

*Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко*

**ТОПОРОВА А.В.**

**РАННЯЯ ИТАЛЬЯНСКАЯ  
ЛИРИКА**

*Выпуск IV*

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
Институт мировой литературы им. А.М.Горького

---

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ, РЕНЕССАНСА И БАРОККО

**ТОПОРОВА А.В.**

**РАННЯЯ ИТАЛЬЯНСКАЯ  
ЛИРИКА**

*Ответственный редактор  
М.Л.Андреев*

Москва  
ИМЛИ РАН, Наследие  
2001

ББК 83.3

**Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко**

***Выпуск IV***

Серия основана в 1994 году

*Редакционная коллегия:*

М.Л.Андреев, Н.И.Балашов, Е.А.Гуревич, А.Д.Михайлов

*Рецензенты:*

доктор филологических наук Л.В.Евдокимова,  
кандидат филологических наук О.В.Смолицкая

**Топорова А.В.**

**РАННЯЯ ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИРИКА. — М.: Наследие, 2001.— 200 с.**

ISBN 5-9208-0023-2

© Топорова А.В., 2001

© ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Европейская лирика зародилась, как известно, в Провансе и долгое время творчество трубадуров оставалось эталоном поэзии, образцом для подражания. Труверы, миннезингеры и все, кто брался за перо, чтобы сочинять любовные стихи, неизменно обращались к их опыту и ориентировались на него. Не избежали этой участи и первые итальянские поэты, перенявшие от своих заальпийских соседей правила куртуазного сочинительства.

Стихи трубадуров были своего рода практическим пособием по изучению манеры писать о любви, неисчерпаемым источником тем, мотивов, образов и приемов, но не было недостатка и в теоретических трактатах на тему куртуазной любви и способов ее описания. Одним из наиболее известных «любовных учебников» такого рода является трактат «О любви», написанный в 80-ые годы XII в. Андреем Капелланом<sup>1</sup>. В трех частях этого трактата (внешне ориентирующегося на «Науку любви» и «Лекарство от любви» Овидия) повествуется о том, как добиться любви, как ее сохранить и как ее избежать, т.е. сначала во всех подробностях излагается теория куртуазной любви, а затем эта любовь, точнее, ее объект — женщина, осуждается.

Такое сосуществование противоположных точек зрения в рамках единого произведения весьма показательно. С одной стороны, оно отражает наличие в средневековом сознании и искусстве двух полярных тенденций — восхваления и поношения женщины и, соответственно, любви к ней. С другой же стороны, здесь — пока еще эксплицитно — намечается конфликт между куртуазной и христианской любовью<sup>2</sup> (трактат Андрея Капеллана был осужден церковными властями в Париже в 1277 г.).

---

<sup>1</sup> См.: Гаспаров М.Л. Любовный учебник и любовный письмовник (Андрей Капеллан и Бонкомпаньо) // Жизнеописания трубадуров. Изд. подготовил М.Б.Мейлах. М., 1993. С. 571—573.

<sup>2</sup> Ср.: Malato E. *Lo fedele consiglio de la Ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana*. Roma-Salerno, 1989. P. 126—227 (*Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante*).

Что касается самой манеры письма, то и на этот счет существовали вполне определенные указания и правила, зафиксированные в многочисленных поэтиках, среди которых особой популярностью пользовались сочинения Бонкомпаньо да Синья и Гальфрида Винсальвского. В них проводилась четкая граница между высоким и низким стилями, каждому из которых предписывались свои темы и приемы (отголоски этого деления мы находим и в трактате Данте «О народном красноречии»). Но высокий и низкий стили, или трагический и комический, как их еще называли, были не только полярно разведены в средневековой поэтике, но и взаимосвязаны: нередко произведения комического стиля пародировали куртуазные образцы (известны также и пародии на трактаты о куртуазной любви, таковы «Предписания любви» Франческо да Барберино, написанные, правда, уже в XIV в.)<sup>3</sup>.

Ранняя итальянская поэзия быстро и плодотворно усвоила все эти уроки, прежде всего у провансальцев, и стала прокладывать собственную дорогу. Менее чем за столетие своего существования она проделала путь от первых неумелых подражаний трубадурам до «Божественной комедии» Данте.

Для начального периода развития итальянской поэзии можно установить следующие приблизительные хронологические рамки: 30-ые годы XIII в. — 30-ые годы XIV в. Нижняя граница определяется появлением стихов на вольгаре (на народном языке, в отличие от господствовавшей латыни) сицилийских поэтов. И хотя были примеры стихов на итальянском и раньше — например, «Гимн брату Солнцу» Франциска Ассизского или отдельные образцы религиозных гимнов, или анонимных песен, исполнявшихся жонглерами, — но только начиная с сицилийцев итальянский окончательно утвердился как основной язык, на котором сочинялись стихи. Верхняя же граница совпадает с завершением творчества «поздних» поэтов школ и направлений начального периода, к этому времени уже сошедших на нет (Пьераччо Тедальди, Чино да Пистойя, Фольгоре да Сан Джиминьяно) — создание «Божественной комедии» (она была окончена в 1321 г.) подвело черту под целым этапом развития итальянской поэзии (как ее больших, так и малых форм), но затухание прежней традиции длилось еще некоторое время.

Возникла итальянская поэзия в Сицилии и на континентальном юге (о причинах этого явления см. ниже), затем постепенно распро-

<sup>3</sup> См.: Мейлах М.Б. Об одной ранней сатире на куртуазию: «Предписания любви» Франческо да Барберино // Жизнеописания трубадуров, цит. соч., с. 574—582.

странялась на север — в Тоскану, Эмилию-Романью, Умбрию. На самом же севере Италии преобладали большие поэтические формы (ср. морально-дидактические поэмы, писавшиеся в Венето и Ломбардии, а также франко-венетские лиро-эпические песни), создававшиеся по совершенно иным канонам (здесь было сильным французское влияние).

Процесс становления итальянской поэзии и одновременно итальянского поэтического языка проходил через разные этапы, но самым интенсивным и динамичным было, несомненно, его начало, тот период, когда из множества возможностей развития отбирались наиболее перспективные, позволившие этой поэзии из подражательной превратиться в образец для подражания. Анализ этого важного периода, почти неизвестного русскому читателю, и составляет содержание данной книги, главная задача которой заключается в выявлении закономерностей, определявших эволюцию ранней итальянской лирики в ее единстве и непрерывности.

## ГЛАВА I

### СИЦИЛИЙСКАЯ ЛИРИКА

Первые шаги итальянской поэзии никак нельзя назвать ранними или отличающимися особой оригинальностью — пружина раскрывалась постепенно и начало ее движения не предвещало ни стремительности ускорения, ни уровня той высшей точки, которая была достигнута через каких-нибудь три четверти века.

Зарождение сицилийской лирики — а именно она положила начало устойчивой поэтической традиции в Италии — может показаться неорганичным и едва ли не случайным. Условия и среда ее возникновения при императорском дворе Фридриха II, хотя и были благоприятными, но отнюдь не исключительными; так, что касается знакомства с провансальским лирическим наследием, то тут явное преимущество было на стороне Северной Италии, куда прежде всего устремились трубадуры, гонимые последствиями альбигойских войн (сохранились сведения о пребывании при североитальянских дворах, славившихся своим меценатством — ср. Тревизо, Монферрато — Альберто Маласпины, Ук де Сирка, Раймбаута де Вакейраса, который писал, кстати, и на итальянском языке, Сорделя де Гойто, Пейре де ла Каравана, Рамбертино Бювалелли и некоторых других трубадуров). И тем не менее именно Сицилия стала тем оазисом, где прививка провансальской лирикой была благотворно усвоена и вызвала к жизни поэзию на вольгаре. Объяснение этого кроется в особом культурно-историческом климате, десятилетиями формировавшемся на острове и достигшем апогея в период правления императора Фридриха II Гогенштауфена (1220—1250). Периферийное положение Сицилии позволяло ей избегать военных конфликтов на своей территории (при этом свои политические интересы в отношении североитальянских городов Фридрих преследовал решительно и твердо), роль Ватикана здесь была весьма незначительной и в целом обстановка выгодно отличалась от других итальянских областей большей свободой и стабильностью. Вместе с тем Сицилия издавна была известна своей открытостью посторонним влияниям.

Средневековая история острова представляет собой калейдоскопическую смену самых разных правлений и укладов жизни: лангобардского, арабского, греко-византийского, норманнского, причем они не просто следуют один за другим, но и усваивают предыдущий опыт, плодотворно впитывают чужеродные культурные традиции<sup>4</sup>. И не приходится удивляться, что двор Фридриха II, потомка германских императоров (внука Фридриха I Барбароссы, сына Генриха VI) и норманнских завоевателей (правнука отвоевавшего Сицилию у арабов Рожера I, внука ставшего королем Сицилии Рожера II и сына его дочери Констанции), был средоточием разноязыкой и многонациональной культурной жизни. Здесь процветала арабская ученость (прежде всего, медицина, математика, география, немалой известностью пользовался историк Ибн Зафар) и поэзия (уже при дворе Рожера II блистали такие поэты, как Абу-ад-Дав, Абд ар-Рахман из Трапани и др.)<sup>5</sup>; греки трудились над трактатами по церковной истории, здесь переводили греческих авторов на латинский язык; еврейские экзегеты составляли комментарии к Ветхому Завету, существовала также еврейская поэзия; не увядала и латинская культура. Поощрял и поддерживал эту культурную жизнь сам император, отличавшийся не просто склонностью к меценатству, но и немалой творческой одаренностью.

Фридрих II был личностью незаурядной, масштаб которой признавали как его приверженцы, так и недоброжелатели. Лестные упоминания о его уме и щедрости встречаем мы в «Новеллино», его высоко ценил Данте, в трактате «О народном красноречии» он посвятил ему возвышенные слова: «Действительно, славные герои — цезарь Фредерик и высокородный сын его Манфред, являвшие благородство и прямоту, пока позволяла судьба, поступали человечно и презирали невежество. Поэтому благородные сердцем и одаренные свыше, они так стремились приблизиться к величию могущественных государей, что в их время все, чего добивались выдающиеся итальянские умы, прежде всего появлялось при дворе этих великих венценосцев» (I, XII, 4)<sup>6</sup>. Даже Салимбене, испытывавший к Фрид-

<sup>4</sup> Об истории Сицилии см.: История Италии. Под ред. С.Д.Сказкина. Т. 1. М., 1970; *Storia della Sicilia*. IV. Palermo, 1980. P. 387—426; Varvaro A. Il regno normanno-svevo // *Letteratura italiana. Storia e geografia*. I. Torino, 1987. P. 79—99; *Il Mezzogiorno dai Bizantini a Federico II*. Torino, 1983.

<sup>5</sup> Об арабской культуре Сицилии см.: *Gli arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizione*. A cura di F.Gabrieli e U.Scerrato. Milano, 1979.

<sup>6</sup> Здесь и далее цитируется по: Данте Алигьери. *Малые произведения*. Изд. подготовил И.Н.Голенищев-Кутузов. М., 1968.



риху неприязнь, вынужден отметить в своей «Хронике» его творческие способности — «legere, scribere, cantare sciebat et cantilenas et cantiones invenire». В самом деле, сицилийский император оставил по себе память не только как талантливый политик, создавший централизованную монархию (он называл Сицилию «зеницей ока» и неукоснительно и порой жестоко, как при подавлении мессинского восстания 1232 г. или в борьбе с еретиками, отстаивал интересы империи) и юридически закрепивший ее функционирование (Мельфийские конституции 1231 г.), но и как широко образованный человек (он был знатоком французской, провансальской, латинской и арабской культурных традиций; при его непосредственном участии в 1224 г. открывается Университет в Неаполе), общавшийся с учеными и поэтами, который к тому же сам был не чужд литературного творчества — его перу принадлежит латинский трактат «Об искусстве охотиться с птицами» и канцоны на вольгаре.

Таким образом, к тому времени, когда Прованс был охвачен войной и условий для поэтического творчества там не было, Сицилия не только превратилась в видный культурный центр европейского масштаба, но и являла некоторое сходство с Провансом в своем культурном устройении (общность эпикурейско-рационалистического мировоззрения — кстати, современники считали Фридриха II атеистом и приписывали ему слова о «трех обманщиках», основателях мировых религий); сходный культурный субстрат и некоторые другие родственные элементы в культурной жизни)<sup>7</sup>. Вероятно, это и было основной причиной, по которой поэтическое наследие провансальских трубадуров с такой легкостью и даже определенным педантизмом было усвоено при сицилийском дворе (впрочем, не менее — а порой даже и более — буквальное следование провансальской традиции мы находим и в северофранцузской, и в галисийско-португальской лирике, и в поэзии миннезингеров)<sup>8</sup>.

Действительно, на поверхностный взгляд сицилийская лирика может произвести обескураживающее впечатление бледной и несовершенной копии лирики провансальской. О ее подражательном, сугубо несамостоятельном характере писали едва ли не все, обращавшиеся к ее исследованию; оценки могли быть более или менее резкими — от попытки найти в ней отдельные новшества, оправды-

<sup>7</sup> См.: Евлахов А. О проблемах возрождения лирики трубадуров в Сицилии. Варшава, 1912.

<sup>8</sup> На большую автономность и оригинальность сицилийской лирики обращает внимание Фоленна: Фоленна G. Cultura e poesia dei Siciliani // Storia della letteratura italiana. Milano: Garzanti, 1984. Т. I. P. 227—289.

вающие ее существование, до решительного признания ее несостоятельности. Один из первых ее исследователей, Гаспари, видевший в ней следы распада с момента ее возникновения, вынес ей суровый приговор: «Поэтическое достоинство старейшей итальянской лирики при отсутствии оригинальности не могло быть значительным»<sup>9</sup>. Не слишком лестный отзыв принадлежит и Кардуччи, который называл сицилийскую лирику «детской в старости»<sup>10</sup>, имея в виду ее «провансальский» характер.

Но никто из ее критиков не отдавал себе отчета в том, что находясь под провансальским влиянием, сицилийская лирика была тем не менее явлением уникальным: это был первый опыт массовой поэтической продукции на итальянском языке, причем созданной сознательно, по заранее выбранным правилам, — факт, существенно поднимающий статус сицилийской лирики. В самом деле, может показаться, что сицилийские поэты весьма нетворчески используют провансальские образы и сюжеты<sup>11</sup>, равно как и стилистические приемы и тропы. Однако сопоставление провансальской и сицилийской поэзии, будучи неизбежным и ввиду подражательного характера последней, не вполне правомерно в том смысле, что условия возникновения и бытования поэзии, а также ее роль в культурной жизни, были совершенно различными в Провансе и на Сицилии. Если для провансальских трубадуров поэзия была основным занятием, всеми признаваемым и почитаемым, и сами условия жизни располагали к поэтическому творчеству, то совсем иначе обстояло дело при дворе Фридриха II. Авторы сицилийских канцон и сонетов, строго говоря, поэтами не были; в основном это были служащие императорской канцелярии, в свободное время сочинявшие стихи, т.е. их социальный статус был совершенно другой. И весьма характерно в этом отношении то, как они писали о самих себе и о своем творчестве (кстати, в отличие от трубадуров, труверов и миннезингеров на Сицилии не существовало специального термина для обозначения поэта): вообще подобные контексты довольно редки, сицилийские поэты не стремятся закрепить свое авторство в своих сочинениях: «подписи» Якопо да Лентини, Джакомино Пульезе, Паганино да Серецано практически исчерпывают указания на авторство в самих стихах. Столь не ярко выраженное авторское сознание и отсутствие

<sup>9</sup> Gaspary A. Die sicilianische Dichterschule des dreizehnten Jahrhunderts. Berlin, 1878. S. 17.

<sup>10</sup> Carducci G. Dello svolgimento della letteratura nazionale. Bologna, 1911.

<sup>11</sup> Ср.: Catenazzi F. L'influsso dei Provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana. Brescia, 1977.

четкой дифференциации индивидуальных стилей, представляющие немалые сложности для атрибуции, могут быть объяснены, вероятно, изначальной запрограммированностью этой поэзии, вызванной к жизни тщеславием ее покровителя.

Характерно, что и Якопо да Лентини, один из самых ярких и одаренных сицилийских поэтов, составляющий в этом отношении счастливое исключение, в канцонете «*Maravigliosamente*» указывая род своих занятий, пишет:

lo vostro amore, ch'è caro,  
donatelo al Notaro,  
ch'è nato da Lentino<sup>12</sup>

(«даруйте вашу дорогую любовь Нотариусу, рожденному в Лентино»), т.е. в известном смысле большее значение он придает своей юридической деятельности, а не поэтическому творчеству. У трубадуров отношение к поэтическому слову было осознанным и творческим: проблемы стиля, особенности поэтического языка становились предметом профессионального обсуждения в отдельных кансонах и целых тенсонах. Наиболее яркий пример такого отношения к поэтическому творчеству являет собой кансона Арнаута Даниэля, представителя «изысканного» стиля:

Гну я слово и строгаю  
Ради звучности и лада,  
Вдоль скоблю и поперек  
Прежде, чем ему стать песней,  
Позолоченной Амором.

(Пер. А. Наймана)

Ничего подобного мы не найдем у сицилийцев: для описания своего творчества они используют лишь одно слово, и то самого общего характера — *santare* «петь», «воспевать» (при этом в отличие от провансальцев собственно пения и музыкального сопровождения не было, поэзия отделилась от музыки). Все это делает вполне правдоподобным предположение, что сицилийская лирика возникла не по собственной инициативе ее авторов, а по указанию Фридриха II, просвещенного монарха, который хотел прославить свой блестящий двор еще и собственной поэтической школой. И в такой ситуации

---

<sup>12</sup> Цитируется по: *Avalle D'A.S. Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini*. Milano, 1992. При работе использовалось также издание: *Panvini B. Le rime della scuola siciliana*. V. I. Firenze, 1962.

было вполне естественным обратиться к провансальской лирике, лучшему из того, что существовало в тогдашней Европе. Тем более, что при дворе Фридриха бывали трубадуры (Пейре Видаль, Эймерик де Пегюльян, Ук де Сирк, Гийом де Люзерна и др.), провансальский язык в придворном кругу многие знали, и несмотря на иное, нефеодалное, общественное устройство, провансальская концепция высокой любви к даме (*fin amor*) как феодального служения была с легкостью усвоена императорскими служащими, взявшимися за перо. Но усвоение это было довольно избирательным, и многие аспекты и нюансы теории куртуазной любви (хорошо известной и по трактату Андрея Капеллана «О Любви») остались вне внимания сицилийских поэтов, ограничившихся лишь отдельными положениями — воспевание любви и прекрасной донны, причем природе, свойствам и воздействию любви (радость и муки любви, любовь и смерть, противоречивые чувства и состояния, возбуждаемые любовью, любовные желания, тоска в разлуке с любимой, боязнь клеветников и т.п.) уделяется значительно больше места, чем описанию дамы, похвалы которой, равно как и обвинения ее в жестокости и мольбы о снисхождении и благосклонности, не отличаются особой оригинальностью<sup>13</sup>.

Целый ряд тем провансальской лирики или вообще не представлен у сицилийцев или затронут лишь вскользь. Так, о поэтическом творчестве, как уже говорилось, практически нет упоминаний, если не считать весьма редких и, как правило, косвенных намеков; отсутствует описание природы (отдельные «растительные» и «животные» сравнения не меняют общей картины); вовсе не представлена политическая и военная темы — и это весьма показательно, ибо тут очень легко придворная поэзия могла выйти за определенные ей рамки и превысить свои полномочия. Может показаться странным, что занимавшиеся политикой императорские служащие избегали даже малейшего упоминания о ней в своих стихах, тогда как известно, что при дворе Фридриха писалось немало политических сочинений на латыни и греческом<sup>14</sup> и, в частности, Пьер делла Винья является автором одного из них. Причина этого все в той же «заданности» сицилийской поэзии, определявший ее сугубо отвлеченный, «литературный» характер (ср. полное отсутствие биографических отсылок) и, соответственно, тематический отбор: внимание сицилийских поэтов сосредоточено на проблемах сущности и природы

<sup>13</sup> См.: Pagani W. Repertorio tematico della scuola poetica siciliana. Bari, 1968.

<sup>14</sup> Lanza A. Il carattere etico-politico della poesia italobizantina della Magna Curia // La Rassegna della letteratura italiana. 1989, an. 93, ser. VIII. P. 59–77.

любви, влияния любви на поэтическое творчество, невыразимости любовного чувства. Редкие и наиболее удачные проявления индивидуального сознания, встречающиеся у отдельных сицилийских поэтов, стоит рассматривать скорее как явления нехарактерные, вступающие в противоречие с общей унифицирующей тенденцией этой лирики, абстрактность, замкнутость и «самодостаточность» которой позволили Менегетти говорить об «отказе от референта» («rinuncia al referente») и «некоммуникабельности» («incommunicabilità») как ее важных чертах<sup>15</sup>.

Как своеобразное свидетельство «официального» происхождения сицилийской лирики может рассматриваться и время ее возникновения. Здесь точная датировка затруднена, так как от этой эпохи сохранилось весьма мало документов, с одной стороны, а с другой, существовала определенная тенденция как можно дальше отодвинуть нижнюю временную границу сицилийской лирики. И надо сказать, что первым, кто это сделал, похоже, сознательно сместив акценты, был Данте. В «Новой жизни» (XXV, 4) мы находим такие слова о любовной лирике: «И прошло немного лет с тех пор, как появились первые поэты, сочиняющие стихи на народном языке... Все это случилось совсем недавно, так как если мы пожелаем отыскать примеры в провансальском или итальянском языках, мы не найдем поэтических произведений, написанных ранее, чем полтораста лет назад». Это утверждение не может быть признано верным ни для провансальской поэзии, первые образцы которой относятся не к середине XII в., как это вытекает из расчета Данте, а к рубежу XI—XII вв. (Гийом Аквитанский, 1071—1127), ни для сицилийской лирики, которую имеет в виду Данте, поскольку языком поэзии (литературы в целом) была латынь. Цель Данте вполне понятна — поднять раннюю итальянскую любовную лирику до уровня провансальской, и ради этого допускаются некоторые хронологические искажения, не слишком важные в контексте «Новой жизни», однако весьма существенные для истории литературы. Впрочем, эту дантовскую хронологию никто из исследователей сицилийской лирики не принимал всерьез, понимая ее тенденциозный характер.

Камнем преткновения в определении времени первых поэтических произведений на Сицилии, стала канцона Якопо да Лентини «La 'namoranza disiusa», в которой упоминается о некоем сражении на море и на суше при Сиракузах («che d'oltremare in Saragusa/ ed in battaglia, ov'om si lanza/ a sp'ida e lanza in terra o mare»), кстати, это

<sup>15</sup> Meneghetti M.L. Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo. Modena, 1984. P. 216, 223.

один из редчайших случаев упоминания, пусть и достаточно туманного, исторических событий. Было выдвинуто предположение, что речь здесь идет об одном из двух сражений, имевших место между пизанцами и генуэзцами в 1204 и 1205 гг. за обладание Сиракузами, и из этого сделан вывод, что канцона как раз и была написана в это время<sup>16</sup>. Однако эта точка зрения не нашла большого числа сторонников ввиду ее необоснованности. Помимо отсутствия каких-либо документальных свидетельств о существовании любовной поэзии на народном языке в это время, важным аргументом ее более позднего возникновения является ее тяготение ко двору Фридриха II. Все известные нам поэты сицилийской школы или постоянно вращались при императорском дворе или приезжали туда на более или менее длительные сроки (к тому же и сам двор неоднократно переезжал; едва ли не чаще, чем в Палермо, он обосновывался в Кампании и Апулии). Первым поэтом и в определенном смысле зачинателем этого направления был Якопо да Лентини, придворный нотариус. О нем сохранились упоминания в двух документах, датированных 1233 и 1240 гг., т.е., судя по всему, именно эти годы были временем его наибольшей активности, юридической и поэтической одновременно. Исходя из этого возникновение сицилийской поэзии принято приурочивать к началу 30-ых гг. XIII в. И это представляется весьма правдоподобным еще и потому, что к этому времени Фридриху II удалось осуществить свои основные политические планы и укрепить империю (1228 г. — крестовый поход, 1231 г. — принятие Мельфийских конституций, 1232 г. — подавление Мессинского восстания). Можно предположить, что вслед за этим он сосредоточил свое внимание на культурно-интеллектуальном возвышении своей монархии и выступил инициатором создания придворной поэтической школы. Характерно и то, что после смерти Фридриха II в 1250 г., когда начинается борьба за престол и обстановка при дворе резко меняется, поэты покидают Сицилию, многие переезжают в Тоскану и их следы теряются; сама же любовная лирика приобретает здесь иные формы (хотя отдельные поэты еще продолжают сочинять при дворе незаконнорожденного сына Фридриха Манфреда; иногда их называют вторым поколением сицилийских поэтов, хотя подобное деление представляется, во-первых, трудно осуществимым из-за отсутствия информации и, во-вторых, нерелевантным, так как изменений в поэтике от поколения к поколению проследить не удается).

<sup>16</sup> См.: Cesareo G.A. *Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli svevi*. Milano, 1924 (1-ое изд. 1894); Santangelo S. *Le origini della lirica provenzaleggiante in Sicilia*. Catania, 1949; Idem. *Saggi critici*. Modena, 1959.

О личностях сицилийских поэтов нам известно совсем немного. Биографических сведений сохранилось настолько мало, что личности некоторых из них вообще не удастся идентифицировать (Руджероне да Палермо, например); практически ничего не известно о Джакомино Пульезе, Персивале Дориа, писавшем и на провансальском, Якопо Мостаччи, Ринальдо д'Аквино, Маццео ди Рикко, Томмазо ди Сассо, Руджери Апульезе и многих других. О Гвидо делле Колонне мы знаем, что он был мессинским судьей и что его перу принадлежит «Historia Troiana». Даже о Якопо да Лентини, самом известном сицилийском поэте, пользовавшемся популярностью и у современников и у потомков (его восхвалял Бонаджунта и высоко ценил Данте), кроме того, что он был нотариусом, не сохранилось никаких биографических сведений.

Помимо особ королевской крови — самого Фридриха II, его сына, короля Энцо, попавшего в 1249 г. в плен к болонцам, где он и провел оставшуюся жизнь (он умер в 1272 г.), и Манфреда, незаконнорожденного сына Фридриха, — более других повезло в этом отношении Пьеру делла Винья, жизненный путь которого удастся проследить с большой степенью подробности. Он родился в Капуе после 1180 г., учился в Болонье, был другом Фридриха II и занимал при его дворе ряд важных должностей — был нотариусом, судьей Великой курии, логофетом, верховным канцлером. До нас дошли его письма на латинском и вольгаре и небольшое сочинение о свойствах розы и фиалки, адресованное императрице. В какой-то момент в его блестящей судьбе происходит перелом, причины и обстоятельства которого остаются неясными, и в 1249 г. Фридрих заключает его в крепость Сан Миньято, где его ослепляют, и вскоре он кончает жизнь самоубийством. История его жизни вдохновила Данте, поместившего его в аду среди самоубийц и вложившего в его уста горький рассказ о своей жизни: («Ад», XIII, 58—72):

Я тот, кто оба сберегал ключа  
От сердца Федерика и вращал их  
К затвору и отвору, не звуча,  
Хранитель тайн его, больших и малых.  
Неся мой долг, который мне был свят,  
Я не щадил ни сна, ни сил усталых.  
Развратница, от кесарских палат  
Не отводящая очей тлетворных.  
Чума народов и дворцовый яд,  
Так воспалила на меня придворных,  
Что Август, их пыланьем воспылав,  
Изверг мой блеск в пучину бедствий черных.

