



Д.А. Заиченко

Ренессансный двор Мантуи: привилегии в обмен на искусство

Аннотация

Эпоха Возрождения создала новый образ правителя и предоставила ему непопулярные ранее инструменты для прославления себя и государства. Маркизы и герцоги Гонзага успешно применили эти новшества и создали в Мантуе XV–XVI вв. блестящий двор, собравший музыкальные, литературные, художественные и артистические таланты. При дворе устраивались шумные праздники с музыкой, маскарадами, танцами и театральными постановками, которые подчеркивали успех правящей династии и одновременно были частью общегородской культуры и быта. Пока правители итальянских городов возрождали придворный театр руками художников-декораторов и писателей-гуманистов, итальянская улица создала собственное искусство представлений. Из традиции выступлений уличных бродячих артистов и карнавальная культура к середине XVI в. родилась комедия масок — первый вид профессионального театра. Он приобрел популярность среди зрителей разных сословий и стал главным жанром придворных спектаклей. Для их постановки использовались все возможности, в частности, ежегодная постановка карнавальных пьес была поручена евреям Мантуи. В XVI в. при дворе герцога начал карьеру Леоне де Соммо — итальянский еврей, который написал ряд поэтических и драматургических произведений на итальянском и иврите в духе Возрождения и внес вклад в становление и развитие современного европейского театра — как автор первого в истории трактата по режиссуре — и еврейского театра — как автор первой комедии на иврите. Европейская внешне, «Свадебная комедия» подняла круг проблем, имеющих отношение к социальным противоречиям и политической обстановке в общине. По образцу комедии дель арте «Свадебная комедия» вывела социальные типы из повседневной жизни: тип прагматичного раввина-жулика, тип мудрого еврейского раввина-старика, тип сре-



диземноморского еврейского купца. Сюжет комедии в юмористическом ключе транслирует зрителю и читателю социальные ценности ренессансного, но традиционного еврейского общества и фиксирует ряд особенностей повседневной жизни евреев, а именно — традиции сватовства и помолвки, организации быта, традиционного образования и — метафорически: отношения евреев с правящей аристократией. Бытовые диалоги главных героев выразительны, живы и при этом состоят из библейских цитат и аллюзий, что делает комедию частью еврейской литературной традиции, с одной стороны, и европейской культуры — с другой. Таким образом, еврейский театр возник на пересечении итальянской придворной театральной традиции, светской европейской карнавальной культуры, площадной культуры смеха и опыта еврейских театрализованных постановок Средних веков. Этот театр стал частью придворной культуры Мантуи и ренессансного сценического искусства — важного института повседневной жизни и городского быта и вида развлечения простых горожан и аристократии.

Ключевые слова:

эпоха Возрождения, ренессансный двор, Мантуя, Гонзага, придворные евреи, придворный театр XVI в., Леоне де Соммо, первая комедия на иврите

Для цитирования

Заиченко Д.А. Ренессансный двор Мантуи: привилегии в обмен на искусство // Исторический вестник. 2025. Т. LII. С. 152–191. <https://doi.org/10.35549/HR.2025.2025.52.004>

Dariya A. Zaichenko

The Renaissance Court of Mantua: Privileges in Exchange for Art

Abstract

The Renaissance created a new image of the ruler and provided him with previously unpopular tools for glorifying himself and the state. The Gonzaga

marquises and dukes successfully applied these innovations and created a brilliant court in Mantua in the 15th and 16th centuries, which brought together musical, literary and artistic talents. Noisy celebrations with music, masquerades, dances and theatrical performances were held at the court, which emphasized the success of the ruling dynasty and at the same time were part of the city's culture and life. While the rulers of Italian cities revived the court theater with the help of decorative artists and humanist writers, the Italian street created its own art of performance. From the tradition of street wandering artists and carnival culture, the comedy of masks was born by the middle of the 16th century — the first type of professional theater. It gained popularity among spectators of different classes and became the main genre of court performances. All opportunities were used for their production, in particular, the annual production of carnival plays was entrusted to the Jews of Mantua. In the 16th century, Leone de Sommo, an Italian Jew, began his career at the duke's court. He wrote several poetic and dramatic works in Italian and Hebrew in the spirit of the Renaissance and contributed to the formation and development of modern European theatre, both as the author of the first treatise on directing in history, and Jewish theater — as the author of the first comedy in Hebrew. European in appearance, «The Wedding Comedy» raised a range of issues related to social contradictions and the political situation in the community. Following the example of the *comedia dell'arte*, «The Wedding Comedy» derived social types from everyday life: the type of the pragmatic rabbi-swindler, the type of the wise Jewish rabbi-old man, the type of the Mediterranean Jewish merchant. The plot of the comedy in a humorous key conveys to the viewer and reader the social values of the Renaissance, but traditional Jewish society and records several features of the everyday life of Jews, namely the traditions of matchmaking and engagement, the organization of everyday life, traditional education and metaphorically: the relationship of Jews with the ruling aristocracy. Everyday dialogues of the main characters are expressive, lively and at the same time consist of biblical quotations and allusions, which makes the comedy a part of the Jewish literary tradition, on the one hand, and European culture, on the other. Thus, the Jewish theatre arose at the intersection of the Italian court theatre tradition, the secular European carnival culture, the street culture of laughter and the experience of Jewish theatrical productions of the Middle Ages. This theatre became part of the court culture of Mantua and the Renaissance performing arts, — an important institution of everyday life and urban life and a form of entertainment for ordinary citizens and the aristocracy.

Keywords:

Renaissance, Renaissance Court, Mantua, Gonzaga, Court Jews, 16th Century Court Theatre, Leone de Sommo, First Comedy in Hebrew

For Citation

Zaichenko Dariya A. The Renaissance Court of Mantua: Privileges in Exchange for Art // *The Historical Reporter*. 2025. Vol. 52. P. 152–191. <https://doi.org/10.35549/HR.2025.2025.52.004>



а рубеже XV–XVI вв. Мантуя стала одним из ведущих центров культурной и интеллектуальной жизни Италии. Культура Ренессанса и история итальянского ренессансного государства хорошо изучены в исторической науке.

Проблема культурных изменений, через которые прошло итальянское общество в XIV–XVI вв., и особенности функционирования ренессансных дворов широко представлены в исследованиях зарубежных и отечественных классиков XIX–XX вв.¹ Не осталась в стороне от внимания историков и искусствоведов также тема развития театра как института придворной и повседневной жизни — характерное явление в итальянских городах эпохи Возрождения. В частности, в 1891 г. в Италии была опубликована монография признанного специалиста по итальянской литературе, профессора Алессандро д'Анкона (1835–1914), посвященная происхождению и истории итальянского театра². В середине — второй половине XX в. тема ренессансного театра подробно разрабатывалась советскими историками и теоретиками театра в рамках общих исследований по истории сценического искусства³. Большинство исследователей так или иначе отмечали творчество придворного драматурга

¹ См.: Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Юрист, 2001; Delumeau J. L'Italie de Botticelli à Bonaparte. Armand Colin, Malakoff, 2022; Тарле Е.В. История Италии в Новое время. С-Пб.: Типография Акционерного общества «Брокгауз-Ефрон», 1901; Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.

² D'Ancona A. Origini del teatro italiano. Torino: Ermanno Loescher, 1891.

³ См.: Дживелегов А.К., Бояджиев Г.Н. История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года. М.; Л.: Искусство, 1941.

герцогов Мантуи Леоне де Соммо⁴, однако уделяли ему внимание прежде всего как автору первого теоретического трактата о театральных постановках⁵. Очевидно, тему возникновения еврейского театра принимали и авторы специальных исследований, посвященных истории и культуре еврейско-итальянских общин эпохи Возрождения⁶ вообще и Мантуи⁷ в частности. В 1945 г. было впервые опубликовано в научном издании другое произведение Л. де Сомми — комедия на иврите с предисловием, комментариями и литературоведческим анализом Х. Ширмана⁸, привлекавшая исследователей как первый оригинальный драматургический текст на иврите и как типичное проявление ренессансной художественной традиции, но недостаточно изученная как исторический источник⁹. Цель статьи — ознакомление читателя с текстом неопубликованной на русском языке комедии, на основании которого проводится анализ процессов культурного обмена в ренессансном обществе и социальных явлений в итальянско-еврейской общине XVI в.

В статье рассматриваются специфика ренессансного двора Мантуи XVI в. и способы, которые использовала итальянская аристократия для создания его правильного имиджа. Наше внимание сосредоточено на практике обращения к еврейской общине для развития театральной жизни и историческом анализе деятельности еврейско-итальянского придворного — режиссера и драматурга Л. де Сомми. В основе работы — текст первой оригинальной еврейской комедии, выбранный нами в качестве исторического источника. Сюжетные линии пьесы соотнесены с повседневной жизнью еврейско-итальянских общин эпохи

⁴ Соммо Йехуда (Джуда) Леоне бен Ицхак (Judah Leone Sommo) (1527-1592); известен также как Леоне де Соми Порталеоне, Леоне ди Соми, Леоне Эбрео де Соми, Леоне де Соммо Порталеоне (Leone de Sommi Portaleone, Leone di Somi, Leone Ebreo de Somi, Leone de' Sommo Portaleone, Yehuda Sommo), драматург и театральный режиссер // Краткая Еврейская энциклопедия (КЕЭ). Т. 8. Кол.: 429, 1996.

⁵ См.: История западноевропейского театра / Ред. С.С. Мокульский, Г.Н. Бояджиев, Е.Л. Финкельштейн. В 8 т. Т. 1. М., 1956.

⁶ См.: Bonfil R. Jewish Life in Renaissance Italy. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994; Roth C. The Jews in the Renaissance. Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1959.

⁷ Симонсон Ш. История евреев в герцогстве Мантуя. Т. 1. Иерусалим: Дфус Сион, 1962 (ивр.).

⁸ См.: Соммо Й. Первая еврейская пьеса. «Свадебная комедия» в пяти действиях Йехуды Соммо, жителя Мантуи (1527–1592) / Предисл., прим. и прил. Х. Ширмана. Иерусалим: Таршиш, 1945 (ивр.).

⁹ Историчность комедии в связи с обсуждением проблемы коррупции в эпоху Возрождения кратко заявлена Р. Бонфилем. См.: Bonfil R. Jewish Life in Renaissance Italy. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994. P. 211–212.



Мантуя. Европейская гравюра XVI в.

Возрождения. Комедия рассматривается как свидетельство культурного обмена между европейской и еврейской традициями, продукт придворной культуры Мантуи XVI в. и источник, фиксирующий особенности истории итальянско-еврейских общин.

Как любые правители, представители рода Гонзага¹⁰ стремились остаться в истории. На развитие их двора повлияла и специфика времени, требующего от государя следования новым гуманистическим идеалам, покровительства искусствам и вместе с тем предоставляющего ему возможности для создания собственного имиджа. Мантуя стала примером «государства как произведения искусства» — явления эпохи Возрождения, о котором швейцарский историк культуры XIX в. Яков Буркхардт написал: «Так же, как государства Италии в большинстве своем были по своему внутреннему строю художественными произведениями, то есть осознанными, зависящими от рефлексии, покоящимися на зримых основах творениями, их отношение друг к другу и к внешнему миру так же должно было быть произведением искусства»¹¹. Гонзага успешно пользовались протекцией императоров Священной Римской

¹⁰ Династия Гонзага правила в Мантуе с 1328 по 1708 г. В 1433 г. правители Мантуи из рода Гонзага — знатного итальянского династического дома — получили от императора Священной Римской империи Сигизмунда I титул маркизов, в 1530 г. маркизы Гонзага приобрели у императора Карла V герцогский титул.

