

УДК 1(091):130.3

DOI: 10.26456/vtphilos/2025.4.196

**Торквато Тассо и золотой век русской поэзии
(к вопросу о рецепции ренессансной традиции
в русском историческом сознании)**

А.А. Гусева

ФГБУН «Институт философии РАН», г. Москва

Исследуется рецепция итальянского Ренессанса в историческом сознании первой трети XIX в. Торквато Тассо, «последний поэт Ренессанса», в русской литературе XIX и начала XX в. воспринимался как сложный образ поэта-страдальца-рыцаря – романтического героя, что нашло отражение в литературном пространстве золотого века русской поэзии. Рассматривается также одна из самых полемических страниц в отечественной культурологии – образ русского ренессанса, черты которого можно увидеть и в XIX столетии. Анализируется языковое и историческое сознание эпохи и форма русского ренессанса, которая создавалась в том числе и благодаря иеротопосному восприятию Италии и итальянского Возрождения.

Ключевые слова: историческое сознание, Торквато Тассо, «Освобождённый Иерусалим», русский ренессанс, золотой век русской поэзии, иеротопос, локусный текст, Х.-Г. Гадамер.

Проблема исторического сознания, несмотря на достаточно широкое методологическое русло, позволяющее каждый раз открывать новые ракурсы рассмотрения, всё ещё остается недостаточно исследованной областью. Историческое сознание похоже на аорист: так видится свернутая внутренняя речь, переживание прошлого, уже случившегося, но происходящее в настоящем, поскольку мы живем сейчас и мыслим прошлое сейчас, смотрясь в него и рассказывая о нем как о части себя. – говоря словами Х.Г. Гадамера, «мы настигнуты историей».

Идеи и образы Возрождения, преломляясь сквозь призму разнесенных во времени и пространстве культур, смыкают эпохи, протягивая через них то общее, что их соединяет и через что человек способен говорить о своем времени. В историческом сознании русского XIX в. Ренессанс связан, прежде всего, с ретро- и иеротопосами, которыми в эпоху золотого века русской поэзии рассказывается история Первого крестового похода, жизнь Италии накануне Рисорджименто и события наполеоновских войн, настраивая линзу понимания настоящего и моделируя поэтическую в широком смысле речь о времени и его герое. Так линия речи сливается с линией истории, когда мы обращаемся к проблематике исторического сознания.

Присутствие прошлого как возможность удерживать временную непрерывность опыта, история как часть «жизненного мира», дифференциация значимого и незначимого, наконец, нахождение внутри истории и необходимость совершать работу истолкования, чтобы подтвердить себя в мире, предполагает

необходимость осмысления языка и речи для возможности понимания и встраивания себя в историю, особенно если в сфере внимания оказывается бытование художественного произведения, вписанного в контекст литературного процесса.

Торквато Тассо, «последний поэт Ренессанса», в России стал символом романтизма, с одной стороны, а с другой – сделался проводником и рассказчиком исторических событий, соединив в поэме «Освобожденный Иерусалим» несколько точек: евангельские события, Первый крестовый поход, рассказанный сквозь призму событий XVI в. и фактически о них (турецкая угроза – нападение на Сорренто 1588 г.), что наложилось на события Отечественной войны 1812 г. и более поздние события в Европе, включив, как это обычно бывает, в канву понимания сюжета и современный читателю событийный ряд.

Торквато Тассо: между поэзией и историей

Русская рецепция «Освобожденного Иерусалима», созданного как эпос, особенно ясно показывает, как исторические события, ставшие, по сути, предикатом современных Торквато Тассо событий, наполняют историческую память и переходят в историческое сознание русского XIX в. «В первой половине XIX в. начинается процесс историзации общественного сознания, формирования и распространения образов национального и европейского прошлого, становление исторической науки и исторического образования» [26, с. 16], поэтому эпос Тассо – рыцарская поэма – занял свое место и в системе образования, и в литературном процессе как нарратив, перебрасывающий мост от русской литературы XIX в. к европейскому Ренессансу и дальше, в Античность, усиливая эту связь XIX столетия, ориентированного на Древнюю Грецию и Рим, дополнительным «ренессансным» мостиком.

Событийный ряд рыцарских поэм, относящихся к жанру эпоса, нанизывается на иеротопический стержень, поэтому в таких поэмах всё – узнаваемо и поэтому в данный период времени эпос как бы готов к тому, чтобы стать предикатом исторического нарратива о современной читателю эпохе. Это достигается с помощью идеализации, которая помогает понимать и рассказывать исторические события, перенося их в конкретный, современный рассказывающему момент. Идеализация – «внутренний метод» эпического, благодаря чему прошлое предстает как идеальная точка пра-времени – *illius temporis*, и далее система разворачивается по легко считываемым иеротопическим полям.

Перенесемся в Италию и рассмотрим, в каком контексте рождалась поэма Торквато Тассо и как она оказалась связана историческим сознанием и новым всплеском интереса Высокого Возрождения к историческому полю. В середине XVI в. в литературе происходит взрыв интереса к античным образам и большим формам: появляется «Неистовый Роланд» Лудовико Ариосто (поэма полностью опубликована в 1532 г.); Джанджорджо Триссино буквально пишет илиадой о современных ему событиях («Италия, освобожденная от готов», 1548), достоянием культуры и предметом гордости считается перевод на итальянский язык Энеиды Аннибале Каро (1581; Н.М. Карамзин упоминает о нем в своей статье 1802 г. «Новый род перевода» – написанной на французском языке), одновременно выходит перевод Энеиды Джироламо Муцио, создаются эпические поэмы Луиджи Аламанни, «Амадис» Бернардо Тассо (1560) и др.

Ариосто, формой которого – если можно так сказать, – стали Вергилий и Овидий, сам стал формой для более поздних поэтов. Так, у Торквато Тассо в

«Освобожденном Иерусалиме» (как и у его отца Бернардо Тассо в «Амадисе») встречаются отсылки, аллюзии и прямые заимствования из Ариосто. Здесь мы снова видим сложную оптику встречи-столкновения: Гомер, Вергилий, Овидий – восприятие Гомера, Вергилия, Овидия ренессансным сознанием – трансформация Гомера, Вергилия, Овидия в формах Высокого Ренессанса. Это столкновение (если можно обратиться к термину Х.-Г. Гадамера) «исторических горизонтов», на перекрестье которых стоит сам человек, говорящий о своей эпохе и ищущий «теодицею» своей истории, которая включается таким образом не просто в ход мировой истории, а приобретает исток и космологическое оправдание в пражвмени (*illud tempus*).

Эпические произведения, к которым относится и «Освобожденный Иерусалим», и перечисленные выше эпические поэмы, «завязаны» на топос «битвы» как иеротопос борьбы добра и зла с последующей «священной победой», которая в этом случае имеет онтологический и космологический оттенок. Битва христиан с неверными – тот же иеротопос, вошедший и в гимнографическую поэзию, которая также пересекается с эпосом, и это не случайно: борьба добра и зла – космологическая тема, так творится и познается, обновляется познанием мир.

Эпоха XV–XVI вв. связана с обращением к теме крестовых походов, поскольку это время в Италии сопряжено с османской угрозой. Создание «Освобожденного Иерусалима» сопровождалось исследованием исторических источников: в круг чтения Тассо входили агиографические тексты, хроники Вильгельма Тирского («История священной войны христианских государей в Палестине и на Востоке»), который также был знатоком античной эпической поэзии, Роберта из Торины и др., а также ссылается историка Павла Эмилия из Вероны [12], Хроники крестовых походов. Тема крестового похода как бы обводила по контуру религиозные войны в Европе XVI в. древним эпосом (для Торквато Тассо это в первую очередь были Илиада и Энеида), обобщая и вырисовывая иеротопосную структуру.

