

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

ИНВЕНЦИИ, ИЛИ БОЛЬШОЕ ВРЕМЯ МАЛОГО ЖАНРА

© 2011 г. М. Ф. Надъярных

Статья посвящена “инвенциям” (*invenciones, invenções*) – синкретической визуально-поэтической жанровой форме, бытовавшей в праздничной культуре Иберийского полуострова и Латинской Америки в XV–XVI вв. Особое внимание автор уделяет наименованию исследуемой жанровой формы, реконструируя ее смыслы в контексте исторической семантики и функций концепта “инвенция” в эпоху позднего Средневековья и Ренессанса.

The article examines ‘inventions’ (*invenciones, invenções*) – a syncretic, visually-poetic genre form, current in a festive culture and literatures of the Iberian Peninsula and Latin America in the 15th and 16th centuries. The author devotes special attention to the name of researched genre form, its meaning reconstruction in the context of historical semantics, and functions of the concept invention in the late Middle Ages and Renaissance.

Ключевые слова: литературы Иберийского полуострова, литературы Латинской Америки, система, традиция, культура, искусство.

Key words: literatures of the Iberian Peninsula, literatures of Latin America, tradition, culture, arts.

В одной из бразильских реляций иезуита Мануэла да Нобреги содержится эпизод, посвященный празднованию Дня Ангела-Хранителя Португалии и Дня Тела Господня. Миссионер пишет: “В День Ангела крестили мы многих. И совершили мессу с диаконским пением, и Леонард Нунеш со служкой и мирянами пели хором. И было шествие с великою музыкой и трубами. И были индейцы столь поражены, что просили затем Отца Наварро, чтобы он вновь им пел, как на шествии. Еще на день Тела Господня, весьма торжественным было шествие, и грохотала вся окрестная артиллерия, и были изукрашены ветвями и цветами улицы, и исполнялись <...> танцы и инвенции на португальский манер” [1, р. 40–41]. Цитируемый текст датирован девятым августа 1549 г. Возникает вопрос, что имел в виду Нобрега, говоря о танцах (*danças*) и инвенциях (*invencões*). Учитывая предшествующий контекст, можно предположить, что речь вновь идет о некоей музыкально-поэтической части праздника. Тогда слово “танец” может оказаться обозначением синтетической музыкально-танцевально-стихотворной жанровой формы, берущей начало в поэзии трубадуров и продолжавшей плодотворно функционировать в иберийской светской культуре, соотносимой со временем написания письма. Но за “танцами” в письме следуют “инвенции”. И, судя по отсутствию какого бы то ни было комментария, и такое сочетание слов, и какой-то

специфический смысл слова “инвенция”, ускользающий от современного читателя, были вполне понятны и автору, и адресатам реляции.

Действительно, по крайней мере, за столетие до середины XVI в. на Иберийском полуострове бытовал особый жанр “инвенций” (*invenciones*) или “изобретательных словес” (*letras de invención*). Жанр этот, правда, был, как будто, сугубо светским, и, судя по всему, возник в культуре придворной (аристократической, элитарной), но, видимо, стал неотъемлемой частью иберийской праздничной культуры начала XV–XVI вв. в целом. Особое место инвенции занимали в т.н. “рыцарских праздниках” (*fiestas caballerescas*) и – предположительно – бытовали в иных праздничных действиях, фигурируя в них наряду с иными малыми жанровыми формами: “танцами”, “песнями”, “вильянсико”, “момами” и т.д. Но проблема заключается вот в чем. В результате историко-филологических и культурно-антропологических реконструкций к настоящему времени приобрели некоторую отчетливость жанровые контуры придворных инвенций. Однако все, что касается бытования инвенций в иных социокультурных сферах, по сей день окутано ореолом неопределенности, предположительности. Документальные тексты эпохи – хроники, письма, отчеты – указывают на различные проявления жанра (к одному из таких указаний мы обратились с самого начала), однако конкретика его воплощений и функций

(за пределами придворного мира) не проясняется. Впрочем, именно благодаря документальной словесности определилось приблизительное время возникновения жанра, соотносимое – в Испании – с правлением короля Хуана II (1405–1454), и его связь с уже упомянутым феноменом “рыцарских праздников”. Сопутствуя важнейшим событиям жизни королевства (интронизациям, коронациям, свадьбам, крестинам), эти праздники являли собой многочастные театрализованные действия, свершавшиеся, как правило, на городских площадях, или в пригородах, или же “в чистом поле” [2, р. 92] (см. также приводимую в работе обширную библиографию по проблеме праздничной культуры позднего Средневековья и Ренессанса).

Главным событием праздника являлся, естественно, турнир – состязание “рыцарей”-придворных. Участники состязания появлялись на “сцене” турнира (несмотря на общий театрализованный дух, схватка бывала по-настоящему жестокой и приводила, подчас, к серьезным травмам) в полном облачении: в латах, иногда с накидкой, со щитом, на коне. Лицо участника скрывалось забралом, а все прихотливо изукрашенные детали его одеяния соответствовали установлениям рыцарского кодекса. Гребень (шишак) рыцарского шлема, например, мог представлять целую картину (скульптуру, чеканку, барельеф) с изображениями разнообразных чудесных и настоящих растений и животных, источников, различных механизмов, аллегорических сцен “ада” и “рая” или сцен придворного быта. Порой же выход на праздничное ристалище оформлялся в небольшое представление: рыцарь выходил на площадь в сопровождении свиты, изображавшей неких символических или аллегорических персонажей. Часто появление рыцаря сопровождалось и стихотворным текстом от двустишия до пятистишия: стихотворные строки произносились или же изображались на штандарте, плаще, щите героя; надпись могла быть вышитой на ткани, вытисненной на коже или выгравированной на металле. Так или иначе, но слова каким-то образом разъясняли и дополняли смысл того, что можно именовать визуальным рядом.