¹¹ Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Юрист, 2001. С. 64.



Изабелла д'Эсте. Худ. Леонардо да Винчи

империи и параллельно занимались развитием собственного двора. Финансированию наук и изобразительных искусств, вложениям в укрепление репутации герцогов способствовало также отсутствие войн и смен династий в XV–XVI вв. Русский историк-искусствовед П.П. Муратов отметил, что в этот период «ни один город Италии не пользовался таким миром и благополучием»¹², как Мантуя. Яркость, блеск и великолепие стали отличительными чертами придворного антуража.

В придворном обществе важное место занимали мастера, которые создавали и обслуживали дворцовую роскошь. В XV–XVI вв. маркизы и герцоги Гонзага пригласили к себе высококлассных деятелей науки и искусства своего времени. В основном их произведения предназначались для дворцовых мероприятий, украшения двора и создания атмосферы роскоши. Совместными усилиями аристократии и мастеров Мантуя преобразилась ко второй половине XV в.¹³ В 1524–1525 гг. приглашенный ко двору итальянский архитектор Джулио Романо¹⁴ спроек-

¹² Муратов П.П. *Образы Италии*. М.: Республика, 1994. С. 492.

¹³ Например, Я. Буркхардт считал, что во второй половине XV в. в Италии выделялись своим устройством два государства: Мантуанское герцогство при Гонзага и Урбино при Монтефельтро. См.: Буркхардт Я. *Культура Италии в эпоху Возрождения*. С. 35.

¹⁴ Джулио Романо, или Джулио Пиппи де Джаннуцци (1499–1546) — итальянский архитектор, скульптор и живописец эпохи Возрождения, представитель школы маньеризма.



Фрагмент картины «Франческо II Гонзага перед Мадонной».
Худ. Андреа Мантенья

тировал для Федерико II Гонзага¹⁵ загородную резиденцию — Палаццо дель Те — классический образец маньеризма¹⁶ в архитектуре. За двадцать лет службы при дворе он, как считал русский художник и искусствовед А. Бенуа, привел город с неблагоприятным ландшафтом в порядок и сделал его «художественным центром»¹⁷. В 1530-е гг. Тициан¹⁸ написал в Мантуе «Портрет Изабеллы д'Эсте», жены маркиза Франческо II Гонзага¹⁹ по прозвищу «примадонна Возрождения». В начале XVII в. фла-

¹⁵ Федерико II Гонзага — маркиз Мантуи в 1519–1530 гг. и герцог Мантуи в 1530–1540 гг.

¹⁶ Маньеризм — направление в западноевропейском искусстве XVI в. В живописи для него характерно изображение людей в неестественных жеманных позах и вычурных интерьерах. Маньеризм в архитектуре предполагал нарушение пропорций и единства композиции, причудливость декораций.

¹⁷ Бенуа А. История живописи всех времен и народов. Т. 2. История пейзажной живописи (общая часть). СПб., 1912–1913. С. 284.

¹⁸ Тициан (1488–1576) — итальянский живописец эпохи Возрождения, представитель венецианской школы живописи.

¹⁹ Франческо II Гонзага — маркиз Мантуи в 1484–1519 гг.

мандский художник Питер Пауль Рубенс²⁰ поселился в Мантуе и стал попатечителем коллекции живописи Винченцо I²¹, который, как отменитела французский исследователь М.-А. Лекуре, тратил «сумасшедшие деньги на постоянное пополнение своих художественных коллекций»²². В 1607 г. Клаудио Монтеверди²³, назначенный в 1602 г. капельмейстером²⁴ герцога и получивший право распоряжаться музыкальной жизнью герцогства, поставил при дворе свою дебютную и первую в истории музыки оперу «Орфей». Для демонстрации силы и величия использовались все средства. Например, на фоне других итальянских дворов мантуанский выделялся лошадьми, среди которых встречались испанские и даже африканские породы²⁵. И.И. Тучков на примере ренессансной виллы показал, как итальянские правители целенаправленно возрождали античные идеалы, решая собственные задачи²⁶.

Грандиозные планы обустройства ренессансного двора потребовали обращения к дополнительным ресурсам и привели к проникновению евреев в придворные круги, расширению их контактов с аристократией и развитию светской культуры мантуанского еврейства в XVI в. В целом в эпоху Возрождения стратегия итальянских правителей в отношении еврейской диаспоры на подвластных им территориях была стандартной для европейского государя Средневековья и Нового времени. Она формировалась исходя из коммерческих интересов. Евреи оценивались как группа, способная обеспечить экономический рост при обнаружении рецессии в определенной отрасли или экономическую диверсификацию. Маркизы и герцоги Мантуи предоставляли им привилегии и выдавали грамоты, разрешавшие осуществлять экономическую деятельность. Имело значение соблюдение баланса: не допустить чрезмерного роста еврейского населения, преобладания еврейского капитала в экономике и влияния иудаизма на христианскую общину. Например, одной из мер, сдерживающих эти процессы,

²⁰ *Питер Пауль Рубенс* (1577–1640) — фламандский художник XVII в. В 1601–1605 гг. с перерывами жил в Мантуе и выполнял заказы герцога. См.: *Лекуре М.-А. Рубенс*. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 71.

²¹ *Винченцо I Гонзага* (1562–1612) — герцог Мантуи с 1587 по 1612 г.

²² *Лекуре М.-А. Рубенс*. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 65.

²³ *Клаудио Монтеверди* (1567–1643) — итальянский оперный композитор эпохи Возрождения.

²⁴ Капельмейстер — музыкальный руководитель придворной капеллы.

²⁵ *Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения*. С. 192.

²⁶ *Тучков И.И. Классическая традиция и искусство Возрождения (росписи вилл Флоренции и Рима)*. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1992. С. 47.



Винченцо I Гонзага. Мастерская Франца Пурбуса Младшего

стало основание в XV в. в итальянских городах *монте ди пьетà* (*monti di pietà*) — благотворительных финансовых организаций, которые основывались монахами-францисканцами и выдавали кредиты под низкий процент, чтобы христиане меньше обращались в еврейские банки²⁷. Специалист по истории евреев Мантуи Ш. Симонсон заметил, что до начала XVI в. в Мантуе проживали в основном еврейские банкиры и ростовщики, а к концу столетия они составили меньшинство в структуре еврейского населения города²⁸. В 1520 г. в Мантуе работали десять еврейских банков, и уже в 1532 г. герцог ограничил количество еврейских банков четырьмя²⁹.

Светская власть рассматривала еврейскую общину и как источник дополнительных доходов. Например, Ш. Симонсон замечает, что вплоть до начала XVI в. правители Мантуи не воспринимали евреев как общность. Сначала маркизы предоставляли индивидуальные привилегии евреям-банкаирам и торговцам, затем — со второй половины XV в. — небольшим объединениям банкиров и торговцев, но не всей общине

²⁷ Первая *монте ди пьетà* основана в Перудже в 1462 г. монахом-францисканцем Микеле Каркано. В Мантуе эта организация появилась в 1468 г.

²⁸ Симонсон Ш. История евреев в герцогстве Мантуя. Т. 1. Иерусалим: Дфус Сион, 1962 (ивр.). С. 14.

²⁹ Там же.

целиком³⁰. В 1511 г. Франческо II Гонзага даровал евреям грамоту, в которой были зафиксированы банковские и торговые преференции, а еврейская община была обозначена как *Università degli Ebrei* (наподобие Еврейской гильдии), т.е. как единое сообщество³¹. Эта мера позволила власти централизовать сбор налогов с иудейской общины, а также возложить на нее дополнительные обязательства и по-новому определить диапазон сфер, где евреи могли принести пользу государству. Успешной оказалась идея использовать их творческий потенциал. Ряд евреев вошли в число придворных деятелей искусства: их услуги востребовал пышный ренессансный двор, нацеленный на повышение своего культурного престижа. Некоторые служили у герцогов семьями. Например, одновременно с Монтеверди при Винченцо I сочинял музыку еврейский композитор Саломоне деи Росси (1570–1630), и большинство его произведений предназначались, как написал Дж. Исраэль, «не для евреев»³². Его сестра Мадама Европа, или Европа Росси, прославилась в Мантуе в конце XVI в. как оперная певица сопрано. Брат композитора — Эммануэль Росси — получил за заслуги родственника право на ведение бизнеса в Мантуе³³. Прозвища некоторых придворных отражали их род деятельности: в 1540–1550-е гг. при дворе герцога служил арфистом Абрамодель Арпа: тем же во второй половине XVI в. занялся его внук Абрамодель Арпа³⁴.

Возвращение к классическим образцам античности в разных областях культуры в эпоху Возрождения стало причиной ренессанса сценического искусства, который оказался очень кстати для итальянских правителей. Аристократия хотела зрелищ и развлечений, а вместе с тем чем ярче и шумнее была придворная жизнь, тем популярнее становилась правящая династия и тем больше ассоциировалась с силой, триумфальностью и успехом. Блеск и изящество дворца подчеркивались организацией придворных праздников и представлений. В этой области

³⁰ Несмотря на то, что официально грамоты предоставлялись банкирам или торговцам, они приезжали в итальянские города с семьями, слугами, партнерами и, таким образом, формировалась многочисленная еврейская диаспора. См. подробнее об этом: *Bonfil R. Jewish Life in Renaissance Italy*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1994. P. 84.

³¹ Еврейская община получила вместе с этим политическую автономию и право выбирать собственный совет старейшин.

³² *Israel J. European Jewry in the Age of Mercantilism*. P. 63.

³³ *Harrán D. Salamone Rossi. Jewish musician in Late Renaissance Mantua*. N.Y.: Oxford University Press, 1999. P. 16.

³⁴ *D'Ancona A. Origini del teatro italiano*. P. 400.



Издание произведений Саломоне деи Росси. XVIII в.

заметно проявилась важная черта ренессансного двора — обращение к потенциалу культуры Возрождения и одновременно создание самой этой культуры. Во второй половине XV в. — XVI в. развитие придворного театра стало одним из приоритетных направлений деятельности итальянских правителей вообще и Гонзага в частности.

Наблюдая за интенсивно развивавшейся театральной жизнью Феррары — столицы итальянского театрального искусства на рубеже XV–XVI вв., правители Мантуи и, в частности, увлеченная искусствами и добившаяся для себя студиоло — комнаты для занятий³⁵ Изабелла д'Эсте озаботились развитием собственного сценического искусства и начали протектировать писателям-драматургам. В 1525 г. Федерико II распорядился создать внутри еврейской общины Мантуи комитет по комедиям, который должен был состоять из трех членов и отвечать за постановку и финансирование ежегодной карнавальная пьесы. Вероятно, чаще евреи-актеры играли спектакли по драматургическим произведениям итальянцев-современников. В первой половине XVI в. при дворе герцогов Мантуи появился драматург, режиссер и поэт Леоне де Соммо, или Йехуда Леоне бен Ицхак Соммо (1525–1590). Он родился в Ман-

³⁵ Амаде А.С. Золотой век династии Гонзага. Франческо и Изабелла. Ренессанс в Италии. М.: Слово, 2024. С. 100–101.