Смятенный дух мой, вознегодовав,  
 Замыслил смертью помешать злословью,  
 И правый стал перед собой неправ.  
 (Пер. М.Лозинского)

Среди поэтов сицилийской школы лишь десять из почти тридцати были уроженцами Сицилии — Якопо да Лентини, Руджероне да Палермо, Гвидо делле Колонне, Одо делле Колонне, Якопо Мостаччи, Руджери д'Амичи, Томмазо ди Сассо, Филиппо да Мессина, Маццео ди Рикко и Стефано Протонотаро. Остальные происходили или с континентального юга (Пьер делла Винья из Капуи, Ринальдо и Якопо д'Аквино из Кампании, Фолько из Калабрии, Джакомино Пульезе из Апулии) или из других областей Италии: Персиваль Дориа из Генуи, Паганино да Серецано, Компанетто да Прато, Тиберто Галлициани из Тосканы, аббат из Тиволи из Лация, не говоря уже о самом Фридрихе II и его детях, равно как и о французе Жане де Бриенна и испанце Арриго Кастильском. Но все они органично объединились в поэтическую школу, связанную единством культуры и языка.

Вопрос о языке, на котором писали сицилийские поэты, вызывал особый интерес прежде всего потому, что сицилийские стихи дошли до нас в сильно «тосканизированном» виде, т.е. тосканские переписчики значительно изменили их первоначальный облик, внося существенные элементы своего местного диалекта; лишь единичные фрагменты сохранили свой первоначальный вид — одно стихотворение короля Энцо и отрывок, принадлежащий перу Стефано Протонотаро, но степень их подлинности неизвестна: явно несицилийские формы, равно как и случаи «сицилианизующей» гиперкоррекции вызывают определенные сомнения<sup>17</sup>.

К тому же во всех манускриптах (три из них считаются наиболее полными и заслуживающими доверия — Vaticano latino 3793; Palatino 418; Laurenziano Rediano 9) сицилийская лирика не отделена от следующей за ней тосканской, вплоть до поэзии нового сладостного стиля<sup>18</sup>. Поэтому проблема реконструкции того языка, на котором писали сицилийские поэты, занимала и продолжает занимать исследователей этой поэзии<sup>19</sup>. В трактате «О народном красноречии»

<sup>17</sup> См. в частности: Sanga G. *La rima trivocalica: la rima nell'antica poesia italiana e la lingua della scuola poetica siciliana*. Venezia, 1993.

<sup>18</sup> Более подробно о ранних манускриптах см.: Carrai S. *La lirica toscana del Duecento*. Cortesi, guittoniani, stilnovisti. Bari, 1997.

<sup>19</sup> Ср. лишь некоторые работы: D'Ancona A., Comparetti D. *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793*. Bologna, 1885—1888; Bartoli A., Casini T. *Il canzoniere Palatino 418 della Biblioteca Nazionale di*



Данте называет язык сицилийской лирики *volgare illustre*, т.е., по сути дела, литературным языком, за создание которого он ратовал, таким образом здесь мы снова имеем дело с некоторым опережением реальных языковых процессов. Язык сицилийской поэзии был лишь первым шагом на пути постепенной выработки общенационального литературного языка, занявшей не одно столетие. Но несомненно, что сицилийские поэты писали на языке, отличающемся от местного сицилийского диалекта. И отличие это заключалось в первую очередь в сублимации этого диалекта, в его «провансализации» и «латинизации» одновременно, в его литературной обработанности, выражающейся в строгом отборе языковых средств<sup>20</sup>.

Конечно, главным ориентиром оставался язык провансальской лирики. Но как в топике, так и в стилистике сицилийцы подражают трубадурам лишь в ограниченном диапазоне: отсутствие соответствующего куртуазного универсума ведет к значительному упрощению поэтического языка<sup>21</sup>. Подобная редукция охватывает все уровни поэтического языка. Резко сокращается число жанров: в сицилийской лирике сохраняются канцона, канцонета, есть единичные примеры дискорда и появляется новый жанр сонета; такие жанры, как сирвента, пастурела, альба, вообще не представлены, нет и баллады в провансальском понимании этого жанра как плясовой песни, т.е. происходит очевидное смещение от фольклорных жанров к литературным. Значительно упрощается богатая и разветвленная провансальская образность. Если понятийно-образный мир провансальской поэзии строился на оппозиции детально разработанных систем куртуазных и некуртуазных ценностей<sup>22</sup>, то сицилийская лирика усваивает лишь самые общие понятия (любовь, радость, боль и некоторые другие) и не настаивает на их терминологичности. И в целом ей в значительно меньшей степени свойственна столь характерная для лирики трубадуров формульность, клишированность. Что касается тропов, то и здесь сицилийцы явно отстают: их эпитеты, сравнения, метафоры, антитезы, как правило, во-первых, не оригинальны

---

Firenze. Bologna, 1900; Caix N. *Le origini della lingua poetica italiana*. Firenze, 1880; последнее и наиболее полное критическое издание *Avalle D'A.S. Op.cit.*

<sup>20</sup> См. в частности: Чельшева И.И. *Формирование романских литературных языков. Итальянский язык*. М., 1990.

<sup>21</sup> Мейлах М.Б. *Язык трубадуров*. М., 1975. С. 30. См. также: Jeanroy A. *La poésie lyrique des troubadours*. Paris-Toulouse. Т. I—II, 1934; Rieger D. *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik*. Tübingen, 1976.

<sup>22</sup> Мейлах, *цит.соч.*, с. 102.

и, во-вторых, не столь значимы в поэтическом тексте, в том смысле, что они не становятся предметом особого внимания автора, не обыгрываются, а используются как расхожий материал. Вообще в области литературной игры — звуками (аллитерация, ассонансы), словами (анаграммы, паронимы, омонимы), рифмами (внутренние, грамматические, повторяющиеся рифмы, использование неологизмов в рифмах; не говоря уже о том, что провансальская рифма была основана на семи гласных: *a, u, i, è, é, ò, ó*; — а сицилийская на пяти: *a, u, i, o (ò=ó), e (è=é)*; выдвигалось даже предположение, не принятое однако историками языка, что  $i=\grave{e}=\acute{e}$ ;  $u=\grave{o}=\acute{o}$ , т.е. что лишь три гласные участвуют в сицилийской рифме<sup>23</sup>) — провансальские трубадуры не знают равных и отдельные попытки сицилийских поэтов подражать им в этом лишь подчеркивают высоту образца.

Однако говоря о весьма существенном, даже основообразующем влиянии провансальской поэзии на сицилийскую, было бы в высшей степени несправедливо все сводить к этому влиянию и рассматривать сицилийскую лирику как слабое подражание блестящей поэзии Прованса. Прежде всего следует отметить, что отнюдь не только у провансальцев учились сицилийские поэты. Кое-что усвоили они и из песенного фольклора, ср. прощальные песни, песни крестовых походов, песни влюбленной или покинутой женщины, жалобы на злого мужа и сетования девушки, желающей выйти замуж, равно как и любовные перепалки (ср. знаменитый контрасто Чело д'Алькамо «*Rosa fresca aulentissima*»). Наличие подобных песен в других романских литературах едва ли может навести на мысль о заимствовании, скорее стоит вести здесь речь об общих элементах в народных культурах.

Менее определенные связи прослеживаются с латинской и арабской поэзией. Мы знаем, что латинская культура была известна сицилийским поэтам, от некоторых из них дошли произведения на латыни. Жанр трактатов по поэтике пользовался популярностью и на юге Италии (своя школа *ars dictandi* была в Капуе). Не исключено, что важную культуртрегерскую роль сыграл в этом Пьер делла Винья, учившийся в Болонье, где была сильна латиноязычная поэтическая традиция и где создал свой письмовник Гвидо Фава.

Что касается арабского влияния, то вряд ли оно было непосредственным, поскольку прямых связей и контактов у сицилийцев с арабской поэтической традицией не было. Это влияние могло осуществляться через провансальскую и новолатинскую поэзию, кото-

<sup>23</sup> Sanga G., op.cit.

рые усвоили как некоторые арабские метрические схемы (муваших, заджалъ), так и ряд мотивов (влюбленный смиряется перед волей любимой; социальное превосходство дамы; подчинение даме; любовь без вознаграждения), равно как и через сицилийский страмботто, впитавший отдельные образы арабской поэзии (метафора луны по отношению к возлюбленной или луны и звезд — возлюбленная и другие женщины)<sup>24</sup>. Иногда указывают на арабское происхождение некоторых научных сравнений и метафор, но и в этом случае проследить пути их проникновения в сицилийскую лирику едва ли представляется возможным.

\* \* \*

Каковы бы ни были очевидные или возможные влияния (известно, что Фридрих II был знаком с Вальтером фон дер Фогельвейде, однако говорить о связи сицилийской лирики с миннезангом представляется необоснованным) со стороны других поэтических традиций на сицилийскую лирику, ряд весьма важных ее особенностей позволяет говорить о ее поэтической «полноценности» и оригинальности.

Во-первых, само обращение к народному языку и работа, проделанная сицилийскими поэтами по преодолению его региональности и приближению его к тому образцу, который позже стал называться литературным языком, представляет собой новшество, которое не следует недооценивать.

Во-вторых, сицилийская поэзия решительно отделилась от музыки, с которой песни трубадуров неразрывно связаны. Это повлекло за собой изменения в структуре канцоны. Дантовские рассуждения во второй книге трактата «О народном красноречии» о строении основного элемента канцоны, станцы (строфы), исходят прежде всего из музыкальной природы канцоны, тем более что материалом для анализа служит одновременно провансальская и сицилийская поэзия. Станца делится на две части, границу между которыми обозначает диеза, переход от одной музыкальной фразы к другой. Первая часть станцы может иметь внутреннее деление на стопы (по два-три

<sup>24</sup> См.: Pagliaro A. Poesia giullaresca e poesia popolare. Bari, 1958. P. 233—246; Roncaglia A. Problemi delle origini // Problemi ed orientamenti critici. III. Questioni e correnti di storia letteraria. Milano, 1979; Deco Prados F.J. En torno a las influencias sobre la poesia amorosa del Duecento: un influjo árabe en los poetas de la Scuola Siciliana? // Il Duecento. Actas del IV Congreso nacional de italianistas. Santiago de Compostela, 1989. P. 249—258.

стиха) или быть неделимой, в последнем случае она называется лицом (*fronte*).

Вторая часть станцы после диезы может иметь музыкально-ритмическое деление на повороты (*volte*) или представлять собой слитную ритмическую фигуру, называемую сирмой (*sirima*) или хвостом (*coda*). Комбинации стоп и поворотов бывают весьма разнообразными (особенно у провансальцев). Если для провансальской кансоны эта схема была функционально значимой, то отделившаяся от музыки сицилийская канцона, строго говоря, не нуждалась в подобном музыкальном обосновании своей структуры, хотя чисто формально она сохранила провансальское деление строфы, утратив его мотивировку. Поэтому вполне закономерно, что в дальнейшем применительно к станце итальянской кансоны стали говорить о лице как ее первой части и сирме как второй части вне зависимости от наличия или отсутствия внутренних подразделений; да и само выделение двух частей объяснялось не музыкальными причинами, а различием в строении (метрика, рифмовка) этих частей<sup>25</sup>. Как следствие этого станца сицилийской кансоны менее расчленена и представляет собой более целостное образование. Порой единственным указанием на ее неоднородность является лишь небольшое изменение в системе рифм. Ср.:

Distretto core e amoroso  
gioioso mi fa cantare;  
e cierto s'io sono pensoso,  
nonn è da maravigliare:  
c'Amore m'à usato a tal uso  
che m'à sì presa la voglia,  
che 'l disusare m'è dolglia  
vostro piacere amoroso.  
(Одо делле Колонне)

Схема рифм: abab/acca. Или:

Amore, in chui disio ed ò speranza,  
di voi, bella, m'à dato guiderdone,  
guardo mi infinoché vengna la speranza,  
pur aspettando buono tempo e stagione.  
Com'omo ch'è in mare ed à spene di gire,  
e quando vede lo tempo, ed ello spanna,

<sup>25</sup> См., например: Fubini M. *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento al Petrarca.* Milano, 1962.

e giamai la speranza no lo 'nganna,  
 così facc'io, madonna, in voi venire.  
 (Пьер делла Винья)

Схема рифм: abab/cddc. В обоих примерах семантико-синтаксические отношения двух частей (причинно-следственные в первом случае и сравнительные во втором) связывают их более, чем разъединяют.

Более существенным изменением, также связанным, на наш взгляд, с отказом от музыки, является отсутствие торнады (отсылки) в сицилийской канцоне. В провансальских кансонах торнада была заключительной частью, обычно содержащей указание на автора, иногда его краткую характеристику, и адресат кансоны, иногда пожелания ему. Ср. некоторые примеры (в переводе А.Наймана): Арнаут Даниэль «Гну я слово и строгаю»:

Стал Арнаут ветробором,  
 Травит зайца он быком,  
 Плавает против течения.

Пейре Видаль «Эн Драгоман, да будь я на коне»:

Сеньора Верна, милость Монпелье,  
 И эн Райньер, любите шевалье,  
 Чтоб славил он Творца своей хвалой.

Бертран де Борн «Дама, мне уйти велит»:

Друг, пред дамой Азиман  
 С песней появись незван.  
 Расскажи ей, что Аморю  
 От любви заплакать впору.

Но помимо информативной задачи торнада имела совершенно очевидную музыкально-ритмическую функцию, она была заключительным аккордом кансоны: как правило, по своей структуре (метр, рифма) она повторяла последний поворот сирмы. В сицилийских кансонах эта функция становится нерелевантной, а информативную задачу берет на себя (что, впрочем, случается редко ввиду уже отмечавшегося выше слабо развитого авторского самосознания) последняя станца. Ср. канцонету (в данном случае различие между канцонной и канцонетой неважно) Якопо да Лентини «Maravigliosamente»:

Kanzonetta novella,  
 va' e canta nova cosa;  
 leva ti da maitino  
 davanti ala più bella,  
 fiore d'ogni amorosa,  
 bionda più c'auro fino:

lo vostro amore, ch'è caro,  
 donate lo al Notaro,  
 ch'è nato da Lentino

(«Новая канцонета,/ иди спой о новом,/ предстань с утра / перед самой красивой,/ цветком среди всех влюбленных девушек,/ более белокурой, чем чистое золото:/ “вашу дорогую любовь/ отдайте Нотариусу,/ рожденному в Лентино”»). Или женскую песнь Ринальдо д'Аквино («Giamai non mi comfortto»):

Però ti priego, Dolcietto,  
 tu che ssai la pena mia,  
 che me ne facie un sonetto  
 e mandi lo in Soria.  
 Ch'io nom posso abentare  
 notte né dia,  
 in terra d'oltremare  
 istà la vita mia!

(«Но я прошу тебя, мой Сладкий, [или прозвище жонглера или, по мнению Панвини, модификация имени автора]<sup>26</sup>/ ведь ты знаешь мое горе,/ чтобы ты сочинил мне об этом сонет/ и отправил его в Сирию./ Ибо я не могу успокоиться/ ни ночью, ни днем,/ за морем/ находится жизнь моя!»).

В-третьих, самое существенное нововведение сицилийской лирики заключается в создании нового поэтического жанра — сонета. Его изобретение связывают с именем Якопо да Лентини. Гипотезы происхождения этого нового метрического образования сводятся к следующим основным точкам зрения. Согласно одной из них (А.Муссафия, Т.Казини, В.Де Бартоломейс), сонет воспроизводит структуру станцы канцоны, т.е. лицо — в сонете ему соответствуют первые восемь стихов — и сирму — последние шесть стихов сонета. Согласно другой точке зрения (А.Д'Анкона, Л.Бьядене, С.Дебенедетти, С.Сантанджело и др.), сонет имеет народное происхождение и восходит к страмботто, восьмистишию (иногда шестистишию) с че-

<sup>26</sup> Panvini B. Op.cit. P. 109.

редующейся рифмой, бытовавшему в народной поэзии Сицилии. Сторонники третьей точки зрения (Фубини) считают, что сонет вообрал в себя как литературные (канцона), так и народные (страмботто) влияния. Некоторые же исследователи (Райна, Вилкинс, Клейнхенц) видят в сонете, прежде всего в его второй части, самостоятельное изобретение, не имеющее определенных источников<sup>27</sup>.

На наш взгляд, связь сонета со станцой канцона очевидна — сонет сохраняет ее структуру. Интересно, что есть примеры канцон (в частности, у Кавальканти), состоящих из одной станцы, т.е. наглядно свидетельствующих о процессе трансформации станцы канцона в сонет. От страмботто же сонет усваивает его средне-низкий стилистический регистр (ср. позднейшую дантовскую характеристику жанров: канцона — баллата — сонет), а также систему рифмовки. В сицилийском сонете — в отличие от дальнейшей истории его развития — преобладают чередующиеся рифмы на всем его протяжении: abababab cdcdcd, т.е. то, что было свойственно страмботто (в канцоне более сложная система рифм). Второй вариант рифмовки, возникший очевидно позже, таков: abababab cdecde.

Основной же пафос и, более того, *raison d'être*, сонета на раннем этапе его существования заключался, на наш взгляд, в его новаторстве, в разрушении системы строгих правил, предъявляемых куртуазной поэтикой к любовной лирике и в первую очередь к канцоне.

Судя по всему, сонет возник как своеобразный рабочий, черновой жанр, позволивший расширить рамки любовной поэзии и ввести в нее то, что традиционно оставалось за ее пределами: рассуждения, часто не отличающиеся логической стройностью и завершенностью, о любви и донне или о манере сочинять, иногда же и вовсе «некуртуазного» содержания. Ср. философский сонет на мотивы Екклезиаста, приписываемый королю Энцо:

Tempo vene che sale a chi discende,  
e tempo è da parlare e da tacere,  
e tempo da ascoltare a chi imprende,  
tempo da molte cose provedere;

e tempo è da vengiare a chi offende,  
e tempo da minaze non temere,  
e tempo è da ubidir a chi riprende,  
tempo è da infingere di non vedere.

<sup>27</sup> О сонете см.: Wilkins E.H. The invention of the sonnet and other studies in Italian literature. Roma, 1959; Fubini M. Op.cit.; Kleinhenz C. The early Italian sonnet. The first century (1220—1321). Lecce, 1986.

Però lo tengno saggio e canosciente  
quello che fa suoi fatti con ragione  
e co lo tempo si fa comportare  
e mette si in piacere de la gente,  
che non si trovi nessuna cagion  
che lo suo fatto possa biasimare

(«Приходит время подняться нисходящему,/ и время говорить и молчать,/ и время слушать действующему,/ время позаботиться о многом;// и время мстить оскорбляющему,/ и время не бояться угроз,/ и время подчиниться упрекающему,/ время притвориться невидящим.// Но я почитаю мудрым и вежественным/ того, кто совершает свои дела с рассуждением/ и умеет вести себя в соответствии со временем/ и умеет нравиться людям,/ так что они не находят никакого повода/ порицать его поступки»). Этот сонет, несомненно из поздних, вероятно, он был написан уже в болонском плену, когда его автора занимали отнюдь не куртуазно-любовные размышления, однако само обращение к жанру сонета весьма характерно: этот жанр воспринимался уже и сицилийскими поэтами как открытый, способный осваивать новые темы (ср. моралистические сонеты Маццео ди Рикко «Chi conoscesse sì la sua fallanza» — Ринальдо д'Аквино «Melglio val dire ciò c'omo à 'n talento» — или рассуждения о дружбе и щедрости в сонете Якопо да Лентини «Quand'om à un bon amico leale» и о терпении в сонете «Per sofferenza sì vince gran vittoria»), как в своем роде экспериментальный. Впоследствии сонет вытеснит канцону, захватив себе то пространство в иерархии жанров, которое она занимала; в сицилийской поэзии мы можем наблюдать зарождение этого процесса, ср. сонет Ринальдо д'Аквино «Un oseletto che canta d'amore», тематика и стилистическая тональность которого в гораздо большей степени подобают канцоне. Но даже в тех случаях, когда сонет вторгается в тематическое поле канцоны, он его исподволь трансформирует, не довольствуясь обобщенно-безличной концепцией куртуазной любви, а выдвигая на первый план индивидуальное, личное восприятие любви. Поэтому вполне закономерно, что некоторые исследователи связывают возникновение сонета с зарождением новых, индивидуалистических тенденций в средневековой философской мысли<sup>28</sup>.

Провансальские трубадуры, прежде всего представители «замкнутого» стиля (*trobar clus*), полем для своих поэтических экспериментов избрали кансону и достигли удивительного мастерства и

---

<sup>28</sup> Oppenheimer P. The birth of the modern mind: self-consciousness and the invention of the sonnet. Oxford, 1989.



изошренности. Но какими бы сложными и смелыми ни были их поэтические опыты, сам жанр кансоны налагал на них известные, причем довольно строгие, ограничения; экспериментировать можно было лишь в отведенных пределах. Сонет эти ограничения снимает и предоставляет неограниченный простор для нововведений (что подтверждается историей его развития) — все зависит лишь от самого автора. Поэтому вполне закономерно, что сицилийские поэты в канцонах менее оригинальны, их сковывает авторитетность и незыблимость традиции, которой они могут лишь более или менее удачно подражать. Большинство же попыток овладеть новыми приемами приходится на сонет. Если высокий статус кансоны в системе поэтических жанров ко многому обязывает, то сонет признает и черновые варианты, неудавшиеся опыты, пробу пера. И то, что сицилийцы не решались делать в канцоне, вероятно, ощущая исчерпанность этого жанра, они делают в сонете.

В этом отношении обращают на себя внимание два сонета Якопо да Лентини явно экспериментального характера: «Lo viso — mi fa andare alegramente» и «Eo viso — e son diviso — a lo viso». Оба они посвящены описанию лица донны, созерцание которого уподобляется райскому видению. Менее смелый в канцонах, здесь Якопо да Лентини дает волю присущей ему склонности к новаторству. Первый сонет можно рассматривать как подготовку к той сложной словесной игре, которая блестяще выдержана во втором сонете и ничуть не уступает провансальским образцам.

В первом сонете стремление обыграть слово *viso* «лицо» — сводится лишь к тому, что в первом восьмистишии оно повторяется в конце первого полустишия каждого стиха перед цезурой, образуя внутреннюю рифму и дважды рифмуясь со словами *riso* и *a viso*, также находящимися внутри стиха:

[L]o viso — mi fa andare alegramente,  
 lo bello viso — mi fa rivegliare,  
 lo viso — mi conforta ispessament[e],  
 l'adorno viso — che mi fa penare.  
 Lo chiaro viso — dela più avenente,  
 l'adorno viso — riso — me fa fare.  
 Di quello viso — parlane la gente,  
 ché nullo viso — [a viso] — li pò stare

(«Лицо радует меня,/ прекрасное лицо — пробуждает меня,/ лицо — меня часто утешает,/ красивое лицо — которое заставляет меня страдать./ Ясное лицо — самой приятной,/ красивое лицо — улыб-

ку — у меня вызывает./ Об этом лице — говорят люди,/ ибо никакое лицо — не может находиться в его присутствии»).

Второй же сонет представляет собой совершенный образец игры словами, настолько сложный и изощренный, что смысл его порой затемняется и требует особой интерпретации. Прерывистая структура стиха (одна или две цезуры) усугубляет сложность понимания, равно как и то, что все рифмы (в конце и в середине стиха) обыгрывают корень *vis-*:

[E]o viso e son diviso — da lo viso  
 e per aviso — credo ben visare;  
 però diviso — viso — da l'avisio,  
 ch'altr'è lo viso — che lo divisare;  
 e per aviso — viso — in tale viso  
 de lo qual meno posso divisare.  
 Viso — a vedere quell'è paravisio,  
 che non è altro se non Dco devisare;  
 'ntr' aviso — e paravisio — no è diviso,  
 che non è altro che visare in viso,  
 però mi sforzo tuttor avisare.  
 [E] credo, per aviso, — che da viso  
 già mai meno poss' essere diviso  
 che l'uomo vi nde possa divisare

(Ср. интерпретацию Панвини<sup>29</sup>: «Я вижу лицо (моей донны), хотя я удален от него, и в силу воображения полагаю, что вижу его хорошо; поэтому я провожу различия между (ее) лицом и образом (мною созданным), ибо одно видеть, а другое воображать; и с помощью воображения я представляю себе это лицо, которое (по его неповторимости) я менее могу воссоздать в воображении. Созерцать это лицо равнозначно раю, который есть не что иное, как созерцание Бога; между моим воображением (этого лица) и раем нет различия, хотя (и мое воображение) есть не что иное, как созерцание лица; поэтому я стремлюсь созерцать (это лицо) и воображать (его) одновременно. И я знаю по опыту, что человек никогда не может быть до конца разлучен с лицом (своей донны), до тех пор пока он может представить себе его в воображении»).

Здесь значительно усложняется и тематика — от простого описания облика донны в первом сонете автор переходит к почти философскому концептуальному построению, трактующему соотношение видимого и воображаемого, знака и денотата. Якопо да Лентини изменяет традиционные куртуазные топосы: разлука с любимой утра-

<sup>29</sup> Panvini B. Op.cit. P. 51.

чивает свою трагичность, ибо образ донны, запечатленный в сердце, дает внутреннее, намного более важное, чем непосредственное, созерцание, сопоставимое с религиозным, мистическим мировосприятием (характерны лексико-семантические переключки Якопо да Лентини с религиозными писателями — Фомой Аквинским, Якопоне да Тоди, авторами лаудариев и т.п.)<sup>30</sup>. Более того, это внутреннее видение, зародившееся благодаря любви, которая в свою очередь, возникла от взгляда, углубляет и одухотворяет эту любовь, наделяя ее божественными атрибутами. Более сложной становится и система рифм. В сонете всего две рифмы — *viso* и *visare*, последняя используется лишь в конце стиха, тогда как первая и в конце и в середине (место не фиксировано), в результате рифмо-метрический рисунок приобретает такой причудливый вид:

— 3a — 4a — 4A  
 — 5a — 6B  
 — 5a — 2A — 4A  
 — 5a — 6B  
 — 5a — 2a — 4A  
 — 11B  
 — 2a — 9A  
 — 13B  
 — 3a — 4a — 4A  
 — 12A  
 — 11B  
 — 7a — 4a  
 — 11A  
 — 12B.

Таким образом, сонет в сицилийской лирике предстает как новый жанр, предназначенный для введения и освоения новых тем и приемов (или воспринимаемых как таковые в данной поэтической традиции). Заслуживает внимания точка зрения Сантанджело<sup>31</sup>, согласно которой функция сонета дискуссионная. Практически все сонеты сицилийских поэтов он рассматривает как составные части тенцон. Реконструкция некоторых из них (например, тенцоны из четырех сонетов о природе любви между аббатом из Тиволи и Якопо да Лентини) кажется вполне убедительной (ср. обязательное для тенцоны повторение рифм первого сонета в ответном и т.д.), в других случаях

<sup>30</sup> См. об этом: Mancini F. *La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo*. Napoli, 1988.

<sup>31</sup> Santangelo S. *Le tenzone poetiche nella letteratura italiana delle origini*. Genève, 1928.

(смысловые лакуны, отсутствие повторяющихся рифм) она выглядит менее правдоподобной. Но даже если и не все сонеты представляется возможным рассматривать как составные части тенцоны, совершенно очевидно, что именно этот жанр оказался в силу своей простоты (особенно в сравнении с канцоной), гибкости и открытости наиболее удобным для поэтической дискуссии самого разного рода — от серьезной и возвышенной беседы о любви до комического дружеского спора (эта последняя разновидность тенцоны разовьется позже).

В сицилийском поэтическом наследии сонеты занимают незначительную долю (около двадцати из едва ли не двух сотен стихов), большая их часть принадлежит перу Якопо да Лентини, с чьим именем и принято связывать возникновение этого жанра. Среди прочих сицилийских поэтов Якопо да Лентини выделяется не только старшинством и объемом своей поэтической продукции (ему принадлежит более тридцати канцон, канцонет, сонетов и один дискорд), но и ее уровнем. Включившись в литературную игру, императорский нотариус обнаружил в себе поэта — его лирические опыты пошли гораздо дальше подражательного освоения провансальского наследия: утвердившись в провансальской манере сочинять, он постепенно вырабатывает свой собственный стиль и кончает изобретением нового поэтического жанра.