Итогом Первого крестового похода (1096–1099) стало «пересотворение ойкумены», основание христианских государств на Ближнем Востоке – Иерусалимское королевство, графство Эдесское, Антиохийское, возрождение идеи христианского единства Европы против ислама. Но уже в XII в. мусульмане стали отвоевывать эти территории обратно, а к 1291 г. все крестоносные государства пали, понеся огромные потери. Однако в исторической памяти акме – событие Первого крестового похода, которое стало символом победы европейского мира над миром исламской культуры и утверждения христианской ойкумены: Торквато Тассо говорит о героической победе христианского войска, перерассказывая историю Готфрида Бульонского, который освобождает Иерусалим, что являет собой триумф божественного провидения.

Поэтическим принципам Тассо посвящен его трактат «Рассуждения о поэтическом искусстве». Ссылаясь на «Поэтику» Аристотеля, Тассо исследует соотношение выдумки и правдоподобия, отмечая языческие фантазии как неподобающие христианскому поэту [31, р. 10], затрагивает соотношение поэзии и истории, которые, как он пишет, представляют собой две различные области, различающиеся, фактически, временем изображаемого, а точнее модусом: «Историк и поэт различаются не тем, что один пишет стихами, а другой прозой, – нет, различаются они тем, что один говорит о том, что было, а другой – о том, что могло бы быть. Поэтому поэзия философичнее и серьезнее истории, ибо поэзия

больше говорит об общем, история – о единичном» – эти слова из «Поэтики» Аристотеля (1451 в 1-5) сохраняли свою важность не только для Тассо. Забегая немного вперед, отметим, что «Поэтику» в связи с поэмой Тассо и отдельно от нее читают и цитируют литераторы русского XIX в., и это еще один мостик, ведущий эту эпоху в итальянский Ренессанс и через него в античность, отталкиваясь от нее и попадая в классицизм.

Следуя Аристотелю, далее Торквато Тассо доказывает необходимость брать для поэмы эпоху не древнюю, а более приближенную к современности, чтобы она была узнаваема и не вызывала отторжения [31, р. 10] – поэтому он изображает не метафору-битву Карла с сарацинами, как в «Песни о Роланде», а пишет сам Первый крестовый поход, который, с помощью сил бесплотных, т. е. небесного воинства (Готфриду Бульонскому является архангел Михаил – «сакральный аргумент» для начала иероотопосной битвы добра и зла), по воле Божией привел войско Готфрида к победе: взятию Иерусалима и основанию Иерусалимского королевства (который в изображении Тассо стал формой-метафорой для последующих эпох, как, впрочем, и сам Тассо). Так две эпохи, разделенные периодом в 300 лет, сблизилась и образовали одно пространство восприятия читателя XVI в. и русского века XIX – можно говорить о слиянии исторических горизонтов или о моменте узнавания истории.

Для Италии второй половины XVI в., когда так ясно ощущалась османская угроза и необходимо было отбить нападение турок, образ крестовых походов, особенно первого, приобретал чрезвычайную важность. Мало было просто напомнить о победе – надо крестовыми походами писать об опасности, и тогда текст звучит как заклинание – как в текстах молитв, когда мы говорим с Богом не своей речью, а голосами тех святых, которые жили до нас, и в эти голоса звучит историческая перформативность (возможно потому, что сочетается с неосознаваемым нами прожитым год за годом многовековым опытом другого, тем опытом, которым выстраивается мир и который может быть соотнесен с топосом «работа»), так эпос соединяет в себе не только возможность говорить о том, что было и могло бы быть, а одновременно как бы двумя речами подготавливает решимость и основание действовать в мире.

XVI в. открывает для осмысления истории новые перспективы – это время, когда идет выработка нового содержания исторического знания, формирующегося на пересечении филологии и юриспруденции. (См., например, «Метод легкого познания истории» Ж. Бодена [5].) Одновременно с теорией поэзии начинает осмысливаться и теория истории, и наряду с *artes poeticae*, как пишет Е.В. Лозинская, в многочисленных *artes historiae* начинает разрабатываться и теория истории [21, с. 86].

Хотя, как считает исследователь исторического сознания новоевропейской культуры М.С. Бобкова [3], не стоит наделять историческое знание XVI в. чертами междисциплинарности, осмысление поэтического искусства и истории шло в этот период одним путем. В эпоху Возрождения история воспринималась как искусство, «призванное на службу риторике, филологии или дидактике [3, с. 197], а с XVI в. начинается мощное осмысление истории, обусловленное тремя факторами – «христианской парадигмой мировидения, гуманистической культурой (прежде всего, философской, филологической и правовой ее составляющими) и открытиями в области естественно-научного знания» [3, с. 197], причем доминировал первый подход. В

фокусе внимания оказывались уже не хронологически выстроенные линии событий, а «исследование причинно-следственных связей, детерминант, механизм исторического движения»; «к прошлому стали обращаться в поиске ответов на универсальные вопросы об установлении первооснов и первопричин всего сущего в целом и социального в частности, которые вставали и в натурфилософии, и в «новой философии», и в теологии» [3, с. 198].

Главенствующим становится вопрос о мере и смысле уподобления и подражания в истории и поэзии (в скобках заметим, что, когда речь идет о возведении чего бы то ни было к иеротопосной структуре, тут тоже необходимо говорить об уподоблении и подражании).

О подражании и связанном с ним сопряжении поэзии и истории надо сказать еще несколько слов. XVI в. – время включения в поэтический тезаурус категории *imitatio* в значении «мимесис», и это подражание не классическим авторам, а чему-то внешнему по отношению к поэтическому дискурсу, причем это может быть и подражание человеческим действиям, и природе, и «надчеловеческому». «Связь между подражанием и художественным вымыслом только начала устанавливаться, притом нередко на основе аналогий с категорией *inventio*, которая, в свою очередь, могла обозначать и “нахождение” некоторого факта в истории или реальной действительности» [21, с. 86]. История и поэзия расставляет события и интерпретирует действительность по-разному, и один из критериев здесь – отношение к вымыслу. В эпоху Ренессанса уже выработалось представление, что историки не могут передавать факты как они есть, т. е. без искажения. Но все же вымысла в исторических повествованиях меньше, чем в поэтических. «В самой идее добавления или убавления скрывается имплицитная установка на то, что в основе поэтической фабулы должен лежать исторический факт» (т. е. «все поэмы имеют в основании правду» [26, с. 18], пишет Тассо – и то же читается в т. н. «споре об элегии» первой трети XIX в.).

История и поэзия, таким образом, обе способны «говорить о серьезных и важных вещах, выходящих за рамки конкретных жизненных явлений», что поставило поэзию на особое место среди прочих дисциплин, включая историю [21, с. 97]. Как считает Е.В. Лозинская, «...именно размышления о том, почему поэзия философичнее истории, привели к тому, что у одного из наиболее глубоких теоретиков “исторического искусства” Спероне Сперони возникла теория о философском основании исторического дискурса, возвращающая эту дисциплину в круг наук, занимающихся причинно-следственными механизмами мироустройства, а не эмпирическим накоплением фактов» [21, с. 97]. Таким образом, в эпоху Тассо благодаря «близкой», переживаемой как «свое время». «собственное прошлое» античности, которая выставлялась как рамка осмысления, перемещаясь, в зависимости от ракурса и цели анализа, то ближе, то дальше во времени, представления о поэзии и истории связываются не только с эстетическим, но и с эпистемологическим полем.