Вот как, например, описывается один из выходов рыцарей на турнир в романе “Тирант Белый” каталонца Жуанота де Мартуреля (1490):

«И явился на турнир один рыцарь, родич Императора, по прозванию Большой Барон. Он ехал, готовый к поединку (*molt bé en orde*), а на крупе его лошади стояла девица, опираясь на его плечи руками, голова же ее возвышалась над его шлемом, так что лицо ее хорошо было видно всем.

Она держала щит, на котором золотыми буквами было написано:

“Взгляни, влюбленный, на девицу эту –

Зря совершенней станешь ты искать по свету”.

А еще прежде явился другой рыцарь. Он тоже вез девицу, держа ее на плечах, подобно святому Христофору, перенесшему на плечах Христа. На его доспехах и на наглавии лошади имелась надпись, которая гласила следующее, ибо его девица звалась Лионор (*E portava en los paraments e en lo cap del caval un escrit qui deia, per ço com sa enamorada havia nom Leonor*):

“Влюбленный, окажи ей честь –

Ее прекрасней в целом мире несть” [3, с. 346].

(*Enamorats, feu-li honor,*

puix de totes és la millor) [4, р. 651–652].

Это сочетание словесного и визуального, зрелищного (живописного, театрализованного) рядов, собственно, и называлось “инвенциями”. Такова была придворно-праздничная реальность репрезентации жанра. К моменту написания письма Нобрегой турнирные инвенции обладали уже более чем полувековой историей взаимодействия с иными литературными жанрами, хотя по сей день точной датировки и единственно верного первого источника такого взаимодействия нет (как нет и единого мнения о генезисе инвенций; высказывается предположение, что истоки жанра необходимо искать не в иберийской, а в итальянской традиции; такой точки зрения придерживается, в частности Р. Бельтран [5, с. 135]). Так или иначе, но пример инвенций на испанском языке можно найти уже в “Трактате о любви Арнальдо и Лусенды” Диего де Сан Педро (ок. 1483–1485 гг.) [2, с. 92], в книгах “Дон Полиньо” (1526) и “Дон Флориндо” (1530) Фернандо Басурто [6, с. 303–318], на каталонском инвенции зафиксированы в цитированном романе Мартурелля “Тирант Белый” (1490) [5, р. 135–152; 7]. В середине XVI в. инвенции включаются в жанровую “полифонию” испанской диалогической прозы, встречаясь, в частности, в книге “Состязания и Хроники” (*Batallas y Quinquagenas*, 1550) Гонсало Фернандеса де Овьедо и Вальдеса (1478–1557) – знаменитого “главного хрониста” Нового Света, автора “Краткой естественной истории Индии” (1526) и “Всеобщей и естественной истории Индии, островов и материка моря-океана” (1535–1551). Причем высказывается мнение, что бо́льшая часть инвенций, включенных в “Состязания”, принадлежит перу самого Фернандеса де Овьедо

[8, p. 101]¹. Вводятся инвенции и в состав собираемых с начала XVI в. иберийских песенников. Наиболее полное их собрание было представлено во “Всеобщем песеннике” (*Cancionero general*, 1511) Эрнана дель Кастильо. В португальский “Всеобщий песенник” (*Cancioneiro geral*, 1516) Гарсиа де Резенде также включен “инвенционный” раздел, с пометой, что собранные в нем примеры (*de letras e simeigas* или *de ditos e envençôes*) были впервые представлены на турнире в городе Эвора в 1494 г.

Наконец, в конце XV в. предпринимается попытка первичной формализации собственно поэтической части инвенций. Испанский поэт и музыкант Хуан дель Энсина (1468–1529) в “Искусстве испанской поэзии” (1496)² стремится проявить некую жанровую норму “слов инвенций” (*letras de invención*), установить своего рода технический канон их создания, определяя возможную и допустимую систему рифм и ограничивая объем стихотворений: “слова инвенций”, по мнению Энсины, должны занимать две – максимум – три строки (хотя реально поэтическая часть инвенций к этому времени могла представлять в виде четверостишия и пятистишия). Энсина вписывает *letras de invención* и в общую систему-иерархию стихосложения, где соответствующие тексты, наряду с *mote* и *вильянсико*, оказываются отнесенными к “*arte real*”, отделяемого автором поэтики от “*arte mayor*”. Именно сферы *arte real* и *arte mayor* и суть в понимании Энсины сферы жанров (*generos*) как таковых, различие жанров коренится в размере (*mensura*): восьмисложном для *arte real*, двенадцатисложном для *arte mayor*. Будучи поэтически воссозданной в отдельных стихотворениях, идеальная соразмерность жанра конкретизируется, т.е. собственно *воплощается*, приобретает качество возникшей, сделанной вещи: *letras de invención* фигурируют в ряду таких поэтических вещей – *cosas*.

Сам факт поэтологической формализации стихотворной части инвенций свидетельствует

¹ Транспозиция турнирных инвенций в собственно литературный ряд (использование слов инвенций в романах, диалогах и т.д.) могла идти по каналу устное – письменное (при изначально устной репрезентации слов инвенций), но одновременно место реального визуального ряда неизбежно занимала дескрипция (о дескриптивной трансформации визуального ряда в сфере эмблематики (см. в частности: [9, p. 93–109]). Но, кроме того, письменная – печатная фиксация в какой-то мере нейтрализовала и обедняла заложенный в турнирных инвенциях арсенал метаграфемки, если слова были вышиты, выгравированы, вытиснены на облачении участника турнира.