туе, в известной еврейской семье Порталеоне³⁶, получил традиционное еврейское образование, но был воспитан в светской атмосфере Ренессанса, что определило его творчество. Несколько человек из этой семьи стали потомственными придворными врачами Гонзага. Например, Авраам бен-Давид Порталеоне (1542–1612), выпускник Павийского университета, работал врачом у Гульельмо I³⁷, сменив на этом посту своего отца и передав его своему сыну³⁸. Л. де Соммо стал одной из главных фигур театрального искусства Мантуи XVI в. Его назначили ответственным и за написание, и за постановку спектаклей. Он учился у рабби Давида бен Авраама Провансаль, который был противником участия евреев в театральном искусстве³⁹, однако уже в возрасте двадцати с небольшим лет зарекомендовал себя талантливым драматургом. Часть произведений Л. де Соммо написал по-итальянски, часть — на иврите. Всего он оставил 16 томов поэзии, прозы и драматургических произведений на итальянском языке, но почти все они сгорели во время пожара в Туринской библиотеке⁴⁰. Сохранился пример сочинения на двух языках одновременно: в 1557 г. он создал поэму на иврите и итальянском «Маген нашим» («В защиту женщин»).

В 1562 г. граф Гвасталлы Чезаре Гонзага⁴¹ основал в Мантуе литературно-научное сообщество — «Академию очарованных любовью», или «Академию влюбленных» (*Accademia degli Invaghiti*). Мода на такие объединения распространилась в Италии в XV–XVI вв.: в городах открылись сотни «академий» разной направленности, ставших важным социальным институтом, объединявшим молодых ученых, врачей, поэтов и музыкантов. Их члены представляли там свои работы, обсуждали их, делились профессиональным опытом. Так, премьера оперы Монтеверди «Орфей» состоялась именно в кругу членов «Академии очарованных» и только потом, после апробации, произведение было представлено широкой публике при герцогском дворе. В 1566 г. «Академия» пригласила Леоне де Соммо, но так как ее членам полагалось рыцарское звание

³⁶ Порталеоне — еврейская семья, жившая в Северной Италии. Несколько ее представителей были придворными служащими.

³⁷ Гульельмо I Гонзага — герцог Мантуи с 1550 по 1587 г.

³⁸ См. подробнее: Roth C. The Jews in the Renaissance. Philadelphia: Jewish Publication Society of America, 1959. P. 220–223.

³⁹ Ibid. P. 254.

⁴⁰ Ibid. P. 261.

⁴¹ Чезаре I Гонзага (1530–1575) — граф Гвасталлы с 1557 по 1575 г. из династии Гонзага; внук герцога Мантуи Франческо II Гонзага.



Гульельмо I Гонзага. *Неизвестный художник*

и ношение оружия, а перспектива предоставить это еврею по происхождению вызвала сомнения у ряда «академиков», он получил должность «академического писца»⁴².

В историю мирового театрального искусства Л. де Соммо вошел прежде всего как автор первого в истории теоретического трактата о режиссуре — «Четырех диалогов о сценическом искусстве» (*Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*)⁴³. Произведение построено на диалогах между режиссером и по совместительству театральным портным Веридико и двумя его собеседниками Массимиано и Сантино, которым он рассказывает о том, как правильно выбирать текст для постановки, как применять спецэффекты в игре, как должны выглядеть актеры, как подобрать костюм, каким образом настроить освещение и о других тонкостях сценического искусства. Этот текст — объект исследования для историков театра, но, кроме этого, сценические указания автора дают представление о задачах придворного постановщика, назначении спектаклей и концепции ренессансного двора.

⁴² См. подробнее: Roth C. The Jews in the Renaissance. P. 257.

⁴³ Отрывки из текста опубликованы на итальянском языке. См.: D'Ancona A. Origini del teatro italiano. P. 398–429, 578–584. На русском языке отрывок из диалогов приведен из Хрестоматии по истории западноевропейского театра / Под ред. С.С. Мокульского. Т. 1. М.: Искусство, 1952. С. 212–215.

Например, в одном из диалогов Сантино поинтересовался, зачем на сцене используется так много света: «Прежде всего, Мессир Веридико, я хотел бы, чтобы вы рассказали нам, для чего они нужны и откуда они взялись, эти многочисленные огни, зажженные на крышах домов на сцене, которые, как мне кажется, не имеют никакой пользы для перспективы, и я вижу достаточно факелов, чтобы осветить сцену?»⁴⁴ Л. де Соммо устами Веридико объяснил ему, что «комедии вводятся для того, чтобы доставить удовольствие и развеять скучные мысли», а по современным и древним обычаям в знак радости следует «зажигать огни и лампы на улицах, на крышах домов и на башнях»⁴⁵. Постановки должны были полностью соответствовать общей атмосфере роскоши двора, поэтому одевать актеров, играющих слуг, в рваную одежду Л. де Соммо считал недопустимым: «Я не позволил бы себе одеть служанку в рваное платье или домашнего слугу в плохой камзол; напротив, я дал бы ей хорошее платье, а ему красивую куртку, но я усилил бы, правда, изящество костюма их господ в той мере, в какой это требовала бы привлекательность одежды их слуг»⁴⁶. Таким образом, ничто не должно было нарушать общий придворный антураж.

В эпоху Возрождения итальянское сценическое искусство развивалось в двух направлениях: в русле уличной культуры, на городской площади, и при дворах итальянской аристократии. Уличные и придворные представления, как правило, были приурочены к праздникам или важным событиям, часто совпадали во времени, но жанры выступлений различались. К середине XVI в. приемы уличной драматургии и карнавального мироощущения перенеслись ко дворам аристократии и вошли в литературную традицию — процесс, обозначенный русским литературоведом и культурологом М.М. Бахтиным как «формализация карнавально-гротескных образов», в первую очередь в комедии дель арте, которая «полнее всего сохраняла связь с породившим ее карнавальным лоном»⁴⁷. Комедия дель арте, или комедия масок, — вид театрального искусства, зародившийся в Италии в XVI в. отдельно от ренессансной литературной драматургии. Название жанра отражает профессиональный характер постановок: *commedia dell'arte* переводится как «профессиональная комедия».

⁴⁴ Цит. по: D'Ancona A. Origini del teatro italiano. P. 417.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Цит. по: Хрестоматия по истории западноевропейского театра. С. 212. См. оригинал: D'Ancona A. Origini del teatro italiano. P. 578.

⁴⁷ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле... С. 42.



Федерико II Гонзага. Худ. Тициан

Этот вид уличного театра просуществовал в Италии с середины XVI в. до конца XVIII в., став одной из примет эпохи⁴⁸. Сюжеты и манера исполнения комедии удовлетворяли потребность в зрелищах самой разной публики — от простых горожан до аристократии, поскольку были частью понятной большинству и признаваемой большинством карнавальной культуры. Под влиянием этой культуры в Италии началось развитие еврейской драматургии. Второе наиболее известное произведение Леоне де Соммо — «Свадебная комедия» (ивр. «Цахут бди-хута де киддушин») — первая в истории *оригинальная* пьеса на иврите, созданная в жанре комедии дель арте. Первая переводная еврейская пьеса появилась в Италии в начале XVI в., но она представляла собой перевод «Селестины» испанского писателя и драматурга Фернандо де Рохаса⁴⁹, выполненный Йосефом Царфати. Несмотря на традиционный характер, еврейская община эпохи Ренессанса естественным образом вступала в культурный обмен с христианским обществом и впитывала

⁴⁸ В 1560-е гг. постановки комедии дель арте массово организовывались в итальянских городах при дворах: в 1560 г. — во Флоренции, в 1565 г. — в Ферраре, в 1566 г. — в Мантуе. См.: История западноевропейского театра / Ред. С.С. Мокульский, Г.Н. Бояджиев, Е.Л. Финкельштейн. В 8 т. Т. 1. М., 1956. С. 215.

⁴⁹ Фернандо де Рохас (1473–1541) — испанский писатель, автор «Селестины», или «Трагикомедии о Калисто и Молибее» — популярной средневековой испанской драмы.

культурные веяния европейского Возрождения. При сохранении своей традиционной культуры, в сфере искусства и литературы, на уровне жанра и его составляющих, еврейские авторы творили под влиянием общеевропейских тенденций. Ряд еврейских произведений того времени написан на итальянском языке⁵⁰. «Свадебная комедия» — пример такого синтеза — была написана в 1550-е гг. и впервые опубликована в научном издании Х. Ширманом в 1945 г.⁵¹ Так как это первая из зафиксированных в письменном виде пьес на иврите, ее принято считать началом еврейской драматургии.

По сценарию «Свадебной комедии» сначала на сцену выходила Мудрость в роскошном одеянии, с венцами и ветвями в руках и произносила вступительное слово⁵². В это предисловие Леоне де Соммо внес элемент конкуренции с другими народами: «Я знаю, что народы многих стран — греки, киприоты и родосцы — хвастались тем, что нашли способ услаждать людей — искусно складывать слова... И поэтому некоторые свысока посматривали на евреев, которые до сих пор не наслаждались искусным обращением со словом. И вот сегодня я [Мудрость] решила показать, что иврит ничем не хуже других языков... И если до сих пор иврит не мог похвастаться комедиями, не надо считать его неполноценным, ведь этот святой язык имеет очень древнюю историю, и может показаться недостойным использовать его для удовольствия людей»⁵³. Как и христианство, для которого театр ассоциировался с язычеством⁵⁴ и непристойностью, иудаизм отвергал театр, считая его идолопоклонством, поэтому до XVI в. драматургия и театр в строгом смысле слова отсутствовали у евреев.

Зрелищность и театральность в широком смысле были присущи обрядам синагогальной литургии, включая праздничные песнопения.

⁵⁰ Это утверждение касается не только драматургии. Например, на рубеже XV–XVI вв. поэт и философ-неоплатоник Йехуда Абраванель написал на итальянском языке ренессансное по стилю философское произведение «Диалоги о любви».

⁵¹ См.: Соммо Й. Первая еврейская пьеса. «Свадебная комедия» в пяти действиях Йехуды Соммо, жителя Мантуи (1527–1592) / Предисл., прим. и прил. Х. Ширмана. Иерусалим: Таршиш, 1945 (ивр.).

⁵² Там же. С. 21.

⁵³ Там же. С. 22.

⁵⁴ Европейский театр впервые появился у древних греков и восходил к культовым языческим обрядам. Превратившись в самостоятельный вид искусства, он, как отметил советский историк Античности Д.П. Каллистов, продолжал «сохранять органическую связь с породившими его религиозно-обрядовыми традициями». См.: Каллистов Д.П. Античный театр. Л.: Искусство. Ленинградское отделение, 1970. С. 29.

Например, веселыми танцами сопровождалось празднование Симхат Тора: в этот день было принято водить хороводы со свитком Торы в руках⁵⁵. Евреи также устраивали театрализованные представления, которые разыгрывались в карнавальнй праздник Пурим⁵⁶. В XVI в., в Германии, они оформились как специальный жанр и получили название пуримшпиль, однако были распространены уже в Средние века. Например, такая постановка была выполнена во французском Маноске⁵⁷ в 1306 г.⁵⁸ Более того, согласно предположению британского специалиста по еврейской истории С. Рота, в Венеции уже в начале XVI в. о спектаклях в Пурим знали и христиане, которые могли посещать представления⁵⁹. За основу в этих постановках брали сюжет ветхозаветной книги Эсфирь (в иудейской традиции — Эстер), где описываются события, в честь которых празднуется Пурим. Любопытно, что многое в пуримских обрядах заимствовалось непосредственно из европейских карнавальных традиций, например обычай надевать маски и переодеваться. С другой стороны, постановки спектаклей в Пурим существовали не в виде свободного искусства, а как часть религиозных праздничных процессий. Вне института театра в Средние века и в эпоху Ренессанса развлекали общественность и евреи — представители артистических профессий — жонглеры, шуты, акробаты. Они веселили единоверцев во время праздников — например, бадханы⁶⁰ радовали гостей на свадьбах, выступали на городских площадях, а также служили при дворах европейских и восточных правителей, забавляя аристократию.

