

*Якушкина Татьяна Викторовна*

Ленинградский государственный университет им. А. С. Пушкина,  
Россия, 196605, Санкт-Петербург, Пушкин, Петербургское шоссе, 10;  
Череповецкий государственный университет,  
Россия, 162600, Череповец, пр. Луначарского, 5  
yaku0149@hotmail.com

## **Истина и деньги: писательский труд и его оплата в восприятии итальянских писателей XVIII–XIX вв.**

**Для цитирования:** Якушкина Т. В. Истина и деньги: писательский труд и его оплата в восприятии итальянских писателей XVIII–XIX вв. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2023, 20 (3): 631–646. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.314>

В статье на материале итальянской литературы XVIII–XIX вв. прослеживается взаимосвязь между общественным статусом писателя, его отношением к своему труду и формами вознаграждения за него. В отличие от социологического подхода, который рассматривает проблему «писатель и деньги» преимущественно с позиции читателя, автор как историк литературы рассматривает ее с позиции писателя. Автор показывает, что отношение к литературе как способу зарабатывания денег сопряжено с мировоззренческими сдвигами и изменениями в общественном статусе писателя. В течение XIV–XIX вв. итальянский писатель проходит путь от ученого, обладающего недоступным знанием, наставника и защитника истины, до художника, выражающего настроения и чувства большинства, повелителя толпы и героя массовой культуры. Эта эволюция отражается в преобладающем самоименовании людей, причастных к литературным занятиям: *letterato-poeta-scrittore-artista*. Изменения коснулись также организации и образа жизни литератора: на смену воспетому Петраркой уединению в тиши в романтическую эпоху приходит требование общественной активности, которое в течение XIX в. получает выраженные буржуазные формы. В Италии XVIII в. их стимулирует театр, в XIX в. — журналистика. Под их воздействием не только представители третьего сословия, но и писатели аристократического происхождения принимают идею регулярности оплаты и продажи прав на плоды своего труда. Ослабление возрожденческой идеи о писателе-ученом, отдающем свой интеллектуальный досуг (*otium*) служению истине, приводит к утверждению идеи о писателе-труженике, реальным показателем успеха которого являются деньги. Эти же институты — театр и журналистика — порождают феномен публики, которая серьезно влияет на понимание задач литературы. С конца XIX в. писатель выстраивает свои взаимоотношения с публикой, опираясь на законы массовой культуры.

*Ключевые слова:* литература и деньги, итальянская литература, писатель и публика, *letterato*.

### **Введение**

Литература и деньги — проблема, которая с недавнего времени оказалась в центре внимания науки, породив ряд новых направлений междисциплинарных

исследований. И новая экономическая критика, и литературно-экономическая антропология, и социология литературы стали рассматривать писателя как субъекта экономических отношений, а литературную деятельность — с одной стороны, как способ производства текстов, способный приносить реальный доход, с другой — как художественное переосмысление экономических реалий действительности. В фокусе внимания оказался интерес потребителя, т. е. читателя, а сама проблема получила вполне конкретную форму выражения — гонорар, который рассматривается как показатель, «фиксирующий взаимоотношения литераторов и публики» [Рейтблат 2009]. Акцент на читателе неслучаен, т. к. именно он, читатель, рассматривается в качестве «инстанции, для которой весь социальный институт литературы и существует» [Рейтблат 2014: 14]. Но что если посмотреть на проблему «литература и деньги» глазами писателя, того, кто занят не потреблением, а производством литературы? Как меняется его отношение к своему труду и формам вознаграждения за него? Как соотносятся в его представлении литература и деньги? Что открывает такой подход — сквозь призму историко-литературных, а не социологических изысканий?

Материалом для данной статьи послужила итальянская литература XVIII–XIX вв., предметом рассмотрения — отношение писателя к деньгам в связи с историческим изменением его общественного статуса. Несмотря на значительную работанность темы<sup>1</sup>, в таком ракурсе и на таком материале, насколько нам известно, она еще не рассматривалась.

### **Letterato, его статус и источники обеспечения в итальянской культуре XVIII в.**

Литература долгое время была досугом, а не трудом. Заниматься ею могли только те, кто этим досугом располагал, — дворяне. Несмотря на то, что эпоха Просвещения выдвинула новый слой литераторов — третье сословие, заметных изменений в отношении к статусу писателя это не повлекло. В глазах общества и самих литераторов XVIII в., писательство — это не сочинительство, т. е. развлечение, а интеллектуальная деятельность. Это не значит, что литература не умела развлекать, просто первичным в назначении письменного слова и деятельности человека, им владевшего, виделось другое. В логике исторического развития итальянского языка это зафиксировано очень ясно.

Этимология слова восходит к латинскому *littera* ‘буква’ и первоначально *litterato* означает «ученый» в значении ‘грамотный, знающий буквы’, как *scrittore* (от лат. *scribere, scriptor, scriptus*) — ‘умеющий писать, писатель’. В более точном значении применительно к Средним векам слово означало ‘знающий латынь’, в то время как *non literato* называли того, кто латынью не владел и говорил только на народном языке, вольгаре. Так было в эпоху Данте, однако уже в эпоху Петрарки слово обрастает дополнительными значениями: образованный, эрудированный, обладающий

---

<sup>1</sup> См., например, материалы конференции СПбГУ [Расков 2018], специальные рубрики в журнале «Новое литературное обозрение» № 6 (58), 2002 и № 6, 2019 [Гронас 2002; Зенкин 2019; Волчек 2019; Половинкина 2019], специальный выпуск журнала «Versus» (Т. 2, № 2, 2022) [Инграо 2022; Энжелибер, Лаваль 2022; Спандри 2022].

гуманистической ученостью [Letterato], — которые с течением времени за ним и закрепляются.

Понятый таким образом, литератор XVIII в. выступает в качестве наставника и просветителя. Его общественный статус очень высок. Содержание его наставления могло меняться, но само ожидание наставления у читателя и ощущение себя носителем истины у писателя было всегда. Джузеппе Парини (1729–1799), пришедший в литературу из семьи небогатого торговца шелком, сформулирует это очень афористично: «Истина — мое единственное божество» [Parini 1925: 825]. Витторио Альфьери (1749–1803), сын «знатных, богатых и честных родителей», размышляя о сущности литературы, подчеркнет, что для нее «не существует других ограничений, кроме истины», и добавит: «Поэт — тот, кто может соединить чувство с истиной, с правильной мыслью» [Alfieri 1943: 197]. А разве можно брать деньги за истину?