² Недавний отечественный анализ общей системы поэтики Энсины см. в: [10, с. 216–218].

об их значимости в поэтическом контексте того времени. Подтверждением этой значимости служит, впрочем, и место, которое занимают инвенции в композиции “Всеобщего песенника” Э. де Кастильо. В девятичастной структуре поэтической антологии, в ее “тщательно продуманном порядке” (так пишет Кастильо в прологе к графу де Олива [11, p. 59]) инвенциям отдано пятое – центральное или срединное место. Напомним: начало, середина и конец, по Аристотелю, суть неотъемлемые части целого (законченного действия), а середина, согласно одной из дефиниций Аристотеля, “то, что и само за чем-то следует, и за ним что-то следует”. В целостности Всеобщего песенника начало сугубо духовно и высоко этично (это “творения набожные и нравоучительные” – *obras de devoción y moral*), конец – глумлив и едок (“вызывающие шутки и насмешки” – *burlas provocantes y risa*). А между началом и концом, верхом и низом, в динамичной пограничности середины располагаются инвенции.

Рыцарский поединок преображался в Песеннике Э. де Кастильо в поэтическое состязание, причем открывался раздел словами монарха, короля Фернандо Католического:

Sacó el rey nuestro señor una red de cárcel, y dezía la letra:

Qualquier prisión y dolor
que se sufra es justa cosa,
pues se sufre por amor
de la mayor y mejor
del mundo y la más hermosa.

(Нес Король, наш Господин, тюремную решетку, а слова говорили: Всякие плен и боль /претерпеваемые – справедливы /, поелику страдают и от любви, / что главнее и лучше / и прекраснее всего в мире).

В королевской инвенции не только обыгрывались традиционные мотивы “жизни – плена”, “жизни – темницы”, “темницы – плена любви” (Любви, во всей многосмысленности куртуазно-неоплатонического понимания), но и воплощалась идея начала турнира, заложенная в созвучии и родственности женского рода прилагательного *justa* (справедливая) и существительного *justa* (турнир, состязание; в том числе литературное состязание).

За словами короля-стихотворца следовал комментарий судьи. В этом качестве в Песеннике фигурировал Педро де Картахена.

Dize Cartagena
sobresta:
La red de la cárcel
de nuestro señor el rey
bién parece darnos ley
su sentencia verdadera

(Говорит Картагена / о высказанном: Тюремная решетка, / нашего Господина Короля / преподносит нам славный урок, / речь его истинна)³.

Оценивающий голос судьи вписывался в характерную систему взаимодействия текста и комментария, в соответствии с которой выстраивался жанр инвенций в целом. Слова инвенций комментировали визуальный ряд, судья комментировал соответствие слов визуальному ряду и, одновременно, подтверждал соответствие вновь произносимых слов общеизвестным куртуазным формулам, сравнениям, метафорам.

Инвенции были по большей части посвящены вариациям на темы любви, рыцарского служения, чести, долга; представляя в сжатом виде весь набор тем куртуазного “канона”, решаемых подчас более чем прихотливо:

Don Jorge Manrique sacó por cimera una aïoria
con sus alcaduces llenos, y dixo:

Aquestos y mis enojos
tienen esta condición:
que suben del coraçón
las lágrimas a los ojos

(Дон Хорхе Манрике явил на гребне шлема водокачку с полными бадьями и сказал:

Сии и горести мои / сходятся по свойству: / поднимают от сердца / слезы к глазам).

Сходство по свойству (*condición*) работы техники и “работы” любовного переживания, проговаривается в стихе, при одновременной неожиданной “находке” их схождения-сродства по созвучию слов “тоска” (*añojo*, *añoanza*) и “водокачка” (*añoja*, совр. – *noja*). А возникающее сходство особым образом насмешливо и серьезно соединяло куртуазный “верх” и бытовой “низ”, обустроивая, со своей стороны, то самое срединное пространство, внутри которого осуществлял себя жанр инвенций.

Исследовательское освоение инвенций в XX в. развивалось от видения в этом жанре незначительного курьеза, ушедшего в прошлое, а потому

³ Реконструкция биографии П. де Картагены (как и многих других авторов Песенника) представляла собой отдельную проблему, исследованию которой посвящен целый ряд работ (см., в частности: [12; 13, p. 13–27]).

и специального внимания не заслуживающего, к выделению особого статуса и особой функционально-смысловой нагруженности инвенций в контексте придворной, рыцарской, городской, наконец, культуры. В 1958 г. А. Родригес Моньино, предваряя факсимильное переиздание “Всеобщего песенника”, ограничивает свое внимание к соответствующему разделу следующим образом: “Засим с инвенциями и словами участников турниров (*letras de justadores*) приходят многочисленные застарелые изыски (*ingeniosidades añejas*), мало привлекательные для современного вкуса” [14, p. 18]. Но уже в 1966 г. инвенции становятся объектом развернутого исследования Франсиско Рико, выявляющего едва ли не уникальную пограничность жанра в системе прикладных и собственно свободных искусств конца XV–начала XVI в. В общей системе поэтических жанров XV–XVI вв. инвенциям сопутствует идея пограничности: они сближаются и с афористичным моте, и аллегорией, и с загадкой, и с эмблемой. Именно на пограничных, на синтетических или гибридных качествах жанра делается акцент в двух английских работах, созданных на рубеже XX–XXI вв. (в 1998 и 2003 гг.), принадлежащих Йану Макферсону и Джону Гонналу и посвященных, соответственно, инвенциям “Всеобщего песенника” и так называемого “Британского песенника” [17; 18]. В них детально разбирается символизм инвенций, исследуется их авторство, выявляется возможная датировка появления текстов⁴. В настоящее время инвенции неизменно фигурируют во всех, как частных, так и общих, исследованиях иберийской литературы “Золотого века”⁵; однако