О его глубоко проникновении в поэтический мир провансальских трубадуров свидетельствует ряд канцон, трактующих основные положения теории куртуазной любви, написанных высоким стилем с использованием тех формальных приемов, к которым обращались в подобных случаях трубадуры. Такова канцона «*Ben m'è venuto, prima, al core dolglienza*», в которой зарождение и развитие любовного чувства анализируется с помощью основных понятий куртуазного универсума, образующих антонимические пары: *conoscienza-discanoscienza* «знание-незнание», *cortesia-villania* «вежество-низость», *temenza-credenza* «страх-вера», *gioia-sofrenza* «радость-страдание», *fereza-pietanza* «суровость-милосердие», *orgoglio-umilianza* «гордость-смирение», *contendenza-ubidienza* «бунт-послушание» и т.п. Вся канцона пронизана куртуазными терминами, которыми автор весьма умело оперирует. Надо сказать, что у провансальцев такой частотности их использования не наблюдается, создается впечатление, что Якопо да Лентини хотел составить некое поэтическое упражнение, в котором бы встречалось возможно большее число куртуазных понятий-терминов. И это ему вполне удалось, ср.:

*Ben m'è venuto, prima al core dolglienza,*

poi benevolenza d'orgoglio m'è rendente  
 di voi, madonna, incontro a mia sofrenza,  
 nonn è valenza far male a sofrente.  
 Ma sì è potente vostra sengnoria,  
 c'avendo male, più v'ammo ongni dia;  
 però tutora la tropp' asichuranza  
 ubria canoscienza ed inoranza.

E dunque, amore, bene fora convenenza  
 d'avere temenza, come l'altra giente,  
 che tornano di loro discanoscienza  
 ala credenza — d'i loro benevolente:  
 chi è temente fuggie villania,  
 e, per coverta, tal fa cortesia,  
 ch'io non voria da voi, bella, semblanza,  
 se dal core non vi venisse amanza

(«Сначала я испытал боль,/ затем благосклонность — проявление вашей гордости,/ мадонна, по отношению к моему страданию:/ нет достоинства в том, чтобы делать зло страждущим!/ Но столь могущественно ваше господство,/ что, испытывая страдания, я с каждым днем все более люблю вас;/ поэтому ваша слишком большая уверенность/ всегда забывает о вежестве и чести.// Итак, любовь моя, подобало бы/ иметь страх, как другие люди,/ которые переходят от неведения/ к вере любящему:/ кто боится, бежит низости;/ и, наоборот, проявляет такое вежество,/ которое я не хотел бы, красавица, чтобы вы являли вашим видом,/ если из вашего сердца не исходит любовь»).

Кстати, мысль о предпочтении искреннего чувства, а не его видимости, высказанная в конце второй строфы, весьма характерна для Якопо да Лентини, стремившегося разрушить преграду традиционной условности любовной лирики. Но, как правило, подобные попытки приходится на более низкие жанры — канцонету и сонет, для канцоны же, написанной по всем правилам куртуазного сочинительства, такой поворот мысли необычен. С формальной точки зрения эта канцона также построена весьма искусно. Она состоит из пяти станц, каждая из которых имеет одинаковую структуру: восемь одиннадцатисложных стихов, во втором, четвертом и пятом — цезура после пятого слога и внутренняя рифма; и одинаковые рифмы (*strophae unissonans*). Ср. метрическую схему станцы: 11a 5+6b /11a 5+6b // 5b+6c 11c / 11d 11d. Станца отличается целостностью: деление на лицо и сирму отмечено лишь переходом от чередующейся к смежной системе рифмовки.

Не менее изысканна и другая канцона на широко распространенную у трубадуров тему — влюбленный взывает к даме о милости:

Donna, eo languisco, ed no sò qua speranza  
 mi dà fidanza ch'io non mi disfidi;  
 e, se merzé e pietanza in voi non trovo,  
 perdut'aprovo lo chiamare merzede:  
 ché tanto lungiamente ò chustumato,  
 palese ed in cielato,  
 pur de merzede cherere,  
 ch'i' non ssaccio altro dire:  
 e s'altri m'adomanda ched agio eo,  
 co non sò dire se non «Merzé, per Deo!»

(«Донна, я изнемогаю и не знаю, какая надежда/ даст мне веру, чтобы я не разуверился;/ и если я не нахожу в вас милости и жалости,/ я считаю напрасным взывать о милости:/ ибо я уже столь давно привык/ явно и тайно/ просить о милости,/ что я не могу сказать ничего иного;/ и если меня спросят, что со мной,/ я не смогу сказать ничего кроме: «Милости, ради Бога!»). Легко, изящно и не без доли иронии обыгрывает Якопо да Лентини известный мотив. Переход от длинного, одиннадцати-тринадцатисложного стиха к короткому, семивосьмисложному, отмечает границу лица и сирмы в станце, второй и четвертый стих которой отмечены внутренней рифмой перед цезурой, что создает причудливый ритмический рисунок строфы. Сложная метрическая схема, синонимические и антонимические пары, использование грамматических рифм (ср. fatto-misfatto, perde-sperde и т.п.), аллитерация (valenza-valesse, fidanza-diffidi), равно как и традиционно возвышенное сравнение дамы с розой, несомненно, свидетельствуют о полном соответствии этого сочинения высокому статусу канцоны. И тем большим диссонансом может показаться упоминание в четвертой строфе о льве, который умеет менять бурный гнев на милость («che o leone este di tale usato/ che, quand'è airato — più fellonamente,/ per cosa c'omo face, si ricrede,/ [in] sengo di merzede:/ per merzé gira in pace»), т.е. поведение дикого зверя предлагается даме в качестве образца для подражания, ход, который вряд ли можно признать куртуазным. В другом месте («Madonna, dire vi volglio»), обвиняя донну в жестокости, Якопо да Лентини выражается еще более определенно: даже гадюка вопреки своей природе проявила бы жалость при виде такой любви — «ca, se vipra ivi fosse,/ natura perderia:/ a tal lo vederia, fora pietosa» (сравнения, встречающиеся в bestiариях и в «Физиологе»). Вообще Якопо да Лентини чувствует себя вправе поучать донну, отступая таким образом от

провансальской схемы любви как феодального служения даме: в сонете «Donna, vostri sembianti mi mostraro» он упрекает ее в переменчивости и сурово выговаривает ей за ее непостоянство:

Disconoscienza ben mi pare che sia  
 la conscienza che nonn à fermeze,  
 che si rimuta per ongni volere;  
 dunque nonn siete voi in vostra balia,  
 né inn altrui ca'aia ferme prodcze,  
 e non avrete bono fine al gioire

(«Невежеством мне кажется/ знание, не имеющее прочной основы,/ изменяющееся от всякой прихоти;/ итак, вы не находитесь ни в собственной власти,/ ни во власти того, кто обладает твердым достоинством,/ и вас в конце не ожидает радость»).

Творчески овладев высокими темами и изощренными приемами провансальской лирики, Якопо да Лентини постепенно переходит к иной манере письма, более простой и менее условной: Чезарео называет ее *poesia borghese*<sup>32</sup>. Термин этот вряд ли можно считать удачным, так как впоследствии он стал применяться к поэзии совсем иного рода (городской), но некоторые особенности новой манеры письма Якопо да Лентини он тем не менее отражает, а именно ее большую приземленность и конкретность.

Надо сказать, что Якопо да Лентини отдавал себе отчет в своем новаторстве, его отношение к поэтическому творчеству было профессиональным, а поиск новых тем и стиля сознательным. Ср. его своеобразный литературный манифест, клеймящий условность и подражательность, — «Amore non vole ch'io chlami»:

Perzò l'amore mi 'nsegna  
 ch'io non guardi al' antra giente:  
 non vuol ch'io resembri a scigna,  
 c'ongni viso tène mente.  
 Perzò, donna mia,  
 a voi non dimanderia  
 merzé né pietanza...  
 Ongni gioia ch'è più rara  
 tenut'è più preziosa

(«Поэтому любовь учит меня,/ чтобы я не смотрел на других людей:/ она не хочет, чтобы я походил на обезьяну,/ копирующую любое лицо./ И потому, моя донна,/ я не стану просить у вас/ ни мило-

<sup>32</sup> Cesareo G.A. Op.cit. P. 332.

сти, ни жалости... // (Более) редкая радость/ почитается более драгоценной»).

Концептуальные изменения не могли не повлечь за собой изменений формальных: канцона превращается в канцонету. Граница между этими двумя жанрами довольно зыбкая и нередко одно и то же поэтическое сочинение называется в разных изданиях то канцонной, то канцонетой. В целом же канцонета принадлежит к более низкому жанрово-стилистическому регистру, чем канцона: она трактует менее серьезные, возвышенные и абстрактные вопросы; как правило, она короче, написана более коротким размером (пяти- или семисложный стих, а не одиннадцатисложный, как в канцоне), отличается меньшей разработанностью и изощренностью формальных приемов. Если пользоваться дантовским делением на стилистические уровни, то она находится на одном уровне с баллатой, с которой ее иногда путают, особенно если канцонета диалогическая. Основное различие между ними заключается, на наш взгляд, в том, что итальянская баллата жанр вполне самостоятельный и допускающий, строго говоря, любую тематику (в провансальской лирике содержательные рамки баллаты были более жесткими, там она еще сохраняла связь со своими народно-плясовыми истоками), тогда как канцонета находится в определенной зависимости от канцоны, прежде всего по своему содержанию, и может рассматриваться как ее разновидность, а не как отдельный жанр. Сицилийская лирика предлагает немало примеров перехода от канцоны к канцонете, когда твердых критериев их различения нет (тем более, что в канцоне использовался отнюдь не только одиннадцатисложный стих, но и девяти- и семисложный).

И особенно отчетливо этот процесс преобразования канцоны в канцонету прослеживается в творчестве Якопо да Лентини. Пытаясь реформировать канцону провансальского типа, он начал с формальных упрощений, сохраняя высокую тематику. Так, в канцоне «*Amando lungiamente*», воспевающей радости любви и красоту донны и использующей приемы высокой куртуазной поэзии — игру слов, сложную систему рифмовки с серединными рифмами, сцепление строф путем повтора одного или нескольких слов в последнем стихе предыдущей и первом стихе последующей строфы (*strophae carpinidas*) — преобладает легкий семисложный стих (хотя есть еще и девяти- и одиннадцатисложные стихи). В канцонах «*Madonna mia a voi mando*» и «*S'io dolglio po è maraviglia*», не отступая от куртуазной тематики (хвала донне в первой и далекая любовь, amor lontanh, во второй) делается еще один шаг по пути их упрощения: длина строфы сокращается до восьми стихов в первом случае и семи во втором, а длина стиха соответст-



венно до семи-восьми слогов, исчезают внутренние рифмы (схема рифм: abab/cddc и abab/ccb), игра слов является здесь скорее исключением. Но общий куртуазный тон не нарушается и упоминание об Изольде (в первом случае) удостоверяет принадлежность канцоны к высокой любовной лирике:

In gran diletanza era,  
 madonna, in quello giorno  
 quando vi formai in cera  
 le bellezze d'intorno.  
 Più bella mi parete  
 ca Isolda la bronda;  
 amorosa, gioconda,  
 flor de le donne sete

(«Я испытал великое наслаждение,/ мадонна, в тот день,/ когда я запечатлел в вашем облике/ всю красоту мира./ Вы кажитесь мне прекрасней/ белокурой Изольды;/ любимая, радостная,/ вы цвет всех женщин»).

Образ «сердечной живописи», портрет донны, запечатленный в душе влюбленного, повторяется у Якопо да Лентини не один раз, (ср. «Madonna, dire vi voglio», являющаяся свободным переводом провансальской канцоны Фолькета Марсельского «A vos, midonz, vuoill retrair 'en cantan»; «Maravigliosamente»), его освоение и развитие связано с выработкой новой манеры писать о любви, одновременно опирающейся на провансальскую и отталкивающейся от нее. Свое воплощение эта манера письма нашла в канцонете. В ней Якопо да Лентини постепенно освобождает клишированное излияние чувств от условности, абстрактности, формульности и переводит его на уровень непосредственного восприятия, если угодно, психологизма. Разумеется, это лишь самое начало того пути, который найдет свое завершение в лирике Петрарки, но важно отметить, что именно Лентини начал движение в этом направлении и именно он оказал влияние на дальнейшую поэтическую традицию. Якопо да Лентини отдает себе отчет в сложности предпринятого дела: найти подходящие слова для адекватного описания любовного чувства трудно и ответственно и успех не гарантирован. Ср. описание этого процесса в канцонете «Madonna, dire vi voglio»:

Madonna, sì m'avene  
 ch'i nom posso invenire  
 com'io diciesse bene

la propia cosa ch'io sento d'Amore;  
 sì com'omo in prodito,  
 lo core mi fa sentire,  
 che giamai nonn è chito,  
 fintantoché non vene al suo sentore.

Lo nom potere mi turba,  
 com'omo che pinge e sturba,  
 e pura li dispiacie  
 lo pingiere che face e se riprende,  
 ché nonn è per natura  
 la propia pintura;  
 e nonn è da blasmare  
 ommo che cade 'n mare se s'aprende

(«Мадонна, со мной случается,/ что я не могу найти (слов),/ чтобы хорошо выразить/ именно то, что я чувствую любя;/ и как при зуде,/ сердце дает мне понять,/ что оно не успокоится до тех пор,/ пока я не доберусь до его чувства./ Неумение сделать это беспокоит меня,/ и я подобен человеку, который рисует и переделывает / и все-таки ему не нравится / то, что он рисует, и он упрекает себя,/ ибо не соответствует природе/ его живопись;/ но не следует порицать/ человека, который упал в море и за что-то хватается»).

Традиционный образ дамы, заранее заданный и хорошо известный, уступает место образу «внутреннему», создаваемому поэтом-художником в глубине сердца: «dentro alo core meo/ portto la tua figura» — «в глубине моего сердца ношу я твой образ» (канцонета «Maravilgliosamente»). Укореняя образ дамы в своем сердце, любящий не просто отдает дань дорогому воспоминанию, но совершает нечто большее, ср.:

Avendo gran disio,  
 dipinssi una pintura,  
 bella, a voi similgliante;  
 e quando voi non veio,  
 guardo in quella figura,  
 e par ch'io v'agia avante:  
 sì com'ommo che si crede  
 salvar si per sua fede  
 ancor non à davante

(«Имея большое желание,/ я нарисовал образ,/ похожий, красавица, на вас;/ и когда я вас не вижу,/ я созерцаю это изображение,/ и кажется, что передо мною вы:/ как человек, думающий/ спастись своей

верой,/ хотя он и не видит [то, во что верит]»). Здесь связь с религиозным мировосприятием и, соответственно, с мистической литературой, становится эксплицитной. Уподобление созерцания донны (ее образа) и спасения души проводится еще довольно робко и его можно было бы назвать случайным, если бы «небесные» определения донны не встречались у Якопо да Лентини и в других стихах, и если бы именно эта идея не была подхвачена, углублена и поднята до уровня философско-религиозной концепции поэтами нового сладостного стиля. Мотив почти ангельской (ср. сонет «*Angelica figura e comprobata*») добродетели донны разрабатывается в ряде сонетов (ср. [M]adonna à 'n sè vertute con valore» или «[D]iamante, né smiraldo, né zafino»); впервые этическое начало оказалось столь прочно связанным с эстетическим (хотя наметилась эта тенденция значительно раньше — о благородстве души, *morum probitas*, любящего писали и трубадуры, и Андрей Капеллан; «моральный» аспект любви был важен и для поэтов Шартрской школы):

[M]adonna à 'n sè vertute con valore  
 più che null' altra gemma preziosa,  
 ché isguardando mi ttolse lo core,  
 cotant'è di natura vertudiosa.  
 Più luce sua beltate e dà sprendore  
 che non fa 'l sole, né null'altra cosa

(«Мадонна обладает большей добродетелью и достоинством,/ чем любой драгоценный камень,/ взглянув на меня, она завоевала мое сердце,/ столь добродетельна ее природа./ Ее красота светит и сияет более, чем солнце и чем любая другая вещь»). Характерно, что сначала воспевается добродетель и лишь затем красота.

Изображение свойств души донны дается через световые образы и метафоры («È somigliante a stella di sprendore»; «o stella rilucente» и т.п.), навеянные, судя по всему, теми исследованиями над природой света, которые проводили арабские ученые при дворе Фридриха II. В некоторых сонетах отпечаток «научности» особенно заметен: так, рассуждая о способах проникновения образа донны в сердце любящего (сонет «Or come si pote sì gran donna entrare»), Якопо да Лентини предлагает в качестве объяснения пример из области физики света:

ma voglio lei a lumera asomigliare,  
 e gli occhi mei al vetro ove si pone:  
 lo loro inchiuso poi passa di fore  
 lo suo lostrore, senza fare rottura

(«но я хочу уподобить ее светильнику,/ а мои глаза — стеклу, в которое он заключен:/ находящийся внутри огонь испускает наружу/ свет, не разбивая [стекла]»). Этот же образ повторяется и в другом сонете — «*Si come il sol, che manda la sua sfera*». Позже у Гвиницелли световая символика приобретет отчетливый метафизический характер. Вообще Якопо да Лентини имел совершенно очевидную склонность к «ученым» сравнениям и образам, его привлекают сведения, заимствованные из лапидариев (ср. подробнейшее перечисление камней в сонете «*[D]iamante, né smiraldo, né zafino*») и бестиариев (в его стихах появляются лев, орел, змея, саламандра), он часто использует природные образы, ср. сонет-загадку «*A l'aire claro ò vista plogia dare*» — по типу провансальского *devinalh*.

Особое место в этом отношении занимает канцона «*Ancor che l'aigua*», долгое время приписываемая Гвидо делле Колонне. В ней природа любви определяется через ряд достаточно сложных природных уподоблений:

Ancor che l'aigua per lo foco lassi  
la sua grande freddura,  
non cangerea natura  
s'alcun vasello in mezzo non vi stasse,  
anzi averria senza lunga dimora  
che lo foco astutasse  
o che l'aigua seccasse:  
ma per lo mezzo l'uno e l'altro dura.  
Cusì, gentil criatura,  
in me ha mostrato Amore  
l'ardente suo valore

(«Хотя вода под действием огня перестает / быть столь холодной,/ она не изменила бы своей природы,/ если бы между ними не было некоего сосуда,/ напротив, весьма скоро случилось бы так,/ что огонь погас бы/ или вода высохла бы:/ но благодаря разделяющему их предмету и то, и другое сохраняется./ Так же, нежное создание,/ Любовь проявила во мне/ свою пламенную природу»). Отметим, что эта канцона оказала влияние на Гвиницелли, которого также занимали вопросы феноменологии любви и привлекали естественнонаучные сравнения.

Вместе с тем лирика Якопо да Лентини впитала в себя и фольклорные элементы. В канцонете «*Dolce cominciamento*», представляющей собой диалог двух влюбленных, порицание завистников и клеветников — это типично куртуазный топос, а легкость тона и неожиданная чувственная конкретность описания напоминают некоторые образцы песенного фольклора:

Rimembriti, a la fiata,  
 quand'io tebi abbrazzata...  
 A! li dolci basciari!

(«Вспомни-ка, как я тебя обнимал(а) ... О сладостные поцелуи!»). Такое же сочетание куртуазного и более сниженного, легкого, стилей, при преобладании последнего, мы наблюдаем в дискорде «Dal core mi vene», жанре, в котором каждая строфа, будучи внутренней симметричной, имеет свою самостоятельную схему, отличную от других. Здесь за описанием кос любимой («trieccie sciolte ni avolte ni adolte/ né bruna, né bianca») следует теоретическое рассуждение о связи благосклонности и вежества в любви («la vostra benevolenza mi dona sanoscienza»). А завершается дискорд совсем некуртуазным обращением к даме:

Ora mi risponda e mandate mi a dire,  
 voi che martiri — per me soferite

(«А теперь ответьте и пришлите мне сказать,/ вы какие страдания испытываете из-за меня»). Эти опыты Якопо да Лентини по смешению стилей предваряют намного более смелую попытку в этом направлении — контрасто Чело д'Алькамо «Rosa fresca aulentissima». Творчество Якопо да Лентини дает наиболее полное представление о сицилийской поэзии, оно охватывает практически все темы, мотивы, образы и приемы этой школы, другие представители которой не отличаются размахом и оригинальностью ее основателя.

В сицилийской лирике можно выделить два основных стилистических течения: одно, тяготеющее к провансальской поэзии, «серьезное», «высокое», и другое, более «легкое», «сниженное». К первому относится большинство сочинений Пьера делла Винья, Ринальдо д'Аквино, Стефано Протонотаро, Гвидо делле Колонне, высоким стилем владели Якопо Мостаччи, Персиваль Дориа, Руджероне да Палермо и некоторые другие поэты, ориентировавшиеся в своих канцонах на провансальскую лирику. Будучи в основном подражательной, эта часть поэтического наследия сицилийской школы представляет наименьший интерес с точки зрения введения новых форм и мотивов, но она важна как попытка ассимиляции чужого опыта в иных культурно-языковых условиях. Порой провансальские уроки усваиваются слишком буквально; так, первая строфа канцон «Amor da cui move tutora e vene», приписываемой Пьеру делла Винья (иногда Стефано Протонотаро), выглядит рифмованным изложением куртуазного кодекса любви:

Amor, da chui move tutora e vene  
presgio e largheza e tuta benenanza,  
vene nel'omo valente ed insengnato  
ch'e' nom poria devisare lo bene  
che ne nascie ed avien e[n] chi à leanza;  
ond'io ne sono im parte tralasciato.  
Ma sì dirò com'ello m'а locato  
ed onorato più d'altr' amadore  
per poco di servire,  
ca, s'io volglìo vero dire,  
di tale guisa m'аve fatto onore  
ca se à slocato e miso m'а 'n suo stato

(«Любовь, от которой постоянно движется и исходит/ достоинство и щедрость, и всякое благо,/ которое от этого зарождается и приходит к тому, кто обладает честностью (благородством);/ потому я отчасти пропускаю это./ Но я скажу, как она меня возвысила/ и почтила, более любого другого любящего,/ за мое небольшое служение,/ ибо если я хочу сказать правду,/ она таким образом меня почтила,/ что она себя отодвинула, а меня поместила на свое место (в свое состояние)». Здесь практически дается определение понятию *fin amor* и старательно воспроизводятся основные положения куртуазной теории любви: любовь как источник всякого блага; любовь поселяется лишь в благородном человеке; любовь совершенствует любящего; любовь как служение; награда за верность. И язык канцоны отличается научностью и некоторой тяжеловесностью, подобающим столь доктринальным рассуждениям: преобладают сложноподчиненные предложения с обилием придаточных; однородные члены, тяготеющие к синонимии, объединены в тройки (ср.: «*briga ed inoia ed affanno aquistato*») или пары («*Presgio ed aunore adesa lei ed avanza*»). Написана канцона одиннадцатисложным стихом (с двумя семисложными в сирме каждой строфы), со следующей схемой рифмовки: abc abc cde edc. Между собой строфы сцеплены посредством слова, повторяющегося в последнем стихе предыдущей строфы и первом последующей (т.е. *strophas carfinidas*).

Для такого стиля характерно обилие сравнений и ассоциаций из самых разных областей: в канцоне «*Amore in cui ò disio ed ò speranza*» Пьер делла Винья одновременно уподобляет себя человеку, ожидающему у моря погоды, прячущемуся грабителю и кораблю, на всех парусах устремляющемуся к порту; а также вспоминает историю Пирама и Тисбы. Не менее щедр на сравнения и Стефано Протонотаро, помимо природных и бытовых образов он использует материал bestiариев (сравнения с единорогом, василиском, Феник-

сом). Гвидо делле Колонне прибегает к уподоблению донны пантере, обладающей, согласно бестиариям, особой притягательной силой (это сравнение повторит потом Гвиницелли). Ср. также типично провансальское развернутое сравнение, приписываемое Персивалю Дориа:

Kome lo giorno quand'è dal maitino  
 chiaro e sereno e bello è da vedere,  
 perchè gli ausgielli fanno ['n] loro latino  
 cantare fino, e pare dolze audire,  
 e poi ver mezo il giorno cangia e muta,  
 e torna im pioggia la dolze veduta  
 che mostrava;  
 lo pellegrino, c'a sichuro andava  
 per l'alegreza delo giorno bello,  
 diventa fello, pieno di pesanza:  
 così m'à Amore a sua posanza

(«Как день, когда с утра/ ясно и безоблачно, приятен для взгляда,/ потому что птицы на своем языке/ нежно поют, услаждая слух,/ а затем к полудню меняется и преображается/ и обращается в дождь прекрасный вид,/ который он являл;/ путник, мирно шедший и радовавшийся хорошему дню,/ становится грустным и угнетенным:/ таким меня сделала любовь по своей воле»); или типологически сходное уподобление любящего птице, отогревающейся на зимнем солнце у Якопо Мостаччи («Amor, ben veio che mi fe tenere»).

Другим приемом, усвоенным сицилийцами из высокой провансальской лирики, является антитеза, но она используется реже сравнения и, как правило, ограничивается противопоставлением основных понятий: добра-зла, радости-страдания. На таком противопоставлении целиком построена канцона Гвидо делле Колонне «La mia gran pena e lo gravoso afaanno», тяжеловесное сочинение, написанное торжественным стилем и отличающееся немалой изощренностью в подборе слов, относящихся к противоположным лексико-семантическим полям, ср.:

Allegro sono, ca tale sengnorìa  
 agio aquistata per male soferire,  
 in quella che d'amare non vao ciessando.  
 Certo a gran tortto lo male blasmeria,  
 ché per uno male agio visto avvenire  
 poco di bene andare amelgliorando...

(«Я радостен, ибо какую власть/ я приобрел, страдая из-за зла,/ в той, которую я не перестаю любить./ Конечно, я весьма несправед-

ливо проклинал зло,/ поскольку из-за зла я увидел,/ как малое благо (отсутствие блага) постепенно стало улучшаться...»).

Тот же принцип лежит в основе канцоны Ринальдо д'Аквино «Venuto m'è in talento»: радость высокой любви (*gioia*, *allegrezza*, *piacere*) и сопутствующие ей добродетели (*speranza* «надежда», *gran valimento* «большое достоинство», *bona intendenza* «доброе понимание» и т.п.) противопоставляются страданию и горю (*soferenza*, *affanno*) из-за отсутствия *fin amor*. Так, обыгрывание центральных понятий провансальского куртуазного универсума (прежде всего *gioia* «радость») сводится у сицилийских поэтов к двум приемам — антитезе и повторам (ср. канцону Руджери д'Амичи «*Sovente Amore n'è [a]richuto manti*», в которой понятие «богатого дара радости» повторяется с незначительными модификациями из строфы в строфу: «*sì ricco dono Amore m'è dato,/ che me ne fa tutora in gioia stare*»; «*più rica gioia mai non fue veduta*»; «*e tien mi in gioia ed im bene*» и т.д.). К фонетическим же средствам — аллитерации, ассонансам — сицилийцы практически не прибегают; уступают они провансальским трубадурам и в области экспериментирования с метрикой и рифмой.