Живой формой поэмы Тассо, если говорить об образцах древности, были Гомер, Вергилий и Аристотель. Античность была рядом даже в неслышных социальных жестах: традиция обсуждать публикуемые произведения и получать одобрение перед изданием, своего рода разделяющее авторство, где автор не остается один на один с читателем, а должен оппонировать и аккомпанировать авторитетным ученым, иерархам, аристократам, которые составляют модифицированный античный хор, созерцающий действие и выражающий свое отношение к нему. (Правда, как известно, многоголосие «хора» и связанные с этим правки текста довели Тассо практически до умопомешательства.)

Если разобрать топику крестовых походов, то мы увидим любопытную особенность: в европейском историческом сознании крестовый поход воспринимается, прежде всего, как дело покаяния, служение и жертва (крестоносцы оставили всё ради пути к иеротопосу Иерусалима, ср. евангельское: «всякий, кто оставит дома или братьев... получит во сто крат» – Мф. 19: 29) в сочетании с топосом паломничества – дойти до края ойкумены, поклониться и тем пересотворить вселенную, создав Иерусалимское королевство как обетование нового мира. В других же культурах крестовые походы ассоциируются с топосом священной войны – но часто сопровождаемой грабежами, в том числе и утратой культурных ценностей, поэтому романтизация и героизация рыцарей-крестоносцев в культурах, не принадлежащих к западноевропейскому миру, возможна только в определенных социальных и интеллектуальных кругах, что мы видим на примере рецепции «Освобожденного Иерусалима» в России первой трети XIX в., когда конкретика «наполнения» топоса войны переосмысливалась, создавая аккомпанемент ведущей линии романтического героя.

Литература и жизнь взаимообращаемы и служат предикатами друг друга: так, мы видели, Тассо рассказывает о своей эпохе и нападении турок Первым крестовым походом, включая сакральные смыслы этой темы, Триссино – Илиадой (но ведь это значит, что и в них содержится возможность стать «тассовскими» или чьими-то другими), что незаметно, но стремительно вбрасывает нас в герменевтическую ситуацию, где мы стоим буквально перед провалом непонимания смысла и необходимостью «строить мост» связкой быть, сказуемым, логической конструкцией «А есть Б», и выйти за пределы становится невозможно именно из-за той самой гадамеровской «настигнутости историей» (и «понимающий нарратив» должен быть рассказан).

Сложная внутренняя рецепция сюжетов – через форму Гомера и Вергилия, библейскую ткань, изящное вплетение рыцарских аллюзий Ариосто к хроникам крестовых походов и современности XVI в. – предполагает два варианта: или «отбросить» всё «нечитаемое», не заметив его из-за нейтрализующей отстраненности (к этому может привести «индифферентное» прочтение исторического сознания, о котором Х.-Г. Гадамер писал, полемизируя с В. Дильтеем [14; 22]), отказавшись таким образом от себя-живущего-в-истории, или вытянуть нырнувший в столетия иеротопос и увидеть его в пушкинских текстах, считав его и сделав своим, увидеть в Батюшкове надетый им на самого себя как латы тассовский сценарий, и в этом случае он будет воздействовать и на самого читателя, и на познаваемый им мир. И тогда становится видно, что «“история воздействий” – это не та история, которая только и просто “была” – не прошлое как объект исследования и изложения; нет, это такое прошлое, которое продолжает свое воздействие на современность, в том числе на современных историков, филологов, интерпретаторов в их подходе к историческому прошлому и его традициям» [22, с. 218–219], «“немотствуя” в процессах передачи не столько “информации”, сколько “само собой разумеющегося” – традиционных схем, моделей, клише сознания, мышления, поведения» (это, как считает В.Л. Махлин, можно отнести к духовно-историческому бессознательному) [22, с. 220].

Человек, живущий внутри истории, взаимодействует с ней посредством языка, рассказывая ею о вещах, которые видит и познает, как Батюшков и Пушкин говорили о своем времени временем рыцарских эпосов. И если для Дильтея важно расстояние между нами и прошлым, чтобы оно не затронуло нас и

не помешало объективности, позволив точнее увидеть далеко от нас отстоящие события, то, по Гадамеру «мы сами включены во взаимосвязи воздействий истории (Wirkungszusammenhang der Geschichte); “историческая дистанция” ...действительно является условием возможности понимания прошлого, традиции, предания, но не за счет утопической свободы современности и современников от прошлого, а, наоборот, в силу нашей фактической привязанности к прошлому» [22, с. 220].

Возвращаясь к рецепции Торквато Тассо в пушкинское время, можно заметить, что сама возможность считывания рыцарского эпоса как исторической точки в эпоху золотого века русской поэзии открывается «из языка» – точнее, из этоса и речи: анализируя нашу речь и речь того времени, мы внезапно замечаем себя внутри XVI в., а точнее обобщенной «рыцарской эпохи» без конкретного времени, которая одновременно и продолжение древнего эпоса, и век романтизма, и русский Серебряный век, и наш XXI-й. Но как мы не можем выйти за пределы языка, так невозможно уйти и от современности, настоящего, в котором мы живем и существуя в котором мы говорим, осознавая или нет, «прошлыми» языками, вплетая их в нашу современность.

Встроенность в историческую традицию, по Гадамеру, создается постоянной работой сознания, и оно, в свою очередь, нуждается для своего существования в языке (речи), которым говорит культурно-историческая традиция в целом. «Герменевтика Гадамера становится теорией сознания» [30, с. 134], и тогда историческое сознание – не стершаяся метафора, а действительное сознание – место гносеологической работы. В зависимости от своего социального, интеллектуального, культурного круга человек владеет своим идиомом, в котором круг «верхнего вербального слоя», ускользающий от словарей и грамматик, связан с определенными ассоциациями, аллюзиями, речевыми жестами, которые не передаются «по наследству», исчезая, как только меняется оптика времени: «основной вербальный слой» держится прочнее, но и он неоднороден, а состоит из нескольких социокультурных субъязыков, которые могут считываться в дальнейшем, а могут и нивелироваться более поздними наслоениями. В любом случае, работа исторического сознания связана с напряженным обращением, не всегда рефлекслируемым нами, к тому, как и какими средствами (языками) говорится история. Ренессанс как культурно-историческая эпоха, тип мышления, стиль речи и жизни в этом отношении представляет собой одну из самых ярких «исторических точек».