⁴ Любопытно, что интерес к этому старинному жанру развивался как бы на фоне постоянной реинтерпретации концепта *inventio* в гуманитарных дискурсивных практиках конца XX в.: вспомним о концепциях Ж. Деррида, Ж. Делеза и Ф. Гваттари; о концепциях “изобретения традиций” Э. Хобсбаума, “изобретения повседневности” М. де Серто, “изобретении Востока Западом” Э.В. Саида; о внимании У. Эко к традиционной оппозиции *inventio / imitatio* и т.д.

⁵ В различных испаноязычных трудах фигурирует ссылка на рукопись Х. Гонсалеса Куэнки (*J. González Cuenca*), “Этикет кавалеров. Первое приближение к инвенциям и письменам состязающихся” (*Ceremonial de galanes. Primera rebusca de invenciones y letras de justadores*). Была ли опубликована эта работа, нам неизвестно, ознакомиться с ней не удалось. Однако, судя по ссылкам и в ней акцент делается на жанровом синтетизме инвенций. Так, в частности, Х. Гонсалес Куэнка указывает: “Инвенции – это не стихотворения в строгом смысле слова. <...> Они больше походят на сценические ремарки <...> Они шире искусства слова, шире танца, шире мима. <...> Они не строфы, но спектакли” (цит по: [13, p. 18]); “В инвенциях значим визуальный план, динамика сценического воплощения, которое отсутствует в моте и в письменах состязающихся, взятых в их отдельности” (цит. по: [19, p. 161]).

до сих пор (насколько нам известно) не обращалось специального внимания на парадоксально всеобъемлющий смысл наименования этого малого жанра.

Впрочем, особенности жанрового наименования инвенций рассматривались в иной научной сфере. Как известно, в XVI в. слово “инвенция” начинает фигурировать в околожанровом музыкальном контексте. И – в отличие от иберийских поэтических инвенций – данный жанр забыт не был. Согласно А.О. Гриневичу, «первым термин “Инвенция” применил К. Жанекен» для обозначения своих многоголосных песен – “Inventions musicales”, вышедших в 1555 г. Позднее «обозначение “инвенции” использовалось в качестве подзаголовка или характеристики произведения в предисловии к ним; порой оно сочеталось с дополняющими словами (“Inventii curiose” Дж. Б. Витали из собрания “Artificii musicale”, оп. 13, 1689). Инвенции для скрипки соло оп. 10 Ф.А. Бонпорти (1713) были собственноручно переписаны И.С. Бахом. <...> Возможно, что они послужили прообразом широко известных Инвенций самого И.С. Баха <...> (1720), занимающих промежуточное положение между полифоническими прелюдиями и фугами» [20, с. 510].

Музыковедческим размышлениям о пути Баха к “Инвенциям”, о воздействии на Баха ближайших опытов в этом жанре сопутствуют вопросы, касающиеся причин избрания великим барочным композитором именно этого слова для обозначения цикла его малых двухголосных полифонических пьес. Пытаясь прояснить обстоятельства такого именования, А.П. Милка и Т.В. Шабалина в свое время предложили рассматривать баховские “Инвенции” на фоне литературных поэтик и музыкальных трактатов XVIII в., с одной стороны, а, с другой, в обширном контексте риторической традиции. Именно риторические ориентиры стали, по мнению исследователей, определяющими в выборе названия цикла [21, с. 90–105]. В начале 1990-х гг., размышляя о поэтике барокко, оставившись на специфике связей Баха с риторической традицией и А.В. Михайлов. Указывая на знакомство Баха с риторикой Квинтиллиана (подтверждаемое множеством музыковедческих исследований), А.В. Михайлов замечал: “Музыка, пронизанная риторикой и обильно пользующаяся риторическими фигурами, <...> стремится уподобиться риторическому произведению искусства и для этого углубляет и обобщает свою связь с риторикой, <...> можно думать о том, что через риторикку сближаются между собой музыка и литература, поэзия, – у них появляется общий,

эксплицируемый в терминах риторики слой, или пласт, устроенности” [22, с. 90].

Выделенность риторики как способа “обобщения действительности” в интересующую нас эпоху бесспорна [23, с. 158–190; 24, с. 406]. Но стоит ли безоговорочно соотносить иберийский жанр инвенций, как и “Инвенции” И.С. Баха (заметим в скобках, что вопрос возможных связей синкретического жанра иберийских инвенций и инвенций собственно музыкальных вообще никогда не ставился) с *inventio* только как с термином риторической системы?