Другое направление сицилийской лирики, типологически сопоставимое с провансальским *trobar leu* («легким стилем»), представлено прежде всего творчеством Джакомино Пульезе. Выдвигалось предположение, что скорее он был жонглером, который в одном или нескольких путешествиях сопровождал императорский двор, чем собственно придворным поэтом. Как указание на жонглерство указывались следующие строки из его дискорда: «*bon ò talento,/ lo stormento /n sonando / e cantando*» — «с удовольствием играя на инструменте и распевая». В качестве другого доказательства этого предположения Сантанджело приводит расположение стихов Джакомино Пульезе в старых манускриптах<sup>33</sup>: они помещены между контрасто Чело д'Алькамо, которого Сантанджело считает жонглером, и стихами Руджери д'Амичи, в котором он видит полу-жонглера полу-придворного поэта. За неимением каких-либо биографических документальных данных о Джакомино трудно определить его социальное положение, столь же проблематично его жонглерство, тем более что в плаче по умершей донне «*Morte perché m'ai fatta sì gran guerra*» он называет себя *cavaliere* («*Sollea avere sollazo e gioco e riso/ più che null'altro cavaliere che sia*»). Сантанджело считает, что здесь Джакомино говорит не о себе, что в контексте стихотворения иначе как натяжка восприниматься не может. Но независимо от того, был ли Джакомино

<sup>33</sup> Le poesie di Giacomino Pugliese. Testo e studio critico di M.Santangelo. Palermo, 1937.



Пульезе жонглером или придворным поэтом, его поэзия очевидно тяготеет к простым формам, хотя несомненно также и то, что куртуазная лирика была ему известна. Любовь он описывает через традиционную куртуазную оппозицию: радость-страдание, но в отличие от представителей высокого стиля у Джакомино это противопоставление не получает развития и не превращается в систему понятий-терминов. Нередко появляется в его стихах и другой куртуазный мотив — порицание клеветников и завистников («Tuttor la dolce speranza», «Donna per vostro amore»). Изображение красоты донны также вполне отвечает требованиям высокой любовной лирики, ср. «aulente rosa col fresco colore» — «благоухающая роза нежного цвета»; «fontana di cortesia» — «источник вежества»; «chiarita più c'argiento» — «с лицом более ясным, чем серебро» и т.п. («Donna per vostro amore»). И вместе с тем в его стихах немало типично народных мотивов: жалобы женщины на злого и ревнивого мужа, горе разлуки, простодушное выяснение отношений со своей дамой, которая вынуждена оправдываться в ответ на упреки в равнодушии.

Таким образом, у Джакомино Пульезе куртуазный опыт накладывается на народное восприятие любви, которое можно обозначить как радостно-простое, чувственное, лишенное условности (именно оно и дало Сантанджело основания говорить об искренности поэзии Джакомино):

Quando vegio rinverdire  
giardino e prato e rivera,  
gli auscielletti odo bradire,  
udendo la primavera  
fanno loro gioia e diporto,  
ed io voglio pensare e dire:  
canto per donar conforto  
e li mali d'amore covrire,  
ché gl'amanti perono a gran torto.  
L'amore legièr è cosa,  
molt'è forte essere amato;  
chi è amato ed ama imposita  
lo mondo à dal suo lato

(«Когда я вижу, как зеленеет сад и луг и берег реки, слышу, как щебечут птички, чувствуя весну, они радуются и веселятся, и я хочу думать и говорить: я пою, чтобы оказать поддержку и покрыть зло любви, ибо любящие гибнут несправедливо. Любовь это легкое дело, весьма надежно быть любимым, кто любим и любит в мире, имеет на своей стороне весь мир»). Здесь описание пробуж-

дающейся весенней природы, выдержанное в провансальском духе, завершается несколько неожиданным образом: радостная песня должна преодолеть то зло, которое совершает любовь.

Любовные описания у Пульезе весьма далеки от куртуазных стереотипов, по своей конкретности и чувственности они напоминают народные песни, ср.:

membrando ch'èi te, bella, alo mio brazo,  
quando sciendesti a me in diporto  
per la finestra delo palazzo  
(«Isplendiente»)

(«вспоминая, как я держал тебя в объятиях,/ когда ты спустилась мне на радость,/ через окно дома»); или сходное описание в канцонете «La dolcie ciera piangiente», с большой степенью вероятности приписываемой Джакомоино:

L'aulente boca e le mene  
delo peto le ciera;  
fra le mie braza la tenne

(«Ее благоуханные уста и сосцы/ я искал,/ я держал ее в своих объятиях»).

Поэтический язык Джакомоино отличается простотой (простой синтаксис, отсутствие тропов), прозрачностью, а также динамичностью и некоторой экспрессивностью: обилие обращений, нередко с уменьшительно-ласкательными суффиксами (ср. «blondetta piagente», «oi bella dolzetta mia»), вопросов и восклицаний создают эффект разговорного тона, непосредственности, диалогичности (и в тех случаях, когда диалога нет).

Метрические особенности стихов Джакомоино Пульезе также свидетельствуют об их близости к народной поэзии: наиболее частый размер — восьмисложный стих с чередующейся рифмой; кроме того происходит ритмический сбой — более короткий стих разбивает монотонность, ср.:

Donna, di voi mi lamento,  
bella, di voi mi richiamo  
di sì grande fallimento:  
donastemi auro co ramo.  
Vostro amor pensai tenere  
fermo, senza sospicione;  
or m'asembra d'altro volere,

e truovo lo in falssa cascione,  
amore

Слово *amore* повторяется в конце каждой строфы как своего рода рефрен. Метрическая схема: 8a 8b 8a 8b/8c 8d 8c 8d/3c. Если сомнения относительно сущности народной или куртуазной поэзии Джакомо Пульезе могут иметь место, то в случае «народных» стихов Ринальдо д'Аквино или Фридриха II и т.п. вполне очевидно, что мы имеем дело со стилизацией. Мастер высокого стиля Ринальдо д'Аквино в канцонете «*Giamaì non mi comfortto*» воспроизводит женскую прощальную песнь:

*Giamaì non mi comfortto  
né mi voglio ralegrare.  
Le navi son giute a portto  
e volgiono colare.  
Va sse ne lo più giente  
in terra d'oltramare,  
ed io, oimè, lassa dolente,  
como degio fare?*

(«Никогда уж я не утешусь/ и не хочу радоваться./ Корабли прибыли в порт/ и теперь отчаливают./ Много людей уезжает /в заморские земли,/ а мне, несчастной,/ что делать?»). Умело воспроизведенная безыскусность стиля, характерный восьмисложный стих (в сирме сбивающийся на семи- и шестисложный) с чередующейся рифмовкой, равно как и сама тема (жалобы в связи с отъездом любимого в крестовый поход) создают полную иллюзию «народности» этого сочинения. Те же особенности отличают и приписываемую Фридриху II канцонету «*Dolze meo drudo*», (прощальный разговор с любимым перед долгой разлукой), хотя здесь замечен и легкий налет «литературности»: строфы попарно соединены повторяющимся в последнем и первом стихах словом (*strophae carpinidas*). Немало подобного рода песен и среди анонимных стихов сицилийской школы (ср. приписываемую иногда Одо делле Колонне женскую любовную песню «*Oi lassa 'namorata*»).

\* \* \*

Особое место в сицилийской лирике занимает контрасто Чело д'Алькамо «*Rosa fresca aulentissima*», представляющий собой любовный диалог-спор молодого человека и девушки, разворачиваю-

щийся на протяжении тридцати двух стрóf, в которых первые три стиха александрийские (с ударением на третьем слоге от конца — *sdrucchiolo* — перед цезурой) с общей рифмой, а оставшиеся два стиха — одиннадцатисложные, также рифмующиеся между собой. Это произведение вызвало множество вопросов и самых разнообразных, подчас противоположных друг другу суждений, которые и по сей день не всегда можно свести к некоему общему итогу. Прежде всего, личность автора остается, по сути дела, неидентифицированной. Станным выглядит само имя — *Cielo* или *Celo*; выдвигалось предположение, что это искаженный вариант *Ciullo*, которое в свою очередь может восходить к *Giulio* или *Celio*. Столь же неочевидна и вторая часть имени — *D'Alcamo*, *Dal Camo*, *Dalcamo*, которую пытались толковать то как топоним, то как нарицательное существительное (само в значении *rapporto* «одежда» или *giogo*, *freno* «ярмо, обуза»)³⁴. Соответственно невыясненным остается и место рождения загадочного автора контрасто.

Казалось бы, здесь мог прийти на помощь язык контрасто. Но и в этом случае возникают затруднения, поскольку лингвистический анализ текста не позволяет сделать определенных выводов о его диалектальной принадлежности: Апулия, Калабрия, Кампания и Сицилия претендовали на право считаться местом написания этого произведения³⁵.

Но наиболее острой и продолжительной была дискуссия о жанровой принадлежности «*Rosa fresca aulentissima*». Все множество высказанных по этому поводу суждений можно свести к двум принципиально различным точкам зрения. Согласно первой из них, контрасто Чело д'Алькамо является произведением народно-жонглерской поэзии (Чезарео, Д'Анкаона, Бартоли), а сам Чело был жонглером (Д'Овидио), исполнявшим свое сочинение под музыкальный аккомпанемент (Пальяро), переходя с места на место, или даже мимом (Де Бартоломейс)³⁶. Сторонники противоположной точки зрения утверждают, что контрасто Чело д'Алькамо восходит либо к французской пастуреле (Кэ), либо к некоему более древнему жанру, из которого

³⁴ D'Ovidio F. *Versificazione italiana e arte poetica medioevale*. Firenze, 1910. P. 589—746.

³⁵ Обзор мнений по вопросу о языке контрасто см. в: *Poeti del Duecento*. A cura di G.Contini. T. 1. Milano-Napoli, 1960. P. 174—175.

³⁶ Cesario G.A. *Op.cit.*; D'Ancona A. *Studi sulla letteratura italiana de' primi secoli*. Ancona, 1884; Bartoli A. *I primi due secoli della letteratura italiana*. Milano, 1880; D'Ovidio F. *Op.cit.*; Pagliaro A. *Op.cit.*; De Bartolomeis V. *Le origini della poesia drammatica italiana*. Bologna, 1924.

развилась пастурела (Жанруа)<sup>37</sup>, и таким образом, имеет литературный характер. В целом это весьма характерное для романтико-позитивистской критики стремление провести четкое разграничение между народным и литературным творчеством, хотя пастурела и жонглерская песнь имеют весьма существенное сходство — потенциальное драматическое начало, определяющее специфику обоих жанров.

Впрочем, почти все исследователи «*Rosa fresca aulentissima*» обращали внимание на его стилистическую неоднородность — на сочетание среднего, *mediocre* (именно этот термин употребил Данте в трактате «О народном красноречии» применительно к сочинению Чело) или даже сниженного, с использованием народных слов и форм, стиля и выражений и образов, безусловно относящихся к высокой куртуазной поэзии. Многие указывали при этом на комическую интенцию автора.

На наш взгляд, можно пойти дальше и назвать «*Rosa fresca aulentissima*» произведением, открывающим многовековую традицию итальянской комической поэзии. Что касается времени создания этого произведения, то это, пожалуй, единственный вопрос, разрешенный до конца благодаря исследованию Д'Анконы<sup>38</sup>, установившему, что Чело написал свой контрасто вскоре после 1231 г., так как упоминаемый им закон о защите (*defensa*) против агрессивных действий обидчика был принят Фридрихом II именно в этом году, тогда же были отчеканены новые монеты, *agostari*, название, встречающееся в контрасто. Как известно, комическая поэзия (*poesia giocosa*) как самостоятельное направление появилась лишь тридцать лет спустя — начало творчества Рустико ди Филиппо приходится на 60-ые годы XIII века. Однако ряд существенных особенностей произведения Чело д'Алькамо делает возможным включить его в русло комической традиции. Итальянская комическая поэзия разных эпох имеет единое общее основание — свою главную задачу она видит в пародировании и комическом снижении господствующей высокой лирики и одним из важных средств осуществления этой задачи является смешение стилей, перенесение схем высокой поэзии в «низкий» контекст и, следовательно, их искажение (ср. новый сладостный стиль и комическую поэзию Рустико ди Филиппо, Чекко Анджольери и др.; Петрарку и Буркьелло; петраркистов и Берни; рыцарские поэмы и Теофило Фоленго). Эти же особенности прослеживаются и в контрасто Чело д'Алькамо.

<sup>37</sup> Caix C.N. *Le origini della lingua poetica italiana*. Firenze, 1880; Jeanroy A. *La lirica francese in Italia nel periodo delle origini*. Firenze, 1897.

<sup>38</sup> Статья помещена в издании Панвини, цит.соч.

Прежде всего налицо трансформация куртуазной любовной ситуации, причем трансформация эта сознательная и умело обыгранная. Первая строфа контрастно может рассматриваться как зачин высокой канцоны:

Rosa fresca aulentissima, c'apari inver' la state,  
 le donne ti disiano, pulzell' e maritate:  
 tra mi d'este focora, se t'èste a bolontate;  
 penzando pur di voi, madonna mia

(«Роза свежая, благоуханная, появляющаяся ближе к лету,/ тебя желают донны, девушки и замужние:/ извлеки меня из этого огня, если есть на то твоя воля;/ из-за тебя я не имею покоя ни ночью ни днем,/ все думая о вас, моя мадонна»). Типичное куртуазное обращение, сравнение с розой, равно как и характерные для высокой любовной лирики топосы — любовное желание, огонь любви, отсутствие покоя, непрестанные мысли о донне — создают иллюзию принадлежности этого текста к куртуазной поэтической традиции. Единственно, что может вызвать сомнения, это метрика: такие размеры неизвестны высокой лирике и, напротив, сопоставимы со сходными размерами поэзии более низкого регистра, близкой к народной (ср. *Ritmo cassinese*, Житие Алексея человека Божия, произведения Бонвезина да ла Рива, Джакомино да Верона и некоторые другие сочинения подобного рода). Что касается одновременного использования местоимений «ты» и «вы», то это порой имело место в сицилийской лирике.

Но уже вторая строфа рассеивает всякие сомнения и «переворачивает» ту любовную ситуацию, которая была задана в первой строфе:

Sc di meve traba gli ti, follia lo ti fa fare.  
 Lo mare potresti arompere avanti, a semenare,  
 l'abere d'esto secolo tuto quanto asemprire:  
 avere nom pòteri a esto monno;  
 avanti li cavelli m'aritonno

(«Если ты мучаешься из-за меня, то это тебя заставляет делать безумие./ Ты можешь вспахать море и засеять,/ собрать все богатство этого века:/ все равно ты не будешь меня иметь в этом мире;/ я прежде остригу волосы» [т.е. уйду в монастырь]). Ответ девушки резок и насмешлив по содержанию, по форме же ориентирован на народный стиль (ср. близкие к proverbialным сравнения). Далее разговор продолжается в том же духе, т.е. происходит решительный отказ от куртуазной модели любовной беседы.

И в высокой лирике эта модель имела разные варианты, в частности и несколько сниженные, как, например, в пастуреле. Но у Чело ситуация принципиально иная. В пастуреле рыцарь склоняет пастушку ответить на его любовь, она же ему, как правило, отказывает. В контрасте Чело герой не является рыцарем, а героиня пастушкой, да и сама беседа не разворачивается на идиллическом фоне расцветающей весенней природы, не говоря уже о различии в ее тоне. К тому же ее результат прямо противоположный — герой получает согласие, в котором он, похоже, не сомневался с самого начала, и вся перепалка приобретает таким образом сугубо ритуальный характер. Часто «*Rosa fresca aulentissima*» сопоставляли с тенцонной Раймбаута де Вакейраса с генуэзкой. Действительно, некоторое типологическое сходство имеет место: трубадур говорит высоким стилем, генуэзка низким, на диалекте; но это разграничение стилей функционально и не выводит эту тенцону за рамки куртуазной поэзии.

Таким образом, в куртуазной поэзии герой и предмет его воздыханий находятся на разных уровнях: наиболее частый вариант — знатная дама и занимающий более низкую социальную ступень рыцарь-трубадур, описывающий свою любовь к ней в терминах феодального служения. Позже социальное различие было вытеснено различием в уровне нравственного развития и любовь к ангелоподобной донне рассматривалась как путь самосовершенствования (новый сладостный стиль). Другой вариант, представленный обычно в пастуреле, предполагает более высокое социальное положение рыцаря, соблазняющего пастушку или крестьянку. (Лишь в отдельных произведениях куртуазной лирики, имитирующих народную поэзию — песнях расставания, песнях девушки, желающей выйти замуж, или покинутой возлюбленным и т.п. — подобное различие в положении героя и героини нерелевантно.) Чело д'Алькамо нарушает привычную схему: его герои стоят на одной ступени социального и нравственного развития, и, собственно говоря, конфликта как такового в этой ситуации нет. Оба персонажа имеют одну и ту же цель и говорят одним и тем же языком. Их чувства также одинаковы и в равной мере полярны тому высокому платоническому любовному чувству, которое воспевалось провансальскими трубадурами и вслед за ними сицилийскими поэтами. Разумеется, что и в куртуазной лирике чувственность, страсть не были полностью изгнаны, но им было отведено соответствующее место: они порицались как *fol amor*, тогда как идеалом оставалась утонченная и возвышенная платоническая любовь, *fin amor*, неизвестная персонажам Чело, ср.:

Dunque voresti, vitama, ca per te fosse strutto.

Se morto essere debo ci od intagliato tuto,  
 di quaci non mi mòscera se non ài delo frutto  
 lo quale stao nelo tuo iardino:  
 disio lo la sera e lo matino.

Di quello frutto non abero conti né cabalieri;  
 molto lo disiano marchesi e iustizieri,  
 avere no'nde pottero: giro'nde molto ferì

(«Итак, ты хотела бы, жизнь моя, чтобы я из-за тебя погиб?/ Если я должен здесь умереть или быть весь изрезан на куски,/ я все равно не двинусь отсюда, пока не получу плода,/ что находится в твоём саду:/ я желаю его вечером и утром»./ «От этого плода не вкушали ни графы, ни рыцари;/ весьма желали его маркизы и судьи,/ но не смогли его иметь и, сердитые, ушли прочь»). Итак, любовное чувство, изображаемое Чело, отнюдь не возвышенное, оно не предполагает в любящем благородства и не ведет к совершенствованию, т.е. кардинальным образом отличается от куртуазной *fin amor*, однако описывается оно сплошь и рядом в терминах высокой лирики — автор контрастно умело использует провансализмы и галлицизмы, равно как и характерные для любовной сицилийской лирики формы и выражения. Но наряду с той высокой лексикой не менее широко представлен сниженно-диалектальный лексический пласт, никогда не использовавшийся сицилийскими поэтами, а свойственный, скорее, народной сицилийской поэзии (ср. например, типичное для старого сицилийского диалекта энклитическое употребление притяжательного местоимения — *vitama, paremo*; или отнюдь не поэтическое восклицание — «*oi periura malvasa*» — «о дурное проклятье»). Смешение стилей становится у Чело литературной игрой. В начале контрастно высокий стиль закреплен за молодым человеком, низкий — за девушкой: любовная беседа ведется одновременно на двух уровнях и полное стилистическое несоответствие реплик персонажей вызывает комический эффект. Ср.:

Он:

«Quando ci passo e veio ti, rosa fresca de l'orto,  
 bono comfortto doni mi tutore»

(«Когда я прохожу здесь и вижу тебя, свежая садовая роза/ ты всечасно даришь мне добрую надежду»).

Она:

«Como ti seppe bona la venuta,  
 consilgio che ti guardi ala partuta»



(«Как ты сумел удачно прийти,/ советую тебе позаботиться и об уходе»). Но по мере продвижения беседы к завершению меняется и язык персонажей, и в конце контрасто та же ситуация прихода-ухода обыгрывается зеркально отраженной: девушка усваивает высокий стиль, молодой человек низкий, ср.:

Она:

«Sazo che m'ami, amo ti di core paladino.  
Leva ti suso e va' te ne, torna ci a lo matino.  
Se ciò che dico face mi, di bon core t'amo e fino:  
Quisso ti 'mprometto senza fàlgia,  
te' la mia fede che m'ài in tua bàlgia»

(«Я знаю, что ты меня любишь и люблю тебя благородным сердцем./ Поднимись и уходи, возвращайся утром./ Если ты сделаешь для меня то, о чем я говорю, я буду любить тебя добрым и нежным сердцем:/ я неложно обещаю тебе это,/ поверь моему слову, ибо я в твоей власти»).

Он:

«Per zo che dici, carama. — neiente non mi movo.  
Inanti prenni e scanna mi, tolli esto cortello novo.  
Esto fatto fare pote si inanti scalfi un uovo»

(«Из-за того, что ты говоришь, дорогая моя, я и не подумаю двинуться;/ прежде возьми и освежуй меня, держи этот новый нож./ Это можно сделать быстрее, чем разогреется яйцо»).

Так, на протяжении контрасто персонажи, противостоящие друг другу, меняются местами: изменение позиции каждого из них влечет за собой и «обмен» стилями, при этом сохраняется драматичность диалога, которая снимается лишь в последних стихах контрасто:

Alo lletto ne gimo ala bon'ora,  
ché chissà cosa n'è data in ventura

(«В добрый час мы отправимся в постель,/ ибо кто знает, что нам принесет будущее») — завершение, резко диссонирующее с куртуазным зачином. Дисгармония и антитетичность являются принципами построения этого произведения, автор которого стремится разрушить гармонию высоких куртуазных сочинений (канцон, прежде всего) как на содержательном, так и на формальном уровнях.

Как показывает дальнейшая история развития итальянской литературы, пародийная поэзия подводила своеобразный итог высокой лирике, подчеркивая одновременно ее ценность в недавнем прошлом

и ее исчерпанность в настоящем. Отчасти именно такую роль играет и контрасто Чело д'Алькамо по отношению к сицилийской лирике. И если для сицилийской лирики эта общая картина предстает в более смазанном виде, чем в дальнейшем, то это объясняется, на наш взгляд, следующим обстоятельством: возникнув как поэзия подражательная, сицилийская лирика с самого начала стремилась свернуть со своей «провансализирующей» стези и обрести собственные, самостоятельные формы, преодолеть влияние слишком сильной традиции — и надо сказать, что на этом пути были достигнуты немалые успехи. Эта центробежная тенденция сицилийской лирики делает ее менее удобной мишенью для пародирования, ибо в лице своих лучших поэтов она стремилась перерасти самое себя и освоить новые творческие принципы, что удалось сделать представителям уже иного поколения и иной поэтической школы. Что же касается контрасто Чело д'Алькамо, то он способствовал разрушению стереотипов куртуазной поэзии посредством их комического снижения и таким образом открывал выход на новые просторы.

## ГЛАВА II

ГВИТТОНЕ Д'АРЕЦЦО  
И СИЦИЛИЙСКО-ТОСКАНСКАЯ ЛИРИКА

Контрасто Чело д'Алькамо подводит своего рода итог сицилийской лирике, трактуя ее основные топосы в пародийном ключе. Впрочем, ограниченность художественного пространства, заданная искусственным образом возникновения и подражательным характером этой лирики, была очевидна уже и для отдельных ее представителей (Якопо да Лентини), стремившихся к тематическим и формальным новшествам.

Попытки реформирования некогда мощной и престижной традиции куртуазной лирики продолжались и тогда, когда условия, ее породившие, давно изменились и она неизбежно превратилась в анахронизм. Тосканские поэты, писавшие в 60—90-ых гг. XIII века, часто по инерции обращались к сицилийским образам, в той или иной мере модифицируя их и пытаясь примирить их с новыми литературными вкусами. Вышедшую из-под их пера поэтическую продукцию принято объединять под малоудачным названием сицилийско-тосканской лирики, названием, лишь поверхностно, по географическому принципу, определяющим эту лирику и не раскрывающим ее сути, а главное — нивелирующим очень разные поэтические дарования и стили. Наиболее яркая фигура этой школы — Гвиттоне д'Ареццо — явно не вписывается в рамки, определенные этим названием: его роль значительно больше, чем просто перенесение, пусть даже в измененном, преобразованном виде, сицилийских лирических моделей на тосканскую почву; тем более что его ориентация на провансальских трубадуров сильнее, чем на придворных поэтов Фридриха II. Кроме того, стихи Гвиттоне в свою очередь стали предметом подражания со стороны его многочисленных последователей и ценителей. Таким образом, мы имеем дело с двумя, если не с тремя, группами поэтов: действительными подражателями сицилийской традиции, точнее, отдельных ее аспектов (Бонаджунта да Лукка, Компьюта Донцелла, Нери де'Висдомини, Бондие Диетаюти, Чо-

ло де ла Барба и др.) и гвигтонианцами (Мео Аббращавакка, Пануччо дель Баньо, Монте Андреа, Данте да Майано и др.); не говоря о тех поэтах, кто, как Кьяро Даванцати, испытывал на себе в равной степени влияние и сицилийской поэзии и Гвигтоне д'Ареццо.

Сицилийско-тосканскую поэзию часто рассматривают как переходную, как своеобразный мост между сицилийской лирикой и новым сладостным стилем, что в целом верно отражает ее место в истории развития итальянской лирической традиции, но по отношению к Гвигтоне является очевидной недооценкой его роли в этом процессе. Начало этой несправедливости было положено, как это может ни показаться странным на первый взгляд, Данте, весьма многим обязанному Гвигтоне<sup>39</sup>. В своих сочинениях Данте упоминает Гвигтоне редко и всегда в отрицательном контексте. В трактате «О народном красноречии» он удостаивает его лишь краткой и презрительной характеристики как поэта, склонного к «плебейскому», «муниципальному» стилю и не владеющего куртуазным языком (I, XIII, 1; II, VI, 8) — замечание, вызванное, вероятно, тем, что наряду с высокой лексикой, провансализмами и латинизмами Гвигтоне употреблял также и слова более низкого стилистического регистра, диалектально окрашенные, — не считая нужным подробнее останавливаться на столь незначительной фигуре; тогда как другим поэтам, провансальским и итальянским, отводится куда более почетное место. В «Божественной комедии», где Данте также не обходит вниманием своих собратьев по перу, имя Гвигтоне появляется дважды и каждый раз как бы между прочим — в придаточном предложении в ряду других имен, Чист. XXIV, 55—57: «il nodo/ che 'l Notaro e Guittone e me ritenne / di qua dal dolce stil novo ch'i' odo»; и в сравнении, Чист. XXVI, 124—126: «Così fer molti antichi di Guittone, — di grido in grido pur lui dando pregio, — fin che l'ha vinto il ver con più persone». Еще одно место в «Божественной комедии» косвенно отсылает к Гвигтоне: в XXIII песни «Ада» среди «унылых лицемеров» мы встречаем *frati gaudenti*, радующихся братьев, орден, в который Гвигтоне вступил в 1265 году.

К сожалению, это далеко не беспристрастное суждение Данте о Гвигтоне было многими принято за чистую монету и с готовностью подхвачено, став серьезным препятствием на пути проникновения в

<sup>39</sup> О влиянии Гвигтоне на Данте см., в частности, в статьях Пиконе (M. Picone. *Guittone e i due tempi del «Canzoniere»*) и Горни (G. Gorni. *Guittone e Dante*). опубликованных в сборнике *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno internazionale di Arezzo (22—24 aprile 1994)*. A cura di M. Picone. Firenze. 1995. с. 73—88 и 309—335.

и без того не простой мир его стихов. Квинтэссенцией такой несправедливости предстает мнение Де Санктиса, не считавшего Гвиттоне поэтом<sup>40</sup>. Хорошо еще, что он признавал за ним человеческие достоинства, в чем ему нередко отказывали другие исследователи его творчества, повторяя не без влияния Данте миф о неискренности и лицемерии его обращения к Богу или в лучшем случае о его литературном характере<sup>41</sup>.

Суть дантовской позиции по отношению к Гвиттоне была принципиально определена Контини как «законная защита» от чрезмерной литературной славы и влияния Гвиттоне среди его современников<sup>42</sup>. Действительно, в последние десятилетия XIII века авторитет аретинского поэта был непререкаем: перед ним преклонялись, ему подражали, к нему обращались с выражением восхищения и преданности отнюдь не только его ученики и непосредственные последователи. Почтительный и благоговейный сонет адресует ему Гвиницелли:

Charo padre meo, de vostra laude  
 non bizogna c'alcun omo se 'nbarchi,  
 ché 'n vostra mente intrar visio non aude,  
 ché fòr de sé vostro saver non l'archi.  
 A ciascun reo sì la porta claude,  
 che, ssenbr', à piovia che Venesi' a Marchi;  
 entr' a' Ghaudenti ben vostr' alma ghaude,  
 ch'al me' parer li ghaldii àn sovr'alarchi.  
 Prendete la canson, la qual io porgho  
 al saver vostro, che l'aguinchi e cimi,  
 ch' a vo' i' ciò solo com' a maestr' accorgho,  
 ch'ell' è conguinta certo a debel vimi  
 però mirate di lei ciascun borgho,  
 per vostra corression lo visio limi<sup>43</sup>

<sup>40</sup> Де Санктис Ф. История итальянской литературы. Т. 1. М., 1963. С. 41.