Однако сходство позиций представителей разных социальных сословий в понимании сути литературы не делали их равными в столкновении с жизненными проблемами: в поисках источников обеспечения литератору, если только он не жил за счет собственных земельных владений или богатого наследства, приходилось искать материальной поддержки других социальных институтов — церкви или князя. Парини, например, совмещал сан священника и должность домашнего учителя у герцога Себеллони. Один из самых прославленных поэтов первой половины XVIII в. Карло Инноченцо Фругони (1692–1768), несмотря на свое знатное происхождение и звание аббата, был учителем детей, придворным поэтом и либреттистом герцога пармского и Филиппа Бурбонского. Лудовико Антонио Муратори (1672–1750), выходец из крестьянской среды, впоследствии ставший отцом итальянской историографии, начинал свою карьеру библиотекарем у герцога Ринальдо I и у Бенедетто Баккини, затем служил в качестве дотторе у графа Карло Борромео, архивистом и библиотекарем у герцога Ринальдо Д'Эсте. Только получив собственный приход, Муратори смог удалиться от придворной жизни и совмещал литературные занятия с активной христианской деятельностью. Пьетро Кьяри (1712–1785), романист и один из самых плодовитых писателей эпохи, был выходцем из семьи потомственных военных со скромными финансовыми возможностями. Не чувствуя призвания к военной карьере, молодой человек стал членом ордена иезуитов и профессором красноречия в Модене. Выйдя из конгрегации, Кьяри на протяжении 15 лет был придворным поэтом герцога Франциска III Д'Эсте, затем секретарем у кардинала Федерико Делла Ровере. Членом ордена иезуитов был и Саверио Беттинелли (1718–1808), поэт, драматург и литературный критик. Службу ордену он совмещал с преподаванием. Беттинелли был профессором изящной литературы в Брешии, профессором риторики в Венеции и Модене. Джованни Баттиста Фаджуоли (1660–1742), драматург, был писцом, секретарем папского нунция в Польше, архивариусом, судьей. Пьетро Метастазियो (1698–1782), сын мелкого римского торговца Трапасси и самый популярный оперный либреттист XVIII в., истратив богатое наследство, оставленное Дж. В. Гравиной, его усыновителем, обеспечил себе дальнейшее безбедное существование, став придворным поэтом австрийского императора.

Чем больше знакомишься с биографиями итальянских писателей XVIII в., тем очевиднее становится общее: практически все совмещали преподавание с выпол-

нением секретарских поручений, — оба вида деятельности позволяли отдавать большую часть своего времени литературным занятиям. Характерно — независимо от происхождения и достатка — и общее стремление получить статус «придворного поэта», который не унижал знатных, возвышал безродных и, как правило, обеспечивал небольшую пожизненную пенсию. На нее смотрели как на честь, официальное признание со стороны власти, которое упрочивало положение в обществе. За службу князю брали деньги, служение истине деньги исключало, точнее допускало их присутствие в скрытой форме. Это был негласный договор: покровитель обеспечивал литератору кров и стол, взамен последний сохранял его имя в памяти потомков. За написанное под своим кровом или со своим именем князь предлагал дар, богатый подарок или те же деньги, но не в качестве оплаты, а в знак признательности, так сказать, читательского восхищения. Это был взаимовыгодный союз власти и литературы, установившийся в Италии еще со времен Петрарки.

### **Первые профессиональные литераторы XVIII в.: драматург, либреттист, импровизатор**

Вместе с тем в Италии XVIII в., почти на век раньше, чем в России, создаются условия для формирования первых профессиональных литераторов. Если в России этому способствовало распространение толстых журналов, выплачивавших своим авторам первые регулярные гонорары [Рейтблат 2009], то в Италии — развитие театра, оперы и импровизации. Именно эти институты развлечений формируют публику, готовую заявить о своих вкусовых предпочтениях деньгами. Появляются и люди, директора театров или театральных групп, выступающие посредниками между публикой и теми, кто занят в создании театрального представления: актерами, певцами, композиторами и литераторами. Директор выступает в роли коммерческого представителя публики, предлагая плату в зависимости от ее отношения к каждому участнику труппы.

Появление театральной публики, ставшей необычайно важным участником жизни итальянского общества XVIII в. [Korneeva 2015], серьезно повлияло на жанровый репертуар театра. Трагедию, несмотря на попытки итальянских писателей, публика не принимала и отдавала предпочтения жанрам низким — комедии, мелодраме, комической опере. Комедия была связана с традициями площадного театра масок и этим во многом объяснялась ее специфика. Фабула мелодрамы строилась на любовной истории, с паладинами, надрывными страстями и счастливым концом. Шаблонность характеров, переживаний, конфликтов и отсутствие высокой идеи в обоих жанрах зрителя не смущали: в комедии он удовлетворял свои потребности в смешном и забавном, в мелодраме — в стремлении к прекрасному (музыка, арии, танцевальные номера, роскошь костюмов и декораций). Собственно литературный компонент в этих жанрах был вторичен: в комедии основное внимание уделялось буффонаде и лацци, грубым комическим приемам для оживления действия, в опере — голосу и музыке (прежде всего ариям). Комическая опера (опера в манере комедии дель арте) развивалась как пародийный жанр, на стыке двух названных. В такой ситуации судьба комедиографа и либреттиста выглядела малозавидной, восприятие литературного материала напрямую зависело в одном случае от актера-импровизатора, в другом — от певца и композитора. Обязатель-

ным требованием для драматурга становится знание публики, учет ее запросов; ее реакция — основной критерий его успеха или провала. Эту зависимость драматурга от публики Кьяри сформулирует очень просто: «когда комедия нравится, в ней есть стиль и театр, но нет ни театра, ни стиля, когда комедия не нравится» [Chiari 1758: 185].