Допустимость постановки спектакля на иврите, как и приемлемость театральных постановок на Пурим, вероятно, вызывала вопросы у консервативных представителей духовного руководства общины и поэтому потребовала от Л. де Соммо объяснения: «Не верьте тем, кто утверждает, что нельзя использовать святой язык для этой чепухи... Если сумеют они постичь эту пьесу, которую я покажу вам, то поймут, что она основана на рассказах наших мудрецов, и я [Мудрость] говорю их устами»⁶¹. При-

⁵⁵ Этот обычай называется *хаккафот*. Симхат Тора (ивр. «Радость Торы») — день, когда завершается годичный цикл чтения Торы (в христианской традиции — Пятикнижие, первая часть Ветхого Завета) в синагоге и начинается новый цикл.

⁵⁶ Пурим — иудейский праздник в память об избавлении евреев Персии от гибели во времена правления царя Артаксеркса.

⁵⁷ Маноск — город на юге Франции, в регионе Прованс.

⁵⁸ Roth C. The Jews in the Renaissance. P. 244.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Бадхан (ивр. «клоун, увеселитель») — шут, развлекавший гостей на праздниках.

⁶¹ Соммо Й. Первая еврейская пьеса. С. 23.

дворные евреи в XVI–XVIII вв. были в большей степени, чем их единоверцы, приобщены к светской европейской культуре. В эпоху абсолютизма это выражалось во внешнем облике, отдалении от религиозной общины, ее законов и обычаев, в исключительных случаях — получении титула⁶². Еврейский придворный в Мантуе XVI в. был, во-первых, пронизан культурой, находившейся на стыке двух традиций — иудейской и христианской, во-вторых, сам ее создавал.

Классический сюжет комедии дель арте был романтическим и строился вокруг двух влюбленных, сталкивающихся с трудностями. Эта пара по-разному характеризовалась историками театра: например, советские исследователи обозначали их как «лирические маски влюбленных», действовавших вместе с «народно-комедийными масками слуг» и «сатирически-обличительными масками господ»⁶³; французский театрик театра П. Пави определял их как «серьезную партию», которой противостояла «комическая партия», представленная смешными стариками и слугами⁶⁴. В любом случае молодая пара оставалась в центре внимания, старики препятствовали им, а слуги — Дзанни — помогали.

«Свадебная комедия» написана по канонам итальянской комедии масок. Леоне де Соммо включил в нее все основные пары: влюбленных, стариков и слуг. Сюжетные линии образуют интригу, которая распутывается к концу пьесы. По сюжету еврей из Сидона⁶⁵ по имени Амон захотел выдать дочь Брурию замуж за богатого жениха Йедидию. В процессе свадебных приготовлений выяснилось, что отец Йедидии умер и завещал все свое имущество рабу Шовалю. Из-за этого мать невесты Двора настояла на расторжении помолвки. Йедидия не стал мириться с этим и, опасаясь реакции своего учителя, мудрого раввина Амита, обратился за помощью к хитрому раввину Хамдану, который предложил ему свое решение проблемы. Все это время молодым помогали их слуги Якира и Пашхур. В последний момент в дело вмешался Амита, нашедший разгадку. Отец жениха завещал рабу все, кроме одной вещи, которую сможет выбрать для себя Йедидия, а значит, выбрав самого раба,

⁶² Например, Яков Бассеви (1580–1634) получил от императора Священной Римской империи Фердинанда II титул дворянина.

⁶³ См.: История западноевропейского театра / Ред. С.С. Мокульский, Г.Н. Бояджиев, Е.Л. Финкельштейн. В 8 т. Т. 1. М., 1956. С. 221.

⁶⁴ См.: *Commedia dell'arte* // Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. М.: Прогресс, 1991. С. 154.

⁶⁵ Сидон — древний финикийский город на побережье Средиземного моря. Расположен на территории современного Ливана.

он станет наследником всего отцовского имущества. В конце истории Брурия и Йедидия поженились. Социальные конфликты такого типа часто случались в средневековых и ренессансных еврейских общинах, поэтому, несмотря на вымышленность персонажей, комедия обыграла типичную историю из повседневной жизни, а условность сюжета позволила рассматривать его как исторический источник с поправкой на художественность.

Общий сюжет комедии прописывался заранее, но актерская игра была построена на импровизации. Актеры играли в масках и импровизировали диалоги на сцене, однако не должны были выходить за рамки сюжета. При этом сюжет не был прописан детально. Главным символом комедии дель арте стала маска, которая взяла на себя двойную функцию: во-первых, она была элементом костюма, непосредственно связанным с карнавальными традициями, следовательно, способствовала раскрепощению актера на сцене; во-вторых, за масками скрывались конкретные социальные типы, которые повторялись в разных пьесах. Например, популярной маской был Доктор — старый, толстый, похотливый, псевдоученый болонский юрист и университетский профессор, неуместно жонглирующий латинскими цитатами. Не менее известным стал Панталоне — венецианский пройдоха-купец преклонных лет в тесных красных панталонах, богатый и жадный. Их дополнял Арлекин — веселый, глуповатый и простодушный слуга, одетый в цветастый ромбовый костюм. Влюбленные — единственные персонажи, выходившие на сцену без масок. Остальным были положены карикатурный костюм и маска. Например, кроме красных жмущих штанов актер партии стариков Панталоне носил красную маску с длинным носом, его «коллега» Доктор — черную маску — тоже с огромным носом. Во всех масках-образах сочетались историчность и жизненная универсальность.

По законам жанра «Свадебная комедия» выработала свои типажи, или социальные типы, распространенные в ренессансном итальянско-еврейском обществе. Например, вечную и универсальную проблему профессиональной (не)компетентности автор пьесы адаптировал ко времени и охарактеризовал состояние института раввина в раннее Новое время. Одна из основных линий сюжета — противопоставление двух героев-раввинов: Амитая и Хамдана. Автор дал обоим раввинам говорящие имена, отразившие их качества. Амитай⁶⁶ — производное от еврейского *эмэт*, *амити*, что означает «истина, правда», «истинный».

⁶⁶ Так звали отца ветхозаветного пророка Ионы (Книга пророка Ионы 1:1).

Хамдан переводится как «алчный» и «жадный». Рабби Амитай — компетентный, мудрый, строгий, но справедливый раввин, ответственно подходящий к обучению вверенных ему студентов. В разговоре со своим хозяином Йедидией раб Пашхур дал Амитаю такую характеристику: «Все его помыслы — заставить вас с утра до вечера сидеть над книгами и говорить с мертвыми [мудрецами], как делает он сам... Ибо для того, чтобы приумножить мудрость и знание, он ничего не ест целый день и ночью не ложится спать, чтобы читать книги при свечах...»⁶⁷ В XVI в. итальянские раввины часто получали основной доход не от юридической практики в общине, а от преподавательской деятельности. В некоторых общинах время, которое раввин мог уделять работе с учениками, прописывалось в договоре с ним. Специалист по истории евреев в Италии Р. Бонфиль приводит в пример несколько случаев из истории общин Вероны, Падуи и Казале, когда раввину запрещалось заниматься с учениками более семи часов в день: остальное время он должен был посвящать делам общины⁶⁸. В Италии Нового времени наблюдался дефицит компетентных раввинов, которые обладали бы достаточной квалификацией для работы с конфликтами и принятия судебных решений. Авторитетные раввины обычно воспроизводились в крупных общинах, которые обеспечивали финансирование раввината и йешив⁶⁹. Если община не имела раввина или если он сомневался в своем решении, дела направлялись к раввинам соседних областей. Игнорирование постановлений раввина категорически не приветствовалось. «Рабби Амитай — настолько грозный и страшный, что я немею перед его величием... Я не могу беспокоить его по таким пустякам. К тому же я был бы обязан прислушаться к его словам, даже если бы они противоречили моим намерениям и желаниям. Не так с раввином Хамданом: куда захочу, туда и направляю его...»⁷⁰ — подчеркнул Йедидия в одной из реплик.

Антиподом Амитаю показан Хамдан — хитрый, меркантильный, бессовестный и малограмотный раввин-мошенник. По словам его ученика Яира, официально низкий доход — «Мне жаль, что она [моя мать] платит ему [за обучение] лишь тридцать серебряных монет из года в год!» — компенсировался многочисленными приношениями учеников, их родителей и просто благодарных Хамдану за услуги: «Они [тридцать се-

⁶⁷ *Соммо Й.* Первая еврейская пьеса. Действие 1, картина 3. С. 30–31.

⁶⁸ *Bonfil R.* Rabbis and Jewish Communities in Renaissance Italy. Oxford, Portland (Oregon): The Littman Library of Jewish Civilization, 1993. P. 163.

⁶⁹ Йешива — учебное заведение, где изучался еврейский религиозный закон.

⁷⁰ *Соммо Й.* Первая еврейская пьеса. Действие 2, картина 8. С. 56.

ребряных] — капля в море по сравнению с теми удовольствиями, что я имею в его доме... Изю дня в день люди несут учителю многочисленные подарки: и сыр, и мясо, и рыбу, и яйца. Не кончаются блюда на столе раввина, я ем сколько захочу и что захочу...»⁷¹ До учеников раввину не была дела, он занимался другими делами: «Мой праведный учитель весь день занят разными делами, ведь он нужен многим, поэтому книг я почти никогда не открываю. И я очень рад этому: у меня остается много свободного времени, чтобы развлекаться с другими учениками»⁷². Доходы раввинов варьировались в разных регионах и часто были мизерными, поэтому многие искали дополнительные источники заработка. Самые предприимчивые и циничные зарабатывали тем, что выносили заказные постановления. С другой стороны, многие раввины зарабатывали законным путем, например брали на себя врачебные функции, что было и выгодно, и очень почетно⁷³.

Услуги, которые раввин мог предоставить за большие деньги, были самые разные. Например, по сюжету «Свадебной комедии» Амон задолжал кредиторам большую сумму денег, и его жена Двора опасалась конфискации приданого для погашения задолженности. Хамдан предложил им за двадцать серебряных монет оформить фиктивный развод и потом, обезопасив приданое жены, снова заключить брак: «Я постараюсь тайно собрать заседание суда, где муж даст жене развод, а деньги из ее приданого будут возвращены ее родственникам прежде, чем кредиторы об этом узнают. Кто сможет тогда отменить сделанное? А затем он [муж] снова женится на ней...»⁷⁴ В главной интриге сюжета — деле Брурии и Йедидии — Хамдан вместо поиска потенциальных правовых лазеек разрешил юноше нарушить закон, вступить во внебрачную связь с невестой, чтобы избежать нежеланного обоими расторжения помолвки и добиться заключения брака, предписанного в таком случае законом: «[Господь, проникающий в сердца] и испытующий внутренности, видит истинные чувства, а не то, что на поверхности [соблюдение законов]»⁷⁵.

Играя на заинтересованности клиента в исходе дела, раввин-взыточник мог потребовать какой угодно гонорар: «Я заплачу Вам за Вашу работу в полной мере, сколько захотите... Двадцать серебряных, на которые я собирался купить книги, придется отдать уважаемому [раввину].

⁷¹ Там же. Действие 1, картина 6. С. 36.

⁷² Там же.

⁷³ *Bonfil R. Rabbis and Jewish Communities...* P. 189.

⁷⁴ *Соммо Й.* Первая еврейская пьеса. Действие 2, картина 6. С. 48.