<sup>41</sup> Ср. к примеру: Tartaro A. Il manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Trecento. Roma, 1974.

<sup>42</sup> Contini G. Poeti del Duecento. Milano-Napoli, 1960. Ранее эта мысль высказывалась им в комментариях к изданию дантовских стихов: Dante Alighieri. Rime. A cura di G. Contini. Torino. Einaudi, 1995 (1-ое изд. 1939 г.).

<sup>43</sup> Цитируется по: Avalle D'A.S. Concordanze della lingua poetica italiana delle origini. Milano-Napoli. 1992. По этому же изданию цитируются стихи Гвиттоне кроме любовных сонетов, цитируемых по изданию: Guittone d'Arezzo. Canzoniere: i sonetti d'amore del codice Laurenziano. A cura di L. Leonardi. Torino, Einaudi. 1994 (комментированное издание наиболее полной рукописи, представленной и у Авалле).

(«Отец мой дорогой,/не нужно, чтобы кто-либо возносил вам хвалу,/ ибо порок не осмеливается проникнуть в ваш ум,/ будучи отброшенным вашей мудростью./ Она затворяет дверь для всякого зла,/ и, кажется, там ее более, чем в Венеции людей по имени Марко;/ ваша душа радуется среди радующихся братьев,/ имеющих, на мой взгляд, преизобилующие радости./ Примите эту песню, которую я вручаю / вашей мудрости, чтобы она ее укрепила и обтесала,/ ибо я с этим лишь к вам, как учителю, прибегаю,/ ведь она соединена слабыми связями./ Поэтому взгляните на каждый ее уголок:/ так чтобы благодаря вашему исправлению исчезли недостатки»).

Эта атмосфера преклонения поддерживалась, невольно, и самим Гвиттоне, который чувствовал себя не столько даже поэтическим мэтром, сколько учителем жизни, и охотно раздавал советы и наставления всем желающим и не желающим того. Скорее всего Данте раздражал назидательный тон Гвиттоне и его претензии на учительство, не исключено, именно потому, что и сам он ощущал в себе то же призвание поэта-пророка, но понимал его иначе. Кроме того, собственное творческое становление, выработка самостоятельного стиля, особенно такого, как *dolce stil nuovo* с его установкой на абсолютность, более или менее неизбежно должно было сопровождаться отталкиванием от признанных образцов, бунтом против авторитетов. В Гвиттоне же Данте видел фигуру, достойную соперничества, и в этом он не ошибался.

Поэтическое наследие Гвиттоне, состоящее из 50 канцон и 251 сонетов (некоторые из них дошли лишь в издании 1527 г. и отсутствуют в наиболее полной ранней рукописи Laurenziano Rediano 9, т.е. не могут считаться абсолютно достоверно принадлежащими Гвиттоне), обычно подразделяют на два периода. Первый охватывает время со второй половины 50-ых годов (дату рождения Гвиттоне относят с некоторой долей приблизительности к 1235 г.) до 1265 г., когда придерживавшийся гвельфских убеждений гражданин Ареццо, с детства участвовавший в жизни коммуны (его отец, Вива ди Микеле, был коммунальным казначеем и Гвиттоне помогал ему в его деятельности), тяжело переживавший смену прежнего консервативного уклада жизни новым, прогибеллинским, и добровольно удалившийся в изгнание (вероятно, в 1257—59 гг.), будучи не в силах видеть творящиеся в городе безобразия и полный упадок нравственности (предполагают, что были затронуты также и его личные интересы), оставляет жену и троих детей — «*tre picciuli mei abandonai*», как вспомнит он в канцоне «*O cari frati mei, con' malamente*», — и вступает в незадолго до того образовавшийся орден радующихся братьев или вои-

нов блаженной Девы Марии. С этого момента начинается второй период в творчестве Гвиттоне, продолжавшийся до самой смерти (21 августа 1294 г.). Такое деление исходило от самого Гвиттоне, подписывавшегося после 1265 г. только как *frate Guittone* (брат Гвиттоне) и неустанно сурово осуждавшего свои ранние любовные стихи («*or torno de 'rezia / in dritta e in verace oppinione*» — «теперь от ереси я возвращаюсь / к правильному и истинному суждению», канцона «*O [tu], de nome Amor, guerra de fa[tt]o*») и предостерегавшего других от подражания ему в этом, ср. сонет, обращенный к Монте Андреа:

E poi de' pomi miei prender vi piace,  
per Deo, da' venenosi or vi guardate,  
li quali eo ritrattai come mortali

(«И если вы захотите вкусить от моих плодов,/ ради Бога, остерегайтесь ядовитых,/ которые я создал смертельными»).

Но при всей важности перелома, изменившего одновременно и жизнь и литературный стиль Гвиттоне, было бы неразумно поддасться соблазну рассматривать эти два этапа как разделенные между собой непроходимой пропастью (к чему решительно подталкивает в своих стихах «брат Гвиттоне»). Попытки найти единый стержень в творчестве Гвиттоне предпринимались не раз: кто-то видел его в понимании искусства как миссии, равной едва ли не апостольской<sup>44</sup>, кто-то искал его в страсти Гвиттоне к стилистическому экспериментаторству<sup>45</sup>. Что касается первой точки зрения, то она выглядит как некоторая натяжка, поскольку пророчески-проповеднический тон появляется у Гвиттоне лишь совсем незадолго до постигнутого его внутреннего кризиса и только в политических стихах, тогда как вся любовная лирика абсолютно его лишена. Вторая же точка зрения, несомненно, верна, но затрагивает лишь формальный, т.е. в некотором роде поверхностный — хотя и необыкновенно важный для Гвиттоне — аспект его творчества<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> Quaglio A.E. *I poeti siculo-toscani // La letteratura italiana. Storia e testi*. Torino, Einaudi, 1970. I. 2. С. 241—338.

<sup>45</sup> Calenda C. *I Siculo-toscani // Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Torino, Bollati Boringhieri, 1993. С. 311—324; близки к этому и рассуждения Cerpe. см.: Segre C. *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano, 1974.

<sup>46</sup> О роли риторики в поэзии Гвиттоне см.: статью: Bachr R. *Studien zur Rhetorik in den Rime Guittones von Arezzo // Zeitschrift für romanische Philologie*. 1957. 73. с. 193—258; 1958, 74. с. 163—211.

На наш взгляд, ядром всего литературного — и шире, жизненно-го — пути Гвиттоне является его неукротимое стремление к реформированию, совершенствованию того материала, к которому он обращается и который кажется ему в данный момент наиболее требующим приложения его усилий, будь то зашедшая в тупик куртуазная лирическая традиция или нравы и воззрения аретинцев, или своя собственная душа, равно как и души других заблудших, с которыми Гвиттоне спешит поделиться своим опытом и тем самым помочь им. Весьма показательны в этом отношении его слова:

Come al lavorator la sappa è data,  
è dato el mondo a nnoi, non per ghaudere,  
ma per esso eternal vita 'quistare

(канцона «Vergogno ò, lasso! ed ò me stesso ad ira», 73—75: «Как работнику дана мотыга,/ нам дан мир/ не для того, чтобы радоваться,/ но чтобы через него завоевать вечную жизнь»). И если вторая часть этой фразы отражает мировоззрение аретинского поэта после его вступления в орден, то ее начало применимо и к Гвиттоне автору любовных стихов.

Гвиттоне начал писать в то время, когда расцвет сицилийской лирики уже миновал, хотя до ее полного затухания было еще далеко. Но культурно-исторические условия жизни изменились коренным образом (не говоря уже о том различии, которое изначально существовало между Сицилией и Провансом) и для аретинского поэта атмосфера двора Фридриха II и те импульсы, которые вдохновляли сицилийцев, были безвозвратным прошлым. Гвиттоне подходит к сицилийскому лирическому наследию извне — с уважением и одновременно слегка критически. Он прекрасно с ним знаком, как свидетельствуют многочисленные переключки, отсылки и аллюзии в его стихах, но не склонен его абсолютизировать; более того, чаще он обращается к первоисточнику куртуазной лирики, к провансальским трубадурам, а не к ее сицилийской интерпретации. Если среди сицилийцев он ориентируется почти исключительно на Якопо да Лентини, то провансальское влияние значительно многообразнее: Вентадорн, Файдит, Раймбаут д'Ауренга, Эймерик де Пердигон, Флокет Марсельский и многие другие привлекали внимание Гвиттоне, как это следует из его стихов, содержащих немало скрытых цитат из этих авторов. Как известно, сицилийские поэты усвоили провансальский опыт в сильно редуцированном виде, Гвиттоне же возродил многое из того, что не было подхвачено его итальянскими предшественниками, ср. частое использование торнады в канцоне,



введение политической тематики, соответствующей провансальской сирвенте, не говоря уже о существенном расширении арсенала формальных средств, также сокращенного сицилийцами. Таким образом, творческое отношение к традиции было характерно для Гвиттоне с самого начала. Его реформаторская деятельность осуществлялась в двух параллельных направлениях: первое имело своей целью расшатывание устоявшихся топосов, легкое смещение акцентов, едва заметную иронию и пародирование и преодоление принципиальной замкнутости, расширение тематики; второе затрагивало формальные особенности, здесь Гвиттоне шел по пути предельного усложнения стиля, доводя приемы *trobar clus* до немыслимой изощренности и придавая тем самым поэтическому языку неизвестную ему доселе экспрессию.

Любовная лирика Гвиттоне включает в себя 22 канцоны и 86 сонетов — весьма показательное соотношение этих двух жанров. Сонет, возникший под пером Якопо да Лентини как жанр экспериментальный и открытый для нововведений, подтвердил свою жизнеспособность и оправдал свое назначение в творчестве Гвиттоне д'Арrezzo. Но и в канцоне при всей ее видимой незыблимости и окостенелости можно проследить некоторые изменения. Наряду с постоянно повторяющимися привычными топосами служения даме, заверений в верности, мольбе о милости и снисхождении, радости и боли любви, восхваления внешних и внутренних качеств дамы, облагораживающей силы любви и т.д. появляются новые мотивы. Так, уже в первой канцоне любовного цикла «*Se <d>de voi, donna gente*» звучат полемические интонации:

*Se <d>de voi, donna gente,  
m'à prezo amor, no è già meraviglia,  
ma miracol semiglia  
come a ciascuno no à l'anima preza (1—4)*

(«Если к вам, благородная донна,/ меня охватила любовь, это не удивительно,/ но может показаться чудом, как она не охватила душу каждого»). Эти строки прямо отсылают к канцоне Якопо да Лентини «*Meravigliosamente un amore mi dstringe*» (ср. также «*Madonna dire vi voglio, / come l'amore m'à preso*»), тем более что через несколько стихов Гвиттоне подхватывает другой близкий сицилийскому нотариусу образ «живописи», «портрета» — *pintura*). В этой же канцоне, выражая свою готовность во всем служить даме, влюбленный произносит такие слова:

*Per tutto ciò non servo,*

né porea mai servir, l'onor né 'l bene,  
che per voi fatto è mene (64—66)

Поэтому я не служу, / и никогда не мог бы служить, чести или благу, / которое вами мне сделано»), т.е. разделяет — пусть всего лишь умозрительно — донну и благо, чье единство является одним из основных положений куртуазного кодекса, которое и сам Гвиттоне охотно повторяет в других стихах (ср. «ché 'n amar voi senpr'eo cresc' e melliugo» — «любя вас, я возрастаю и улучшаюсь», канцона «A renformare amore e fede e spera», 30; или: «perch'è di valor soma» — «ибо она вершина достоинства», канцона «Tuctor, s'eo végljo o dormo», 16 и т.п.). Сходная мысль появляется и в канцоне «Altra gioi non m'è gente», 5—14:

Così coralmente  
m'à di lei prezo amore  
che non porea far fiore  
ver' me cosa spiacente,  
per che m'è più piacente  
lo mal, se mal me face,  
che lo ben non mi <s>piace  
de gente, ch'è nodrita  
en dezorrata vita  
e vive al dispiacer d'onni valente

(«Так сильно / охватила меня любовь к ней, / что ничто не могло показаться / мне плохим; / потому мне милее зло, / если она причиняет мне зло, / чем добро / людей, вскормленных / бесчестной жизнью / и живущих к неудовольствию всякого достойного человека»). Страсть Гвиттоне к логическому построению своих рассуждений и к исчерпывающим противопоставлениям, призванным до конца разъяснить его мысль, приводит порой к таким неожиданным результатам.

Нередко Гвиттоне использует куртуазную форму для, строго говоря, некуртуазного содержания. Начало канцоны «Oraché la freddore» заставляет предположить, что речь в ней пойдет о завистниках и клеветниках (провансальское *lauzengiers*), мешающих настоящей любви; упоминание о «vil gente, / e che fall[a] e dismente / gioia, santo e amore» («низких людях, портящих и искажающих радость, песнь и любовь», 2—4), казалось бы, не оставляет в этом сомнений. Но едва наметившийся в начале мотив любви, встречающей препятствия, далее не развивается и основной темой стихотворения становится утешение и наставление в мужестве человека, попавшего в беду, предвосхищающее язык «брата Гвиттоне»:

Piangendo e sospirando  
 non racquista l'om terra,  
 ma per forza di guerra  
 saggiamente pugnando

(«Плача и вздыхая,/ человек не покорит землю,/ но силой войны,/ мудро сражаясь» [31—34]).

То же смешение жанровых особенностей происходит и в канцоне «*Ai lasso!, ché li boni e li malvagi*», представляющей собой моралистически-назидательное рассуждение о преимуществах женщин перед мужчинами (сравниваются исключительно нравственные качества), оформленное как обращение к донне («*gentil mia donna*») с использованием характерного для стихов трубадуров *senhal* — *Gioia gioiosa* (еще одно непосредственное заимствование из провансальской традиции, почти не представленное у сицилийцев). Затронутая тема продолжается и в следующей канцоне «*Altra fiata aggio, donne, parlato*», которая, хотя и входит в раздел любовной лирики, но тяготеет ко второму периоду творчества Гвиттоне (характерна перемена обращения: уже не «*gentil donna*», «*gioia*», а обобщенно-безличное *donne 'донны'*).

Еще дальше идет Гвиттоне в сонетах. Недавние исследования убедительно доказали, что все 86 любовных сонетов целесообразно рассматривать как единый поэтический сборник, *canzoniere*, в котором наблюдается определенная логика структурно-тематического построения: последовательность циклов сонетов, связанных между собой как смысловыми узлами, так и общими рифмами, ассонансами, лексемами)<sup>47</sup>. История отношений лирического героя и донны проходит через ряд более или менее традиционных стадий: безответная любовь, мольбы к донне о милости и обвинения ее в жестокости, пробуждение чувства в донне, радость любви, размолвка с донной и примирение. Необычными являются несколько важных моментов: во-первых, завершается эта история взаимными оскорблениями и окончательным разрывом, в своей последней реплике донна решительно подводит итог развернувшемуся в двух тензонах (сонеты 37—49 и 81—86) выяснению отношений:

Ma io vorrebbi, lassa, esser morta  
 quando con omo, ch'i' l'ò disdegnato,  
 come tu se', tale tenzon fatt' aggio.

<sup>47</sup> Ср. вступительную статью Леонарди в: *Guittone d'Arezzo... Op.cit.*. С. XIII—LIX.

Ben puoi tener ormai la lingu' acorta  
 e dir ciò che ti piac' e star fidato,  
 che 'nu alcun modo non responderaggio (9—14)

(«Но я хотела бы, несчастная, умереть,/ после того как я вступила в такую тенцону с презираемым мной человеком,/ каковым ты являешься./ Ты можешь теперь быть острым на язык/ и говорить все, что тебе захочется, и быть уверенным в себе,/ я ни за что тебе не отвечу»).

Во-вторых, нарисованная в канцоньере любовная история оказывается ненастоящей, ее персонажи неискренними, а лишь исполняющими традиционные роли любящего и донны. В определенный момент лирический герой снимает маску и обнаруживает свою подлинную позицию, хотя и относит ее к прошлому (19, 1—3):

Sì como ciascun, quasi enfingitore,  
 e ora maggiormente assai c'amante,  
 so' stato ver' di lei, di beltà fiore

(«я был по отношению к вам, о цвет красоты, почти как обманщик, а теперь более, чем влюбленный») и далее (6): «*facendo di perfetto amor sembrante*» («изображая совершенную любовь»)<sup>48</sup>. В другой раз (сонет 43) он упрекает в двойственности поведения донну, изображающую суровость, но втайне довольную ходом событий. А в предпоследнем сонете появляется слово *gioco* 'игра' («*E veggio che del gioco non ài par te*», 4 — «Вижу, что в этой игре нет равного тебе»), окончательно расставляющее акценты как в тенцонах с дамой, так и во всем канцоньере.

В еще большей степени стремление Гвиттоне к поиску новых путей проявляется в области формы, и здесь трудно найти ему равных. Гвиттоне ориентируется на провансальский *trobar clus*, но значительно превосходит его как по сложности и «концентрированности» стиля (ср. его «*serro motti*» 'тесно слова', канцона «*Altra fiata aggio, donne, parlato*», 167), так и по разнообразию вариантов. Неутолимая тяга к эксперименту заставляет аретинского поэта искать новые комбинации слов, звуков, рифм, вводить новые, каждый раз все более изощренные, конструкции. Казалось бы, что такой тяжеловесный и не динамичный жанр, как канцона, вряд ли мог вдохновить на оригинальные решения. Но, похоже, чем сильнее сопротивление материала, тем охотнее берется Гвиттоне за его преобразование. Он увеличивает длину канцоны — нередко до сотни и более

<sup>48</sup> О термине *enfingitore*. равно как и анализ самой ситуации обмана см. у Леонарди: *Guittone d'Arezzo... Op.cit.*

стихов — и длину станцы (например, канцона «Se <d>de voi, donna gente» состоит из станц по 21 стиху), как бы расширяя пространство для эксперимента. Действительно, схемы станцы, прежде всего сирмы, в канцонах Гвиттоне поражают своим разнообразием. В одних случаях изошренная структура строфы сохраняется на всем протяжении канцоны (ср. «Chero con dirittura», где Гвиттоне использует также прием *strophas carfinidas*); иногда с минимальными вариациями, не нарушающими общей схемы, а наоборот, подчеркивающими ее устойчивость и гибкость одновременно. Ср.:

Se <d>de voi, donna gente,  
 m'à prezo amor, no é già meraviglia,  
 ma miracol semiglia  
 come a ciascuno no à l'anima preza;  
 ché de cosa plagente  
 saven de virità ch'è nato amore;  
 or da voi, che del fiore  
 del plager d'esto mondo sete apprea,  
 com' pò l'omo far defeza?  
 Ché natura enteza  
 fo di formare voi, co' 'l bon pintore  
 Polocrito fo dela sua pentura;  
 ché non pò cor pensare,  
 né lingua devizare,  
 che coza in voi potesse esser più bella.  
 Ai Deo, con sì novella  
 pote a esto mondo dimorar figura,  
 ch'è de sovra-natura?  
 Ché ciò che ll'om di voi conosce e vede,  
 semiglia, per mia fede,  
 mirabel cosa a bon conoscidore

Схема: ABBCADDCCC/DEFFGGEEHND. Отметим, что деление на лицо и сирму диктуется здесь, равно как и в последующих строфах, исключительно рифмовым рисунком, а не смысловым, что является весьма показательным для Гвиттоне нарушением традиции в угоду эксперименту с формой. В последующих станцах структура лица остается той же, а сирма представляет некоторые модификации, но при этом сохраняя единую основу: одинаковую первую и последнюю рифму (стройность и завершенность) и четыре пары смежных рифм в середине (устойчивость).

Схемы сирмы станцы (рифмы в каждой станце разные):

II — EFGGHHFFIIE

III — EFGGHNIKKE  
 IV — EFGGEEFFHNE  
 V — EFGGHFFIIE

Торнада имеет свою схему: AABBCDEEFFGGHNC, лишь отчасти перекликающуюся с остальными станцами. В других случаях (например, «Ora parrà s'eo saverò cantare») сирма каждой станцы непохожа на другую.

Эквилибристические упражнения проделывает Гвиттоне и с рифмой (Гвиттоне рифмует *ò-u*, *è-i*). Он экспериментирует не только с порядком следования рифм друг за другом, но и с самой формой слова, оказавшегося в рифме. В сонете, где последовательность рифм ограничена самим жанром — хотя и это не останавливает Гвиттоне, он создает двойной сонет (22 стиха) и двойной сонет с кодой (27 стихов), а в традиционном сонете использует в терцине рифму восьмистишия (схема сонета «Eo t'aggio inteso, e te responderaggio»: ABABABAC SACACA) — центр тяжести переносится на фонетические, грамматические и семантические рифмы. Он связывает соседние, но разные, рифмы ассонансами (например, *fate-trovasse*; *mercede-bene*, сонет «Se Deo m'aiuti, amor, peccato fate») и консонансами (ср. рифму B, *-etra*, и рифму D, *-ontra* в сонете «De coralmente amar mai non dimagra»), использует богатые рифмы (типа *Deo-giudeo*, *coraggio-allegraggio*), грамматические (*punto* наречие и *punto* существительное), рифмы-дериваты (*agio* «благополучие» — *mesagio* «неблагополучие»), идентичные (слово рифмуется само с собой) и амбивалентные (представляющие разные возможности интерпретации). Использование внутренних рифм и любовь к обыгрыванию в рифме одного корня на протяжении всего сонета усугубляет плотность поэтического пространства и, соответственно, сложность понимания текста — часто из-за обилия амбивалентных рифм, как, например, в сонете «Deporto — e gioia nel meo core à pporta» (обыгрывается корень *port-*: *porta* «дверь», *porto* «порт», *portare* «нести» и многочисленные дериваты от этого глагола):

Deporto — e gioia nel meo core à pporta,  
 e mmi desporta — al mal c'aggio portato,  
 ch'e' 'ntra la porta, — ove fòr gi', è aportato.  
 Fé porto — tal de lei, che non trasporta  
 ma me conporta — ov'eo son trasportato,  
 c'on porto — me non fà più, se mm'aporta  
 ella du' porta — su' estar diportato!  
 Conportat'ò — de mal tanto ch'eo porti,  
 deporti — opo me fanno a trasportare

deportare — mort'ov' eo so mmi portara.  
 Non conportara — c'altri mi conporti  
 né i porti, — s'ei sia qual vole a portare;  
 ché, del portare — me lei, ma' desportara.

Схема восьмистишия:

f-A  
 a-B  
 f-A  
 a-B  
 f-A  
 a-B  
 f-A  
 a-B

Схема терцины:

g-C  
 c-D  
 h-E  
 c-C  
 c-D  
 d-E

Амбивалентные рифмы в стихах: 4—8; 1—3—7.

Непревзойденным остается Гвигтоне и в манипулировании риторическими приемами. Анализируя язык писем Гвигтоне, Скьяффино установил тесную связь между их стилем и латинской средневековой риторикой, их принадлежность к этой традиции<sup>49</sup>. Поэтические сочинения Гвигтоне также несут на себе отпечаток этой принадлежности<sup>50</sup>. Способ выражения мысли становится едва ли не более важным, чем сама мысль. Посредством повторов и амплификаций, параллельных конструкций, синонимов и антитез, которые оказываются включенными часто во вполне банальный топос, достигается эффект оригинальности, важности и торжественности сообщения. Любое высказанное положение неизбежно требует объяснения и распространения, как если бы оно было непонятно само по себе, ср.:

Voi mio dèo sète e mia vit' e mia morte  
 ...Mia vita sète ben, dolcie amor, poi  
 sol mi pasco de voi;  
 e mia morte anche sète,

<sup>49</sup> Schiaffini A. Momenti di storia della lingua italiana. Roma, 1965. С. 71—89.

<sup>50</sup> См. статью Баэра: Baehr, op.cit.

ché, ss'amar me sdicete,  
un giorno in vita star non porea forte

(«A renformare amore e fede e spera», 33, 38—42: «Вы мое божество и моя жизнь и моя смерть /...Итак, вы моя жизнь, любовь моя нежная, ибо/ лишь вы меня питаете;/ и вы так же моя смерть,/ поскольку если вы скажете, что не любите меня,/ то я не смогу пребывать в жизни»). В других случаях настойчивость объяснения заменяется мощным экспрессивным напором, основанном на бесконечном повторении одного слова — в синонимичных и параллельных конструкциях, в анафоре, в тавтологических словосочетаниях, как в сонете «Tuttor ch'eo dirò "Gioia", gioiva cosa»:

che gioia scte di beltà gioiosa  
e gioia di piacer gioioso e bello,  
e gioia in cui gioioso avenir posa,  
gioi d'adornetze e gioi di cor asnello,  
gioia in cui viso è gioi tant'amorosa  
ched è gioiosa gioi mirare in ello.  
Gioi di volere e gioi di pensamento,  
e gioi di dire e gioi di far gioioso  
e gioi d'onna gioioso movimento (3—11)

(«вы радость радостной красоты / и радость радостного и прекрасного удовольствия,/ и радость, в которой почивает радостное будущее,/ радость красоты и радость легкого тела,/ радость, на лице которой столь велика радость любви,/ что радостная радость смотреть на него./ Радость желания и радость мысли,/ и радость говорить и радость радовать,/ и радость каждого радостного движения»). Тот же экспрессивный эффект достигается и нагнетением восклицаний и риторических вопросов (ср. «O bon Giezù, ov'è core»).

Но если в любовных стихах Гвиттоне *ornatus difficilis* был всего лишь литературным экспериментом, в полной мере удавшимся, в котором стилистический поиск куртуазных поэтов, провансальских трубадуров, прежде всего, был доведен до конца, до едва ли не переходящего в гротеск совершенства, то во второй период творчества он становится функционально значимым. Теперь вся сила стилистической экспрессии направлена к одной цели — донести свою мысль до читателя, разъяснить ее, сделать ее возможно более убедительной. И здесь амплификация и антитеза приобретают свой подлинный смысл, становятся незаменимыми орудиями проповеднического стиля. Гвиттоне проводит рассматриваемое им понятие через максимальное число отрицаний и противопоставлений, стремясь предель-



но обнажить его суть, и под его пером это не выглядит переливани-ем из пустого в порожнее ради создания стилистического эффекта, поскольку проникнуто его одновременно суровым и зажигательным пафосом, ср. канцону «O vera virtù, vero Amore»:

O vera virtù, vero Amore,  
 tu solo se' d'ogni virtù virtù,  
 e bon solo noi tu,  
 da cui sol ogni bono e fòr cui niente.  
 ...e tu sonmo condotto  
 che corpo e alma sani e pasci 'n gioia;  
 e tu fastidio e noia  
 d'ogni malvagio, e bon solo, che i boni  
 parer fai tra i felloni,  
 che gianmai non dimori entra i malvagi;  
 né da' malvagi à bono,  
 ché tra felloni, ragiono,  
 ogni amor odio e ogni piacer guerra (1—4; 12—20)

(«О истинная добродетель, истинная Любовь,/ ты одна всех добродетелей добродетель,/ и благо для нас лишь ты,/ от которой только и есть благо и вне которой его нет./...и ты высший вожатый,/ который целит и питает тело и душу в радости;/ и ты досада и скука / для всякого злого человека, и единственное благо, которое и добрых / заставляет казаться злыми,/ ты никогда не пребываешь среди плохих / и от плохих не имеешь блага,/ ибо среди злых, полагаю,/ всякая любовь есть ненависть и всякое удовольствие война»). Характерное и для любовной лирики противопоставление добра и зла приобретает здесь сущностное измерение (ср. меткое определение стиля Гвиттоне, данное Segre<sup>51</sup> и подхваченное многими другими исследователями, — *chiaroscuro metafisico* «метафизическое кьяроскуро»), и такие «усилительные» приемы, как повторы, анафора, нанизывание параллельных конструкций, хиазм, призваны ввести читателя в непростой мир онтологических понятий и помочь ему ориентироваться в нем. Кстати, употребление в этом контексте глагола *ragionare* «полагать», «рассуждать» как нельзя лучше характеризует рационалистический способ мышления Гвиттоне, ставший впоследствии предметом всеобщего порицания.