Служба публике плохо уживалась со служением истине. Чтобы работать в театре, литератор должен был не только признать главенство зрительских вкусов, но и подчинить свою деятельность наставника ее развлечению. Именно по этому пути пошел лучший итальянский комедиограф XVIII в. Карло Гольдони (1707–1793), в творчестве которого ярко проступает стремление совместить идею истины с желанием нравиться публике, понимание литературы как наставления и просвещения с удовольствием и развлечением зрителя. Сочиняя импровизированные пьесы и вместе с тем не переставая создавать комедии характеров, Гольдони так объяснял свою реформу театра:

В комедиях первого рода я пользовался масками, в комедиях второго рода я прибегал к благородному и волнующему комизму. Таким образом, каждый получал то, что ему нравилось. Мало-помалу... я примирил тех и других и завоевал приятное право следовать своему собственному вкусу, который через несколько лет сделался общим для всей Италии [Гольдони 1997: IV, 116].

Умение балансировать между требованиями публики и собственным представлением о назначении театра сделали Гольдони первым успешным профессиональным драматургом Италии. Будущий писатель дворянином не был. После смены многих занятий молодой человек попробует себя в жанре комической оперы — «опера могла мне сразу принести круглую сумму в сто цехинов» [Гольдони 1997: III, 222]. Полученные в музыкальном театре популярность и доход позволяют ему как литератору рассчитывать на обретение более серьезного статуса. Сочинения драматурга в сравнении с либреттистом оплачивались намного хуже, но за литературной драматургией стояла традиция и академическое признание, и с 1748 г. Гольдони работает для драматических театров. Однако комическую оперу полностью не бросает<sup>2</sup> и до своего отъезда во Францию сочиняет по три-четыре комических либретто в год [Луцкер 2012: 417].

По контракту с владельцем театра Сант-Анджело Гольдони был обязан сочинять ежегодно восемь комедий и две оперы. Через пять лет драматург перейдет в театр Сан-Лука на более выгодные условия: шесть пьес и гонорар в 600 дукатов вместо прежних 450. Театр, с одной стороны, даст Гольдони славу и успех, с другой — подчинит свободу творчества условиям контракта. Зависимость от контракта будет способствовать необычайной продуктивности писателя — более 150 пьес до конца жизни, около 250 в общей сложности. Для сравнения можно напомнить, что на службе у князя литератор мог позволить себе совсем другой творческий ритм. Так, Метастазियो за десять лет при дворе Карла VI написал всего 11 мелодрам, перейдя на службу к Марии Терезии — только пять.

---

<sup>2</sup> Как остроумно объяснит свои мотивы сам драматург: «Кто имеет талант, должен извлекать из него пользу. Исторический живописец не откажется нарисовать обезьянку, если ему хорошо заплатят» [Гольдони 1997: III, 503].

Показательно и другое. Плачевное состояние «Итальянского театра», где Гольдони также имел должность постоянного драматурга после переезда в Париж, заставит его вернуться к традиционному для литератора источнику обеспечения — службе у князя. До начала революции драматург был учителем итальянского языка у дочери Людовика XV. Небольшая пенсия, пожалованная королем, будет составлять его основное денежное содержание до конца жизни. Профессионализация театральной жизни не означала решения всех финансовых проблем литератора. Как показывает пример Гольдони, успех у публики лишь позволял рассчитывать на милость короля в старости.

Еще одну группу профессионалов, родившуюся на стыке слова, музыки и актерского мастерства, представляли импровизаторы. Их были сотни. Для многих это было профессией [Реизов 1966: 255–256]. В отличие от комедиографов и либреттистов, работавших на условиях фиксированной оплаты, оговоренной в контракте, импровизаторы получали плату в зависимости от своего успеха у публики. Символический капитал, однако, мог быть не менее значительным, чем материальный.

Показателен пример лучшего импровизатора всех времен и народов, по мнению современников, Бернардино Перфетти (1681–1747). Он занялся импровизацией не из нужды, а по зову сердца. Выходец из знатной и очень состоятельной семьи, Перфетти получил прекрасное образование и преподавал в университете. Как импровизатор начал выступать с 1710 г. Широкая эрудиция и образованность в сфере литературы, но особенно, по отзывам современников, благородные жесты, приятный голос и умение им модулировать под музыкальный аккомпанемент сделали Перфетти необычайно популярным. Его моноспектакли длились от часа до трех. Он выступал перед папой и великим герцогом тосканским, на похоронах поэта Алессандро Гвиди и свадьбе будущего императора Карла VII, среди его поклонников были кардиналы и высший свет Италии. Способы, какими такая публика выражала свое восхищение, меркли перед самыми щедрыми материальными подношениями: римское гражданство, титул почетного кавалера ордена плаща и шпаги, должность каноника кафедрального собора Сиены, пожалованная сыну, и даже венчание лавровым венком. Коронация Перфетти, осуществленная по настоянию папы Бенедикта XIII и повторявшая во всех деталях церемонию венчания Петрарки, лишней раз свидетельствовала о смене кумиров и торжестве новых вкусов.

Как видно из этого примера, популярность импровизатора больше зависела от его музыкально-актерских талантов, чем собственно литературных. Имея в запасе определенный набор поэтических штампов, риторических приемов и рифм, импровизаторы комбинировали их во время выступления, создавая эффект спонтанно рожденной поэзии. При соответствующей интонации и сценическом таланте это производило на публику неизгладимое впечатление — казалось, что само провидение говорило со зрителями устами импровизатора. Однако в целом общее качество такой поэзии было довольно посредственным: несовершенство текста, скрадывавшееся в исполнении под музыкальный аккомпанемент, становилось очевидным при переносе на бумагу. В этом отношении даже тексты увенчанного лаврами Перфетти не являются исключением [Waquet 1992].

Примеры Гольдони и Перфетти демонстрируют не только переходный характер эпохи, когда традиционные формы материальной поддержки художника —

вознаграждение и пенсионерство — уживаются с новыми — получением гонорара по договору. Очевидно и другое. Театр существенно повлиял на изменение отношения писателя к своему труду. Как вид искусства, сочетающий слово с визуальным рядом и музыкой, он одновременно и снижал требования к литературному материалу и облегчал его восприятие. Здесь раньше, чем в других пространствах бытования литературного слова возникает диктат публики и условия для профессионализации литературного труда<sup>3</sup>. Здесь благоприятнее оказались сами условия для компромисса между высоким назначением литературы и коммерческими отношениями.