⁷⁵ Там же. Действие 3, картина 5. С. 69.

...После этого я заложу или продам свой перстень или попробую еще как-нибудь раздобыть денег, ведь у меня есть много возможностей»⁷⁶. За злоупотребление своим положением раввина могли лишиться должности, и для этого необязательно было совершать подлог, фальсификацию документов или присвоение чужого имущества — достаточно было, например, продемонстрировать неуважение к более старшим мудрецам⁷⁷. В художественной трактовке нечистоплотность Хамдана закончилась для него не отстранением от должности, а тем, что он сам стал жертвой своих же ухищрений. Хамдан незаконно присвоил часть имущества покойного брата героя пьесы Эфрона и пообещал, что вернет деньги, если тот согласится женить сына на раввинской дочери. Эфрон согласился, но в брачном договоре не указал имя невесты, чтобы шантажировать этим Хамдана: «Удивительно, что раввин не заметил эту уловку. Как же не слышал он о том, что тот, кто женится на одной из двух сестер без упоминания ее имени [в брачном договоре], должен будет давать развод дважды?»⁷⁸ По задумке Эфрона его сын должен был отправиться к герцогу, рассказать всю правду о Хамдане, а тот, опасаясь публичного разоблачения, вернул бы ему деньги брата или не получил бы разводное письмо для дочерей и не смог бы больше выдать их замуж. Так, «Свадебная комедия» зафиксировала два типа: один — неподкупный, законопослушный раввин-профессионал, другой — деловой, но глуповатый раввин-аферист и дилетант.

Тем самым первая оригинальная еврейская комедия представила зрителю новые маски-образы, генетически связанные с уличной смеховой культурой ренессансного города, что включало ее в общую культуру праздника. Праздники становились всеобщими, потому что поводы для них, как правило, были одни и те же, будь то весенний карнавал или свадьба правителя, когда на городских улицах устраивались громкие процессии. Придворные увеселения отличались большей внешней декоративностью, разнообразием и обособленностью, но часто пересекались во времени и пространстве с площадными празднованиями, а также имели общие черты с уличной культурой. Понятие смешного на улице и во дворце мало чем отличалось, разве что адаптируясь к разным средам. Например, запрос на шутовство реализовывался повсе-

⁷⁶ Там же. Действие 2, картина 8. С. 54, 55.

⁷⁷ Бонфиль отметил, что это стало главной и самой распространенной причиной, по которой раввины теряли должности. См.: *Bonfil R. Rabbis and Jewish Communities...* P. 63.

⁷⁸ *Соммо Й.* Первая еврейская пьеса. Действие 2, картина 3. С. 43.

местно: уличные шуты веселили толпу на площади — придворные шуты развлекали аристократию во дворцах и были так же, если не больше, популярны у знати. Например, итальянские исследователи XIX в. — историк А. Луцио и филолог Р. Ренье — привели фрагмент письма Изабеллы д'Эсте 1532 г., где она просила феррарского герцога вернуть ей ее шута Поло, потому что ей «предстоит отправиться в ванны, где она будет очень нуждаться в развлечениях»⁷⁹. В этом смысле культура улицы и культура двора в XVI–XVII вв. имели общее происхождение, что в некотором роде определяло их узость, о чем, например, писал Е.В. Тарле: «Внешняя культура ширилась и росла в это время в Италии, но едва ли не в одном только узком направлении»⁸⁰.

В «Свадебной комедии» Леоне де Соммо зафиксировал некоторые особенности повседневной жизни ренессансных итальянско-еврейских общин. Например, обычаи заключения брака и социальные ценности. Заключение брака в традиционной еврейской общине имело прежде всего экономический смысл. Как правило, выбор жениха или невесты определялся двумя критериями: примерно равным социальным положением и происхождением будущего партнера и его финансовым статусом. Обеспеченные еврейские семьи стремились женить сына или выдать дочь замуж за человека из семьи с более или менее схожим уровнем достатка или выше. Так, героиня «Свадебной комедии», мать невесты Двора в разговоре с мужем о помолвке дочери заметила: «Надо признать, что он [Йедидия] отличается от всех своих друзей, и восхваляет его, ведь он и добр, и умен, и красив. Как по мне, другого такого не найти на всем свете»⁸¹. Как только по сюжету пришла весть о смерти отца жениха и о том, что свое имущество он завещал рабу, а не сыну, Двора начала уговаривать мужа срочно все переиграть: «...И да не придет тебе в голову отдать мою дочь в жены этому убогому и презренному! Бедный считается мертвым!»⁸² Перспектива нищеты и безденежья для единственной дочери испугала и отца невесты Амона: «Но сердце мое пусто во мне, потому что как смогу я смотреть на то несчастье, которое постигнет дочь мою единственную, если отдать ее человеку бедному и нищему...? И если я вижу, что два таких зла окружили меня и сража-

⁷⁹ *Luzio A., Renier R.* Buffoni, nani e schiavi dei Gonzaga ai tempi d'Isabella d'Este. Roma, 1891. P. 49.

⁸⁰ *Тарле Е.В.* История Италии в Новое время. С-Пб. Типография Акционерного общества «Брокгауз-Ефрон», 1901. С. 68.

⁸¹ *Соммо Й.* Первая еврейская пьеса. Действие 1, картина 1. С. 25.

⁸² Там же. С. 27.

ются со мною выше, куда же побегу я из этой западни и как не упаду в ловушку?»⁸³

В жизни одни социальные нормы и практики часто вступали в противоречие с другими. Например, традиционное общество не приветствовало аннулирование клятвы, в том числе той, которая давалась при подписании договора о будущей свадьбе детей. В «Свадебной комедии», когда Двора предложила мужу расторгнуть договор о свадьбе дочери, он произнес: «Разве не поклялся я выдать ее замуж за Йедидию, сына Шалома? ... Даже если Шалом совершил злодеяние, нарушив закон, я не солгу в моей вере и исполню то, что обещал!»⁸⁴ Клятва гарантировала выполнение принятых на себя обязательств. Для ее отмены было необходимо, во-первых, получить санкцию раввина, во-вторых, выплатить предусмотренную договором компенсацию. Реплики Амона указывают на то, что наибольшую тревогу у него вызвали не потенциальные расходы, а совершение греха. В замкнутом сообществе несоблюдение клятвы имело глобальные последствия, так как могло испортить человеку репутацию в общине. Человек обретал дурную славу и общество не желало иметь с ним общих дел: «Люди будут смеяться надо мной, и отвернутся от меня, и больше никогда не поверят мне с тех пор, как я нарушу договор с Йедидией»⁸⁵.

С точки зрения традиционной морали, которая не предусматривала аннулирования клятвы без объективной причины, имело значение поведение второй стороны, заключившей договор. По сюжету комедии Йедидия не нарушал договоренностей и не имел отношения к неожиданному для всех решению отца завещать все рабу. Узнав, что Амон отказался от помолвки дочери с Йедидией, рабби Амитаи обратился к нему со словами: «Я слышал и видел, что ты наделал и как согрешил против закона, истины и мира, и против сына Шалома из Сидона. Потому что с тех пор, как ты отдал ему свою дочь в жены, настроение твое изменилось и ты отдал ее другому, а того — обманул так, что разжег в нем огонь злости, безумия и страсти, заставив идти к своей цели кривыми тропами...»⁸⁶ Поэтому образ Амитаи можно рассматривать не только как социальный тип компетентного знатока своего дела, но и как олицетворение традиционно настроенных кругов итальянско-еврейского общества XVI в.

⁸³ Там же. Действие 1, картина 2. С. 29.

⁸⁴ Там же. Действие 1, картина 1. С. 27.

⁸⁵ Там же. Действие 2, картина 2. С. 40.

⁸⁶ Там же. Действие 5, картина 1. С. 95.

Другой взгляд на проблему продемонстрировала героиня «партии стариков» — Двора. «Перед нами столько возможностей освободиться из этих оков — все равно что разорвать нитку, когда пережжет ее огонь»⁸⁷, — убеждала она мужа. По мнению Дворы, строгость клятвы нивелировалась реальными обстоятельствами, в данном случае — изменением имущественного статуса Йедидии: «Ты сам же и порадуешься, что последовал моему совету, потому что в будущем он принесет нам много пользы»⁸⁸. Этот подход, противоположный точке зрения Амона и Амита, можно рассматривать как позицию либерально ориентированных групп еврейского населения эпохи Возрождения, более утилитарную, менее восприимчивую к заповедям и, следовательно, дестабилизирующую основы преобладающей, консервативной культуры. Характерно, что традиционный взгляд на проблему показан в комедии той силой, которая подсказывает наиболее правильное решение проблемы и находит выход из сложной ситуации. Тем самым только что возникший еврейский театр, кроме развлечения аудитории, должен был выполнять и воспитательно-просветительские функции⁸⁹, объясняя зрителю, какое социальное поведение приветствуется, какое — нет.

Диапазон областей социальной жизни, которые Л. де Соммо изобразил в «Свадебной комедии», включает и традиционное образование. В XVI в. Италия была одним из главных европейских и средиземноморских центров еврейской учености. Главным учебным заведением евреев была йешива, где студенты изучали Тору⁹⁰. Наличие в диаспоральной общине йешивы и развитие традиционного образования, как правило, указывало на положительный экономический

⁸⁷ Там же. Действие 2, картина 2. С. 40.

⁸⁸ Там же. С. 41.

⁸⁹ В частности, эта особенность сближает «Свадебную комедию» с традицией *Аггады*. Агада (ивр. «сказание, повествование») — еврейская литературная традиция, включающая притчи, легенды, проповеди, поэтические и религиозно-философские произведения. В отличие от Галахи (ивр. «постановление») — предписаний еврейского закона, регламентирующих все сферы жизни евреев, — Агада не носит нормативный характер.

⁹⁰ Тора (ивр. «учение», «закон») делится на Письменную Тору и Устную Тору. Письменная Тора (Письменный Закон) — первый раздел Еврейской Библии (в христианской традиции — Пятикнижие, первая часть Ветхого Завета). Устная Тора (Устный Закон) — общее название устных галахической и аггадической традиций, дополняющих и комментирующих Письменный Закон и зафиксированных впоследствии в виде письменных сборников. Под изучением Торы понимается в первую очередь изучение Устного Закона.

климат и способность привлекать и выделять средства на открытие и поддержание религиозных школ. Получить образование в йешиве считалось престижным, а образованность кандидата в мужья имела не меньшую ценность, чем хороший достаток. Эта мысль вложена в реплику Амона, когда выяснилось, что будущий муж его дочери потерял наследство: «Но ведь Йедидия каким был — таким и останется: увенчанным мудростью и разумом...»⁹¹ Мальчиков старались отдать в йешиву, но учиться там было непросто: «Заметили ли Вы, мой господин, сколько вопросов Вам задал и сколько потребовал от Вас мудрый рабби Амитай, глава йешивы, перед тем, как попрощаться с Вами?»⁹² Р. Бонфиль пришел к выводу, что йешива воспринималась как аналог европейского университета, отметив, в частности, что документы на латыни определяли раввинов как докторов⁹³. Некоторые йешивы находились рядом с домом учителя, который занимался обучением и воспитанием молодежи: «Пускай тебя не удивляет это его желание, потому что он не может не присматривать за мной, не знать, откуда я вышел и куда зашел. Покидая Сидон и отправляясь в Дамаск, мой возвышенный отец, полный решимости, доверил меня ему»⁹⁴. При хорошем раскладе занятия проходили под руководством опытного и признанного авторитета: «...Старик Амитай — мудрее всех ныне живущих. Ему нелегко, но он умерщвляет себя в шатре, чтобы не рухнули его своды. Как бы мне хотелось всегда быть рядом с ним и внимательно его слушать! Но должен признать, у меня нет сил весь день стоять возле него и наблюдать чудеса его учения!»⁹⁵ При этом статусность и привлекательность своего положения осознавалась самими студентами. В ответ слуге Пашхуру, поинтересовавшемуся, «зачем множить знания и печали»⁹⁶, Йедидия объяснил: «Слепой не станет рассуждать о цветах, а такому неучу, как ты, не понять той радости, и пользы, и почета, которые дает знание тайных истин Торы и познание природы всех живых существ»⁹⁷. С другой стороны, «премудрость» становилась второстепенной, когда вставал вопрос обеспечения себя и своей семьи, никогда не терявший своей значимости. Двора заме-

⁹¹ *Соммо Й.* Первая еврейская пьеса. Действие 1, картина 1. С. 28.