Именно эта особенность послужила одним из основных поводов к обвинению его в неискренности и едва ли не душевной черствости. Делались весьма нелестные для брата Гвиттоне и помимо всего про-

<sup>51</sup> Segre C. Op.cit. С. 101.

чего не всегда правомерные сравнения с Якопоне да Тоди. При этом не учитывалось не только различие их темперамента и жизненного пути, но и их принципиально различное понимание поэзии. Якопоне — поэт-мистик, в определенном смысле мистик более, чем поэт, францисканец-спиритуал, во всем старавшийся следовать за своим учителем св.Франциском Ассизским, и, в частности, в неприятии книжной учености. Гвиттоне умерен и рассудочен, в этом он типичный гражданин коммуны, и орден он себе выбирает соответствующий: «радующиеся братья» видят свою задачу в установлении справедливого и мирного общественного порядка без вражды партий и раздоров между горожанами, с учетом интересов слабых (бедных, женщин). Кроме того, Гвиттоне человек, несомненно, хорошо образованный, его стихи и письма свидетельствуют о его знакомстве не только с провансальской и сицилийской лирикой, равно как и со средневековыми трактатами по поэтике, но и с античными авторами (Аристотелем, Цицероном, Сенекой и другими), не говоря уже о христианских писателях (блаж. Августин, блаж. Иероним, Бозций, Беда Достопочтенный, св. Бернард и др.).<sup>52</sup> Если Якопоне полностью поглощен тем, что происходит в его сердце, устремленном к Богу, то Гвиттоне, напротив, весь обращен к ближнему и на пользу ему употребляет он свои дарования. Строго говоря, духовные поиски этих двух монахов-поэтов идут в одном, а не в разных направлениях, ориентируясь лишь на разные аспекты единой заповеди: любовь к Богу — любовь к ближнему. И порой их жизненные пути удивительным образом сближаются: мистик Якопоне с гражданским пылом, достойным гвельфа Гвиттоне, участвует в отчаянном сопротивлении войскам папы Бонифация VIII, а «рационалист» Гвиттоне оказывается способным писать экстатические стихи в духе своего умбрского современника, ср. канцону «Vegna, vegna chi vol<e> giocundare»:

No è mai gioia né solaccio vero  
 che 'n Te amar, Giezu sponso meo charo:  
 tant' amabel se' tutto e piacentero,  
 dolc'è Tec' onni dolce e onni amaro.  
 Tegna, tegna lo core in Te amare,  
 sì che tutt'altro disdegna (9—14)

(«Радость и подлинное утешение / лишь в любви к Тебе, Иисусе, жених мой возлюбленный: / столь любезен Ты мне и приятен,/ с То-

<sup>52</sup> О литературных источниках творчества Гвиттоне см.: Pellizzari A. La vita e le opere di Guittone d'Arezzo. Pisa, 1906.

бой сладка любая сладость и любая горечь./ Удержи, удержи мое сердце в любви к Тебе,/ так чтобы все остальное оно презирало») или сонет «O sonno bono e ddei bon' solo autore»:

O dolcessa, da cui onni dolsore,  
in cui dols'è dolore,  
da cui fôr è langore onne ghaudere! (7—9)

(«О сладость, от которой (исходит) всякая сладость, / в которой боль сладка,/ вне которой любая радость — томление»).

Призвание Гвиттоне как поэта-проповедника раскрывалось постепенно, процесс этот начался задолго до принятия им монашеских обетов. Похоже, что внешним поводом тому послужило его добровольное изгнание, по крайней мере, впервые новые интонации зазвучали в канцоне «Gente noiosa e villana», где горечь отъезда из родного города перерастает в гнев и негодование против своих недостойных сограждан:

gente noiosa e villana  
e malvaggia e vil signoria  
e guidici pien' di falsia (1—3)

(«люди докучливые и ничтожные,/ злые и низкие властители,/ и судьи, исполненные лжи»). Гвиттоне не скупится на обвинения в адрес своих политических противников:

e como envilia e odio e mal talento  
ciascun ver' l'altro ci porta,  
e c'amistà è morta  
e moneta è 'n suo loco (23—26)

(«и как низкие чувства, ненависть и злобу/ испытывает каждый по отношению к другому,/ и как дружба там умерла,/ а ее место заняли деньги»). И только завершение канцоны, в котором изгнанник с тоской вспоминает покинутую донну («gioia gioiosa»), отсылая ей свое сочинение, связывает ее с прошлыми любовными стихами.

В канцоне «Ai lasso!, or è stagion de doler tanto» мотивы любовной лирики уже окончательно вытеснены рассуждениями политического и нравственного характера, причем яростные и страстные обвинения уступают место более общим и уравновешенным выводам: острота непосредственного чувства боли и обиды прошла и Гвиттоне стал способен к анализу. Его сокрушения об упадке нравственности и о забвении «l'onorato anticho uso romano» («почтенного древне-

го обычая римлян», б) перестают быть отвлеченными и приобретают историческую конкретность: политическая ситуация Флоренции, которая теоретически могла бы быть преемницей Рима, описана во всех деталях с упоминанием исторических событий, имен и названий. И по вступлении в орден Гвиттоне не сразу отходит от общественных интересов и связанных с ними переживаний. Одна из самых известных его политических канцон, предвосхищающая дантовские инвективы (равно как и канцону Петрарки «*Italia mia!*»), — «*O dolce terra aretina*» — была написана им уже после 1265 г. Правда, в ней несмотря на всю непосредственность и болезненность восприятия положения дел (ср. отнюдь не только риторические восклицания «*pianto m'aducie e dolore*» — «плач и боль вызывает у меня...», 2; «*O!, quando mai mi tenpro / di pianto, di sospiri e di lamento*» — «О, когда же я удержусь / от плача, вздохов и жалоб», 16), обличительный пафос направлен исключительно на нравственные качества аретинцев, для которых их бывший соотечественник не жалеет суровых слов — «*Artin' felloni e forsennati*», 53 («подлые и безумные аретинцы»); «*orsi, leoni, dragon' pien di foco*», 60 («медведи, львы, огненные драконы»); «*giente iniqua [et] crudele*», 61 («люди нечестивые и жестокие»), — но которых он вместе с тем не отказывается направить на путь истинный и не лишает своих наставлений, ибо именно в этом видит брат Гвиттоне свое призвание (ср. также канцону «*Magni baroni certo e regi quasi*», где похвала графу Уголино заканчивается призывом к власти имущим спасти родной город, находящийся в смертельной опасности — «*la città madre vostra, / in periglio mortal posta*», 48—49).

Порвав с прежней мирской жизнью, Гвиттоне также решительно меняет и свои прежние литературные пристрастия, о чем со свойственной ему обстоятельностью, рассудочностью и последовательностью объявляет в своей программной канцоне «*Ora ragà s'eo saverò cantare*» («Теперь станет ясно, смогу ли я петь»). Торжественность тона и стремление окончательно расставить акценты подчеркивают ее важность и то особое значение, которое придавал Гвиттоне произошедшему с ним перелому. Некогда певец куртуазной любви, теперь Гвиттоне сурово осуждает свои сочинения и вступает в полемику с теми представлениями (ср., в частности, Вентадорна), которые раньше сам разделял:

Ch'a omo tenuto saggio audo contare  
che trovare non sa, né valer punto  
homo d'Amor non punto;  
maché disgiunto da verità mi pare (5—8)

(«Ибо от человека, почитаемого мудрым, я слышу,/ что не умеет сочинять и ничего не стоит / человек, не раненный Любовью;/ что мне кажется далеким от истины»). И далее просто, почти прозаично, отказавшись от излюбленных стилистических приемов, он излагает свои новые взгляды на жизнь и литературу:

Ma, chi cantare vole e valer bene,  
 in suo legno, nochier, Diritto pone  
 e orrato Saver mette al timone,  
 Dio fa sua stella, [et] inver Lauzor su' à spene:  
 ché grande onor né gran bene no è stato  
 acquistato, carnal voglia seguendo,  
 ma promente valendo  
 e 'stenendo a viso e [a] ppechato (16—23)

(«Но кто хочет петь и быть достойным,/ ставит кормчим на свой корабль Справедливость,/ а к рулю ставит достопочтенную Мудрость,/ Бога делает путеводной звездой, и устремляет надежду к его восхвалению:/ ибо великая честь и великое благо/ приобретаются не на пути плотского вожделения,/ а в соблюдении достоинства/ и воздержании от пороков и грех»).

Вопросы поэтики интересовали Гвиттоне всегда. И в прежние времена он не раз объяснял причины своего «темного письма» («duro e aspro mio trovato», 164, канцона «Altra fiata aggio, donne, parlato»), предназначенного для избранных («a chi s'entend' ed ame», 63 — «для тех, кто понимает и любит», канцона «Tuctor s'eo veglio o dormo») и движимого рассуждением (ragione):

per ch'eo gran canson faccio e serro motti  
 ...und'eo rancuro,  
 c'un picciul motto pote un gran ben fare

(канцона «Altra fiata...», 167, 169—170: «поэтому я сочиняю большие канцоны и тесню слова /...ибо я сомневаюсь,/ что маленькое высказывание может принести большую пользу»). Теперь позиция Гвиттоне меняется. Пишет он уже не для избранных, а для значительно более широкой аудитории, и его задача — научить и просветить тех, к кому он обращается, поэтому его язык упрощается (сохраняя однако свой общий облик, а в отдельных случаях являя изощренные образцы настоящего trobar clus, ср. сонет «Dispregio Pregio, u' Non-pregi' à pregiansa», где каждый стих многократно обыгрывает какой-либо корень), иногда приближаясь к прозе или к лаудам (ср. «Meraviglioso beato», «Grasiosa e pia»). A ragione «рассуждение» его

куртуазных канцон превращается в *saver* «знание, мудрость», имеющие совсем другой источник.

Вступление на новую стезю начинается для Гвиттоне с сурового осуждения своего прошлого, причем он не ограничивается общим приговором, но подробно останавливается и на отдельных аспектах своего «безумия», *follia, folle dir*, как именует он теперь свой былой стиль жизни и письма. Традиционное куртуазное желание служить даме объявляется признаком душевной низости (сонет «*O motto vile e di vil cor messaggio*»), ему противопоставляется «*divin servaggio*» «божественное служение». Выбор Гвиттоне окончателен и его раскаянье знаменует бесповоротность принятого решения:

*Vergognar troppo e doler, lasso!, deggio,  
poi fui dal mio principio a mezza eitate  
in loco laido, dezorrato e brutto...*

(канцона «*Ai!, quant'ò che vergogna e che dogli' aggio*, 5—7: «Увы! мне подобает стыдиться и скорбеть,/ ибо с начала и до середины моей жизни я пребывал/ в отвратительном, бесчестном и ужасном месте»). Почти теми же словами и тем же торжественным тоном начинает Данте описание своего восхождения к познанию божественных тайн. И как впоследствии Данте будет считать своим долгом рассказать об увиденном им в его путешествии по загробным царствам, так и Гвиттоне, сознавая свое недостойнство учить, чувствует себя однако не вправе молчать:

*Guistizia predicare a hom fallace,  
ai!, con' mal gli conface!  
Tacerò dunque ormai? O che faraggio?  
S'eo parlo, senza fallo  
acrescie onta meo fallo:  
e se prode alcun parlando faccio,  
danneggio altrui, s'eo taccio,  
per ch'eo parlerò...*

(канцона «*O vera virtù, vero Amore*», 189—196: «Когда грешный человек проповедует справедливость,/ о, как это вредит ему!/ Значит, я должен молчать? Или что мне делать?/ Если я буду говорить, то, несомненно,/ мой стыд усугубится;/ но если говоря я приношу хоть какую-нибудь пользу,/ то я врежу другим, если я молчу,/ поэтому я буду говорить...»).

Употребив глагол *predicare* «проповедовать», Гвиттоне абсолютно верно охарактеризовал свой новый поэтический стиль. Действительно, большинство его религиозных сочинений есть не что иное,

как стихотворные проповеди, и здесь владение риторическими приемами особенно пригодились ему. (Заметим в скобках, что и большинство его писем является не только и не столько образцами эпистолярного, сколько проповеднического стиля.) Анализируя корпус писем аретинского поэта, Маргерон определил круг его корреспондентов и знакомых, который оказался на редкость широким и разнообразным: в него входили наделенные властью представители аристократии, церковные иерархи, поэты, юристы, простые горожане<sup>53</sup>. К тем же лицам обращается Гвиттоне и в стихах и нередко говорит им о том же самом. Эти обращения по своей сути принципиальным образом отличаются от отсылок, нередко завершающих его куртуазные канцоны (типа «*Currado da Sterleto, la canson / mea vo tando*», не говоря уже об обращении к донне), их цель привлечь внимание адресата, пробудить его сознание, заставить воспринимать сказанное как лично к нему относящееся. Поэтому обращения, варьируясь, повторяются по несколько раз на протяжении одного сочинения («*conte da Romena*», «*caro mio signore*», «*messer conte*» и т.п.).

Обретший проповеднический дар поэт умеет подготовить почву для восприятия своих наставлений: нередко он начинает с похвалы своему адресату, охотно останавливаясь на его достоинствах, и лишь затем говорит о том, что требует исправления или усовершенствования, ср. почти прозаически-разговорное увещание принять монашество, обращенное к некоему Симону, чье душевное устройство вызывает у Гвиттоне одобрение:

No è già vertù detta ben cominciare,  
 Simone, ma ben finire,  
 a fine bon perseverare

(канцона «*Non ti posso, Simon*». 28—31: «Ведь указанная добродетель не в том, чтобы хорошо начать,/ Симон, а чтобы хорошо кончить,/ прийти к доброму концу»). К этому приему Гвиттоне прибегает неоднократно (ср. канцону «*Messer Marzuccho Scornigian, sovente*»).

В стремлении сделать свою мысль максимально убедительной и доходчивой Гвиттоне использует весь спектр стилистических возможностей — от риторических вопросов, восклицаний, антитестических и параллельных конструкций, приемов, так хорошо отработанных им в любовной лирике, он переходит к сухому и строгому «научному» стилю, акцентирующему логическую связь и последовательность мыслей, ср. использование коннекторов типа *adunque*, *donque* «итак», *ora* «теперь», *prima* «во-первых», *secondo* «во-вторых»,

<sup>53</sup> Margéron A. *Recherches sur Guittone d'Arezzo*. Paris, 1966.

terzo «в-третьих», dico «я говорю» (канцоны «O cari frati miei, con malamente», «Poi male tutto è inver peccato»). Не забывает Гвиттоне и обильно ссылаться на античные и средневековые авторитеты, подтверждая свою мысль (ср. «segondoché 'l saggio Aristotel dicie» — «согласно тому, что говорит мудрый Аристотель», канцона «Degno è che, che dice, homo et defenda», 54). Иногда он прибегает к развернутым сравнениям (канцона «Vergogna ò, lasso! ed ò me stesso ad ira», сонет «Sì come po a corpo è malatia»), хотя в целом это не характерный для него троп: его сильной стороной были не конкретные и красочные образы, а умозрительные построения.

Гвиттоне обуреваем жаждой учительства, он готов и к проповеднической и к катехизаторской роли: поучения, предлагаемые отдельным людям, сменяются вероучительными наставлениями общего порядка. Среди его религиозных сонетов центральное место занимает цикл, посвященный смертным грехам и противоположным им добродетелям (оппозиция, лежащая и в основе «Божественной комедии»). Цикл имеет симметричную структуру. Первая часть: оплакивание человеческой склонности ко греху («O grave, o fellonesco, o periglioso» и «O tracoitata e forsennata gente»), обличение неведения и «плотского знания» («Nesciensia, e più scienza carnale»), перечисление основных грехов, каждому из которых посвящено по сонету: гордость, скупость, сладострастие, зависть, чревоугодие, уныние, гнев, тщеславие, малодушие (и трусость), несправедливость (и ложь). Вторая часть: восхваление добродетели («O d'ogni bon bon, bona vertute») и подлинного ведения («De virtù de scienza, il cui podere») и перечисление соответствующих добродетелей (на каждую по сонету): смирение, щедрость, целомудрие, дружба, умеренность, добрая воля, кротость, милосердие, подлинная слава (в Боге), сила духа, справедливость. Завершается цикл тремя сонетами, суммирующими это противопоставление и возводящими его к более общей оппозиции добра и зла, Бога и дьявола, Рая и Ада («Charissimi, più fiate e or appare», «Tanto 'n virtù, frati, de dignitate», «De visi tutti, frati, e virtù dire»). В результате схема этого цикла такова: 13(3+10) — 13(2+11) — 3. Кроме того, все сонеты о грехах и добродетелях соответствуют одному образцу: обращение ко греху или добродетели, его (ее) характеристика, описание производимого им (ею) действия (на синтаксическом уровне — линейное нанизывание однородных конструкций).

Склонность Гвиттоне к разграничению и противопоставлению понятий выходит за рамки исключительно литературного приема, она отражает более общие особенности его мышления и мировосприятия. Свое вступление в орден радующихся братьев он представ-



ляет не как результат длительного развития, а как разрыв, скачок, после которого между прошлым и настоящим разверзается пропасть. Такое же разделение стремится он провести и в своем творчестве, представляющем собой, однако, единое — хотя и многообразное — целое. Гвиттоне удалось не только усвоить достижения куртуазной традиции, но и углубить ее и расширить, указав новые пути развития лирики. Объединив поэтическое искусство, интеллектуализм и религиозно-нравственный пафос, он вплотную подошел к литературным поискам стильновистов. Его суровый морализм и учительско-профетический тон предваряют Данте. Расширение тематической и лексической сферы его стихов (ср. переругивание с донной в тендоне или «реалистические» отсылки) способствовало процессу расшатывания куртуазной традиции, завершившемуся в комико-реалистической поэзии. Политическая лирика Гвиттоне подготовила почву для Данте и Петрарки. Гвиттоне значительно укрепил позиции сонета в итальянской поэзии, раздвинув его тематические и формальные рамки. Его эксперименты над канцоной привели к созданию нового жанра (или варианта жанра), баллаты (увеличение объема, нелюбовная тематика)<sup>54</sup>.

Таким образом, Гвиттоне д'Ареццо возвел итальянскую поэзию на качественно новую ступень развития. Те же, кого принято называть последователями аретинского поэта, по сути дела принадлежат к ее предыдущей стадии: главное в творчестве своего учителя — творчески-реформаторский, «пророческий» порыв — они усвоить не могли и ограничились лишь подражанием форме.

Кроме того далеко не все сицилийско-тосканские поэты находятся в орбите Гвиттоне д'Ареццо. Некоторые из них начали писать или одновременно с ним или даже ранее его (ср. Бонаджунту да Лукка) и полностью ориентировались на предыдущую литературную традицию, не стремясь к ее реформированию. С точки зрения развития итальянской лирики роль их почти сводится к нулю, но их ни к чему не обязывающее сочинительство знаменует собой окончательную ассимиляцию некогда эзотерической поэзии со всеми вытекающими отсюда последствиями — ее упрощением и снижением ее статуса, утратой подлинно творческого начала. Некогда единая традиция распадается: появляются десятки новых имен, заметно расширяется ее география. В Лукке пишут стихи Бонаджунта и Дотто Реали; в Сиене — Качча; в Пизе — Галлетто, Лунардо, Бетто Метте-

<sup>54</sup> К тому же времени относятся баллаты Якопоне да Тоди. Вопрос первенства остается нерешенным. Скорее всего мы имеем дело с независимыми, параллельными поисками в области жанра.

фуоко, Пануччо дель Баньо, Чоло де ла Барба, Лотто, Нокко ди Ченни, Натуччо Чинквино, Баччароне, Терраманино, Пуччандоне Мартелли; в Пистойе — Мео Аббраччавакка, Леммо Орланди, Паоло Ланфранки; во Флоренции — Нери де'Висдомини, Мельоре дельи Абати, Кьяро Даванцати, Монте Андреа, Данте да Майано. И это далеко не полный перечень имен. Среди этого множества поэтов (от некоторых из них сохранились лишь имена, от других по два-три стихотворения, третьи же оставили целые канцоньере) только Гвиттоне смог вывести итальянскую любовную лирику из того тупика, в который она начала заходить, на новую, верно предугаданную им дорогу. Ни его старший современник Бонаджунта, отличавшийся определенной самостоятельностью (метафоры, мелодичный язык), которому однако не удалось пересилить влияние Якопо да Лентини, ни его последователь Монте Андреа, экспериментировавший, подобно своему аретинскому учителю, со словом (ср. многочисленные рифмы типа *salamandra — s'а la mandra*) и с формой сонета (увеличение первой части сонета до десяти стихов; использование всего двух рифм на протяжении всего сонета; употребление перекрестных рифм в октаве), ни один из самых верных его подражателей Мео Аббраччавакка, ни пытавшийся освободиться от влияния Гвиттоне и уловить новые веяния Кьяро Даванцати — никто из них не оказал на итальянскую лирику столь решающего воздействия, как Гвиттоне. Но их творчество создало литературную среду, сначала воспитавшую Гвиттоне, а затем вобравшую в себя и сделавшую своим достоянием особенности его поэтики. Такое соотношение сил многое объясняет и в реакции поэтов нового сладостного стиля на творчество их литературных предшественников: на долю Гвиттоне выпало больше всего критических отзывов, упреков и несправедливых обвинений.

### ГЛАВА III

## ПОЭЗИЯ НОВОГО СЛАДОСТНОГО СТИЛЯ

Как мы видели, в первые десятилетия своего существования итальянская поэзия развивалась под действием двух основных движущих сил: одна из них — подражание господствующей лирической традиции; другая — непрестанное стремление к ее преодолению и обретению самостоятельности. В сицилийской поэзии преобладал фактор подражания; смелые инновации Якопо да Лентини при всей их важности для дальнейшего развития итальянской лирики оставались его собственным достоянием, не изменившим общего направления этой школы. Гвиттоне д'Ареццо делает ряд существенных шагов на пути освобождения итальянской лирики от сковывавших ее провансализирующих (и сицилианизующих) пут, та самая «муниципальность», за которую его упрекал Данте, была поставлена им во главу угла в качестве противовеса возвышенной абстрактности предшествующих образцов, от влияния которых однако он не смог избавиться. Вероятно, одной из причин незавершенности этого процесса в творчестве Гвиттоне была недостаточная творческая смелость и, как следствие, непонимание того, что реформировать полуторавековую традицию бесполезно, что она уже окостенела и любая попытка ее оживления (в частности, через полемику с ней и иронию) обречена на искусственность и неудачу. Тем более не по силам была эта задача его ученикам и подражателям.

Впервые решительно противопоставили себя традиции поэты нового сладостного стиля, совершив прорыв на качественно новый уровень: самостоятельность и неповторимость их стихов возобладала над той подражательностью, которую можно усмотреть в использовании хорошо знакомых и успевших стать стертыми топосов и приемов. Причем собственно о подражании вряд ли здесь уместно говорить, поскольку прежние элементы используются поэтами нового сладостного стиля как строительный материал для создания принципиально новой конструкции. Это сознательное и творческое отношение к традиции необыкновенно важно для стильновистов, не

случайно, что и Кавальканти и Данте ставят в упрек Гвиттоне д'Ареццо механическое манипулирование риторическими приемами, ничем не мотивированное и потому поверхностное и искусственное, свидетельствующее о серьезном дефекте поэтической манеры их незаслуженно — по их глубокому убеждению — прославленного современника. Ср. у Кавальканти: «Per te non fu giammai una figura» (XLVII, 9: «Для тебя никогда не существовало фигуры» [в аристотелевском понимании этого термина]) или упоминание там же о «difetto di saver» («недостатке знания»). О том же говорит и Данте в XXV главе «Новой жизни», где, не называя имен, он порицает людей столь широко и бездумно пользующихся риторическими приемами, что за ними теряется смысл и сам автор уже не может восстановить его.

И хотя ранние стихи Гвидо Гвиницелли (1235—1276), «первого Гвидо», как называл его Данте, появившиеся в 60-ые годы XIII в., были написаны в русле гвиттонианской поэтики (Гвиницелли считал Гвиттоне своим учителем и наставником — ср. сонет «O caro padre meo» — и в свою очередь пользовался его расположением и отеческим вниманием — ответ Гвиттоне «O figlio mio diletto»), отрыв от традиции, своеобразие, концептуальная и стилистическая новизна лирики нового сладостного стиля сразу же стали предметом оживленной дискуссии и полемики — как внутри самой поэтической школы, так и с ее оппонентами. Реакция поэтов сицилийско-тосканской ориентации, в основном испытывавших на себе влияние Гвиттоне, была незамедлительной и острой. Гвиницелли первым стал мишенью для критики. К нему обращается с сонетом «Voi ch'avete mutata la mainera» Бонаджунта, известный в то время поэт, и порицает его новый поэтический стиль:

Voi, ch'avete mutata la mainera  
 de li plagenti ditti de l'amore  
 de la forma dell'essa là dov'era,  
 per avansare ogn'altro trovatore,  
 avete fatto como la lumera,  
 ch'a le scure partite dà sprendore,  
 ma non quine ove luce l'alta spera,  
 la quale avansa e passa di chiarore.  
 Così passate voi di sottigliansa,  
 e non si può trovar chi ben isponga,  
 cotant'è iscura, vostra parlatura.  
 Ed è tenuta gran dissimigliansa  
 ancor che 'l senno vegna da Bologna,  
 traier canson per forza di scrittura

(«Вы, изменившие стиль/ приятных любовных писаний/ из такого, каким он был,/ дабы превзойти всякого другого сочинителя,/ поступили подобно свету,/ освещающему темные части,/ но не там, где сияет высший свет,/ превышающий и превосходящий его по яркости./ Так вы преуспели в утонченности,/ и теперь уже не найти того, кто мог бы хорошо объяснить [ваши стихи]/ настолько темна ваша речь./ И большое отличие,/ хотя знание и приходит из Болоньи,/ сочинять канцону, силой извлекая ее из [ученых] писаний»). Этот сонет содержит ряд важных положений, характеризующих поэзию нового сладостного стиля. Во-первых, Бонаджунта подчеркивает ее новизну, решительное изменение стиля, и дает ей довольно высокую оценку, говоря о ее стремлении к превосходству над другими стилями и уподобляя ее свету. Во-вторых, он противопоставляет ее гвигтонианской манере письма и здесь сравнение не в ее пользу: ее свет уступает тому высшему свету, которым, как нетрудно догадаться, был озарен Гвигтоне. И в-третьих, Бонаджунта называет главные «недостатки» новой поэзии, каковыми, по его мнению, являются утонченность и темнота стиля, происходящие от излишнего увлечения научными знаниями.

Гвигницелли принимает вызов и в ответном сонете «*Omo ch'è saggio non corre leggero*» в свою очередь обвиняет Бонаджунту в узком понимании поэзии, высокомерии и переоценке собственных сил и отстаивает право новой поэзии на существование. Два понятия, встречающиеся в этом сонете, заслуживают особого внимания — *misura* «мера» и *vero* «истина», позже они станут ключевыми характеристиками стиля новой поэзии, основанного на целом ряде ограничений, и ее содержания, направленного на поиск истины. Так постепенно происходит теоретическое осмысление нового поэтического течения.