Однако для того, чтобы такой компромисс состоялся, нужны были мировоззренческие сдвиги, допускаящие, во-первых, мысль о том, что литература — это не досуг (*otium*), а труд; во-вторых, что это труд, требующий оплаты. Если служба князю связывалась не с идеей труда, а с идеей служения в вассально-рыцарском значении этого слова, т. е. с верностью и выполнением поручений, и предполагала периодическое вознаграждение-благодарность, то служба в театре была уже «вполне буржуазной» и предусматривала фиксированный объем обязанностей и регулярную оплату. Кроме того, она требовала нового отношения к деньгам. Литератору надо было принять для себя возможность торговых отношений и — как следствие — изменить отношение к стилю жизни. Существование в конкурентных условиях, учет спроса публики, давление посредников между ним и зрителем (директора труппы, композитора, актера, певца) требовали как минимум смены жизненных установок: вместо уединенности и досуга — активность и предприимчивость.

Авантюрист в жизни, полемист и реформатор в театральном мире, пример такого поведения и демонстрирует Гольдони. Готовность сменить род деятельности и неутомимость в развитии своей карьеры ведут Гольдони к поэтизации купеческой предприимчивости на сцене. Необходимость развития торгово-денежных отношений, пересмотр традиционной сословной иерархии — эти идеи пронизывают все творчество драматурга. Дворяне смешны, когда держатся за титулы, деньги — вещь более реальная, чем титул, утверждает Гольдони в пьесе «Ловкая служанка». Человек, составивший капитал честной торговлей, достоин уважения, к какому бы сословию он ни принадлежал: «Торговля не позорит знатного человека», — говорит граф Оттавио в пьесе «Человек со вкусом». А купец Ансельмо в пьесе «Кавалер и дама» утверждает новое мировоззрение:

Торговля приносит людям пользу, она необходима для отношений между народами. Того, кто как я, достойно занимается ею, никто не назовет плебеем. Настоящий плебей тот, кто, получив по наследству титул и какой-нибудь клочок земли, проводит дни в праздности и полагает, что может всех попирать и жить, как властелин...<sup>4</sup> [Goldoni].

Профессионализация театральной жизни и изменения в общественно-сословной структуре общества, нарастающее давление третьего сословия не только в экономической, но и в художественной сфере жизни подвели общество и самих

<sup>3</sup> Появляются сотни околотрагических ремесленников — либреттистов и импровизаторов, среди которых немало женщин.

<sup>4</sup> Здесь и далее перевод автора настоящей статьи.

писателей к серьезным сдвигам в отношении к статусу *letterato*. Давление денежных отношений вторгается в святую святых — тишину кабинетов. Противоречия рубежного периода отчетливо проявятся с наступлением нового века.

### Романтическая эпоха: поэт под давлением современности

Джакомо Леопарди (1798–1837) — один из представителей романтического движения в Италии, поэт и филолог необычайной одаренности, стремится вырваться из-под давления собственной семьи и, уехав из дома, вынужден обеспечивать себя самостоятельно. Он сотрудничает с миланским издателем Стеллой, для которого выполняет ряд серьезных литературных заказов. Помимо этого, он дает частные уроки. В письме к отцу от 3 октября 1825 г. он подробно описывает источники своих дополнительных доходов: Стелла платит ему ежемесячно «за уже выполненные работы и предстоящие десять скудо в месяц». За час в день, который он «проводит за чтением на латинском с одним очень богатым греческим господином», Джакомо получает еще восемь скудо. Еще полтора часа он занимается греческим и латинским с неким родовитым молодым венецианцем, «с которым, — как пишет Леопарди, — о деньгах я совсем не говорил, но уверен, что это будет без моего вмешательства» [Leopardi 1892: 378].

Оплата и ее соответствие положению Джакомо — он из очень знатной семьи — становятся предметом обсуждения между отцом и сыном. Отец, граф Мональдо, 6 октября 1825 г. пишет:

Вместо того, чтобы получать ежемесячную оплату, было бы лучше, чтобы он (редактор. — Т. Я.) платил вам постранично, а вместо того, чтобы получать 8 скудо в месяц от греческого студента, который хочет изучать латинский, я на вашем месте предпочел, чтобы мне сделали несогласованное подношение («*un dono non pattuito*». — Т. Я.). По нашим устаревшим убеждениям, возможно, даже предрассудкам, ваши ежемесячные дополнительные доходы представляются нам довольно унижительными [Leopardi 1892: 378–379].

Что смущает графа? Регулярность оплаты. Он возражает не против того, чтобы его сын давал уроки или писал на заказ — избранные им формы заработка не противоречат традиционным источникам содержания для хорошо образованного и знатного человека. Старому графу унижительным представляется не сам труд, а форма оплаты, когда и от издателя, и от студента сын аристократа получает деньги, как наемный работник — ежемесячно. Регулярности выплат граф предпочитает расчет за объем (постранично), а в случае со студентом и вовсе — вознаграждение на его усмотрение. Показательно, что неоговоренность оплаты со вторым учеником он оставил без комментария — в данном случае действия сына и его родовитого студента оказались в полном соответствии с привычной для него нормой. Уязвленное достоинство и самоирония графа на счет своей отсталости в последней реплике лишь сильнее подчеркивают дистанцию между его традиционными представлениями о достойном и современными.

Сын отвечает:

Ежемесячная выплата денег вместо получения всего сразу в конце года является для меня большим преимуществом... Работы, которые я должен выполнить, остаются



полностью в моем распоряжении, потому что Стелла... надеется, что то, что я сделаю, я не пошлю никому другому, кроме него. В этой ситуации, мне кажется, вам не стоит беспокоиться: ничего унижительного для вас нет. То, что я получаю от грека, пожалуй, немного менее достойно в сравнении со скукой от занятий с ним. Тем не менее в представлениях этого города [Болонья — Т.Я.] нет ничего для вас унижительного в том, что я даю частные уроки; напротив, здесь всех иностранных литераторов называют профессорами (Болонья, 10 октября 1825 г.) [Leopardi 1892: 380–381].

