляющая. И, строя историческое повествование, Мандзони остается режиссером сцен текста и формирующим характеры персонажей — пусть, в данном случае, исторических.

Всё сказанное еще раз подтверждает ту мысль, что целостным произведением можно считать только весь текст, опубликованный Мандзони в издании 1842 года. «*I promessi sposi*» заканчиваются там, где сам Мандзони ставит последнюю точку, после слова «Конец».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Касаткина, 2017 — *Касаткина Т.А.* О субъект-субъектном методе чтения // Новый мир. 2017. №1(1101). С. 126–144.

Маццола, 2020 — *Маццола Е.* Мандзони «Обрученные»: эпизоды для пристального чтения // Искусство медленного чтения: История, традиция, современность. Коллективная монография / отв. ред. Н.Н. Смирнова. М.: Канон+, 2020. С. 261–274.

Alfano, 2014 — *Alfano G.* Il sistema delle illustrazioni // *Manzoni A. I promessi sposi* / a cura di F. De Cristofaro et alia. Milano: BUR, 2014. Pp. 1263–1284.

Da Vià, 1989 — *Da Vià G.* Francesco Gonin. Fedele interprete dello spirito manzoniano // L'Osservatore Romano. 1989. 29 Sept.

Manzoni, 1881 — *Manzoni A.* Edizione illustrata de «*I promessi sposi*»: lettere di Alessandro Manzoni a Francesco Gonin / ed. F. Saraceno. Torino: Bocca, 1881. 104 p.

Manzoni, 1997 — *Manzoni A.* Osservazioni sulla morale cattolica. Milano: Mondadori, 1997. 244 p.

Manzoni, 2014 — *Manzoni A. I Promessi Sposi* / ed. F. de Cristofaro e G. Alfano, M. Palumbo e M. Viscardi. Milano: BUR Classici Moderni, 2014. 1330 p.

Mazzocca, 2000 — *Mazzocca F.* Manzoni illustrato e Manzoni illustratore // *Manzoni scrittore e lettore europeo.* Milano: De Luca, 2000. Pp. 79–96.

Palumbo, 2014 — *Palumbo M.* La Storia della Colonna infame, ovvero l'ultimo capitolo dei Promessi Sposi // *Manzoni A. I Promessi Sposi.* Milano: BUR Classici Moderni, 2014. Pp. 1257–1262.

Parenti, 1945 — *Parenti M.* Manzoni editore. Storia di una celebre impresa manzoniana. Bergamo: Ist. Italiano d'Arti Grafiche, 1945. 483 p.