Если Гвигницелли не осмеливался непосредственно выступать против Гвигтоне, которому он был многим обязан в становлении своего поэтического стиля и к которому был искренне привязан, то Кавальканти, не чувствующий с ним никакой связи, решительно заявлял о своем неприятии его стихов, искусственных и плоских, лишенных философской глубины и творческого вдохновения (ср. сонет «*Da più a uno face un sollegismo*»). Под градом стильновистских нападок Гвигтоне вынужден защищаться, несколько неумело говоря о пользе своих слишком длинных и запутанных сочинений: «*und'eo rancuro, / ch'un picciol motto pote un gran ben fare*» («но я сомневаюсь,/ что маленькое высказывание может принести большое благо»), сонет «*Altra fiata aggio già, donne, parlato*»).

Попытку отстоять прежнюю манеру поэтического письма предпринял и Гвидо Орланди, обратившийся к Кавальканти с уже известными обвинениями в чрезмерной утонченности его стихов — «Per troppa sottigliansa il fil si rompe» («Будучи слишком тонкой, нить обрывается»). В ответном сонете «Di vil matera mi conven parlare» Кавальканти, по сути дела, оставляет без ответа темные по содержанию и плохо сформулированные упреки своего корреспондента и не без некоторой досады (ср. его сожаление о том, что он вновь должен тратить слова — «perder rime, sillabe e sonetto» — на ненужные объяснения) еще раз излагает свои аргументы против поэзии предшественников: отсутствие глубины, невежество в вопросах любви, плохой язык. Но что важнее, он формулирует некоторые принципы собственной поэзии: авторство Амора («Amore ha fabricato cid ch'io limo») и как следствие этого изысканность и утонченность стиля («là dove insegna Amor sottile e piano»). Одновременно своим сонетом Кавальканти показывает Орланди, как надо писать, ибо «solo al parlar si vede chi v'è stato», 14 — «лишь по речи можно узнать, кто это был»: Кавальканти добавляет к своему сонету два дополнительных стиха (первый пример 16-тистрочного сонета в итальянской поэзии), что, по остроумному предположению Календы<sup>55</sup>, можно рассматривать как желание исправить ошибку Орланди — в лице его сонета всего лишь шесть стихов вместо положенных восьми.

Впоследствии, когда лирика нового сладостного стиля заняла прочные позиции и значительно потеснила другие поэтические течения, характер полемики изменился: на смену серьезному обсуждению и сопоставлению основных литературных принципов старой и новой школ пришло пародирование. Оно носило двоякий характер. С одной стороны, объектом пародирования становились «слабости» стильновизма, его наиболее уязвимые места, которые, кстати, осознавались и самими стильновистами — вспомним не лишенный остроумия сонет Кавальканти, пародирующий его собственную манеру сочинять:

Pegli occhi fere uno spirito sottile  
che fa' la mente spirito destare  
dal qual si move spirito d'amare  
e fa ogn'altro spiritel gentile (XXVIII, 1—4)<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Calenda C. *Appartenenze metriche ed esegesi*. Dante, Cavalcanti, Guittone. Napoli. 1995. С. 61—71.

<sup>56</sup> Кавальканти цитируется по: Guido Cavalcanti. *Rime*. Ed. critica, commento, concordanze a cura di L. Cassata. Anzio: De Rubéis, 1993. Другие поэты нового

(«Через глаза проникает легкий дух/ и пробуждает в уме дух,/ от которого исходит дух любви,/ делающий благородными все другие духи»).

Именно такие недостатки становятся объектом критики Оносто да Болонья в одном из его сонетов, обращенных к Чино да Пистойя, которого он упрекает в монотонности и излишней формульности языка, иронизируя при этом над псевдооудухотворенностью его лирики и часто встречающимися мотивами видения и сна:

«Mente» e «umile» e più di mille sporte  
 pieni di spirti e 'l vostro andar sognando,  
 me fan considerar che d'altra sorte  
 non si pò trar ragion de vo' rimando.  
 Non so chi 'l fa fare, o vita o morte,  
 chè per lo vostro andar filosofando  
 avete stanco qualunqu'è 'l più forte,  
 ch'ode vostro bel gir immaginando (1—8)

(«“Ум” и “смиранный” и более тысячи сумок,/ наполненных духами, и ваши сонные видения/ заставляют меня думать, что ни о чем другом/ нельзя рассуждать, судя по вашим стихам./ Не знаю, кто заставляет вас так поступать, жизнь или смерть,/ ибо вашими философскими рассуждениями/ вы утомили даже самого выносливого/ из слушающих ваше прекрасное блуждание в воображении»). Ответ Чино («Amor che vien per le più dolci porte») не отличается оригинальностью: глубина сердечного чувства требует особых выразительных средств.

С другой стороны, пародированию подвергается стильновизм как поэтическое течение, его концепция, методы и стиль. Под пером «шуточных» (комико-реалистических) поэтов, в первую очередь Чекко Анджольери, происходит комическое «выворачивание наизнанку» поэтических моделей лирики нового сладостного стиля. Здесь пародия не столько стремится дискредитировать стильновизм, сколько просто является литературной игрой, при которой имитируются внешние приемы высокой лирики, а содержание изменяется на прямо противоположное (Беккина, дама Чекко, это своего рода анти-Беатриче).

Вопросы поэтики и статуса лирики нового сладостного стиля занимали и самих стильновистов, неоднократно обращавшихся к описанию собственного языка — явление, доселе отсутствовавшее в

итальянской литературе. Дело в том, что поэты нового сладостного стиля отчетливо осознавали себя как школу. Единство стильновизма осуществлялось с помощью двух основных факторов: волевых организующих действий и чувства общности, связывавшего друзей-поэтов. Так, Данте предпринял ряд сознательных усилий по оформлению этой поэзии в школу. Он стал ее первым исследователем и теоретиком, ему она обязана, как известно, своим названием: устами Бонаджунты, томящегося в шестом круге Чистилища среди приносящих покаяние чревоугодников, Данте дает этой лирике одновременно имя и оценку:

O frate, issa vegg'io, diss'egli, il nodo  
che 'l Notaro e Guittone e me ritenne  
di qua dal dolce stil novo ch' i' odo  
(Чист., XXIV, 55—57)

(И он: «Я вижу, в чем для нас преграда,  
Чем я, Гвиттон, Нотарий далеки  
От нового пленительного лада»)<sup>57</sup>

Так Данте совершает своеобразную литературную месть своим предшественникам: выступавший против стильновистов Бонаджунта после смерти, т.е. когда ему открылась подлинная ценность вещей и явлений, перед лицом своего литературного противника вынужден признать его несомненное превосходство, тем самым подводя окончательный итог длительному спору.

Здесь же Данте формулирует некоторые важные положения новой поэтики:

E io a lui:  
I' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'e' ditta dentro vo significando.

И я: «Когда любовью я дышу,  
То я внимателен: ей только надо  
Мне подсказать слова, и я пишу» (Чист., XXIV, 52—54),

и называет некоторые имена:

Così ha tolto l'uno a l'altro Guido  
la gloria de la lingua...

<sup>57</sup> Цит. по: Данте Алигьери. Божественная комедия. Пер. М.Лозинского. М.: Худ. лит., 1950.



За Гвидо [Гвиниццелли] новый Гвидо [Кавальканти]  
 высшей чести  
 Достигнул в слове... (Чист.. XI, 97—98)

А ранее в трактате «О народном красноречии» Данте отвел этой поэзии почетное место, упомянув в числе «сочинителей наиболее сладостных и утонченных стихов» Чино да Пистойя и «его друга», т.е. самого себя (X, 4), а так же Кавальканти, хотя явное преимущество Данте отдает Чино (похоже, в силу причин скорее личного, чем литературного характера). Там же Данте отмечает их роль в преобразовании народной речи, которая «из стольких грубых италийских слов, из стольких запутанных оборотов речи, из стольких уродливых говоров, из стольких мужиковатых ударений вышла... такой отличной, такой распутанной, такой совершенной и такой изысканно светской, какой являют ее Чино да Пистойя и его друг в своих канцонах» (XVII, 3—4)<sup>58</sup>.

В сонете же «Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io» упоминается еще один поэт нового сладостного стиля. Таким образом, по оценкам Данте, ядро этой поэтической школы составляли Гвидо Гвиниццелли, Гвидо Кавальканти, он сам, Чино да Пистойя и Лапо Джанни. (Позже к этим именам стали добавлять еще Джанни Альфани и Дино Фрескобальди<sup>59</sup>.)

Показательно, что отбирая стихи для «Новой жизни», Данте следовал им самим же установленным критериям. Целый ряд стихов, близких к новому сладостному стилю, оказался не включенным в книгу из-за недостаточной «возвышенности» поэтического языка — будь то из-за отпечатка «народности» или из-за большей, чем допустимо, по мнению Данте, конкретности или чувственности описания (например, стихи, посвященные Фьоретте и Виолетте, и некоторые другие).

Кроме того, стильновисты сами ощущали свое поэтическое единство. Общность их литературных интересов отражена и в их

<sup>58</sup> Цит. по: Данте Алигьери. Малые произведения. М.: Наука, 1968.

<sup>59</sup> В настоящее время именно эти семь поэтов безусловно причислены к стильновистам, хотя единодушие в этом вопросе было достигнуто лишь к концу XIX в.: долгое время Гвиниццелли рассматривался как предшественник стильновизма, а «малые» поэты как эпигоны этого течения. См.: Marti M. Storia dello stil nuovo. Lecce, 1973. V. 1—2. Как о школе об этой поэзии впервые заговорил Де Санктис, и к нему присоединилось впоследствии большинство исследователей стильновизма, хотя до сих пор в литературоведческой критике высказываются и противоположные суждения. См.: Favati G. Inchiasta sul dolce stil nuovo. Firenze, 1975.

поэтической переписке. Стихотворными посланиями обменивались Данте и Кавальканти, Данте и Чино да Пистойя, Джанни Альфани и Кавальканти, известен сонет Чино к Кавальканти. Содержание этой переписки в целом однородно — это беседа друзей-единомышленников, осознающих новизну своего поэтического стиля и всерьез или шутивно рассуждающих об этом. И здесь представляет интерес обращенный к Кавальканти сонет Чино «*Qua' son le cose vostre ch'io tolgo*», являющийся, судя по всему, ответом на несохранившееся обвинение Чино в плагиате со стороны «второго Гвидо». В свое оправдание пистойский поэт, не желающий слыть «низким вором» («*vil ladro*»), приводит хорошо известный тезис куртуазной лирики: стихи диктует любовь, т.е. плагиат возможен только по отношению к ней<sup>60</sup>; а подражать хорошим стихам лишь похвально. И под конец своего сонета Чино демонстрирует, что он безупречно владеет этим умением — последние три стиха представляют собой центон из распространенных стильновистских выражений, заимствованных главным образом у самого Кавальканти:

ma sono un uom cotal di basso 'ngegno  
che vo piangendo, tant' ho l'alma trista,  
per un cor, lasso, ch'è fuor d'esto regno (12—14)

(«но я человек столь низкого ума,/ что не перестаю лить слезы,/ столь печальна моя душа,/ из-за сердца, что, увы, вне этой жизни»).

В сонете, обращенном к Кавальканти и написанном в духе провансальского плазера, «*Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*», Данте упоминает совместное времяпрепровождение («*e di stare insieme crescesse 'l disio*») и беседы о любви друзей-поэтов («*e quivi ragionar sempre d'amore*»). В ответном сонете «*S'io fosse quelli che d'Amor fu degno*» Кавальканти развивает предложенную тему, повторяя, как и положено в тенционе, дантовскую схему рифм. В сонете «*Se vedi Amore, assai ti priego, Dante*» предметом дружеского и слегка иронического обсуждения становится Лапо Джанни. Чино да Пистойя (канцона «*Avegna ched el m'aggia più per tempo*») и Кавальканти (сонет «*Dante, un sospiro messenger del core*») в поэтических посланиях утешают Данте в связи со смертью Беатриче. Иногда поэтический диалог превращается в легкое подшучивание друг над другом: Альфани обращается к Кавальканти (сонет «*Guido, quel Gianni ch' a tte fu 'l'altr' ieri*») от имени юной пизанки («*una giovane da Pisa*»), влюб-

<sup>60</sup> Gorni G. Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti. Firenze, 1981. С. 135.

ленной в Гвидо и просящей содействия у Альфани. В ответном сонете («Gianni, quel Guido salute») Кавальканти предупреждает своего приятеля об опасностях сводничества.

Итак, необычность и обособленность стильновистской поэзии была очевидна с самого начала ее возникновения для всех участников литературного процесса. Тем более удивительно, что впоследствии некоторые исследователи этой лирики (Де Лоллис, Торрака и др.) видели в ней лишь продолжение провансальской традиции и отрицали ее принципиальную новизну. Вероятно, хотя бы отчасти их может оправдать тот факт, что почти все мотивы и образы этой поэзии взяты у предшественников, впрочем, трактуются они совершенно иначе. Исходная концепция любви стильновистов тоже, казалось бы на первый взгляд, существенно не отличалась от провансальской и сицилийской и строилась на теории, изложенной Андреем Капелланом в трактате «О любви», где любовь определялась как «врожденная страсть, вызванная созерцанием и чрезмерным размышлением об особе противоположного пола»<sup>61</sup>.

Это представление о любви и причинах ее возникновения развивалось и обыгрывалась в традиционной куртуазной лирике, топика которой сохраняется и в поэзии нового сладостного стиля (любовь, проникающая в сердце через глаза; счастье и страдания любви; огонь, пылающий в сердце; любовь и смерть и т.п.). Хотя есть и ряд весьма показательных «несовпадений»: в поэзии нового сладостного стиля почти полностью исчезают образы и тематика рыцарских романов и столь частые у трубадуров фигуры мужа, друга-восхвалителя и завистника-льстеца, отсутствует мотив ревности и некоторые другие важные для традиционной куртуазной лирики мотивы и образы; нет и деления любви на высокую, *fin amor*, и низкую, *fol amor*.

Но главное отличие стильновистской концепции любви заключалось в том, что любовь получила в их стихах новое измерение — метафизическое. То, что для их предшественников было не более, чем поэтическим штампом, для них стало важнейшим событием внутренней жизни сердца, от которого требуются благородство и чистота, условия, необходимые для укоренения в нем любви. Любовь, в представлении стильновистов, ведет человека к внутреннему совершенству и к Богу как первоисточнику всякого блага<sup>62</sup>. Показа-

<sup>61</sup> Andrea Cappellano. Trattato d'amore. A cura di S.Battaglia. Roma, 1947. С. 4.

<sup>62</sup> Определенная неполнота и ущербность куртуазной концепции любви чувствовалась уже и ранее, в частности, ее несочетаемость с любовью христианской обращала на себя внимание Андрея Капеллана, пытавшегося най-

тельно, что программный сонет Гвиницелли «Al cor gentil reppaire sempre Amore», утверждающий единство благородного сердца и любви (ср. также у Данте: «Amore e cor gentil sono una cosa») завершается разговором о Боге и ангелах.

Воздействие, которое любовь производит на сердце любящего, описывается в религиозных терминах. Любовь заставляет сердце поэта благоговейно трепетать, и иначе, чем священным, этот трепет назвать нельзя, ср. у Кавальканти (XXVI, 13—17):

Là dove questa bella donna appare,  
s'ode una voce che le vèn davanti  
e par che d'umiltà 'l su' nome canti  
sì dolcemente che, s'i' 'l vo' contare,  
sento che 'l su' valor mi fa tremare

(«Там, где появляется прекрасная донна,/ слышится голос, предшествующий ей,/ и кажется, ее имя поет о смирении/ столь сладостно, что когда я хочу поведать об этом,/ я чувствую, что ее достоинство заставляет меня трепетать»). Этот любовный трепет сродни страху Божию, он свидетельствует об осознании той дистанции, которая отделяет земное от трансцендентного. Любовь подобна откровению, она придает жизни новый смысл («riacer novo» у Кавальканти, XXVI, 4), новый в библейском понимании этого термина.

Совершенно особый статус приобретает в лирике нового сладостного стиля донна. Из ее описания исчезает всякая чувственность, и сама она предстает не как реальная женщина, а как некая абстрактная, отвлеченная идея, почти как религиозная субстанция (кстати, именно такую эволюцию проделала дантовская Беатриче — от юной и прекрасной флорентийки в «Новой жизни» к небесной служительнице и проводнице поэта по Раю в «Божественной комедии»). Это образ такого внешнего и внутреннего совершенства, которое в земных условиях невозможно:

ch'ell' è per certo di sì gran valenza  
che già non manca i' llei cosa da bene,  
(ma' che Natura la credè mortale)  
(Кавальканти, XLIX, 9 — 11)

(«ее достоинство столь велико,/ что нет в ней никакого недостатка,/ кроме того, что Природа создала ее смертной»).

---

ти между ними равновесие: так, он утверждал, что поскольку куртуазная любовь приводит людей к благу, она не может быть неугодна Богу.

Донна уподобляется ангелу, как ангелы осуществляют связь между Богом и человеком и являются проводниками божественной воли — все эти вопросы были подробно разработаны Фомой Аквинским, — так и донна приводит поэта к той степени внутренней чистоты и совершенства, когда делается возможным созерцание божественных тайн (один из основных дантовских топосов).

Мотив созерцания донны как источника всякого блага становится господствующим. Нередко донна является поэту в видении и ее реальное появление уподобляется таковому, отсюда обилие «визионерской» лексики — *vedere, parere, sembrare, apparire* и т.п. Не случайно, что появление донны описывается Кавальканти словами, отсылающими к пророку Исайе (63, 1), провозвестнику пришествия Мессии:

*Chi è questa che ven, ch'ogn' om la mira,  
e fa tremar de claritate l'bre  
e mena seco Amor, sì che parlare  
null'om non può, ma ciascun ne sospira* (IV, 1—4)

(«Кто та, на которую все взирают,/ заставляющая воздух трепетать от ясности (сияния),/ она ведет с собой Любовь,/ и всякий человек лишается дара речи, и лишь вздыхает»).

Созерцание донны производит в душе созерцающего удивительные перемены, ср. у Гвиницелли драматическое описание созерцания донны как сурового потрясения, которое однако приносит мир и покой (I, 10 —15):

*Di sì forte valor lo colpo venne  
che gli occhi no 'l ritenner di neente,  
ma passò dentr' al cor, che lo sostenne  
e sentési plagato duramente;  
e poi li rendé pace*

(«Столь силен был удар,/ что глаза не могли его вынести,/ но он дошел до сердца, которое его приняло/ и ощутило глубокую рану,/ а затем в него сошел покой»). Милости донны просят как божественной благодати, а отчаянье, вызванное ее холодностью, описывается почти теми же словами, что и состояние богооставленности у религиозных поэтов (Якопоне да Тоди, например), ср. сонет Кавальканти «*Perché non fuogo a me gli occhi dispenti*», напоминающий по стилю и некоторым лексическим перекличкам жалобы Иова. Будучи эталоном совершенства, донна выступает в роли судии, она вскрывает всякое несовершенство в других и указывает путь к исправлению, ср. Данте («Новая жизнь», гл. XIX, 33—36):

gitta nei cor villani Amore un gelo,  
 per che onne lor pensiero agghiaccia e pere,  
 e qual soffrisse di starla a vedere,  
 diverria nobil cosa, o si morria

Сердца презренные сжимает хлад.  
 Все низменное перед ней смутится.  
 И узревший ее преобразится,  
 Или погибнет для грядущих дней<sup>63</sup>.

Естественно, что такая концепция любви предъявляла исключительные требования к поэтическому языку. Сами стильновисты описывают его словами *dolce* «сладостный», *soave* «нежный», *sottile* «утонченный», *piano* «плавный», *nuovo* «новый». Все эти эпитеты обозначают те важные свойства этой поэзии, которые восходят к ее единственному духовному источнику; вспомним, что стихи диктует Любовь, которая в ее стильновистском трансцендентном понимании подобна Св.Духу, запечатлевающему свои глаголы в сердцах верных.

Может показаться странным, но именно в области поэтического языка и стиля, равно как жанра и метрики, стильновисты, строго говоря, ничего нового не предложили: ни новых слов или значений, ни новых тропов, ни новых ритмических схем. Они используют уже существующие жанры — канцону, баллату, сонет, — не внося в них сколько-нибудь значительных изменений; увеличение сонета до 16 стихов — один случай у Кавальканти — являет собой редчайший (если не единственный) пример стильновистских инноваций в структуре сонета. Продолжая общую тенденцию ранней итальянской лирики к переходу от сложных к более простым формам, стильновисты отдают предпочтение сонету; ср., например, распределение стихов по жанрам у Гвиницелли: 5 канцон (плюс два фрагмента канцон) и 15 сонетов; у Кавальканти: 4 канцоны (из которых две состоят из одной станцы, т.е. стремятся перерасти в сонет), 11 баллат, 36 сонетов и 1 мотет; у Данте (в «Новой жизни»): 4 канцоны, 1 баллата, 26 сонетов. При этом сонет, оставаясь неизменным в своих метрических, ритмических и рифмовых характеристиках (привычный одиннадцатисложный стих, ограниченное число схем рифмовки) из некогда новаторского жанра превратился в рутинный. Это дало Паунду основания говорить о том, что уже во времена Кавальканти сонет начал представлять собой опасность для поэтического творчества,

<sup>63</sup> Стихи из «Новой жизни» здесь и далее даны в переводе И.Н.Голенищева-Кутузова.

отмечая, если не конец, то, по крайней мере, закат метрических экспериментов<sup>64</sup>.

Главным принципом стильновистов в отношении поэтического языка становится самоограничение, строгий отбор выразительных средств из привычного для куртуазной лирики арсенала. И если говорить о новизне нового сладостного стиля, то кроется она именно в отказе от стилистических «излишеств» их предшественников. Так, стильновистская лексика намеренно бедна, из нее исчезают диалектизмы и «муниципализмы» (если воспользоваться дантовской характеристикой языка Гвиттоне), отбирается лишь то, что способствует созданию эффекта «сладостности» языка. При этом усиливается терминологичность: с одной стороны, в стихи вводятся научные, философские прежде всего (ср. «*Donna me prega*»), понятия, с другой, терминами становятся некоторые слова, которые таковыми не являлись, ср. некоторые употребления слов *poivo* (библейские реминисценции), *angelo* (не в качестве сравнения, а как обозначение одного из небесных чинов в ангельской иерерхии), *arragire* (с эпифанической коннотацией) и т.п.

Ту же «узость» мы наблюдаем в отношении тропов: их мало, они достаточно просты — сравнению отдается предпочтение перед метафорой, не выходящей за рамки традиционного куртуазного узуса; гипербола в ее обычном понимании встречается довольно редко, поскольку все «небесные» уподобления донны в стильновистской аксиологии нельзя считать гиперболическими. В лирике нового сладостного стиля можно отметить легкий сдвиг привычного значения тропов. Гипербола перестает восприниматься как таковая. Сравнение соседствует с псевдосравнением, ср. конструкции типа «*e par che...*» — «и кажется, что...»: «*e par che sia una cosa venuta / da cielo in terra a miracol mostrare*» (Данте «*Tanto gentile e tanto onesta pare*») — «И кажется, что это небесное создание, пришедшее/ с неба на землю, чтобы явить чудо». Аллегория — ср. частые аллегорические фигуры Любви и Смерти — также утрачивает свою былую силу, поскольку и любовь и смерть перестают быть лишь посторонними персонажами в изображаемой стильновистами душевной драме, но становятся фазами состояния сердца, его неотторжимыми атрибутами. Созданию особой торжественной и возвышенной атмосферы лирики нового сладостного стиля способствуют появляющиеся в отмеченных контекстах перифразы типа «*Chi è questa che ven*» («Кто та, что появляется...»), подчерки-

<sup>64</sup> E. Paund. *Opere scelte*. Milano, 1985. С. 1050 (эссе о канцоне Кавальканти «*Donna me prega*», написанное в 30-ые гг.).

вающие принадлежность донны или испытываемого любовного чувства к иному, неземному, измерению.

Как верно отмечалось, стилизовисты уделяли больше внимания риторике конструкций, чем риторике отдельных слов и выражений<sup>65</sup>. Критерий гармонии, благозвучности, музыкальности является определяющим и при построении фразы, как правило, простой и линейной. Сопоставление синтаксиса поэзии нового сладостного стиля и, скажем, Гвиттоне д'Ареццо не оставляет сомнений в прозрачности первого и усложненности последнего. Те же результаты дает анализ структуры предложения в лирике Данте в разные периоды его творчества<sup>66</sup>: синтаксис стихов «Новой жизни» отличается наибольшей простотой; при этом отмечается частое совпадение синтаксических и метрических сегментов, способствующее эффекту создания музыкальности и «сладостности» языка. Данте, нарисовавший в «Рае» захватывающую картину движения небесных сфер, каждая из которых издает свое звучание, как никто другой чувствовал трансцендентную составляющую музыкальной гармонии.

\* \* \*

Важной особенностью поэзии нового сладостного стиля, также выделяющей ее на фоне традиции, является ее внутренняя неоднородность, т.е. при несомненной концептуальной и стилистической общности в этой лирике отчетливо различаются самостоятельные течения, связанные прежде всего с именами Гвиницелли, Кавальканти и Данте. Творческая индивидуальность каждого из этих поэтов не вызывает сомнений, их теории любви никоим образом не повторяют друг друга, а скорее дополняют и развивают, являясь самостоятельными звеньями в общей цепи. Кроме того мы легко можем проследить их поэтическую эволюцию, тот путь, который привел к формированию нового сладостного стиля.

Так, Гвидо Гвиницелли начал писать в традиционной манере, подражая торжественно-тяжелому и усложненному стилю Гвиттоне, мало чем выделяясь среди других болонских поэтов, его современников, писавших в сицилийско-тосканской манере (Онесто дельи Онести, Бернардо да Болонья, Семпребене да Болонья, Поло Дзоппи и др.). Его сонет «Lamentomi di mia disaventura» представляет собой типичный образец такой поэзии, ср.:

<sup>65</sup> Marti M. Op.cit. P. 309.

<sup>66</sup> Boyde P. *Rhetorica e stile nella lirica di Dante*. Napoli, 1979 (английское издание 1971 г., пер. С. Calenda).



Donqua creder vogl'io a la Speranza:  
 credo che mi consigli lealmente  
 ch'eo serva a la mia donna con leianza.  
 Guigliardonato serò grandamente:  
 ben mi rasembra reina di Franza,  
 poi de l'altre mi pare la più gente (9—14)

(«Итак, я хочу верить Надежде:/ полагаю, что она мне даст достойный совет,/ чтобы я верно служил моей донне./ Я буду с избытком вознагражден:/ она мне представляется французской королевой,/ ибо она мне кажется самой благородной среди других дам»). Здесь даже делается шаг назад по сравнению с Гвиттоне и сицилийцами — верное служение даме и награда за него, сравнение с королевой Франции отсылают нас к провансальской рыцарской концепции куртуазной любви, причем как раз эти топоры не получили широкого распространения в Италии. В провансализированном стиле написаны канцоны «Tegno de folle 'mpres', a lo ver dire», которую Данте упоминает в трактате «О народном красноречии» как пример совершенного построения канцоны (II, VI, 6), и «Madonna, il fino amor ched eo vo porto».

Сонет «Gentil donzella, di pregio pomata», обращенный, как предполагают, к Компьюте Донцелле («Совершенной Даме»), содержит целый ряд прямых переключек с Гвиттоне — это своеобразное стихотворное переложение одного из писем аретинца, адресованного все той же Совершенной Даме. В упоминавшемся сонете, восхваляющем Гвиттоне, Гвиницелли старается воспроизвести стиль своего учителя: прибегает к латинизмам (aude=osa, claude=chiude, gaude=gode) и запутанному синтаксису, создает «тяжелые» неологизмы в духе Гвиттоне (sovrararchi), обыгрывает этимологию слов (ср. gaudenti, gaude, gaudii). Вообще Гвиницелли охотно пробовал перо в разных стилях, о чем свидетельствует не только этот сонет, но и его комические опыты, ср. хулительный сонет «Volvol te levi, vecchia rabbiosa», напоминающий поношения Рустико ди Филиппо, или сонет «Chi vedesse a Lucia un var carruzzo», предваряющий «реализм» Чекко Анджольери.