«Освобожденный Иерусалим» и русская форма Ренессанса

Торквато Тассо занимал важное место в европейском (итальянском особенно) литературном поле. В традиции золотого века русской поэзии Тассо и его поэма «Освобожденный Иерусалим» стали, по сути, двумя отдельными литературными фактами: романтический автор-герой Торквато – и его поэма, воспевавшая Готфрида Бульонского, Ринальдо, Танкреда и Первый крестовый поход. Сам же автор как реальное лицо как бы скрыт в кулисах своей яркой биографии, в которой вдохновение перемешивалось с трагедией, травелоговость всей жизни скрещивалась с долгим несчастным пребыванием в лечебнице Св. Анны, любовь оборачивалась предательством, и всё это – на фоне идиллического итальянского пейзажа, словно пребывая вне времени. Ренессанс, как его воспринимал и в золотом веке русской поэзии, тоже мыслится как эпоха вне времени, а как образ эпохи – по сути, это не сам Ренессанс, а форма культурного, языкового и исторического

сознания, позволяющая применять эту оптику к своему конкретному времени. Петрарка, Данте, Ариосто, Тассо – романтические герои из «чужой» иеротопосной структуры, которая тем и привлекательнее, что позволяет отрешиться от обыденного и, впустив всё это в историческое сознание в ином качестве (как это бывает в речи, когда глагол делается именем, местоимение оборачивается артиклем, полновесный аорист взмывает в воздух легкой частицей «бы»), закрепляется в качестве маски или символа. Так постепенно стирается внутренняя форма, и ренессанс, лежащий в основе европейской культуры, в нашем осмыслении делается нулевым фактом, перемещаясь на поля исторического сознания Тассо-автор как нулевой факт – пребывает внутри явления, как связка и как исток, а потом он отсекается как нечто само собой разумеющееся, то, что общеизвестно, а потом забывается – так работают механизмы забвения.

Торквато Тассо в «русском изводе» впервые появляется в начале XVIII в. – его поэма в отрывках была включена в школьные рукописные поэтики. Феофан Прокопович в прочитанном им в Киево-Могилянской академии курсе *De arte poetica* называет «Освобожденный Иерусалим» божественной поэмой и приводит отрывки из нее в польском переводе Петра Кохановского 1618 г. [10, с. 158–159]. (Текст *De arte poetica* архиеп. Феофана в трех книгах см.: [24].)

Необычайно важен и образ Готфрида Бульонского в аспекте «похвалы государя» [4] что говорит о вхождении в придворный узус образной системы «Освобожденного Иерусалима».

Есть свидетельство и о более ранней русской рецепции поэмы: Тассо находил живой отклик среди учеников Славяно-греко-латинской академии – в начале 1720-х гг. существовала пьеса, написанная одним из учащихся, под названием «Диалог о Готфриде, победившем сарацины» [1, с. 389–407] – поэтому можно говорить о том, что поэма «Освобожденный Иерусалим» была известна на итальянском, или польском, или французском языке и, безусловно, в кругу интеллектуалов ее хорошо знали. Так тассовская традиция, изначально сформировавшаяся в учебных рамках во многом благодаря архиеп. Феофану Прокоповичу и вышедшая за пределы академий, нашла свой путь и продолжилась уже в светской литературной среде.

Упоминания о Тассо встречаются у В.К. Тредиаковского [27, с. 392] («Избавленный Иерусалим» упоминается в перечне между Илиадой, Энеидой, вольтеровской «Генриадой» и «Потерянным раем» Дж. Мильтона), который в приложении к трактату о стихосложении приводит Тассо как образцового поэта Италии, и у М.В. Ломоносова, который обращался к Тассо при работе над оставшейся неоконченной поэмой «Петр Великий» (в библиотеке Ломоносова было издание «Освобожденного Иерусалима» 1740 г. на итальянском языке, см.: [9, с. 159]).

XIX в. дал целую россыпь переводов поэмы: перевод в прозе А.С. Шишкова, поэтический перевод А.Ф. Мерзлякова, С.Е. Раича, П.А. Катенина, К.Н. Батюшкова, и это далеко не полный список (хотя в основном в переводах представлены фрагменты поэмы Тассо). Один из первых переводов поэмы на русский язык находится в архиве ныне мало известного М.Н. Муравьева, государственного деятеля, литератора, переводчика [13], который внес огромный вклад в русскую культуру.

М.Н. Муравьев был одним из крупнейших поэтов предромантизма (Батюшков называл его своим учителем), написал сотни стихотворений – однако

только малая часть была опубликована. «Если же принять во внимание, что М.Н. Муравьев оставил след в истории Московского университета, и в какой-то мере в истории России, выступив в роли наставника великих князей Александра и Константина Павловичей, которым преподавал нравственную философию, историю России и русскую словесность, то неизбежно выяснится, что мы имеем дело с очень крупной фигурой общероссийского масштаба, влияние которой на русскую культуру еще предстоит оценить» [13, с. 358]. В творчестве Муравьева сложно разделить переводные и оригинальные тексты – в том смысле, что изучение авторов античности и Нового времени было для него питательной средой и условием личного творчества. Он сам, как пишет А.А. Ивинский, считал себя одним из тех, кто актуализировал в России традицию классицизма, о чем свидетельствует круг переводимых им авторов, среди которых Анакреон, Гораций, Вергилий, а также Каллимах, Марциал, Лукреций. В письме 17 февраля 1776 г. он упоминает о том, что начал читать «италианския книги» [13, с. 363] – действительно, появляются его переводы Д. Трессино, Д. делла Каза, П. Метастазियो и фрагменты «Освобожденного Иерусалима» Тассо. Так, на примере архива М.Н. Муравьева можно увидеть, как формировалась культура золотого века русской поэзии, в которую вплетались линии Ренессанса, Античности, отечественной и мировой истории.

Русская рецепция Тассо первой половины XIX в. связана с проблемой транспонирования образной системы, за которой стоит историческое сознание XVI в. и ренессансное мировоззрение, в систему речи и мышления золотого века русской поэзии. Поэма «Освобожденный Иерусалим» и сама фигура поэта стали дополнением друг друга и на протяжении всего XIX столетия вызывали огромный резонанс, пережив второе рождение в Серебряном веке. Со второй половины XX в., или даже скорее начиная со второй его трети, «тассовские мотивы» перестают считываться в пушкинских строках, окончательно уходят из узуса и переходят в разряд специальных филологических комментариев.

В обыденном сознании XXI в. нет фигуры «мятежного поэта», поэта-страдальца Торквато Тассо, но есть Байрон – та эпоха, XIX в., почитала и Байрона, и Тассо; есть Данте, но Тассо, ставший синонимом своей поэмы, на долгое время оказался забыт. Это вполне объяснимо особенностями литературоведческого и публицистического мейнстрима и особенностями издательских стратегий: «Освобожденный Иерусалим» – как его основная идея, так и сюжет и герои, – переставали соответствовать культурно-историческому мышлению нового человека, романтика и героическое пространство которого выстраивается по новым законам. Иерусалим перестает считываться как иеротопос. Наступает новая эпоха с другой иеротопической картой, и если некоторые античные константы смогли войти в культурное поле эпохи, то сюжет, разворачивающийся вокруг осады Иерусалима, борьбы христиан с неверными, торжества идеи Провидения уже не считывался как «свое».

Разрыв в рецепции подчеркивается и историей перевода поэмы на русский язык: так, после перевода 1911–1912 гг. Ореста Головнина проходит почти целый век, и только в 2005-м выходит перевод А.Б. Махова под ред. А.А. Илюшина. Но благодаря тому, что Тассо пронизывает всю пушкинскую эпоху, он остается, пусть и имплицитно, и в веке XX-м. В 1974 г. выходит 32-й том «Библиотеки всемирной литературы» – «Европейские поэты Возрождения», где публикуются поэмы «Аминта», «Освобожденный Иерусалим» (отрывок-кульминация сюжетной линии

Танкред-Клоринда) и отдельные стихотворения Торквато Тассо в переводе Е.М. Солоновича. Некоторые отголоски тассовских тем звучат в живописи и музыке – но сами сюжеты не считаются и остаются без своего культурно-исторического денотата, и «Освобожденный Иерусалим» помещается в забытые запасники русской культуры, уходя из исторического сознания. Происходит отчуждение смысла, настолько сильное, что вернуть обратно в поле понимания его можно, вероятно, только каким-то искусственным путем в контексте реконструкторских игровых ситуаций или с помощью других произведений культуры, как, например, опера или театральные постановки. Субъект исторического сознания – или памяти – перестает включать тему освобожденного Иерусалима и героев поэмы в свой круг понимания, стирая внутренняя форма историко-культурного факта в данном случае переводит поэму Тассо в область забвения.