Из письма сына становится понятно: граф, ориентируясь на модель взаиморасчетов между литератором и князем, обеспокоен, не дадут ли денежные выплаты права редактору на обладание самими литературными произведениями, т. е. не согласился ли сын на продажу своих сочинений. В аристократической среде литературная деятельность не рассматривалась как источник получения средств на жизнь. Знатному человеку брать деньги за плоды своего досуга всегда считалось неприличным. Неоднозначность ситуации, в которую поставил себя молодой Леопарди, заставляет старого графа идти на уступку — допустить постраничную форму оплаты. Сын успокаивает сословную гордость отца тем, что сообщает: во-первых, все права сохраняются за мной, во-вторых, преподавание даже в частном порядке в глазах местных жителей соответствует статусу профессора. В контексте рассматриваемого письма «профессор» — другое название *letterato*.

Период конца 1810-х — начала 1820-х гг. обозначился в итальянской литературе появлением романтических веяний из Германии и Англии. Ветер перемен принес с собой тотальную ломку этических, общественных и эстетических ценностей предшествующего века. Романтизм не отказался от понимания литературы как служения истине. Поэзия по-прежнему должна просвещать и пробуждать высокие нравственные чувства. Однако в спорах о назначении литературы на первый план теперь выдвигаются такие категории, как современность и общественная значимость.

Необходимость обратить поэзию из мира античной классики в мир современности приводит к противопоставлению фигуры традиционного *letterato*, который теперь отождествляется с классицистом, человеком, живущим прошлым, современному поэту. Писатели прошлого объявляются «сектой ученых, посвятивших свое вдохновение предрассудкам и обычаям, от которых не осталось почти ничего, кроме литературных монументов и кодексов». Прежнее самоотождествление поэта ученому видится теперь «чуждым самой природе поэтического вдохновения». «Мы не находим слов для защиты тех, кто и в нынешний век продолжает упорствовать, отстаивая весь двор Олимпа, которым мы сыты по горло», — полемически заявляет Эрмес Висконти (1784–1841). Поэт, в отличие от ученого, должен искать «безусловной пользы». Он «должен быть человеком, гражданином, а не мрачным ученым или оратором» [Томашевский 1984: 89–91].

Вместо погруженности в «свиток пергамента» романтизм потребовал знания самой природы, поэзия должна стать подражанием природе, а не «подражанием подражанию», как скажет Джованни Берше (1783–1851). Увлеченность идеями современности должна вытеснить преклонение перед идеями прошлого; поэт, в отличие от литератора старого образца, обращается «не к немногим эрудитам, а ко всему народу» [Томашевский 1984: 34–39]. Уже этого было достаточно, чтобы процессы, заявившие о себе в литературе XVIII в., такие как коммерциализация, ори-

ентация на вкусы публики, ослабление эстетических требований к слову, получили идейно-эстетическое обоснование, новый толчок к развитию. Однако список оппозиций периода романтической ломки дополняет еще одно требование, существенное для нашей темы: вместо того чтобы пребывать в блаженной неподвижности, художник должен действовать, жить в соответствии с запросами своего времени.

Активность рассматривается как неотъемлемое качество современного поэта. Требование, которое во второй половине XVIII в. еще звучало как революционное, под влиянием романтических идей постепенно утверждается в качестве нормы. Грань между активностью социальной, буржуазной, которую поэтизировал Гольдони, и общественной, ярко политически выраженной (освобождение от австрийского владычества, национальное единение), на которой настаивали романтики, с течением времени становится все менее заметной. Если в середине 1820-х гг. аристократ еще был вынужден отстаивать свое право заниматься литературной деятельностью за регулярную плату, в 1840-е он уже может открыто заниматься финансовыми вопросами, связанными с его творчеством, не боясь ни упреков родственников, ни порицания общественности.

Алессандро Франческо Томмазо Мандзони (1785–1873), представитель одной из старейших семей Италии, жил на доходы от своих земельных владений и мог целиком отдаться литературе. Однако в 1840–1842 гг. он решает лично выступить издателем своего романа и задумывает подготовку богато иллюстрированного издания, с тем чтобы вытеснить его пиратские версии. Проект провалился, издание не раскупилось, но показательна сама позиция автора «Обрученных»: желание защитить свое авторство, готовность войти во все тонкости рыночной конкуренции, понимание, что литература — это не только предмет досуга, но и предмет рынка.

### Писатель в буржуазный век: труд и поклонение

Голосом новой эпохи в европейской литературе стал Эмиль Золя (1840–1902). Он заговорил от имени тех, для кого литературное творчество было не приятным занятием в часы досуга, а основным источником средств к существованию. В статье, где уже само название бросало вызов — «Деньги в литературе» (1880), Золя провозглашает приход новой для писателей эпохи. Он объявляет заверренным период скрытых отношений между литературой и деньгами: придворные и салонные поэты, а вместе с ними и «паразитическая зависимость» литератора от князя ушли в прошлое. XIX век создал новые условия для взаимоотношений писателя и общества. С одной стороны, развитие таких институтов, как театр, журналистика, издательское дело, книжная торговля, а с другой — падение престижа аристократии, рост грамотности населения и доступность книг создали, по мысли Золя, «колоссальные возможности для человека, живущего своим пером». Если раньше писатель «соглашался жить на подавания сильных мира сего» [Золя 1966: 366], в наши дни он может составить себе крупное состояние.

Литература больше не является предметом досуга избранных, отражением вкусов аристократии и полем бесконечных риторических споров. Литератору-придворному Золя противопоставляет литератора-труженика, литературе как занятию в часы досуга — труд с регулярной оплатой. Литература — это работа, настаивает автор, такая же, как любая другая. Сын итальянского инженера и француженки,

буржуа не только по происхождению, но и по духу, Золя говорит от имени тех, кто не боится быть обвиненным в меркантилизме, кто в сохранении старого, оторванного от материальной стороны жизни духа литературы видит последний оплот словесного аристократизма:

Пусть желторотые юнцы повторяют общие места насчет падения литературы, поклоняющейся золотому тельцу; они ничего не понимают, им не дано постичь, какую позитивную и высокую роль могут играть деньги. Именно деньги, именно законный доход, который писателю приносит продажа произведений, освободили его от уничительного покровительства сильных мира сего и превратили прежнего придворного фигляра, прежнего домашнего шута в свободного гражданина, в человека, зависящего только от самого себя [Золя 1966: 392].