⁹² Там же. Действие 1, картина 3. С. 30.

⁹³ *Bonfil R.* Jewish Life in Renaissance Italy. P. 137.

⁹⁴ *Соммо Й.* Первая еврейская пьеса. Действие 1, картина 3. С. 30.

⁹⁵ Там же. С. 31.

⁹⁶ Там же.

⁹⁷ Там же.

чает: «Богатство дает красоту и почет, а без него всё — суета и тщетность. Щедрость без денег — ничто, мудрость без богатства — хаос»⁹⁸.

По разным причинам раввины переезжали из города в город и реже — из страны в страну. Вследствие этого еврейские общины оказывались связаны сетью личных знакомств, которые обеспечивали интенсивный обмен информацией о событиях внутренней жизни. Биографии некоторых раввинов интересны географически. По сюжету «Свадебной комедии» Хамдан только что прибыл из Галилеи: «...До недавнего времени я жил в Галилее, я выбрал идти прямой дорогой поначалу, чтобы заслужить доброе имя и признание у местных жителей»⁹⁹. Исторически Галилея — важный для евреев регион: во II–V вв. в городах этой области собирався Синадрион¹⁰⁰ и действовали йешивы, возглавляемые известными еврейскими законоучителями. При жизни Леоне де Соммо Галилея снова превратилась в ведущий центр еврейской культурной жизни, где жили и работали галахические авторитеты. Например, после изгнания из Испании на рубеже XV–XVI вв. часть евреев бежали в Цфат — один из четырех священных городов в иудаизме наряду с Иерусалимом, Тверией и Хевроном. С 1553 по 1575 г. в Цфате (Верхняя Галилея) жил Йосеф Каро (1488–1575), кодификатор еврейского права и автор кодекса галахических предписаний *Шульхан Арух* (ивр. «Накрытый стол»). Признаком влияния мудрецов Цфата было обращение к ним евреев из других общин, расположенных за пределами Османской империи, и признание их авторитета.

«Поселить» именно Хамдана в Галилее — интересный авторский ход. Для подготовленного зрителя эта деталь анекдотична: по формальным признакам человек, прибывший из тех мест, должен был быть профессионалом, а оказался жуликом. Хамдан наделен природной смекалкой, но также склонностью к махинациям. Местные жители быстро это поняли: «Вот, например, раввин Хамдан, наш сосед. Я слышала, ему нет равных [в таких делах]: он освобождает заключенных и указывает много разных путей и разумных способов тем, кто оказался в споре. Блажен, кто ожидает его помощи, еще ни разу он не огорчил тех, кто положился на его усердие и старание!»¹⁰¹ Амон замечает: «Найти повод поставить что-то под сомнение может каждый стремящийся к этому, но что гово-

⁹⁸ Там же. Действие 1, картина 1. С. 29.

⁹⁹ Там же. Действие 1, картина 5. С. 35.

¹⁰⁰ Синадрион — высший суд в Иудее в римскую эпоху до разрушения Второго Храма (I в. до н. э. — 70 г. н. э.).

¹⁰¹ Соммо Й. Первая еврейская пьеса. Действие 2, картина 2. С. 40–41.

ритель: правда одна, и я предпочитаю ее»¹⁰². В конце концов Хамдан прославился в народе своей глупостью и необразованностью, став притчей во языцех, что в диалоге с ним отметил старик Амитай: «Пусть все, кто страстно любит деньги, посмотрят на тебя и извлекут урок из твоей глупости»¹⁰³. Так отсылка к фактам еврейской истории и развития еврейской культуры добавила комедии юмористические черты.

Смеховая культура каждого народа специфична, поскольку опирается на его историю и культурный код. Однако и в ней есть общечеловеческие моменты, понятные большинству. Комедия Л. де Соммо представляет череду характеров, проявляющихся в смешных эпизодах. Драматургическая литература построена на прямой речи персонажей, поэтому их реплики максимально емки, содержательны и эмоциональны. Например, автор изобразил Двору взбалмошной, импульсивной, темпераментной на контрасте с осторожным, спокойным, уравновешенным и рациональным мужем. Их бытовые диалоги эмоциональны и этим смешны: «Как мне спастись и как не пойти против себя, повинуясь твоей воле, выдающей зло за добро, а добро — за зло?»¹⁰⁴ Двора напоминает: «Пока он [Йедидия] был богат, он был мил, добр и красив, но теперь, когда от его богатства не осталось и следа, постигла его злая участь, ведь нет никакой надежды на будущее у бедного и нуждающегося. Кто не знает, что бедность и нищета не представляют добродетель?»¹⁰⁵ В ответ: «Ты говоришь, как подлая женщина, посмотри, к чему привело тебя твое сумасшествие и слепота, ты накрыла глаза пеленой. Ты не понимаешь, что ты творишь, и не видишь, какое зло причиняешь мне, прогоняя его [Йедидию] за то, чего он не делал!»¹⁰⁶ Наконец герою все равно приходится согласиться с женой: «Я знаю, что даже если я буду спорить с тобой, ты все равно пристанешь ко мне и таки вынудишь меня сделать по-твоему. Поэтому лучше согласиться с тобой и сейчас»¹⁰⁷. С другой стороны, беспокойство Дворы небезосновательно, идет от прозорливости, сообразительности и дальновидности: «...Я сообразила, что за человек Шалом, отец его: при всем своем богатстве он закрывает глаза при виде нуждающегося и всегда боится потратить деньги, и пока он жив, не будет у Брурии, дочери нашей, ни рубахи, ни штанов, ни тем более

¹⁰² Там же. С. 41.

¹⁰³ Там же. Действие 5, картина 11. С. 115.

¹⁰⁴ Там же. Действие 2, картина 2. С. 39.

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Там же. С. 41.

накидки, ни пальто, ни пояса. А еще нам придется сшить и пару костюмов для Йедидии, сына его, если мы желаем видеть его одетым в одежду свободы, величественным и великолепным, как и подобает такому, как он, в день свадьбы, в этот счастливый для него день»¹⁰⁸.

Текстологическая особенность комедии — цитирование Библии и аллюзии на библейские сюжеты, общие для христианской и иудейской культур и понятные как зрителю-христианину, так и зрителю-еврею. В основном все диалоги персонажей состоят из библейских цитат, имеющих особый подтекст, но получающих в тексте комедийный оттенок. Например, одна из реплик Амона в разговоре с Дворой прямо отсылает читателя и слушателя к ветхозаветной истории Адама и Евы, поддавшейся уговорам змея-искусителя, сорвавшей плод с дерева познания добра и зла и давшей попробовать Адаму: «Смотрите, смотрите на меня, однажды осмелившегося жениться на строптивой женщине, которая дала мне вкусить плод своих злых дел. Она заставила меня поддаться ей, и я дал ей попробовать с дерева — пусть ест плоды своего злодеяния»¹⁰⁹. Комедийный текст получает, таким образом, дополнительные, общекультурные смыслы: не человек решает, что есть добро и зло, а нарушив волю Бога, человек совершит грехопадение и будет изгнан из Рая. Как и говорящие имена раввинов, превентивно сообщающие читателю и зрителю о качествах героев, имя «солидной матроны», как ее назвал Х. Ширман¹¹⁰, Дворы вызывает ассоциации с героиней библейской книги Судей — Дворой (Деворой или Деборой) — народной предводительницей евреев в борьбе с ханаанеями, победа над которыми воспета в Песни Деборы. Выбор этого имени для героини можно рассматривать как коннотативное средство, указывающее на воинственный, активный, строптивый характер персонажа. С другой стороны, это пример включения новой, формирующейся еврейской зрелищной культуры XVI в. в прежнюю литературную традицию, а также мировую культуру за счет обращения к базовым для христианства и иудаизма текстам.

Живая связь с историей заметна в описании быта героев «Свадебной комедии». В частности, диалоги персонажей создают образ средиземноморского еврейского торговца, складывающийся из особенностей быта и поведения. Тип состоятельного еврейского купца, распространен-

¹⁰⁸ Там же. Действие 1, картина 1. С. 25.

¹⁰⁹ Там же. Действие 5, картина 7. С. 108.

¹¹⁰ Там же. Предисловие. Йехуда Соммо и его еврейская пьеса. С. 11.

ный не менее, чем тип еврейского ростовщика¹¹¹, символизирует отец Йедидии — Шалом. Несмотря на то что Двора определила Шалома как скупого при всем своем богатстве (это сближает героя с «коллегой» из итальянской комедии масок — Панталоне), развязка пьесы показывает, что герой предусмотрителен и расчетлив. Покинув на время родной город, он грамотно составляет завещание таким образом, чтобы раб не смог «растратить его [деньги] в дальней стране»¹¹², и поэтому завещает ему все, кроме одной вещи, которую сможет выбрать себе сын, обезопасив тем самым имущество и гарантируя его передачу Йедидии.

В «золотой век» Османской империи, с увеличением темпов развития городов, еврейские купцы были повсюду. Неслучайно события происходят в Сидоне (Сайде) — средиземноморском портовом городе, через который еще в древности проходили торговые пути¹¹³. Внезапно разбогатевший раб-наследник состояния Шалома, Шоваль, вернулся без хозяина домой, в Сидон, в его одеждах и привез с собой товары, приобретенные Шаломом: «А ты, слуга мой Овед, поскорее неси все оставшиеся на корабле товары и большие ящики в нижнюю комнату, а мою золотую шелковую одежду — развесь на крыше»¹¹⁴. Роскошь костюма — признак достатка и высокого уровня жизни: одежду и аксессуары высокого качества носили наиболее обеспеченные люди, которые могли позволить себе дорогие ткани и украшения, — среди евреев часто это были именно купцы. И в Италии, и на Ближнем Востоке евреи сами занимались производством и крашением тканей, в том числе шелкоткачеством, производством шерсти, кожевенным ремеслом, а также торговали продукцией этой индустрии. Когда Шоваль собрался жениться на раввинской дочери, он повелел слуге принести Хамдану подарки из числа товаров, полученных в наследство от Шалома: «Прежде всего, когда придешь домой, открой ящик номер 13 с товарами из Негева, достань из него четыре отреза отборной козьей шерсти и отнеси их в дом достойнейшего господина моего тестя, возвышенного и многоуважаемого.

¹¹¹ Известный пример художественного изображения этого типа — еврей-ростовщик Шейлок в комедии современника Леоне де Соммо, английского драматурга У. Шекспира (1564–1616) «Венецианский купец».

¹¹² Соммо Й. Первая еврейская пьеса. Действие 5, картина 8. С. 109.