Гадамеровское слияние горизонтов (*Horizontverschmelzung*) – процесс, при котором интерпретатор и автор или текст (а в случае двойной оптики другой субъект и «текст текста») преобразуют свои смысловые перспективы, создавая новое понимание, преодолевая историческую дистанцию. Однако слияние горизонтов невозможно, если культурно-историческое расстояние настолько велико, опыт текста видится настолько чужим, что остается или вынести его за поле исторического сознания, или перенаполнить «своим», перекодировать метафоры, навязав, к примеру, искусственную символизацию в комментариях. Так же сложно вступить в ситуацию понимания, если есть некий идеологический или экзистенциальный антагонизм (если рыцари-крестоносцы, условно говоря, не считаются как романтические или героические персонажи – и восприятие текста меняется кардинально и разрушается вся идейно-образная система, эпос теряет смысл). В случае с «Освобожденным Иерусалимом» иеротопос победы и «последней битвы» не мог связываться с религиозным модусом текста, к тому же ренессансно-барочная сложность формы поэмы также не вписывалась в эстетический канон второй половины XX в.

Если говорить о предрассудках в гадамеровском понимании – тут, кроме сложности восприятия тассовской эстетики, можно споткнуться о своего рода «герменевтическую глухоту», поскольку в XX в. не сложилось подготовленной традиции интерпретации, как, например, в случае с русским Шекспиром – или как в случае с «темными переводами» древнерусских ареопагитик. Немаловажное значение в бытовании переводного памятника имеет и переводческая традиция: в отсутствие «действенного перевода» интерес к произведению пропадает – хотя в случае с «непереводом» часто существенную роль играют нефилологические факторы.

Наше время не считает линию Ренессанса у Пушкина (тема «французская поэзия и Пушкин» звучит намного чаще), и, пожалуй, мы вообще не идентифицируем ренессансное начало XIX-го в., как оно звучало для интеллектуалов золотого пушкинского века, а из всего ренессансного поля наше время, время визуального, оставляет нам, пожалуй, лишь живопись Возрождения и образ Данте как единое целое с «Божественной комедией».

Интересно, что в XX в. попытки найти Ренессанс в русском культурно-историческом поле XIX столетия – и вообще и русском историческом сознании, в том числе более раннем, – предпринимались. Р.И. Хлодовский в статье «О ренессансности Пушкина» [28] исследует возможности применения ренессансной системы мышления и видения мира к пушкинской эпохе. Г.А. Гуковский, говоря о «космическом синтезе и обобщении идеальных чаяний человечества» в

искусстве Ренессанса, еще в довоенное время выдвинул концепцию ренессансности Ломоносова и назвал его последним представителем европейской традиции Возрождения в поэзии. В 1945 г. в Ленинграде была опубликована статья И.И. Иоффе «Русский Ренессанс», в которой выдвигается русская ренессансная концепция: по мнению Иоффе, эпоха Возрождения начала формироваться в России в XVI в., а в XVIII-м достигла расцвета, вступив в Высокий Ренессанс (и тогда понятно, почему стало возможно слияние горизонтов и почему иеротопосная модель тассовской поэмы оказалась прочитанной адекватным образом). Идеи Иоффе не получили резонанса, тем более что историческая ситуация в конце 1940-х гг. не способствовала проведению параллелей с западноевропейской «культурной сеткой».

В 1960-1970-е гг. вокруг темы «русского ренессанса» возникает полемика, в которой участвуют Д.С. Лихачев, М.В. Алпатов, Я.С. Лурье, Г.П. Макагоненко, В.В. Кожин и др. Д.С. Лихачев проводил параллели между отдельными чертами древнерусской культуры и Проторенессансом и утверждал, что некоторые функции западноевропейского Возрождения взяло на себя русское барокко [20, с. 365 и далее]. Таким образом, Ренессанс в полном смысле русская культура не пережила, но период Предвозрождения – которое, как и европейское, так же было «полно интереса к античной и эллинистической культуре», хотя, конечно, это осуществлялось через посредничество Византии, – стал временем, которое позволило говорить о древнерусском культурно-историческом сознании как значимой части европейского, наряду с балканским и восточноевропейским ареалом.

В.В. Кожин, развивая парадоксальную тему Возрождения в России и полемизируя с Д.С. Лихачевым (результаты полемики приведены в статье Д.С. Лихачева: [19]), еще больше заострил ренессансную форму: «время от Ломоносова до Пушкина – это литературная эпоха, которая по основным чертам соответствует эпохе XVI – начала XVII века в литературе Франции, Англии, Испании – то есть эпохе Возрождения» [15]. Ядром русского Возрождения Кожин считал Пушкина и Гоголя, как для западного Ренессанса это были Шекспир и Сервантес – одновременно высший взлет и конец. И то, что считалось критическим реализмом в русской словесности, на деле является ренессансным реализмом.

Тема «ренессансности» Пушкина неисчерпаемая, обширная и неоднозначная. И если сам он говорил о том, что Возрождение не имело никакого влияния на русскую литературу, то ренессансная Италия имела для Пушкина особое значение, став своего рода иеротопосом или, скорее, аксиотопосом. Кроме того, языковая ситуация, предшествующая золотому веку русской поэзии и захватившая эту эпоху, разворачивается вокруг национально-исторического самоопределения – идут напряженные поиски пути литературного языка и создания образа русской словесности.

Хлодовский отмечает, что формула «великая эпоха Возрождения» была впервые придумана Пушкиным, причем за несколько лет до того, как Жюль Мишле «открыл Ренессанс». Пушкин писал, что Россия в Возрождении сыграла высокую роль – она остановила силу монголов на самом краю Европы и тем дала ей возможность быть. Эта сила была остановлена «не Польшею, как еще недавно считали европейские журналы; но Европа в отношении России была столь же невежественна, как и неблагодарна» [28, с. 524] (эта, довольно известная цитата обосновывает необходимость и причастность русского пространства к ренессансности, императивный аргумент выстраивает логический мост и дает возможность «приращения» Италией).

Иеротопосное восприятие Италии – в том числе и как места, породившего европейский Ренессанс, – читается, например, в пушкинском стихотворении «Герой» (1830), где Италия в диалоге между поэтом и его другом названа «святой»; еще один эпитет, часто встречающийся в пушкинских текстах, – «златая», что, собственно, выражает похожую идею с некоторым оттенком ценности в отличие от «чисто иеротопосной» модели. Эпитеты «святая» и «златая» постоянно сопровождают образ Италии в творчестве Пушкина. «Италия стала святой землей и для Гёте, и для Шекспира, что, к слову сказать, было специально отмечено Пушкиным, и для Сервантеса, и уж, конечно, для Ронсара и дю Белле» [28, с. 525]. В восприятии поэта Италия связана со свободой, вдохновением, творчеством, оживлением и легкостью (см. [11; 23]), в конечном итоге, как и любой закрытый иеротопос, с гипотетической цельностью – и страстной жадой этой цельности – человека. В понимании В.В. Библихина ренессанс выступает не как что-то принадлежащее одной эпохе, а как свойство сознания, способ понимания мира, и тогда ренессансность золотого века русской поэзии вполне вписывается в концепцию В.В. Кожина, но как малый ренессанс, или как эпистемологический модус (образ понимания мира, который может актуализироваться и проявляться в разных контекстах). Видение ренессанса В.В. Библихиным, возможно, в чем-то вырастает из этой полемики: Ренессанс – императивное, «звущее слово»: «Возрождение не прошлый период нашей истории, а ее суть. Всякое открытие смысла – это шаг к Ренессансу, который по своей задаче один теперь и в прошлые века» [2, с. 15]. Так Ренессанс оказывается, возможно, и не просто модусом, а может быть, «типом движения» исторического сознания.