Иберийский жанр инвенций достаточно отчетливо связан с традицией поэзии трубадуров. Да и само “искусство слагать стихи” продолжает во времена развития этого жанра именоваться “*arte de trobar*” и определяется многосмысленностью “нахождения”⁶. На что, кстати, не забывает указать в своей Поэтике и Х. де Энсина, соотносящий “нахождение” со всей “системой” создания поэзии: “Что есть стихотворство (*trobar*) <...> как не нахождение (*hallar*) речений (*sentencias*) и доводов (*rezones*), и рифм (*consonantes*), и строк (*pies*) определенного размера, в которые их вложить (*incluug*) и заключить (*encegrrar*)” [26]. “Инвенционный” мотив как таковой, был, напомним, вписан в итоги развития поэтики трубадуров. *Declaratio*, созданная в конце XIII в. “последним трубадуром” Гираутом Рикьером (ок. 1230–ок. 1295) во время пребывания в Кастилии для Альфонса X Мудрого (или в соавторстве с самим монархом), гласила: “В соответствии со значением латинского слова, для того, кто его понимает <...> все трубадуры называются изобретателями (*Segon propietat / de lati, qui l’entent... / son inventores / dig tug li trobador*)” [27, р. 102]. Изречение это, как правило, опять-таки обрамляется именно риторическим контекстом (см. например: [28, р. 20]). Но исчерпывает ли этот контекст понимание *inventio* трубадурами, или же и поэтическое “изобретение”, и фигура поэта-“изобретателя” подразумевает какие-то дополнительные смыслы.

На наш взгляд, глубинный смысл иберийских инвенций как бы прорастает из весьма значимой историко-культурной динамической *многомерности* смыслов слова “*inventio*” (укоренившегося в самых разных европейских языках)⁷. Или – скорее – “гнезда слов”, восходящих к индоевропей-

⁶ В сфере поэтики принципы *inventio* были подробно разработаны Иоанном Гарландским, чья Парижская поэтика (ок. 1240) была читаемой при дворе короля Альфонса (см., в частности: [25]).

⁷ Для испанского языка появление слова в новороманской форме фиксируется с XV века (см.: [29, с. 2415]).

скому корню *-g^wen и реализовавших свою историческую судьбу в системе морфосемантических модификаций, обусловленных префиксом “in”.

В слове “инвенция” осуществляется странная встреча “находки” и “открытия”, “обретения” и “изобретения”, “вымысла” и “реальности”, логики и мистического откровения. В слове этом заключен особого рода парадокс, проявляющийся в сопряжении мыслительных – творческих – процессов и их вещественных результатов, в соединении процессуальной динамики и статичного итога.

Но, будем последовательны, и, не претендуя на исчерпывающую картину, попробуем очертить контуры инвенционных смыслов в то время, когда развивается интересующий нас жанр. Начиная с Петрарки *inventio* (в традиционном риторическом смысле) обозначает возобновившуюся непосредственную *связь* с Цицеронианством [30, с. 142–154], но не менее значима прослеживаемая сквозь *inventio* непосредственная связь с философской традицией платонизма и неоплатонизма. Но именно в эпоху Ренессанса слово “инвенция” (на новых романских языках) переносится в сферу новейших технических достижений, высвечивая и в этой области ренессансную двойственность *inventio* – *imitatio*. Новейшее изобретательство еще очень живо соотносится с традицией фиксации особых “инвенционных” деяний, закрепленной в средневековых трактатах от Боэция до Исидора Севильского, непременно останавливавшихся на легендарных или реальных фигурах, с которыми связывалось первое появление – “изобретение” свободных и иных искусств: письма, музыки, математики, риторики и т.д. Слово продолжает бытовать и в религиозной сфере, в развивающейся традиции обозначения “обретения” святых, начало которой было положено при “Обретении Святого и Животворящего Креста” Святой царицей Еленой⁸. Но Ренессанс развивает и традицию всеобщей теории и техники изобретения и познания истины, воплощенной в авторитетнейшем трактате “*De ars magna inveniendi veritatem*” Раймона Луллия, возникшего из комбинаторно-синтетического соединения различных (восточных и западных) ветвей знания, сопрягавшего в своем истоке логику с мистическим озарением. И, наконец, именно сквозь инвенционные смыслы выявляются специфика исторического восприятия Великих географических открытий.

⁸ Стоит напомнить, что Инвенции И.С. Баха были наделены этим именем весной 1723 г. в канун праздника Обретения креста господня.

“*De insulis inventis*”, – гласили заголовки к латинским переводам письма Колумба, возвестившего в 1493 г. о существовании дотоле никому неизвестных земель [31, р. 161–162]. В испанском тексте встреча с неизвестным миром была обозначена глаголом “*fallar*” – “находить”, “обретать”, на особость совершенного “путешествия” указывало, разве что, употребленное в письме слово “*viaje*”. Столь привычное сейчас, это слово не часто возникало в испанских текстах рубежа XV–XVI вв. и смаковалось как редкостная новинка, становясь знаком чего-то необычайного. В латинском переводе итальянца Леандро де Коско “*viage*” превратилось в “*gesta inventaque*” [32, р. 3], – так возникала необходимая эпическая перспектива, а обретенный путь на Запад вводился в череду особых демиургических героических деяний.

При вхождении европейца в открываемые земли, в том числе в Новый Свет, в познании европейцем иных миров особую роль играл и комбинаторный потенциал “теории изобретения”, и возрождаемый неоплатонизм; а сама возможность приобщения к новой реальности оказывалась вписанной в провиденциальный план всех человеческих деяний. План этот необычайно близок и Колумбу, и первым хронистам Нового Света: осуществляемые открытия, обретения и изобретения осязательно соотносятся с Новозаветной истиной: “Ищите и обрящите” – *Querite et invenietes*” (Мф. 7:7). Но в жестокой конквите Америки определенным образом воспроизводятся иные смыслы того же семантического комплекса: со времен Рима глагол *invenire* паремиологически подразумевает путь, проложенный огнем и мечом (“*viam ferro invenire*”). Наконец, инвенционная проблематика играет особую роль и в ожесточенной полемике о “Новом Свете” (см.: [33, с. 132–151]), смысловым центром которой являлся вопрос о границах и свойствах человечности и, пожалуй, о границах того, что позже будет называться словом “культура”.