Поэтизация денежных отношений в литературе — главное в статье Золя. Деньги стирают остатки сословных предрассудков. Таланту «в рубище нищеты» Золя противопоставляет успех у публики в денежном измерении. Если раньше мнение о книге формировалось небольшой группой избранных, то сегодня — массой читателя, «всеобщим голосованием» она устанавливает свое право выбора. Деньги, которые прежде роняли достоинство литератора, теперь приносят ему славу и общественную устойчивость:

Литература литературой, а деньги — особая статья, — заключает он с интонацией рачительного буржуа. — <...> Сегодня нам приходится писать и писать. Мы уподобились труженику, который должен постоянно зарабатывать себе на хлеб и может удалиться на покой, только прикопив немного денег на черный день [Золя 1966: 395–396].

Своим выступлением Золя разбивал последние составляющие образа традиционного писателя. Современный писатель должен быть ученым, подчеркивает натуралист Золя, однако в новом значении этого слова — экспериментатором, физиологом, не боящимся темных сторон человеческой жизни и природы, бесстрастным наблюдателем. Истине как поискам божественного знания, явленного в слове, он противопоставил правду жизни, понятию как изучение с природы, точное во всех деталях описание жизни.

Идеи Золя получили широкое распространение в Италии. Новое понимание задач литературы не замедлило сказаться на словоупотреблении: слово *letterato* снижается до «занимающегося литературой», «сочинителя», «беллетриста». Поле литературы теперь занято профессиональными писателями (*scrittori*) и романистами (*romanzieri*), которые живут гонорами.

Подчинение творчества товарно-денежным отношениям, постепенное превращение литературы в товар, как писал Золя, «очень дорогой товар, особенно если произведение подписано модным именем» [Золя 1966: 381–382], создали условия для выстраивания новых отношений между писателем и публикой.

Габриэле Д'Аннунцио (1863–1938) вступил в литературу в 1880-е, когда Италия переживала расцвет журналистики и издательского дела, ставших важными составляющими литературной жизни и породивших новую публику [Рейтблат 2009; 2014]. От традиционной читательской аудитории ее отличали, во-первых, другая

численность — она несравнимо больше; во-вторых, другая социальная принадлежность, а значит, другие ценности и потребности. Как с горечью отмечал известный поэт и критик этого периода Джозуэ Кардуччи (1835–1907), среди новой итальянской публики «почти нет читателей, она судит не из прочитанных книг, а из того, что о них говорят, особенно в газетах» [Ojetti 1899: 184]. Молодой Д'Аннунцио, талантливый лирик и безусловный мастер слова, ищет механизмы взаимодействия с такой аудиторией. Как бы улавливая ситуацию перехода от статусно-иерархических форм существования литературы к более свободным и коммерчески ориентированным, тонко реагируя на новые запросы времени, он делает ставку не на качество литературного материала, а на скандал и сенсацию. Современный художник, считает Д'Аннунцио, должен покинуть «башню из слоновой кости» и погрузиться «в жизненные потоки», «соединить свою душу с коллективной душой... если он хочет стать выразителем и посланником своего времени» [D'Annunzio 1996: 200].

Д'Аннунцио хорошо понимает, что журналистика предлагает современному читателю сниженные формы эстетического и упрощенные формы чувственно-выразительного. Однако, в отличие от Кардуччи, Д'Аннунцио не считает, что журналы убивают книгу. Журналы, которые без устали публикуют на своих страницах развлекательные романы, породили спрос на удовольствие. Противиться этому глупо. Напротив, писатель, если хочет гарантировать себе спрос у широкой аудитории, должен использовать сложившуюся ситуацию.

Назначение современного художника — Д'Аннунцио предпочитает слово *artista*, а не «писатель» или «литератор» — состоит в необходимости выражать общие, повсеместно рассеянные настроения времени. Публика должна узнавать приметы своего мира в произведении, но этого мало. Ей нужны иллюзии, мифы, мечты; ей, наконец, нужны личности, которые выступают альтернативой повседневности. Д'Аннунцио подчеркнуто переносит своего читателя из мира обыденности в мир мечты:

Между романом со смесью страсти и разврата, который дама с медленным сладострастием смакует в меланхолическом уединении своей гостиной, и романом о кровавых приключениях, который пожирает плебейка за конторкой своей лавки, есть только разница в цене. Оба работают на удовлетворение одной потребности, одного желания — потребности в мечте и жажде чувств. Оба уводят из серой повседневности, реализуют неосознанное желание жить более яркой и полной жизнью [D'Annunzio, 1996: 72].

Писатель действует «от противного». Объявив, что художник чувствует себя мертвецом среди буржуазной прозы жизни, Д'Аннунцио делает искусство предметом религиозного поклонения. Подчеркнуто выражая деньгам и рынку пренебрежение, он провозглашает установку на дух утонченности и красоты. Изображению убожества жизни и мрачному бытописательству натуралистической прозы он противопоставляет поэтизацию красоты вещного мира, любви и утонченных наслаждений: «Истинный читатель — не тот, кто меня покупает, но тот, кто меня любит, — говорит писатель устами своего героя Андреа Сперелли. — Истинный читатель поэтому — это дама, которая испытывает ко мне влечение» [D'Annunzio 1896: 64–65]. Опираясь на механизмы управления публикой, Д'Аннунцио внимателен к выбору сюжетов, к подбору персонажей; он уделяет большое место описанию роскошных интерьеров, способных впечатлить воображение читателя-буржуа; играет на из-

вечной слабости публики к эротике. Огромная роль в этой работе отводится созданию своего собственного образа «поэта нации» и «глашатая обновления».

Театральность, экстравагантность и эффектные жесты в поведении переплетаются с продуманностью в выстраивании публикационной политики, с нацеленностью на прибыль. Поза эстета и декадента прекрасно уживается с практичностью и расчетливостью. Д'Аннунцио внимателен к продажам своих книг, не боится показаться мелочным. Он пишет своему издателю:

Я предпочитаю оплату за каждый экземпляр. Это более справедливо. Если моя книга будет иметь большой успех, как я надеюсь, тем лучше для меня и моего издателя. Если нет, риск будет равным для обоих. Я прошу за каждую копию четверть от стоимости при продаже. <...> Я хотел бы, чтобы ниже четырех лир цену не ставили, так как публика уже привыкла дорого платить за мои книги [D'Annunzio 1999: 251].