Пушкинский Тасс

Тема Ренессанса появляется в России в XVIII в. [8] в связи с обращением к античности через призму классицизма, приуготовливая себе путь в золотом веке русской поэзии через восприятие Италии как страны поэтического и культурного идеала. Метафорика «итальянского» была связкой и с Ренессансом, и с Античностью, в меньшей степени с византийским гуманизмом. Когда Чаадаев в письме назвал Пушкина Дантом, Белинский сравнил с Рафаэлем, а Вл. Ходасевич в 1918 г. назвал «Гаврилиаду» ренессансным произведением, в котором светится «нежное сияние любви к миру» и в котором «Россия пережила Ренессанс» [29, с. 214], это был изящный экфрасис эпохи Возрождения. Ренессанс предполагает надевание масок – и проживание ролевых моделей, так Петрарка подписывался Цицероном. Литературная игра была всерьез, маска позволяла связкой «как бы» или даже «быть» перешагнуть через мостик и попасть в *illo tempore*, к истоку, первоначально.

Сам Пушкин никогда не был в Италии, «где пел Торквато величавый» и «творил Рафаэль вдохновенный» (и таким образом мы можем говорить о пушкинской Италии как о закрытом иеротопосе), хотя многие из его круга там побывали, как Александр Горчаков или Вильгельм Кюхельбекер, оставивший путевые заметки в виде дневника [17].

Находясь в южной ссылке, Пушкин начинает изучать итальянский язык, общается с его носителями, посещает оперу, узнает о Неаполитанской и Пьемонтской революциях и карбонариях, начинает живо интересоваться итальянской темой – но Италия для него не только язык, литература, живопись, это сами исторические образы страны, в которой сочетается «абсолютная красота» и «абсолютная свобода» [25]. Насколько хорошо поэт знал итальянский язык, существуют разные мнения [6, с. 101–106], но в архивах Пушкина имеются

фрагменты на итальянском языке. Переплетение с культурой Италии и ее историей, в том числе и современной поэту, связанной с гарибальдийцами, ростом национального самосознания, обращение к Ренессансу и Античности в поисках некоего первоначала и оправдания собственной истории рождали обращение к литературе Возрождения: Данте, Петрарка, Бокаччо, Торквато Тассо, Ипполито Пиндемонти, Сильвио Пеллико и др. стали теми, через образы которых говорило пушкинское вдохновение. Интересно, что у «Мадонны», написанной «петрарковской» формой сонета, есть живописный прототип – Бриджуотерская мадонна Рафаэля [16]: в 1830 г. в витрине одного из книжных магазинов Петербурга была выставлена копия этой картины.

«Ренессансная речь», отсылающая дейксисом к итальянскому Возрождению, наполненная сравнениями, масками, метафорами, аллюзиями была языком пушкинского времени. В.В. Измайлов в письме Пушкину от 29 сентября 1826 г. пишет: «Завидую Москве... Она короновала императора, теперь коронует поэта... Пушкин достоин триумфов Петрарки и Тассо, но москвитяне не римляне, и Кремль не Капитолий» [25, с. 297–298]. Сближение двух эпох оказалось возможным еще и благодаря некоторым общим чертам языковой ситуации – поиск «своего» нового голоса, и перерасказывание античности «ренессансной речью» золотого века русской поэзии порождало возможность встречи исторических горизонтов античности и русского XIX в. в точке перерасказанного итальянского Возрождения (тут нельзя не вспомнить строки Батюшкова о героях поэмы Тассо: «Торквато вас извлек из пропасти времен»).

Одной из важнейших «итальянских» фигур пушкинских текстов был Торквато Тассо, творчество которого вызывало у Пушкина интерес и образ которого претерпел переосмысление и перенаполнение в культурной памяти эпохи. Торквато Тассо и его творчество было частью культурного и исторического сознания XIX в., рождая аллюзии, метафоры, речевые маски. (Тассо сейчас – не в мейнстриме чтения, он остается на полях, как и тема Первого крестового похода, которая не входит непосредственно в нашу историческую и культурную память, в отличие от европейской исторической памяти, а если говорить об историческом сознании, то это скорее маска для действия, но никак не само действие; Торквато Тассо, как и его поэма, в основном остаются в русском пространстве на краях истории и культуры – в отличие от Данте или Петрарки). Но, кроме образа Тассо и его поэмы есть еще одна точка: «эпизод» смерти поэта, которая вызвала вспышку резонанса в эпоху золотого века русской поэзии, что отвечало «речи» этого времени о скоротечности жизни и гибели страдающего непонятого поэта.

Поэтому обратимся к теме маргиналий. Самые известные русские заметки на полях эпохи золотого века русской поэзии сделаны Пушкиным во время чтения «Умиравшего Тасса» К.Н. Батюшкова. Эта его элегия, которая была высоко оценена читателями (П.А. Плетнев назвал ее «лучший перл новейшей нашей поэзии» – «Журнал изящных искусств 1823 [8]»; после детального анализа в публикации следует элегия «Тасс» самого Плетнева), Пушкину не понравилась: он пишет «карандашом на шмуцтитуле свое обвинение-приговор: “Эта элегия конечно ниже своей славы. – Я не видал элегии, давшей Б<атюшко>ву повод к своему стихотворению, но сравните *Сетования Тасса* поэта Байрона с сим тощим произведением. Тасс дышал любовью и всеми страстями, а здесь, кроме славолубия и добродушия, ничего не видно. Это умирающий В.<асилий> Л. <ьвович> - а не Торквато”» [8, с. 29]. И дальше следует: «Добродушие

историческое, но вовсе не поэтическое» [8, с. 29]. Однако же, считает Р.М. Горохова, здесь нет противопоставления поэтического и исторического: «Пушкин включал историческое в поэтическое, «так, например, в предисловии к «Полтаве» (январь 1829 г.) Пушкин писал, что «мятежного» гетмана следует изображать «не искажая своевольно исторического лица»» [8, с. 31], а на критику «Полтавы» отвечал: «Мазепа действует в моей поэме точь-в-точь как в истории». Но здесь имеет место еще и идеализация – которая должна выстраиваться так, чтобы стало возможным слиянием горизонтов – считывание героя так, чтобы он оставался героем в другой эпохе, пересотворяющей мир другой речью.