И “человечность”, и “культурность” индейцев отстаивались и подвергались сомнению, а выявление истинного “статуса” коренных жителей Америки неизбежно вело к переосмыслению всей системы норм и традиций. “Изобретательские” навыки индейцев апологетизируются в трудах Б. де Лас Касаса, но и Э. Кортес поражается искусству “варваров”, создавших великолепный Теночтитлан, а “изобретательность” индейского ума вписывается, в конечном итоге, в контекст общечеловеческой способности к созиданию отличной от природной “инвенционной” реальности. В “Араукане” (1563–1589) – первой эпи-

ческой поэме Нового Света – Алонсо де Эрсилья причисляет к таковым давнее военное дело арауков (ср.: “*Algunas destas armas han tomado / de los cristianos nuevamente ahora, <...> / y otras, según los tiempos inventado, / que es la necesidad grande inventora, / y el trabajo solícito en las cosas, / maestro de invenciones prodigiosas*” [34, p. 13]), а Бернардино де Саагун во “Всеобщей истории вещей Новой Испании” (“*Historia general de las cosas de la Nueva España*”, 1550–1580-е гг.) специально останавливается на ораторском и иных “искусствах” у ацтеков (шестая книга: “О риторике, философии, этике и теологии мексиканского народа”; десятая книга – “О медицине” и др.) [35]. Гонсало Фернандес де Овьедо во “Всеобщей и естественной истории Индий”, собирая каталог индейских “изобретений”, по сути, стремится доказать их автохтонное, независимое от европейской традиции, происхождение. Удивление достижениями “инструментальной” культуры майя заявлено и в хронике Диего де Ланды “Сообщение о делах в Юкатане” (1566), но, удивляясь, Ланда ставит в начале всего, что может быть причислено к культуре духовной (летоисчисление, письменность, искусства и т. д.), “демонических”, ложных первооснователей: “Тот, кто установил исчисление К’атунов (двадцатилетние циклы в летоисчислении майя. – *М.Н.*), если он был демон, то сделал это, как обычно, устроив их в свою честь. Если он был человек, он, очевидно, был большим идолопоклонником, ибо к этим своим К’атунам прибавил все главные обманы, предвещая и ложь” [36, с. 192]. Ланда наделяет всех великих жрецов майя (первым жрецом он называет “идол Ицамна”) “ключом к <...> наукам”, содержащим “счет лет, <...> праздники и церемонии, управление святынями, <...> лекарства против болезней, памятники древности, [умение] читать и писать буквами (*letras*) и знаками (*caracteres*)” [36, с. 114–115]⁹. Деятельностный итог миссионерского отношения к “обманному” индейским знаниям сухо фиксируется в хронике: “Мы нашли у них большое количество книг этими буквами и, так как в них не было ничего, в чем не имелось бы суеверия и лжи демона, мы все их сожгли; это их удивительно огорчило и причинило им страдание” [36, с. 193].

Напомним: для средневекового восприятия “инвенция” – феномен в какой-то мере парадок-

сальный, подчас – сомнительный. Конечно, еще в Ветхом Завете было укоренено сущностное различие неправедных отрывит-изобретений каинитов и богоугодного изобретательства Сифа и его потомства. Но последующее осмысление истории “изобретений” (в уже упоминавшихся компендиумах и энциклопедиях) чаще всего уводило в языческий мир – в Египет или в Грецию, и большинство имен легендарных “первооснователей” приходило из языческого мира, а если и из библейского, то, как на грех, вовсе не из сонма праведников: так, библейский родоначальник музыкантов, Иувал, – это допотопный потомок Каина, а отнюдь не Сифа [37, с. 131; 38, с. 88]. Исидор Севильский, как и иные авторы средневековых трактатов, следуя традиции, фиксирует всю сомнительность истории “инвенций” и к самой категории “инвенции” относится с подозрением: «Термин *inventio* у Исидора имеет несколько отрицательный смысл: “измышлять нечто новое, противоестественное”. Этим же термином он обозначает появление зла в мире: “Зло не сотворено дьяволом, но изобретено, поэтому зло есть ничто”» [39, с. 254]. Эта демоническая тень будет сопутствовать появлению множества технических “изобретений” Средневековья и Нового времени (будь то артиллерия, книгопечатание, телескоп), а “человек изобретающий” будет и в эпоху Ренессанса, и позднее постоянно (при необходимости) уличаться в связях с темными силами, как уличаются в них подчас “изобретательные” индейцы. И всякий раз, в этом случае, “демоническим”, ложным изобретениям будут противопоставляться изобретения истинные, рожденные в лоне праведной веры или приведенные в соответствие с истиной¹⁰. В этом контексте особый смысл приобретает легендарный сюжет о пребывании в Америке Св. апостола Фомы, чья “миссия” оказывается связанной не только с проповедью истинной веры, но и с дарованием индейцам “хлеба насущного”: “Рассказывают они, что Фома дал им все то, чем ныне они насыщаются, то есть корневища (имеется в виду маниока. – *М.Н.*) и травы”, – “свидетельствовал”, в частности, М. да Нобрега [1, р. 50, 66]. В “американских деяниях” Св. Фомы (многочисленные версии собраны в труде [40, р. 124–147]) высвечивается явный “культуротворческий” ориентир: Апостол создает целебные источники, разъясняет назначение трав и плодов, обучает приготовлению мате и маниоковой муки, и, странствуя по американским

⁹ Ицамна, или “солнечноглазый владыка”, – верховный бог майяского пантеона, бог неба, считался изобретателем письменности. В испаноязычном тексте о его культуротворческих функциях впервые упоминает в XVIII в. Педро Бельтран (Pedro Beltran de Santa Rosa Maria. *Arte de el idioma Maya*. – Mexico, 1746).