Д'Аннунцио предложил своим читателям образ жизни как произведение искусства, который воплощал в собственной жизни, и образ «ультрасовременного героя» [Потапова 1982: 151], свободную личность, совмещающую в себе эстетство, эротизм и вседозволенность, в соответствии с которым строил свой собственный публичный образ. Совмещение литературного образа и биографического, «бином “жизнь как литература и литература как жизнь”» [Cimini 2009: 108] создавали эффект реализованной мечты — Д'Аннунцио стал властителем умов и законодателем образа жизни. Мелкий буржуа по происхождению и «выходец из самой застойной традиционалистской среды захолустного итальянского юга» [Потапова 1982: 153], Д'Аннунцио мечтал о славе поэта нации, однако в реальности стал первым героем массовой культуры. Миф Д'Аннунцио оказал серьезное влияние на формирование в Италии новой культуры — массовой.

## Заключение

Рассмотренная с точки зрения писателя проблема «писатель и деньги» имеет не столько экономический, сколько идейно-мировоззренческий характер: экономические формы ее выражения напрямую зависели от того, как писатель понимал свое назначение и роль в обществе. Перенос смысловых акцентов в значении слова *letterato*, как и изменения в преобладающем самоименовании *letterato-poeta-scrittore-artista*, фиксирует этапы этого процесса и отражает изменения в общественном статусе писателя. В Италии XVIII–XIX вв. он проходит путь от ученого, обладающего недоступным большинству знанием, до фигуры литератора, выражающего настроения и чувства большинства. Если первый служит истине и приемлет только идею награды — не оплаты — своего таланта, то второй руководствуется вкусами публики и стремится к успеху, измеряемому размером гонорара. Своеобразной точкой невозврата в этом процессе стало принятие идеи оплаты труда на регулярной основе, что фактически превращало писателя, аристократа не только по рождению, но и по духу, в обычного труженика, зарабатывающего себе на хлеб. Мировоззренческие изменения не могли не затронуть организации писательского труда, образа жизни литератора: на смену уединению в кабинетной тиши в романтическую эпоху приходит требование общественной активности, которое в течение XIX в. ведет ко все большему вовлечению писателя в товарно-денежные отношения.

Решающее влияние на смену мировоззренческой парадигмы оказывало не только развитие буржуазных отношений и постепенное вытеснение фигуры писателя-аристократа фигурой писателя-буржуа, но и раннее формирование института публики в Италии. В XVIII в. театр, в XIX в. журналистика и книжный рынок заставляют писателей учитывать эстетические запросы рожденной в их лоне аудитории. В конце XIX в. ее массовость такова, что требует от писателя искать новые формы взаимодействия с ней. Идея успеха, напрямую увязанная с прибылью от изданий, подсказывает выбор писательской стратегии. Появляется фигура писателя-артиста, строящего свой литературный и биографический образы по законам героя массовой культуры.

## Источники

- Гольдони 1997 — Гольдони К. Мемуары Карло Гольдони, содержащие историю его жизни и его театра. В кн.: Гольдони К. *Сочинения*. В 4 т. Т. 3–4. М.: Терра, 1997.
- Золя 1966 — Золя Э. Деньги в литературе. В кн.: Золя Э. *Собр. соч. в 26 т.* Т. 24. М.: Художественная литература, 1966. С. 364–403.
- Томашевский 1984 — *Романтизм глазами итальянских писателей*. Н. Томашевский (сост. и пер.). М.: Радуга, 1984.
- Alfieri 1943 — Alfieri G. *Del principe e delle lettere*. Firenze: Le Monier, 1943.
- Chiari 1758 — Chiari P. *Commedie in versi dell'abate Pietro Chiari bresciano*. Vol. 3. Venezia: Bettinelli, 1758.
- D'Annunzio 1896 — D'Annunzio G. *Il Piacere*. Milano: Fratelli Treves, 1896.
- D'Annunzio 1996 — D'Annunzio G. Note sull'arte. Il bisogno dell'sogno. In: D'Annunzio G. *Scritti giornalistici*. Vol. 1. Milano: Mondadori, 1996.
- D'Annunzio 1999 — D'Annunzio G. *Lettere ai Treves*. Milano: Garzanti, 1999.
- Goldoni — Goldoni Carlo. Teatro di nessuno. <https://www.teatrodinessuno.it/goldoni-carlo> (дата обращения: 03.01.2023).
- Leopardi 1892 — Leopardi G. *Epistolario in 2 vols*. Vol. 1. Firenze: Le Monier, 1892.
- Ojetti 1899 — Ojetti U. *Alla scoperta dei letterati. Colloqui con Carducci, Panzacchi, Fogazzaro...* Milano: Boccia, 1899.
- Parini 1925 — Parini G. *Discorso sopra la poesia*. In: *Tutte le opere edite e inedite di Giuseppe Parini raccolte da Guido Mazzoni*. Firenze: D. Barbèra, 1925.

## Литература

- Волчек 2019 — Волчек О. Ложь реализма и правда романтизма: экономика любви в романах Ф. М. Достоевского и А. Дюма-сына. *Новое литературное обозрение*. 2019, 6 (160): 35–45.
- Гронас 2002 — Гронас М. Вступительная заметка. *Новое литературное обозрение*. 2002, 6 (58): 7–14.
- Зенкин 2019 — Зенкин С. Слова и деньги: опыт сравнительной семиотики. *Новое литературное обозрение*. 2019, 6 (160): 14–22.
- Инграо 2022 — Инграо Б. Экономика и литература. *Versus*. 2022, 2 (2): 6–42.
- Лущер 2012 — Лущер П. В. Карьера Гольдони — опытного либреттиста. *Искусствознание*. 2012 (1–2): 410–422.
- Половинкина 2019 — Половинкина О. Хороший солдат Ф. М. Форда: homo economicus в роли ненадежного повествователя. *Новое литературное обозрение*. 2019, 6 (160): 72–82.
- Потапова 1982 — *Проблемы литературного развития Италии второй половины XIX — начала XX века*. Потапова З. М. (отв. ред.). М.: Наука, 1982.
- Расков 2018 — *Экономика. Литература. Язык*: сб. тезисов VII Междунар. науч. конф.. Расков Д. Е., Фокин С. Л., Кадочников Д. В. (ред.). СПб.: Астерион, 2018.
- Реизов 1966 — Реизов Б. Г. *Итальянская литература XVIII века*. Л.: Ленингр. гос. ун-т, 1966.
- Рейтблат 2009 — Рейтблат А. И. *От Бовы к Бальмонту и другие работы по исторической социологии русской литературы*. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