Внутренняя (онтологическая?) омонимия обычно не замечается нами, но мы отчетливо видим, что герой для одного времени растворяется почти без следа, если не наполнить образ смыслом времени нового. «Одной исторической правды вовсе недостаточно, чтобы она стала правдой поэтической» [8, с. 31]. «...Образ смирившегося умирающего Тассо нарисован Батюшковым исторически достоверно, но эта достоверность, эта «проза жизни» не может быть предметом поэзии при изображении великого певца» [8, с. 31] – Тасс в жизни, по словам Пушкина, «дышал любовью и всеми страстями», «однако на смертном одре он уже не был таким – сломленный жизненными невзгодами и тяжело заболевший незадолго до назначенного, но так и не состоявшегося увенчания его лавровым венком на римском Капитолии» [8, с. 33], Тассо окончил дни в монастыре св. Онуфрия. Пушкин ставил в упрек Батюшкову, пишет Р.М. Горохова, что «не так должно изображать великого поэта» – кончина Тассо не была героической и она не должна была стать темой поэзии. Но возможно, сцена предельного опыта, т. е. смертного, сама по себе значимая для эпического сознания, для романтического мышления должна писаться (как живописец создает образ разными техниками) по-иному, и центр в изображении смерти поэта – иеротопос жертвы, но жертвы, изображенной определенным способом: например, *gloria victis* подходит с точки зрения Батюшкова, но не годится с точки зрения Пушкина.

Сопоставляя элегию «Умиравший Тасс» с байроновской «Жалобой Тассо», Пушкин отдает предпочтение английскому поэту, образ Тассо у которого прямо-таки «пламенеющий», тонкий лик страдающего «Умиравшего Тасса» совершенно иной, в чем-то сопоставимый с самим Батюшковым – не зря же Тассо был его маской, как в эпоху итальянского Ренессанса маской Петрарки был Цицерон.

Спор об историческом и поэтическом – спор эпох, и в этом опять можно видеть некоторое сходство с эпохой Ренессанса. В круг чтения той эпохи входила «Поэтика» Аристотеля – сначала на французском языке, потом и на русском. Скорее всего, как считает Р.М. Горохова, посредником аристотелевской «Поэтики» был Ж.-Ф. Лагарп, «Лицей» которого тогда читали в кругу интеллектуалов и литераторов: он был издан в 1799-1805 гг. в Париже в 16-ти томах – на русский язык был сделан частичный перевод в 1810-1814 гг. В первом томе, который содержит «Анализ поэтики Аристотеля» [18], Лагарп решает проблему поэтического и исторического так: «Предмет стихотворца не состоит в описании истинного так, как оное случилось, но как должно было случиться, и в описании возможного, по правдоподобию... Существенная между стихотворцем и историком разность не в том состоит, что один пишет стихами, а другой прозою; ибо писания Иродота, хотя бы в стихи преложены были, не составили бы еще иного, кроме истории; разнятся они в том, что один пишет действительно случившееся, а другой то, что могло или должно было случиться. Потому-то стихотворство более имеет в себе философического и поучительного, нежели

история. Сия описывает каждого в особенности, та описывает человека вообще» (цит. по: [8, с. 35]).

Черты характера Тассо, по словам Пушкина, «действительно исторические, но вовсе не поэтические, т. е. эти частные черты в определенный период жизни для высокого певца случайны, не типичны и не должны являться объектом поэтического произведения» [8, с. 35]. (Любопытно, что здесь как бы намечена линия «субстанциальное – акцидентальное», некорректно изображать, как сказал бы переводчик ареопагитского корпуса на славянский язык инок Исая, «качество пребывательное».)

В. Кюхельбекер тоже невысоко ценил «Умиряющего Тасса» – и тут возникает интересный сюжет, спровоцировавший взрыв «тассовских элегий» в эпоху золотого века русской поэзии. 28 октября 1834 г. Кюхельбекер делает дневниковую запись: «Fiat justitia et pereat mundus! Хотя и жаль. А должно же наконец сказать, что Батюшков не заслуживает громких похвал за “Умиряющего Тасса”, какими кадили ему за это стихотворение, когда он еще здравствовал; и какими еще и поныне, например в “Телеграфе”, кадят за оное его памяти. “Умиряющий Тасс” – перевод с французского; подлинник охотники могут отыскать в французском “Альманахе муз” 90-х годов; автор – женщина» [8, с. 40]. И действительно, в начале XIX в. во Франции появляется несколько элегий о Тассо, поскольку Парижское Филотехническое общество объявило конкурс на тему «смерть Тассо». В 1812 г. была опубликована элегия г-жи Дюфренуа, в которой есть некоторое структурное сходство, но на этом подобие заканчивается; так безвестная г-жа Дюфренуа в полемической аргументации Кюхельбекера стала деминутивным синонимом Батюшкова.

Тасс у Батюшкова нарисован в его слабости, чего не должно быть в поэтическом пространстве. Его следовало бы изображать как романтического героя, кипящего страстями – и тут встречаются два взгляда на то, каким должен быть герой, что напоминает оппозицию «сильной» и «слабой» истории – истории *gloria victis* (коррелирующей с 136 псалмом). Исторический нарратив *gloria victis* предполагает иной тип героя, и это не Прометей, а безропотный Авель, смелый своей немощью и сильный своей тишиной. Так в споре о Тассе встречаются два типа действенно-исторического сознания, проходя точку бифуркации и разлетаясь.

Историческое сознание – способ, которым человек или эпоха осмысливает прошлое, связывает его с настоящим и проецирует в будущее. Оно выражается через – мифологизированную историю: легенды, эпосы, религиозно-осмысленную историю, например эсхатологические проекции в нарративах и памятниках. Историческое сознание имеет, безусловно, и художественное преломление: это литература – поэзия, искусство как способ переживания истории. Образ Тассо и его творчество, складывающиеся в метонимию, в рецепции сделались культурным символом, через который стало возможным осмысливать и перерассказывать конфликт поэта и власти (Торквато Тассо как «жертва деспотизма», «страдающий безумец» влюбленный в прекрасную Элеонору, «гонимый поэт», «непризнанный гений»), романтическую идею золотого века (его эпоха – утраченный рыцарский идеал), саму природу творчества (соотношение вдохновения и рассудка). То есть Тассо здесь – не просто исторический персонаж, а символ, через который русская культура осознала себя в истории, к чему для золотого века русской поэзии добавлялся немаловажный фактор – иеротопосное восприятие Италии (с семантикой утраченного рая). Через Торквато Тассо как ренессансно-романтический предикат эпоха осмысляла себя в истории.

В поэтическом пространстве эпоса в непрерывном говорении творится древняя история – пра-история как длящийся аористный рассказ о творении мира, своего рода иеротопосный шестоднев. Если транспонировать это в область онтологии грамматики, то эпос, который поется о том, как устраивается мир, можно представить как вневременный предикат событий. И если нам важно рассказывать и перерассказывать мир, то проблема языка (речи) приобретает первостепенное значение, делая возможным участие в опыте и его разделение. Может быть, сюда подошел бы гадамеровский термин «игра», которой, в отличие от обиходного значения, присуща «священная серьезность» [7, с. 147]. Игра серьезна, поскольку в ней есть онтологическая задача: так, перерассказывание тассовской ренессансности было необходимо как передача смысла, традиция, как «изначальный способ существования оригинального искусства» [7, с. 209–210], в постоянном приращении смысла будь то чтение, декламация, исполнение, созерцание, что «отождествляется с универсальной онтологической моделью, событийно реализующейся в понимании искусства» [7, с. 213].