¹¹³ В тексте комедии нет точных указаний на то, когда происходят описываемые события. По некоторым деталям ясно, что речь идет о древности: в частности, на это указывает упоминание рабов. По мнению Х. Ширмана, действие пьесы относится к эпохе Мишны и Талмуда (II–VII вв.). Подробнее об этом см.: Соммо Й. Первая еврейская пьеса. Предисловие. С. 9.

¹¹⁴ Соммо Й. Первая еврейская пьеса. Действие 3, картина 3. С. 66.

А Вы, мой почтенный господин, сшейте из них себе и жене Вашей, моей удивительной теще, эфод¹¹⁵ или плащ — что Вам захочется»¹¹⁶. На родине драматурга, в Мантуе, к XVII в. главным еврейским ремеслом стало шелкоткачество¹¹⁷. Для дочерей раввина слуге было поручено принести дорогие шелка: «И в качестве подарка от меня захвати два отложенных мной отреза голубого и пурпурного шелка: один — для дражайшей старшей дочери, другой — для прекрасной младшей, к которой я сватаюсь...»¹¹⁸ Пурпурный (ивр. «аргаман») и голубой (ивр. «тхелет») — два древних ценных красителя родом из Финикии и два цвета, часто упоминающихся вместе в Библии¹¹⁹.

В силу естественных причин, т.е. климата, и причин социокультурного и экономического характера еврейский костюм эпохи Ренессанса, во-первых, имел отличия в разных диаспоральных центрах, во-вторых, находился под влиянием костюма ближайших соседей — французов, итальянцев, поляков, немцев, турок, так как евреи везде адаптировались к местной среде и аккультурировались. Например, в странах Востока евреи носили тюрбан — головной убор, распространенный среди восточных народов. Посылая своего ученика за Амоном, Хамдан дал краткое описание знакомого: «Итальянец, отец нашей невесты, о котором я тебе рассказывал, одет в зеленый плащ и черную шляпу. Поди спроси, как он поживает, и скажи ему, что я готов выслушать его соображения и пожелания»¹²⁰. Главной разновидностью верхней мужской одежды в ренессансной Италии был свободный плащ. Ношение зеленого плаща вполне можно рассматривать как признак возможностей, так как использование ярких цветов говорит о качестве ткани. Еврейский костюм зависел также от предписаний носить одежду или головной убор определенного цвета, по которому еврея можно было отличить от остального населения¹²¹. При этом культура европейского карнавала была настолько всеобъемлющей, что, как показывал С. Рот, евреи также надевали маски во

¹¹⁵ Эфод — специальная одежда первосвященника в Древнем Израиле, предназначенная для богослужения. Здесь, скорее всего, имеется в виду нарядный костюм или накидка.

¹¹⁶ *Соммо Й.* Первая еврейская пьеса. Действие 4, картина 3. С. 77.

¹¹⁷ См.: *Israel J.* European Jewry in the Age of Mercantilism. P. 149.

¹¹⁸ *Соммо Й.* Первая еврейская пьеса. Действие 4, картина 3. С. 77–78.

¹¹⁹ Например, в книге Исход Господь велит Моисею, чтобы люди несли ему в качестве приношений голубую, пурпурную и червленую шерсть (Исход 25:4).

¹²⁰ *Соммо Й.* Первая еврейская пьеса. Действие 1, картина 5. С. 35.

¹²¹ Например, итальянские правители предписывали евреям носить желтый или красный головной убор. См.: *Bonfil R.* Jewish Life in Renaissance Italy. P. 243.

время городских праздников, а допустимость ношения масок в XVII в. стала предметом раввинских дискуссий¹²². Чем состоятельнее были евреи, тем ближе они были к местной культуре, поэтому, как правило, еврейское население городов, занятое в торговле, одевалось так же, как их «коллеги» других конфессий, но даже они — наиболее аккультурированные, мобильные и обеспеченные — обычно носили отличительный знак.

Состоятельность семьи подчеркивалась и размером приданого, которое родители готовили для невесты и которое фиксировалось в брачном договоре (ивр. «ктубба»). Подготовка к свадьбе начиналась заранее: «Кто беспокоится об этом больше меня? Уже несколько месяцев я только и думаю о том, чтобы приготовить нашей дочери роскошные вышитые одеяния, платки и повязки, шали и покрывала, нарядные уборы и украшения...»¹²³ Приданое давалось не только в виде денег — как одежда, украшения, любое недвижимое имущество — и гарантировало невесте выплату эквивалентной суммы в случае развода. Чем богаче была семья невесты — тем дороже было приданое. Жених готовил свой подарок, который преподносился невесте перед свадьбой и был обязателен в церемонии помолвки. Например, Брурия так рассказывала Йедиции об ошибочной помолвке с Асаэлем: «Но они обманули меня и, чтобы я не смогла сбежать, привели, ничего мне не сказав, посланника, который надел мне на шею золотое ожерелье, а я наивно приняла его, потому что решила, что это подарок от тебя...»¹²⁴ В некоторых диаспоральных общинах раннего Нового времени сохранялся также старый обычай «выкупать» невесту, заплатив за нее выкуп (ивр. «мохар»), — пережиток библейских времен, в основном не типичный ни для средневековых евреев, ни для евреев XVI–XVIII вв. Эта традиция была распространена в некоторых восточных общинах — среди европейских евреев доминировал обычай преподносить невесте подарок во время обручения.

Общины придерживались разных традиций совершения помолвки (ивр. «киддушин»). Например, в одних общинах жених сам присутствовал на церемонии, в других — его представлял специальный посланник. Во втором случае представитель жениха, или посредник, в присутствии свидетелей передавал невесте тот предмет, посредством которого осуществлялась помолвка. Оба способа считались законными: по Галахе, жених мог обручиться с невестой самостоятельно или через своего по-

¹²² Roth C. The Jews in the Renaissance. P. 25.

¹²³ Соммо Й. Первая еврейская пьеса. Действие 1, картина 1. С. 24.

¹²⁴ Там же. Действие 3, картина 2. С. 62.

сланца¹²⁵. В «Свадебной комедии» Леоне де Соммо описал второй формат. Когда старики решили отменить помолвку и выдать Брурию замуж за Асаэля, сына Эфрона, к ним в дом явился посланник и от имени жениха взял обязательство заключить брак. В пьесе это помогло родителям обручить Брурию с Асаэлем втайне от нее, пользуясь отсутствием жениха на церемонии. Невеста восприняла происходящее как должное, условия заключения брака не были проговорены — и Брурия была помолвлена не с тем, с кем рассчитывала. Более того, в комедии и сам жених не знал, что ему предстоит жениться на Брурии. По сюжету Асаэль собирался жениться на Шифре, сестре Йедидии, которая гостила в доме Амона и Дворы, но отец, давно мечтавший породниться с Амоном, тайно договорился с ним обо всем: «Нам, двум любящим друг друга людям, не нужно ходить вокруг да около. Ты знал это прежде — знаешь и сейчас: я давно хотел породниться с тобой...»¹²⁶

Свадебные традиции разнились и во временном промежутке, который разделял три этапа заключения брака, предусмотренные еврейской традицией: обряд *шиддухин*, т.е. сватовство, обряд *киддушин*, т.е. помолвку, и *ниссуин* — саму свадьбу. На этапе сватовства стороны в присутствии свидетелей давали клятву вступить в брак на определенных условиях (ивр. «тнаим»). В договоре устанавливались предполагаемая дата свадьбы, размеры приданого и другие тонкости. Помолвка влекла за собой изменение статуса обеих сторон: юридически невеста приобретала статус жены по отношению к будущему мужу и — при желании выйти замуж за другого — должна была получить разводное письмо (ивр. «гет») от первого¹²⁷. Заниматься сватовством и устраивать помолвку заранее было удобно: это давало семьям возможность подготовиться к будущей свадьбе. Могло быть более простое объяснение. Например, в комедии свадьба Брурии и Йедидии после сватовства и дачи клятвы откладывалась на некоторое время, так как все ждали возвращения отца жениха, Шалома, из Дамаска: «Я сообщаю всем, кто входит в ворота нашего города, что мы с огромной радостью сосватали нашу дочь Брурию с прекрасным Йедидией, сыном Шалома. Моя душа точно знает, что мы долго и терпеливо ждали, пока Шалом, с которым мы обо всем договорились,

¹²⁵ См., напр.: Мишна, Киддушин, 2:1 // Sefaria [Электронный ресурс]. URL: https://www.sefaria.org/Mishnah_Kiddushin.2?lang=bi (дата обращения: 10.02.2025).

¹²⁶ Соммо Й. Первая еврейская пьеса. Действие 2, картина 7. С. 50.

¹²⁷ См., напр.: Шулхан Арух, Эвен ха-Эзер, Законы Киддушин, 26:3 // Sefaria [Электронный ресурс]. URL: https://www.sefaria.org/Shulchan_Arukh%2C_Even_HaEzer.26.3?lang=bi&with=all&lang2=en (дата обращения: 10.02.2025).

благополучно вернется из Дамаска в Сидон, чтобы мы могли исполнить наше желание в дни Пурима и сыграть свадьбу...»¹²⁸ Семейные отношения с самого их начала строго регулировались Галахой, поэтому на всех стадиях договоренности сторон протоколировались и имели ритуально-сакральный смысл. Именно по этой причине нарушить клятву, данную в момент сватовства, без реальных оснований считалось недопустимым.

Повседневная жизнь общины во многом зависела от отношений со светским правителем и регулировалась не только собственным законодательством, но и постановлениями местных судебных органов. В XVI в., как и в Средние века, в еврейских общинах сохранялся древний принцип, известный как «закон государства — закон». Еврейский суд (*бейт-дин*) не поощрял обращение в чужие судебные инстанции и часто отрицал принятые ими решения. Однако несмотря на осуждение единоверцами, обращение евреев в нееврейский суд было широко распространено. В частности, такой способ использовался при необходимости обойти собственное законодательство или, напротив, привлечь дополнительные силы для расследования внутриобщинных инцидентов и рассмотрения судебных исков. В «Свадебной комедии» светская власть изображена как внесценический¹²⁹ персонаж и своеобразно обыграны ее контакты с общиной. Власть упоминается в диалоге Эфрона со своим сыном Асаэлем, где отец просит его отправиться к чиновнику¹³⁰ и доложить ему о махинациях раввина Хамдана: «Изловчись и шепни сановнику все, что нам известно: что хитрый раввин Хамдан присвоил золото моего покойного брата, которое я передал ему для раздачи бедным...»¹³¹ Их диалог содержит подробности о дружбе Хамдана с влиятельным человеком при дворе: «А теперь ступай к сановнику, так как я не хочу позорить его друга перед всем народом. И поэтому он, как человек умный и знающий дело, позаботится обо всем. Когда упрямец [Хамдан] поймет, что я разоблачу его перед всем светом, он вернет мне деньги и я распоряжусь ими, как посчитаю нужным»¹³². Не исключено, что заключать незаконные сделки Хамдану помогала протекция во дворце: и такой сценарий реалистичен,

¹²⁸ Соммо Й. Первая еврейская пьеса. Действие 1, картина 1. С. 24.

¹²⁹ Внесценический персонаж — персонаж, который упоминается актерами, но не появляется на сцене.

¹³⁰ Автор обозначил его термином *тафсар*, что в разных контекстах может означать высокопоставленного чиновника, государственного секретаря, уважаемого человека. В данном случае *тафсар* скорее всего символизирует власть герцога Мантуи, под покровительством которого творил Леоне де Соммо.

¹³¹ Соммо Й. Первая еврейская пьеса. Действие 2, картина 3. С. 42.