¹⁰ Попробуем предположить, что инвенции, исполнявшиеся на праздничных шествиях в Новом Свете, как раз и призваны были каким-то образом внести в души индейцев образ и понятие о таких истинных изобретениях.

землям, прокладывает дороги. Его образ, вырисовывающийся в миссионерских текстах, отсылал (вот только неясно, безотчетно или все же намеренно) к идее древнего “изобретателя”, к фигуре архаического мифологического “героя”, открывающего мир и наделяющего знаниями о мире. Но одновременно учительный апостольский пример исподволь соотносился с современностью, условно иносказательно раскрывая и поясняя высшие смыслы обретения, открытия Нового Света.

Вписывается ли интересующий нас жанр в очерченные выше сугубо серьезные инвенционные смыслы? Поэтические инвенции на первый взгляд могут показаться лишь замысловатой игрой, заумным розыгрышем, исполняемым на сцене ненастоящего – театрализованного турнира. Как нам представляется, вполне соответствуя своему наименованию, жанр парадоксальным образом сочетал в себе, инвенционно комбинировал серьезность и насмешку, истину и ложь, игру и священное творческое действие. Утаивая за беззаботным плетением словес высокие смыслы мирозидующего вымысла, жанр инвенций участвовал в выявлении непререкаемой связности системы знаний и умений, динамически объединяя истоки и современность традиции, отражал свод некоего, говоря на современном языке, “культурного” целого. Да вот только слова “культура” в его современном смысле тогда не существовало. А когда появилось слово “культура”, исчезли инвенционные своды.

Содержательно и визуальная, и поэтическая части инвенций представляли собой сжатую энциклопедию куртуазного символизма, генетически связанного с неоплатонизмом. А в стихотворной части, кроме того, являло себя собрание традиционных поэтических техник обработки слова, наследуемое жанром из поэзии трубадуров: слова представляли как пластичная материя, подвергаемая соответствующей комбинаторно-аналитической отделке, порождающей особую многомерность смыслов. Воспроизведение этих техник в XV–XVI вв., как и бесконечное варьирование характерных для “куртуазного универсума” тем и мотивов (любви, чести, долга, радости и т.д.), привычных “ключевых слов”, парадоксальным образом продолжающих восприниматься во всей их “семантической перенасыщенности” [41, с. 89], может показаться архаизмом. Если не иметь в виду, что всякая новая инвенционная – изобретательская – практика во времена бытования жанра принципиально мыслится в соотнесенности с некоей инвенционной архаикой. И суть не только в авторитете легендарных или реальных предшественников, а в обостренной потребности вос-

произведения целостных смыслов мира, созидаемого в сродстве искусств и ремесел. Иберийские инвенции оформляются и бытуют в пограничье ренессансного приобщения к античному прошлому и к автохтонной архаике Нового Света, в овеянном духом Реконкисты драматическом взаимодействии с восточными традициями, в них уже воплощается непреодолимая тяга к поэтизации технических новинок и столь же непреодолимая тяга к архаике.

Воспроизведение целостной традиции, являясь своего рода сверхцелью инвенционного замысла, основывалось на комбинационно-аналитическом принципе, осуществляемом не только в обработке словесной материи, но и в общей форме репрезентации жанра, в сочетании или комбинации визуального и словесного рядов (которое со своей стороны направляло к более чем важной идее “ars inveniendi”), и в особых способах “материализации” слова. Напомним: стихи чаще всего писались или гравировались на щитах и латах, вышивались на ткани плащей. Но, таким образом, изображенные слова как бы материально вписывались в то или иное ремесло, да и само письмо, сам акт письма становился частью того или иного ремесла: кузнечного, ткацкого или кожевенного (в случае тиснения слов на коже) дела. Поэзия как таковая как бы заново наглядно подключалась к ремесленному делу: “инвенции” напоминали о фигуре поэта-ремесленника, но в то же время напоминали и об “изобретательском”, демиургическом смысле всякого ремесла. Не случайно, именно герой-демиург – Прометей в естественном для эпохи аллегорическом обрамлении появляется в самом начале “Поэтики” Энсины.

Праздничная репрезентация инвенций подтверждала авторитетность канона и заново вещественно напоминала об истоках, о генезисе поэтического искусства (*arte de trobar*) и самых различных ремесел и технических открытий. Участник турнира в полном смысле выступал как носитель традиции в ее динамике, он в полном смысле был облечен в традицию, заново открывал традицию существующую и – одновременно изобретал новую традицию. Его облачение, под-разумевавшее скрытое забралом лицо, указывало на анонимность; а его слова, подчас, указывали на перипетии личной судьбы, но судьба эта, в свою очередь, требовала расшифровки. Такая потаенная индивидуальность глубинно соответствовала особой инвенционной логике, всякий раз указывающей на необходимость осмысления соотношений скрытого и явленного, на возможную взаимосвязь и взаимодействие архетипического, идеального и овеществленного, реального. Участ-