Обращаясь к рецепции поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим» в первой трети русского XIX в., мы видим прежде всего «ренессансный модус», просвечивающий в игровом пастише, аллюзиях, речевых и литературных масках. Историческое сознание эпохи предполагает «историческое зрение» – взгляд, выделяющий и приготавливающий события для (пере)рассказывания, и тогда история видится как нарративная космология: мир творится в говорении о нем, в свидетельствующем рассказывании, которое слышится как живой перформатив в рамках онтологии речи. (История воссоздает мир – или отменяет его.) Гадамеровское «мы настигнуты историей» – *wir von der Geschichte eingeholt werden* – звучит так ёмко и сильно, потому что нас настигает необходимость упорядочивать мир как обращенный к человеку императив. Торкватовский Ренессанс: Первый крестовый поход как нарративная форма историко-политической ситуации в Италии XVI в., перевоссоздание христианской ойкумены в Иерусалиме, отголоски языковых споров и ренессансное языковое сознание, тип автора-героя – отразившись в эпохе русского золотого века русской поэзии и едва мелькнув в веке XX-м, в XXI столетии перестает звучать живым событием и затихает на маргиналиях истории мировой культуры. Иеротопосная структура, на которой выстраивается сюжетная и художественная литературная ткань, тем не менее, хранит возможность обращения к ренессансному эпосу, открытому перерассказыванию и переосмыслению.

Список литературы

1. Берков П.Н. К истории русского театра 1720-х гг. // ТОДРЛ. Т. X. М., Л.: Изд-во АН СССР, 1954. С. 389–407.
2. Биbihин В.В. Новый ренессанс. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2013. 422 с.
3. Бобкова М.С. Как складывались представления о предмете и методе истории в западноевропейском обществе раннего Нового времени? // Вестник РГТУ. Сер.: История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2008. № 12. С. 195–209.
4. Богатырев А.В. Король возвышающийся и кающийся (две ипостаси Яна III Собесского в отчетах русского дипломата // Культурный код. 2020. № 4. С. 35–50.

5. Боден Ж. Метод легкого познания истории. М.: Наука, 2000. 411 с.
6. Верховский Ю.Н. Пушкин и итальянский язык (По поводу заметки Ф.Е. Корша) // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. СПб., 1909. Вып. 11. С. 101–106.
7. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1988. 699 с.
8. Горохова Р.М. «Пушкин и элегия К.Н. Батюшкова “Умиравший Тасс” (К вопросу о заметках Пушкина на полях “Опытов” Батюшкова) // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л.: Наука, 1979. С. 24–45.
9. Горохова Р.М. Ломоносов и Тассо // Русская литература. 1984. № 3. С. 158–169.
10. Горохова Р.М. Торквато Тассо в России XVIII в.: Материалы к истории восприятия // Россия и Запад из истории литературных отношений. Л.: Наука, 1973. С. 105–163.
11. Дергачева И.В. Итальянский текст Пушкина // Отечественная филология. 2024. № 3(2). С. 52–65.
12. Елина Н.Г. Поэма Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим» и Контрреформация // Культура эпохи Возрождения и Реформация. Л.: Наука, 1981. С. 91–102.
13. Ивинский А.Д. М.Н. Муравьев и античные поэты: неопубликованные переводы // Studia literarum. 2021. Т. 6, № 2. С. 358–385.
14. Коваль О.А., Крюкова Е.Б. В. Дильтей и Х.-Г. Гадамер: от теории исторического понимания к универсальности понимания языка как истории // Вестник ВГУ. Сер. Философия. 2016. № 2. С. 28–36.
15. Кожинов В.В. О принципах построения истории литературы (методологические заметки) // Контекст. Литературно-теоретические исследования. 1972. М.: Наука, 1973. С. 276–305.
16. Кока Г.М. Пушкин перед Мадонной Рафаэля // Временник Пушкинской комиссии, 1964. Л.: Наука, 1967. С. 38–43.
17. Кюхельбекер В. Путешествие. Дневник. Статьи. Л.: Наука, 1979. 788 с.
18. Лагарп И.Ф. Ликей, или Круг словесности древней и новой. Ч. 1. Переведено Петром Карабановым. СПб.: Тип. В. Плавильщикова, 1810. 297 с.
19. Лихачев Д.С. Возрождение в Средневековье. Ответ Кожинову // Русская литература. 1973. № 4. С. 114–118.
20. Лихачев Д.С. Три основы европейской культуры и русский исторический опыт // Лихачев Д.С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: СПбГУП, 2006. 546 с.
21. Лозинская Е.В. Искусство и правда: поэзия и история в трактатах итальянского Возрождения // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2021. С. 83–99.
22. Махлин В.Л. Что такое «рецепция» (К истории понятия) // Вестник культурологии. 2016. № 1. С. 208–232.
23. Незнамова А.Ю. Эпитет «итальянский» в творческом и эпистолярном наследии А.С. Пушкина // Вестник Томского государственного университета. Языкознание и литературоведение. 2022. № 480. С. 34–38.
24. Прокопович Ф. De arte poetica // Прокопович Ф. Сочинения. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 224–455.
25. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 13. Переписка. 1815–1827.

26. Репина Л.П. Связь времен в историческом сознании переходных эпох // Проблемы истории России. Екатеринбург: Волот, 2011. Вып. 9. Россия и Запад в переходную эпоху: от средневековья к новому времени. С. 11–22.
27. Тредиаковский В.К. Новый и краткий способ к изложению российских стихов с определениями до сего надлежащих званий // Тредиаковский В.К. Избр. произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1963. 577 с.
28. Хлодовский Р.И. О «ренессансности» Пушкина // Вестник Российской академии наук. 1999. Т. 68, № 96. С. 523–533.
29. Ходасевич В.Ф. Гавририада // Ходасевич В. Ф. Пушкин и поэты его времени: в 3 т. Berkeley Slavic Specialties, 2001. Т. 2. 596 с.
30. Шестакова М.А., Яковлева Л. Е. Сознание, разум, традиция в герменевтической перспективе // Известия Тульского госуд. ун-та. Гуманитарные науки. 2024. №. 3. С. 133–139.
31. Tasso T. Discorsi dell' arte poetica e del poema eroico. Bari: Gius lateranza & figli, 1964. 379 p.

Torquato Tasso and the golden age of russian poetry (on the reception of the renaissance tradition in the Russian historical consciousness)

A.A. Guseva

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow

The article examines the reception of the Italian Renaissance in the historical consciousness of the first third of the 19th century. Russian literature of the 19th and early 20th centuries perceived Torquato Tasso, «the last poet of the Renaissance», as a complex image of a poet, a sufferer, a knight, and a romantic hero, which was reflected in the literary space of the golden age of Russian poetry. The article also examines one of the most controversial pages in Russian cultural studies – the image of the Russian Renaissance, the features of which can be seen in the 19th century. The article analyzes the linguistic and historical consciousness of the epoch and the form of the Russian Renaissance, which was created, among other things, due to the hierophantic perception of Italy and the Italian Renaissance.

Keywords: *historical consciousness, Torquato Tasso, «Liberated Jerusalem», Russian Renaissance, golden age of Russian poetry, hierotopos, locus text, H.-G. Gadamer.*

Об авторе:

ГУСЕВА Анна Андреевна – кандидат философских наук, научный сотрудник сектора философских проблем социальных и гуманитарных наук, ФГБУН Институт философии Российской академии наук, г. Москва. E-mail: uhlein@rambler.ru

Author information:

GUSEVA Anna Andreevna – PhD (Philosophy), Research Fellow at the Department of the philosophical problems of social sciences and humanities, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, Moscow. E-mail: uhlein@rambler.ru

Дата поступления рукописи в редакцию: 22.11.2025.

Дата принятия рукописи в печать: 10.12.2025.