¹³² Там же. С. 43.

так как связи при дворе правителя, обусловленные взаимной выгодой, могли одновременно защищать протекте аристократии от внутриобщинного правосудия. С другой стороны, несмотря на компрометацию власти, «дружной» с раввином-аферистом, она показана как положительный герой, способный уладить конфликтные ситуации такого типа: «Я все открыто расскажу сановнику. И может быть, его желание спасти своего любимца от позора принесет плоды и дело двинется вперед»¹³³. Сюжет выстроен таким образом, что светская власть действительно включилась в конфликт и помогла руководству общины. К примеру, это следует из реплики Эфрона, обращенной к Амону в конце комедии: «Когда я покидал двор герцога»¹³⁴, посланник суда уже отправился за рабом [Шовалем], чтобы сын Шалома мог сделать свой выбор в присутствии суда. И людям уже не терпится увидеть радость всего народа и молодого человека и ликовать вместе с ним!»¹³⁵ Роль двора в разрешении этой комедийной истории — реверанс перед герцогом, покровительствующим драматургу. Проигнорировать в комедии аристократию было бы некорректно, тем более произведение готовилось для придворного спектакля. С другой стороны, Леоне де Соммо, возможно, просто включил в комедию эпизод из придворной жизни, с которой был хорошо знаком.

Светские представления в Италии, по выражению Я. Буркхардта, оценивались «прежде всего по их пышности»¹³⁶, поэтому на организацию городских праздников тратились значительные суммы. Это касалось и подготовки театральной части: постановка и организация представлений стоили дорого. Например, как отметил канадский историк культуры раннего Нового времени Д. Бичер, в подготовке придворного спектакля участвовало в среднем около 500 человек и его постановка обходилась приблизительно в 100 золотых скудо¹³⁷. Он также рассказал об интересном случае: в 1598 г. постановщик Авраам Царфати готовил спектакль по пьесе Леоне де Соммо «Три сестры» (*Le Tre Sorelle*), и конечная стоимость представления превысила 250 золотых скудо¹³⁸.

¹³³ Там же.

¹³⁴ В тексте автор обозначил его как *хаццер бейт мелех*, т. е. «королевский, царский двор».

¹³⁵ Соммо Й. Первая еврейская пьеса. Действие 5, картина 8. С. 110–111.

¹³⁶ Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. С. 273.

¹³⁷ Beecher D. Leone de' Sommi and Jewish Theatre in Renaissance Mantua // Renaissance and Reformation. Renaissance et Réforme. 1993 (Spring). Vol. XVII. No 2. P. 11. Скудо (итал. *scudo* — щит) — золотая монета с изображением щита, выпускавшаяся в итальянских государствах в Новое время.

¹³⁸ Beecher D. Leone de' Sommi and Jewish Theatre... P. 11.

Для сравнения, эта цифра составляла половину гонорара популярного и востребованного придворного живописца. Например, за конный портрет императора Священной Римской империи Карла V — знаменитый образец парадного портрета — Тициан заработал 500 скудо¹³⁹.

Кроме творческой деятельности, Л. де Соммо участвовал в социально-политической жизни еврейской общины Мантуи. Как практически все еврейские придворные, он взял на себя функции посредника между общиной и герцогом. Например, в 1577 г. Л. де Соммо в составе еврейской делегации попытался добиться всеобщего признания юрисдикции еврейских судов по вопросам личного статуса, сбора улик и заверения документов, а в 1578 г. раввины Мантуи получили официальное разрешение светской власти на разовое вынесение приговора согласно еврейскому религиозному закону. Придворные различались статусом при дворе, степенью близости к правителю, ситуативной престижностью выполняемых поручений, длительностью работы, составом привилегий за службу. Например, британский исследователь ренессансных дворов А. Коул сравнила условия проживания разных художников при итальянских дворах: тогда как одни получали право жить во дворце, другим выделяли средства на строительство личных домов или дарили готовые особняки¹⁴⁰. За заслуги перед герцогством Л. де Соммо был удостоен права не носить отличительный знак и владеть земельной собственностью, где он распорядился построить синагогу¹⁴¹. В 1592 г. он умер в Мантуе, оставив после себя большое количество комедий, драм, поэтических и музыкальных произведений, ряд которых были поставлены при дворе после его смерти.

Таким образом, светские правители Мантуи предлагали евреям выгодный обмен: герцоги служили буфером между еврейской общиной и католической церковью, община выполняла экономическую функцию, платила налоги, развлекала двор и была включена в процесс развития мирового театрального искусства и драматургии. Поэтому на фоне антиеврейских законов и геттоизации (в 1555 г. были созданы еврейские гетто в Риме и Анконе, в 1566 г. — в Болонье, в 1571 г. — во Флоренции и Сиене) евреи Мантуи получили возможность творить, сочинять пьесы и ставить придворные спектакли. Как отметил Д. Бичер, в эпоху прав-

¹³⁹ Cole A. *Italian Renaissance Courts: Arts, Pleasure and Power*. L.: Laurence King Publishing, 2016. P. 247.

¹⁴⁰ Ibid. P. 59.

¹⁴¹ Leone de Sommi Portaleone (1527–1592), dramatist and founder of a synagogue at Mantua // David Kaufmann. *The Jewish Quarterly Review*. Vol. 10. No. 3. (Apr. 1898). P. 445–461.

ления Гульельмо Гонзага (1550–1587) мантуанское еврейство достигло небывалого уровня мобильности и самоопределения¹⁴². Это выражалось в поощрении коммерческой деятельности еврейской общины, что способствовало росту ее численности¹⁴³ и развитию местной культуры. При этом творческая активность находилась в строго отведенном диапазоне, определенном интересами государства.

Преобразование искусства в политический и идеологический инструмент ренессансной правящей династии выразилось, во-первых, в использовании его для создания имиджа герцогов, во-вторых, в распространении государственных интересов и социокультурных идеалов посредством искусства. В XVI в. в Мантуе возникла практика парного показа спектаклей. Во время карнавала или другого праздника выступление профессиональной труппы итальянских актеров было состыковано со спектаклем, который давала еврейская труппа. Например, в 1549 г. на свадьбе герцога Франческо III¹⁴⁴ и Екатерины Австрийской показывали два спектакля: один был подготовлен евреями, другой — христианами¹⁴⁵. Эти парные выступления устраивались, чтобы разнообразить и растянуть во времени праздничные представления, чем больше давали спектаклей, тем ярче и интенсивнее выглядел праздник. С другой стороны, двойные представления носили соревновательный характер, когда каждая из сторон стремилась показать себя лучшей, и актерские труппы символизировали два разных общества и две несмешивающиеся конфессиональные группы, которые тем не менее могут быть вовлечены в общее дело.



Список литературы / References

1. Bonfil R. *Jewish life in Renaissance Italy*. Berkeley — Los Angeles: University of California Press; 1994. 336 p.
2. Bonfil R. *Rabbis and Jewish communities in Renaissance Italy*. Oxford — Portland (Oregon): The Littman Library of Jewish Civilization, 1993. 366 p.

¹⁴² Beecher D. Leone de' Sommi and Jewish Theatre... P. 9.

¹⁴³ За XVI в. численность еврейской общины Мантуи выросла с 200 до 1600 человек. См.: Ibid.

¹⁴⁴ Франческо III Гонзага — герцог Мантуи в 1540–1550 гг.

¹⁴⁵ Beecher D. Leone de' Sommi and Jewish Theatre... P. 12.

3. Cole A. *Italian Renaissance courts: Arts, pleasure and power*. London: Laurence King Publishing, 2016. 256 p.
4. Delumeau J. *L'Italie de Botticelli à Bonaparte*. Malakoff: Armand Colin, 2022. 448 p.
Delumeau J. *The Italy of Botticelli to Bonaparte*. Malakoff: Armand Colin, 2022. 448 p. (in Ital.).
5. Harrán D. *Salamone Rossi. Jewish musician in Late Renaissance Mantua*. N.Y.: Oxford University Press, 1999. 334 p.
6. Israel J. *European Jewry in the Age of Mercantilism, 1550–1750*. Oxford — Portland (Oregon): The Littman Library of Jewish Civilization, 1998. 288 p.
7. Mishnah Kiddushin 2:1. *Sefaria* (Электронный ресурс). URL: https://www.sefaria.org/Mishnah_Kiddushin.2?lang=bi (Дата обращения: 10.02.2025).
8. Shulchan Arukh, Even HaEzer 26:3. *Sefaria* (Электронный ресурс). URL: https://www.sefaria.org/Shulchan_Arukh%2C_Even_HaEzer.26.3?lang=bi&with=all&lang2=en (Дата обращения: 10.02.2025).
9. Амаде Л.С. Золотой век династии Гонзага. Франческо и Изабелла. Ренессанс в Италии. М.: Слово, 2024. 304 с.
Amadè L.S. *The Golden age of the Gonzaga dynasty. Francesco and Isabella. Renaissance in Italy*. Moscow: Slovo, 2024. 304 p. (in Russ.).
10. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990. 543 с.
Bakhtin M.M. *The works of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1990. 543 p. (in Russ.).
11. Бичер Д. Леоне де Сомми и еврейский театр в Мантуе эпохи Возрождения. *Возрождение и Реформация. Ренессанс и Реформа*. 1993, XVII(2):9.
Beecher D. Leone de' Sommi and the Jewish theatre in Renaissance Mantua. *Renaissance and Reformation. Renaissance and Reform*. 1993, XVII(2):9 (in Russ.).
12. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения. М.: Интрада, 2001. 544 с.
Burckhardt J. *The civilization of the Renaissance in Italy*. Moscow: Intrada, 2001. 544 p. (in Russ.).
13. Лекуре М.-А. Рубенс. М.: Молодая гвардия, 2002. 394 с.
Lekure M.-A. *Rubens*. Moscow: Molodaya gvardiya, 2002. 394 p. (in Russ.).

14. Муратов П.П. *Образы Италии*. М.: Республика, 1994. 592 с.
Muratov P.P. *Images of Italy*. Moscow: Respublika, 1994. 592 p. (in Russ.).
15. *Национальная идея в Западной Европе в Новое время. Очерки истории*, Отв. ред. В.С. Бондарчук. М.: Зерцало-М, Вече, 2005. 495 с.
National idea in Western Europe in Modern times. Essays on history, Resp. ed. by V.S. Bondarchuk. Moscow: Zertsalo-M, Veche, 2005. 495 p. (in Russ.).
16. Пави П. *Словарь театра* / Пер. с фр., под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991. 480 с.
Pavi P. *Dictionnaire de théâtre* / Transl. from French, ed. by K. Razlogov. Moscow: Progress, 1991. 480 p. (in Russ.).
17. Тучков И.И. *Классическая традиция и искусство Возрождения (росписи вилл Флоренции и Рима)*. М.: Изд-во Московского университета, 1992. 207 с.
Tuchkov I.I. *Classical tradition and Renaissance art (Paintings of the villas of Florence and Rome)*. Moscow: Publishing house of Moscow University, 1992. 207 p. (in Russ.).



 **Заиченко Дария Андреевна** 
Dariya A. Zaichenko

Аспирант Института
стран Азии и Африки МГУ
им. М.В. Ломоносова.
Москва, Российская Федерация.
e-mail: dariya.zaichenko@gmail.com

Post-graduate student,
Institute of Asian and African Studies,
Lomonosov Moscow State University.
Moscow, Russian Federation.
e-mail: dariya.zaichenko@gmail.com

Поступила в редакцию
Received
02.02.2025

Принята к публикации
Accepted
28.03.2025