ник инвенционного действия, облеченный оружием и словом, восстанавливал мифопоэтическое, “этимологическое” родство *ars y armas*; он сочетал в себе рыцаря, придворного и поэта, сокровенного Мастера-творца и защитника сотворенного мира.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Nóbrega M. da*. Cartas do Brasil e mais escritos. Coimbra, 1955.
2. *Andrés Díaz R. de*. Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámara // *En la Castilla Medieval*. T. V. Madrid, 1986. P. 81–107.
3. *Мартурель Жуанот, Марти Жуан де Галба*. Тирант Белый. М.: Ладомир, Наука, 2005.
4. *Martorell Joanot*. Tirant lo Blanc. V. II. Valencia: Institutió valenciana d'estudis i investigació, 1991.
5. *Beltran R.* La noria con arcaduces (cimera de Jorge Manrique) y otras doce invenciones poéticas de “Tirant lo Blanc” // *Dejar hablar a los textos: homenaje a Francisco Márquez Villanueva*. Sevilla, 2005. P. 135–152.
6. *Río Nogueras A. del*. Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores // *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Salamanca, 1994. V. I. P. 303–318.
7. *Beltran R.* “Tirant lo Blanc”, novela realista y documental // *Tirant*. N 9. 2006.
8. *Río Nogueras A. del*. Diálogo e historia en las “Batallas y Quinquagenas” de Gonzalo Fernández de Oviedo // *Criticón*. N 52. 1991. P. 91–109.
9. *Infantes V.* La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas // *Literatura emblemática Hispánica. I Simposio Internacional*, Universidade da Coruña, 1996. P. 93–109.
10. *Можжаева А.Б.* Испанская поэтика // *Европейская поэтика от Античности до эпохи Просвещения. Энциклопедический путеводитель*. М.: Издательство Кулагиной; INTRADA, 2010. С. 216–218.
11. *Hernando Del Castillo*. Cancionero General. Madrid: Real Academia Española, 1958.
12. *Avalle-Arce J.B.* Tres poetas del Cancionero General // *Temas hispánicos medievales*. Madrid: Gredos, 1974. P. 280–315.
13. *Rodado Ruiz A.M.* Pedro de Cartagena. Poesía. Cuenca, 2000.
14. *Rodríguez Moñino A.* Introduccion // *Hernando Del Castillo. Cancionero General*. Madrid: Real Academia Española, 1958. P. 7–40.
15. *Rico F.* “Un penacho de penas”. Sobre tres invenciones del Cancionero general // *RJAHR*. N XVII. 1966. P. 274–284.
16. *Rico F.* Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo XV. Barcelona, 1990. P. 169–208.
17. *Macpherson I.* The “Invenciones y Letras” of the Cancionero General. London, 1998.
18. *Gonall J.* The “invenciones” of the British Library “Cancionero” // *Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar*, 41. 2003.
19. *Rodado Ruiz A.M.* “Tristura conmigo va”: fundamentos de amor cortés. Cuenca, 2000.
20. Музыкальная энциклопедия. Т. 2. М.: “Советская энциклопедия”, 1974.
21. *Милка А.П., Шабалина Т.В.* Занимательная бахiana. СПб.: Композитор, 2001.
22. *Михайлов А.В.* Поэтика барокко // *Михайлов А.В. Избранное. Завершение риторической эпохи*. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. С. 68–186.
23. *Аверинцев С.С.* Риторика как подход к обобщению действительности // *Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции*. М.: Наука, 1996. С. 158–190.
24. *Михайлов А.В.* Роман и стиль // *Михайлов А.В. Языки культуры*. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 404–471.
25. *Gariano C.* El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales. Madrid, 1968.
26. *Encina (Enzina) Juan del*: Arte de poesía castellana. URL: <http://artespoeticas.librodenotas.com/artes/608/arte-de-poesia-castellana-1496-bajar-libro>
27. La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia // *Studi mediolatini e volgari*. XIV. 1966.
28. *Riquer M. de*. Los trovadores. Historia literaria y textos. V. I. Barcelona, 1975.
29. *Alonso M.* Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX). Etimológico, tecnológico, regional e hispánico. T. 2. Madrid: Aguilar, 1968.
30. *Аверинцев С.С.* Античный риторический идеал и культура Возрождения // *Античное наследие в культуре Возрождения*. М.: Наука, 1984. С. 142–154.
31. *Primer viaje de Cristobal Colon*. Según su diario de a bordo. Barcelona, 1972.
32. *Primera epístola del Almirante Don Cristóbal Colon*. Valencia, 1858.
33. *Земсков В.Б.* Судьбы Американских культур и полемика о Новом Свете // *История литератур Латинской Америки*. Кн. I. От древнейших времен до начала Войны за независимость. М.: Наука, 1985. С. 132–151.
34. *Ercilla A. de*. La Araucana. Barcelona: Ed. Sopena, 1979.
35. *Sahagún B.* Historia general de las cosas de la Nueva España. T. 1–2. México, 1956.
36. *Ланда Диэго де*. Сообщение о делах в Юкатане. М.: Ладомир, 1994.
37. *Исидор Севильский*. Этимологии, или Начала в XX книгах. СПб.: Евразия, 2006.
38. *Вирдунг С.* Трактат о музыке (1511). СПб.: Евразия, 2004.
39. *Харитонов Л.А.* Комментарий // *Исидор Севильский. Этимологии или Начала в XX книгах*. СПб., 2004.
40. *Buarque de Holanda S.* Visão do Paraíso. Rio de Janeiro, 1959.
41. *Мейлах М.Б.* Язык трубадуров. М.: Наука, 1975.