- Рейтблат 2014 — Рейтблат А. И. *Писать поперек*. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- Спандри 2022 — Спандри Фр. Бальзак: поэтика, числа, деньги. *Versus*. 2022, 2 (2): 145–163.
- Энжелибер, Лаваль 2022 — Энжелибер Ж.-П., Лаваль К. Литература против экономики. Беседа. *Versus*. 2022, 2 (2): 43–77.
- Cimini 2009 — Cimini M. “Il bisogno del sogno”: D’Annunzio e i contorni mediatici del fatto letterario. *Studi Medievali e moderni*. Anno XIII. Fasc. II. 2009 (26): 105–121.
- Korneeva 2015 — Korneeva T. Il pubblico teatrale nel “Genio buono e il genio cattivo” di Carlo Goldoni. *Italian Studies*. 2015, 70 (1): 92–116.
- Letterato — Letterato. In: *Treccani: vocabolario on line*. <http://www.treccani.it/vocabolario/letterato1/> (дата обращения: 12.01.2023).
- Waquet 1992 — Waquet F. *Rhétorique et poésie chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l’Italie du XVIIIe siècle*. Firenze: Olschki, 1992.

Статья поступила в редакцию 21 января 2023 г.

Статья рекомендована к печати 15 мая 2023 г.

*Tatiana V. Yakushkina*

Pushkin Leningrad State University,  
10, Peterburgskoye shosse, Pushkin, St. Petersburg, 196605, Russia;  
Cherepovets State University,  
5, pr. Lunacharskogo, Cherepovets, 162600, Russia  
yaku0149@hotmail.com

## Truth and money: Writing and payment for it in the perception of Italian writers of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries

**For citation:** Yakushkina T. V. Truth and money: Writing and payment for it in the perception of Italian writers of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries. *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2023, 20 (3): 631–646. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2023.314> (In Russian)

The article, based on the Italian literature of the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries, traces the relationship between the social status of the writer, his attitude to his work, on the one side, and the forms of remuneration for it, on the other. In contrast to the sociological approach, which considers the problem of “writer and money” mainly from the position of the reader, the author of the article, being a historian of literature, considers it from the position of the writer. The author shows that the attitude to literature as a way of earning money is a result of ideological shifts and changes in the writer’s social status. The development path of Italian writer in the period of 14<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries can be marked as follows: a scientist with knowledge inaccessible to the majority, mentor and defender of the truth at the beginning of the period and an artist expressing the moods and feelings of the majority, the ruler of the crowd and the hero of mass culture at its end. The evolution is vividly reflected in the transfer of semantic accents in the meaning of the word *letterato* and in the shift of words poets used to call themselves: *letterato-poeta-scrittore-artista*. The modifications also affected the organization of writer’s work: the solitude in silence, praised by Petrarch, in the romantic era was replaced by the demand for social activity, which during the 19<sup>th</sup> century takes more and more pronounced bourgeois forms. In Italy of the 18<sup>th</sup> century, they were stimulated by theater, in the 19<sup>th</sup> century by journalism.

*Keywords:* literature and money, Italian literature, writer and his readership, *letterato*.

## References

- Волчек 2019 — Voltchek O. The Life of realism and the truth of romanticism: the economy of love in the novels by Dostoyevsky and Dumas Fils. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2019, 6 (160): 35–45. (In Russian)
- Гронас 2002 — Gronas M. Introduction note. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2002, 6 (58): 7–14. (In Russian)

- Зенкин 2019 — Zenkin S. Words and money: essay on comparative semiotics. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2019, 6 (160):14–22.
- Инграо 2022 — Ingraо B. Economy and Literature. *Versus*. 2022, 2 (2): 6–42. (In Russian)
- Луцкер 2012 — Lutsker P. V. Goldoni's Career as an Experienced Librettist. *Iskusstvoznanie*. 2012 (1–2): 410–422. (In Russian)
- Половинкина 2019 — Polovinkina O. The Good Soldier by Ford Madox Ford: Homo Economicus Acting as an “Unreliable” Narrator. *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2019, 6 (160): 72–82. (In Russian)
- Потапова 1982 — *The Problems of literary development in Italy of the second half of the 19<sup>th</sup> century — beginning 20<sup>th</sup> century*. Potapova Z. M. (ed.). Moscow: Nauka Publ., 1982. (In Russian)
- Расков 2018 — *Economy. Literature. Language: Proceedings Book of VII International Conference*. Raskov D., Fokin S., Kadochnikov D. (eds). St Petersburg: Asterion Publ., 2018. (In Russian)
- Реизов 1966 — Reizov B. G. *Italian literature of the 18<sup>th</sup> Century*. Leningrad: Leningradski gosudarstvennyi universitet Publ., 1966. (In Russian)
- Рейтблат 2009 — Rejtblat A. I. *From Bova to Balmont and other works on the historical sociology of Russian literature*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. (In Russian)
- Рейтблат 2014 — Rejtblat A. I. *Writing across*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2014. (In Russian)
- Спандри 2022 — Spandri F. Balzac: poetics, numbers, money. *Versus*. 2022, 2 (2): 145–163. (In Russian)
- Энжелибер, Лаваль 2022 — Engelibert J.-P., Laval C. Literature against economy. Conversation. *Versus*. 2022, 2 (2): 43–77. (In Russian)
- Cimini 2009 — Cimini M. “Il bisogno del sogno”: D’Annunzio e i contorni mediatici del fatto letterario. *Studi Medievali e moderni*. Anno XIII. Fasc. II. 2009 (26): 105–121.
- Korneeva 2015 — Korneeva T. Il pubblico teatrale nel “Genio buono e il genio cattivo” di Carlo Goldoni. *Italian Studies*. 2015, 70 (1): 92–116.
- Letterato — Letterato. In: *Treccani: vocabolario on line*. <http://www.treccani.it/vocabolario/letterato1/> (accessed: 12.01.2023).
- Waquet 1992 — Waquet F. *Rhétorique et poétique chrétiennes. Bernardino Perfetti et la poésie improvisée dans l'Italie du XVIIIe siècle*. Firenze: Olschki, 1992.

Received: January 21, 2023

Accepted: May 15, 2023