Но из тех двух десятков стихов Гвиницелли, которые дошли до нас, подавляющее большинство отличается несомненной самостоятельностью. Для зрелого Гвиницелли наиболее интересным из его литературных предшественников оказывается Якопо да Лентини, у которого он заимствует некоторые «световые» образы и мотивы. Тяга к ним чувствуется у Гвиницелли уже и в его провансализирующих стихах. Сначала она проявляется в частом повторении слов

со световой семантикой, в количественном нагнетении соответствующих образов, ср. описание донны в канцоне «Tegno de folle 'mpres', a lo ver dire»:

Ben è eletta gioia da vedere  
 quand' apare 'nfra l'altre più adorna,  
 ché tutta la rivera fa lucere  
 e ciò che l'è d'incerchio allegro torna,  
 la notte, s'aparisce,  
 come lo sol di giorno dà splendore;  
 così l'aere sclarisce  
 onde 'l giorno ne porta grande 'nveggia,  
 ch'ei solo avea clarore,  
 ora la notte igualmente 'l pareggia (31—40)

(«Изысканная радость видеть,/ как она появляется, самая красивая из всех,/ и заставляет сверкать пейзаж/ и все вокруг становится радостным;/ при ее появлении ночь,/ подобно солнцу днем,/ начинает сиять;/ и воздух так озаряется,/ что день испытывает великую зависть,/ ибо ранее он один нес свет,/ а теперь ночь равна ему»).

Впоследствии Гвиницелли не просто повторяет и обыгрывает образы света, сияния, сверкания, а включает их в контекст новых научных и философско-религиозных взглядов своего времени и среды, что придает им совершенно иной статус. Как известно, Болонья выделялась среди других городов углубленным изучением философии и учеными диспутами. Признанным авторитетом в вопросах философии был Аристотель; идеи его работ «Никомахова этика» и «О душе» были неисчерпаемым источником обсуждения и комментирования (ср. комментарии Альберта Великого, Авиценны, Аверроэса, а также пользовавшиеся большой популярностью «Суждения Аристотеля»). Влияние Аристотеля испытывали на себе Бонавентура и Фома Аквинский, чьи труды ознаменовали новый важный этап в развитии богословско-философской мысли: они объединили отдельные положения и факты в стройную систему знания, подводящего человеческий ум к божественному откровению.

Особое место занимали исследования о природе и символике света. С одной стороны, арабские ученые в русле аверроистского подхода к изучению природы разрабатывают ряд вопросов в области оптики на основании теории света (Альгазель). С другой, опираясь на физические данные, теологи (прежде всего францисканские) рассуждают о метафизике света не без влияния идей Псевдо-Дионисия Ареопагита. В это время появляется трактат «О свете» францисканца Бартоломео да Болонья. Подхватывая неоплатоновские

идеи, отразившиеся уже у Августина, их развивают Альберт Великий и Бонавентура. Они различают свет физический и интеллектуальный; источником последнего является Бог. Одно из сочинений Бонавентуры дошло до нас под названием «Трактат о четверичном свете, возвращающем к богословию все искусства и науки», в нем свет рассматривается как начало, служащее посредником между телесным и духовным. Место прочих форм в иерархии бытия определяется степенью их причастности к свету, их озаренности светом.

Так под пером болонского поэта традиционная топка куртуазной лирики обогащается теми представлениями и идеалами, которые составляли предмет всеобщего интереса, обсуждения и полемики в Болонском университете. Подобная прививка оказалась на редкость благоприятной для поэзии, начинавшей заходить в тупик повторений, схематизма и напыщенности. Гвиницелли открывает ее новую страницу, становится теоретиком новой любви.

Ученая и религиозно-мистическая тенденции сливаются в лирике Гвиницелли в образах света, огня, сияния, блеска. Робкие «световые» метафоры Якопо да Лентини (ср. его сонет «Diamante, né smiraldo, né zafino», 9—10: «e di vertute tutte l'autre avanza / è somigliante a stella di splendore» — «она всех превосходит в добродетели / и по своему сиянию подобна звезде») превращаются в стихах Гвиницелли в единую экстатическую картину мира, преображенного любовью, ср. развитие лентиниевского образа (VII, 1—4):

Vedut' ho la lucente stella di'ana,  
 ch'apare anzi che 'l giorno rend' albore,  
 c'ha preso forma di figura umana  
 sovr' ogn'altra me par che dea splendore

(«Я видел сверкающую утреннюю звезду,/ появляющуюся до рассвета,/ принявшую человеческий облик,/ и мне кажется, что она сияет ярче всех других»). Эти образы настойчиво повторяются, переходя из стихотворения в стихотворение (ср. X, 3: «più che stella diana splende e pare»; XII, 9: «ché 'l vostro viso dà sì gran lumera»; XIII, 11: «e se da stella è dato...»), им сопутствуют метафоры огня (IV, 22, 26; V, 38 и т.д.).

В таком контексте образ светоносной донны приобретает иное значение по сравнению с предшествующей традицией. Озаренная божественной благодатью (она-то и есть источник излучаемого сияния), донна утрачивает черты земной женщины, которыми она еще обладала, хотя и в довольно условном виде, в провансальской, сицилийской и тосканской любовной лирике, и становится существом

высшего порядка, небесным ангелом. Это положение донны определяет все ее качества — ее божественную красоту, недостижимое благородство, духовную высоту. Нравственные достоинства донны становятся предметом подробного описания Гвиницелли. Через вполне традиционный образ магнита, притягивающего железо, заимствованный из сицилийской лирики (ср. канцону «Ancor che l'aigua», приписываемую то Якопо да Лентини, то Гвидо делле Колонне), Гвиницелли раскрывает тайну притягательной силы донны:

In quella parte sotto tramontana  
 sono li monti de la calamita,  
 che dàn vertute all'aire  
 di trar lo ferro, ma perch'è lontana,  
 vòle di simil petra avere aita  
 per farl' adoperare  
 che si drizzi l'ago ver' la stella.  
 Ma voi pur sète quella  
 che possedete i monti del valore,  
 unde si spande amore;  
 e già per lontananza non è vano,  
 ché senz' aita adopera lontano (II, 49—60)

(«В той стороне под трамонтаной,/ находятся горы магнита,/ сообщаящие воздуху свойство/ притягивать железо, но поскольку это далеко,/ воздух нуждается в помощи другого камня,/ чтобы заставить стрелку показывать на звезду [полярную]./ Но вы та,/ кто обладает горами достоинств,/ от которых исходит любовь;/ и расстояние не делает ее напрасной,/ ибо без помощи она действует издалека»).

Способность донны воздействовать на сердце влюбленного невзирая на расстояние, разделяющее их, и преображать его, наполняя неземной радостью, подобно действию божественной благодати, имеющей силу изменять привычный ход событий, законы природы и человеческое естество. Теми же свойствами обладает и донна.

Тезис о благородстве сердца как необходимом условии возникновения любви утверждается как своеобразное кредо новой поэтической школы (канцона «Al cor gentil reppaira sempre Amore»). Подробно и настойчиво повторяет Гвиницелли положение о единстве этих двух моментов:

Al cor gentil reppaira sempre Amore  
 come l'ausello in selva a la verdura;  
 né fe' amor anti che gentil core,  
 né gentil core anti ch'amor, natura:  
 ch'adesso con' fu 'l sole,

sì tosto lo splendore fu lucente,  
né fu davanti 'l sole;  
e prende amore in gentilezza loco  
così propiamente  
come calore in clarità di foco (1—10)

(«Любовь всегда устремляется в благородное сердце,/ как птица в лесу к зелени;/ любовь не возникла раньше, чем благородное сердце,/ ни благородное сердце раньше, чем любовь:/ подобно тому, как едва появилось солнце,/ сразу же засиял его свет,/ он не возник ранее солнца;/ и любовь заключена в благородстве/ именно так,/ как тепло в сиянии огня»).

Гвиниццелли не ограничивается констатацией, на редкость логичной и научно аргументированной, этого единства (как известно, сам мотив связи благородства сердца и любви не нов), но идет далее, намечая небесную перспективу человеческого чувства: на возможный упрек Бога представшей перед Ним душе за чрезмерное восхваление донны, подобающее лишь самому Богу и Его Матери, у Гвиниццелли готов ответ:

Dir Li porò: «Tenne d'angel sembianza  
che fosse del Tuo regno;  
non me fu fallo, s'in lei posi amanza» (58—60)

(«Я могу сказать Ему: «Она имела подобие ангела,/ из Твоего царства;/ нет моей вины в том, что я обратил мою любовь к ней»).

Несомненное новшество представляет и сам язык этой канцоны, претендующий на сугубую научность: параллельные конструкции, хиазм, анафоры, чередование утверждений и отрицаний (см. 1-ую строфу), все приемы подчинены одной цели — доказать выдвинутый тезис. В полной мере проявляется здесь и приверженность Гвиниццелли к естественно-научным и природным сопоставлениям: с огнем в светильнике, магнитом, действием воды на огонь и солнца на грязь и т.п. (ср. «ученую» форму *adamas* вместо общепринятой *adamante*). Эта особенность характерна, хотя и не в такой мере, и для других стихов Гвиниццелли, ср. уподобления действия любви молнии (VI, 9 —11):

Per li occhi passa come fa lo trono,  
che fer' per la finestra de la torre  
e ciò che dentro trova spezza e fende

(«Она проникает через глаза, подобно молнии,/ которая поражает через окно башни/ и сокрушает и ломает все, что находит внутри»).

А своей вершины «научный» стиль достигнет в канцоне Кавальканти «Доппа те прегга».

Гвиницелли обращается к природным образам не только как к источнику занимающих его ум естественнонаучных параллелей, природный фон помогает передать всеобъемлющий, «надприродный» характер новой любви. А, казалось бы, давно уже стертые образы бури (I, 44), грозы (VIII), непогоды (XIV) создают в его стихах известную драматическую напряженность, ср. VIII, 1 — 6:

Dolente, lasso, già non m'asecuro,  
ché tu m'assali, Amore, e mi combatti:  
diritto al tuo rincontro in pie' non duro,  
ché mantenente a terra mi dibatti,  
come lo trono che fere lo muro  
e 'l vento li arbor' per li forti tratti

(«Страдающий, утомленный, я уже бессилён, / ибо ты нападаешь на меня, Любовь, и борешься меня: / при встрече с тобой я не могу устоять на ногах, / так как ты неизменно повергаешь меня на землю, / подобно тому как молния поражает стену / и сильные порывы ветра деревьев»). Подлинного же апогея драматизм любовных переживаний достигнет в стихах Кавальканти, у Гвиницелли же он лишь намечается.

В Болонье Гвиницелли оставался одиноким в своих творческих поисках, тогда как в Тоскане его идеи нашли благодатную почву и получили дальнейшее развитие.

\* \* \*

«Второй Гвидо», Гвидо Кавальканти (1250 — 1300), продолжил заданное Гвиницелли направление, многое взяв у своего болонского предшественника. Но две основные особенности его лирики, едва обозначенные у Гвиницелли, у него же доведенные до предела, — драматичность и интеллектуализм — ставят ее автора в совершенно особое положение среди его единомышленников и собратьев по перу. Выделялся Кавальканти и оригинальностью своего характера и поведения. Вероятно, именно по этой причине мы располагаем множеством документальных свидетельств о нем, содержащих ряд биографических сведений, тогда как, скажем, о Гвиницелли и Чино да Пистойя известно крайне мало, равно как и о младших стильновистах Лапо Джанни и Дино Фрескобальди, а личность Джанни Аль-

фани вообще с трудом идентифицируется. Об учености Кавальканти, его склонности к занятиям философией и связанном с ними поиском доказательств несуществования Бога, равно как и о его замкнутом и вспыльчивом характере упоминают Боккаччо в «Декамероне» и «Рассуждениях о Комедии Данте», Дино Компаньи и Виллани в хрониках. О религиозном скептицизме Кавальканти свидетельствует его сонет к Гвидо Орланди «Una figura della Donna mia», не без иронии описывающий интриги францисканцев вокруг чудотворного образа Божьей Матери, появившегося во Флоренции. Причем, как сообщает пояснение, сопровождающее сонет в старых рукописях, Кавальканти не поставил своей подписи, но его адресат по тону распознал автора и направил ему поэтическое увещание («S'avessi detto, amico, di Maria»):

Ai, qual conorto ti darò? che plori  
con Deo li tuo' fallori  
e non l'altrui (13 —15)

(«Ах, какой совет могу я тебе дать? чтобы ты оплакивал/ перед Богом свои ошибки,/ а не чужие»). Вспомним также, что Данте встречает в аду среди еретиков отца Кавальканти, который, по остроумному замечанию Паунда<sup>67</sup>, похоже, ожидает там своего сына.

Первые поэтические опыты Кавальканти несут на себе явный отпечаток влияния Гвиницелли и сицилийской лирики. Его баллата «Fresca rosa novella», воспевающая прекрасную донну на фоне расцветающей природы, написана в провансальско-сицилийском духе:

Fresca rosa novella,  
piacente primavera,  
per prata e per rivera  
gaiamente cantando  
vostro fin pres'io mando a la verdura (1—5)

(«Новая свежая роза,/ приятная весна,/ среди лугов и у реки/ весело распевая,/ я сообщаю о вашем изысканном достоинстве [окружающей] зелени»). Этот зачин, равно как и баллата в целом, состоит из поэтических штампов: обращение к даме *fresca rosa*, пейзажная лексика, фонетические и семантические провансализмы (ср. *fin pres'*). Упоминание в 1-ой станце о птицах, каждая из которых поет на своей латыни («e cantine gli auselli/ ciascuno in suo latino», 10—11) является прямым заимствованием из трубадуров (Маркабрюн, Черкамон, Арнаут Даниэль и др.); а «ангельский образ» («angelicata sembianza»,

<sup>67</sup> Paund E. Op.cit. С. 1035.

19) через Гвинеццелли отсылает к сицилийским поэтам. Вообще, как показывает внимательный анализ этой баллады<sup>68</sup>, ее можно рассматривать как своего рода центонное упражнение — в лексике, образности, фонике и метрике, — целью которого была отработка традиционных поэтических приемов.

Соединение природных и световых образов несомненно навеяно стихами Гвинеццелли:

Avete 'n vo' li fior' e la verdura  
 e ccidò che lluce od è bello a vedere;  
 risplende più che sol vostra figura:  
 chi vo' non vede, ma' non pò valere (1—4)

(«В вас цветы и зелень,/ и все, что излучает свет или приятно на вид;/ ваше лицо сияет ярче солнца:/ кто вас не видит, не может что-либо значить»). Гвинеццеллиевские реминисценции периодически возникают в стихах раннего Кавальканти, ср. его сонеты «Biltà di donna e di saccente core», «Chi è questa che ven, ch'ogn' om la mira» и др. Но все эти влияния довольно быстро и решительно преодолеваются — и на уровне тематическом (так, принципиально важный для Гвинеццелли мотив благородного сердца не получает у Кавальканти развития; мало представлен мотив хвалы донны), и на уровне тропов (Кавальканти отказывается от распространенных сравнений, характерных для Гвинеццелли, изгоняет из своего языка сицилианизированную лексику). Кавальканти находит свой собственный поэтический стиль и выстраивает свою концепцию любви. Любовь у Кавальканти это страшная, мощная сила, перерастающая в иррациональную страсть и грозящая неминуемой гибелью. Перед лицом внезапно охватившей его страсти лирический герой оказывается совершенно беспомощным, теряет привычные ориентиры, его картина мира рушится в одно мгновение: «la battaglia.../ che ruppe ogni valore inmantenente,/ sì che del colpo fu strutta la mente» (VII, 9 — 12) — «битва, мгновенно уничтожившая все свойства, так что внезапно помрачился разум»); или «...Amore / ruppe tutti miei spiriti a fuggire» (IX, 13 — 14) — «Любовь повергла в бегство все мои чувства». Сердце, подчинившееся безумной страсти и попавшее в полную зависимость от беспорядочных и темных чувств, отчаянно борется с их мрачной стихией, но надежда на обретение радости и покоя (XV) очень скоро исчезает и становится очевидной неминуемостью смерти:

<sup>68</sup> См. комментарии Календы в Guido Cavalcanti. Op.cit. С. 43—47.



Alor m'aparve di sicur la Morte,  
acompanata di quelli martiri  
che soglion consumare altrui piangendo (XXI, 12—14)

(«Тогда со всей очевидностью явилась мне Смерть/ в сопровождении тех мучений,/ что плачем изводят человека»). Традиционная поэтическая пара любовь-смерть материализуется в лирике Кавальканти, становится страшной реальностью, которую лирический герой в ужасе, сковавшем его волю, созерцает внутренним взором:

Davante agli occhi miei vegg'io lo core  
e l'anima dolente che s'ancide,  
che mor d'un colpo che li diede Amore,  
ed in quel punto che madonna vide (XIX, 4—7)

(«Перед моими глазами увидел я сердце/ и скорбящую гибнущую душу,/ умирающую от удара, нанесенного ей Любовью,/ в тот миг, когда она увидела донну»).

Поэтическое мировоззрение Кавальканти характеризуется ярко выраженным дуализмом, непреодолимым противоречием между действием и созерцанием, а также между высотой любовного чувства и теми страданиями, которые оно вызывает. Стихи, описывающие внутреннее состояние лирического героя — а таких большинство: Кавальканти глубоко индивидуалистичен, его внимание полностью сосредоточено на том, что совершается в его душе, — отличаются особой напряженностью и драматизмом. Этот эффект создается прежде всего потому, что чувственная реальность распадается у Кавальканти на множество персонифицированных фигур, действующих самостоятельно, независимо от воли лирического героя. Над этой особенностью поэзии Кавальканти (над его постоянно встречающимися *spiriti*) иронизировали его литературные противники. Действительно, сам поэт выступает в роли зрителя, созерцающего горестную драму, которая разворачивается в его сердце. И хотя нередко его стихи начинаются с местоимения «я», выступает он чаще как объект, а не субъект действия. Подлинными же действующими лицами являются персонифицированные чувства (*spiriti*), душевные свойства (*vertù*), сердце (*core*), любовь (*amore*), страх (*pauga*), боль (*dolore*), смерть (*morte*) и т.п. Самое большое, что позволяет себе лирический герой, это обращаться к ним с просьбами, мольбами и жалобами:

Dè, spirti miei, quando mi vedete  
con tanta pena, come non mandate

fuor della mente parole adornate  
di pianto, dolorose e sbigottite?

. . . . .  
I' veggo a llu' ispirito apparire,  
alto e gentile, e di tanto valore  
che fa le sue vertù tutte fuggire (VI, 1—4, 9—11)

(«О, мои чувства, когда вы видите,/ что я так страдаю,/ почему вы не посылаете / из ума слова, исполненные плача, скорбные и растерянные?/.../ Я вижу, что в нем [сердце] появилось чувство/ высокое и благородное, и такого достоинства,/ что оно обратило в бегство все его [сердца] свойства»).

Все эти персонажи, участники душевной драмы, находятся в состоянии конфликта и борьбы по отношению друг к другу. Основной прием, организующий метафорическое пространство стихов Кавальканти, — это антитеза. Более того, противопоставление и отрицание становятся способом видения и изображения действительности<sup>69</sup>, а наиболее частым словом, характеризующим внутреннее состояние героя, является *battaglia* «битва», ср.:

L'anima mia vilment'è sbigottita  
della battaglia ch'ella àve dal core (VII, 1—2)

(«Моя душа ужасно растеряна/ из-за той битвы, что совершается в сердце»);

La mia vertù s'è partio sconsolata  
poi che lassò lo core  
a la battaglia... (IX, 9—11)

(«Мое безутешное чувство [свойство] бежало,/ оставив сердце/ на поле битвы»);

La nova donna cu' merzede cheggio  
questa battaglia di dolor' mantene (XVI, 7—8)

(«Новая донна, у которой я прошу милости,/ поддерживает эту скорбную битву») и т.п.

---

<sup>69</sup> См. анализ этого аспекта творчества Кавальканти в: Calenda C. *Per l'altezza d'ingegno. Saggio su Guido Cavalcanti*. Napoli, 1976; Eisermann T. *Cavalcanti oder die Poetik der Negativität*. Tübingen, 1992.

Яростное столкновение антагонистических персонажей, противоположных чувств и антонимической лексики в замкнутом и разреженном пространстве стихов Кавальканти создает эффект особой семантической сконцентрированности и взрывоопасности:

Quando di mort' e' mi conven trar vita  
 e di pesanza gioia,  
 come di tanta noia  
 lo spirito d'amor d'amar m'invita? (XXXII, 1—4)

(«Когда из смерти я должен извлекать жизнь/ и из тяжести радость,/ как из такой тоски/ дух любви любить меня зовет?»). Инверсия, отрицание, частые вопросы, восклицания и обращения или целые диалоги усугубляют драматически-негативный заряд поэзии Кавальканти. Этому же способствует и лексика его стихов, в основном группирующаяся вокруг семантических полей с «негативными» значениями смерти, страха, тревоги, боли, страдания, плача, растерянности и т.п. (*morte, dolore, dolente/ paura, angoscia, temere/ martiri/ pianto/ sospiri, sbigottito* и др.).

Но этот драматический пласт поэзии Кавальканти, достигающий порой подлинного трагизма («*Pieno d'angoscia, i' lloco di paura / lo spirito del cor dolente giace*», XXXIV, 18—19 — «Полный тревоги, объятый страхом/ повержен страдающий дух сердца»), не исчерпывает ее содержания. Кавальканти знакомо и высшее созерцание, его снедает стремление к идеалу, к абсолюту (о двойственном характере любви Кавальканти — чувственной страсти и созерцания — писал и Марсилио Фичино в трактате «О любви»). Но эта жажда небесной любви остается неудовлетворенной и лишь усугубляет чувство тревоги и страха. Божественная красота и достоинство донны, носительницы высшего блага (ее появление описывается как эпифания, ср. IV, 1—3), ставшие для Гвиницелли источником радости и покоя, у Кавальканти вызывают смятение. Он осознает, что слабый человеческий разум не в состоянии постичь ни ангельскую красоту донны ни божественную мудрость любви:

Non fu sì alta già la mente nostra,  
 e non si pose 'n noi tanta salute,  
 che propriamente n'avian canoscenza (IV, 12—14)

(«Наш разум не был столь высок,/ и не было в нас такой благодати,/ чтобы мы имели соответствующее знание об этом»). Непознаваемость донны мучит поэта, не находящего успокоения в созерцании

(за редким исключением, ср. ранний сонет «*Biltà di donna e di saccente core*») и не могущего адекватно выразить в словах то, что наполняет его душу<sup>70</sup>:

Di questa donna non si può contare:  
che di tante bellezze adorna vène,  
che mente di qua giù no la sostiene,  
sì che la veggia lo 'ntelletto nostro (IX, 15—18)

(«Об этой донне невозможно рассказать:/ она украшена такой красотой,/ что здешний ум не способен ее выдержать,/ так чтобы наш разум увидел ее»).

В концепции любви Кавальканти нет места откровению. И потому она не может выйти за свои собственные пределы, преодолеть свой рационализм, точнее свою «интеллектуальность» в том терминологическом значении этого слова, которое ему придавал флорентийский поэт-философ.

Теоретическому осмыслению любви, анализу ее онтологии и феноменологии посвящена самая знаменитая канцона Кавальканти «*Donna me prega*», представляющая собой скорее философский трактат, чем лирическое стихотворение. Именно она способствовала созданию философской славы «второго Гвидо». Весьма характерно, что еще Де Санктис, рассматривал стихи Кавальканти как комментарий к его философским идеям<sup>71</sup>. И эта точка зрения, в целом несправедливая, имеет некоторое право на существование, так как «*Donna me prega*» содержит в сжатом виде основные мотивы лирики Кавальканти. И что важнее, она объясняет причину того неразрешимого противоречия между созерцательной любовью и страстью, которое образует ядро лирики Кавальканти.

Обозначенная тема развивается в строго логической последовательности — сначала ставится проблема-вопрос, затем предлагается ее разрешение-ответ. При этом Кавальканти широко и довольно эклектически использует современные ему философские идеи: неоаристотелевские, томистские, аверроистские, что уподобляет канцону философскому трактату, требующему комментариев. И действительно, недостатка в них не было: начиная от младшего современни-

<sup>70</sup> Ср. тезис о разделении внутреннего (иррационального) знания и возможности выразить его (рациональный акт) у Кавальканти как примере разложения лирического «я» на субъект и объект в статье: Knaller S. *Cavalcantis Poetik der Ambiguität im Kontext der Zeitgenössischen Philosophie // Romanische Forschungen*. 106(1994), n. 1—4. S. 28—47.

<sup>71</sup> Де Санктис, цит.соч., с. 49.

ка Кавальканти флорентийского медика Дино дель Гарбо вплоть до настоящего времени канцона продолжает вызывать интерес комментаторов, предлагающих различные ее интерпретации. Сугубо терминологический язык канцоны, амбивалентность и полисемичность ее образов свидетельствуют о научности ее стиля и философской глубине ее содержания.

Структура канцоны отличается подчеркнутой четкостью: это станцы по четырнадцать одиннадцатисложников, каждый из которых имеет внутреннюю цезуру — ее отмечает срединная рифма; общая система рифмовки достаточно сложна и строга — станца, состоящая из лица в две стопы по три стиха и сирмы в два оборота по четыре стиха, помимо регулярных рифм (в конце и середине стиха), содержит также ряд фонетических переключек и ассонансов.

Donna me prega: per ch'eo voglio dire  
 d'un accidente che sovente è fero,  
 ed esi altero, ch'è chiamato Amore;  
 sì chi lo nega possa 'l ver sentire!  
 Ond'a presente canoscente chero,  
 perch'io no spero ch'om di basso core  
 a tal ragione porti canoscenza:  
 ché senza natural dimostramento  
 non ò talento di voler provare  
 là dov' e posa e che lo fa creare,  
 e qual sia sua vertute e sua potenza,  
 l'essenza poi e ciascun movimento,  
 e l'piacimento che 'l fa dire amare,  
 e s'omo per veder lo pò mostrare (1—14)

(«Донна меня просит, чтобы я рассказал/ об акциденции, которая часто бывает жестокой/ и столь высокомерна (сурова), что зовется любовью;/ так что кто отрицает ее может услышать [теперь] истину!/ Поэтому здесь я обращаюсь к сведущим людям,/ ибо не надеюсь, что человек низкого сердца/ разумеет подобное рассуждение:/ ибо без естественного доказательства/ я не хочу показать,/ где она обитает и что ее создает,/ и каковы ее свойства и ее сила,/ затем сущность и каждое движение,/ и удовольствие, которое заставляет называть ее любовью,/ и может ли человек через зрение ее обнаружить»).

В этой 1-ой строфе Кавальканти определяет стоящую перед ним задачу и указывает на метод ее решения — *natural dimostramento*, т.е. та самая естественная философия, зиждущаяся на опытных доказательствах, знатоком и приверженцем которой считался Кавальканти.

Вполне вероятно, что первое слово этой канцоны — *donna* — это не только и не столько прекрасная донна, одновременно предмет и источник возвышенной любви, побуждающая поэта рассказать о своем чувстве, которому она его сама, строго говоря, и научила, а олицетворение естественной философии (ср. «*donna gentile*» в дантовском «Пире»), тем более что философские термины появляются с самого начала: любовь рассматривается как акциденция, а не субстанция; равно как и употребляемое далее определение «знающий» (*cognoscens*) является техническим термином, используемым для описания философа (о чем говорит, в частности, Бозций в трактате «О высшем благе»)<sup>72</sup>.

Природа, происхождение, свойства и действия любви анализируются в русле представлений и идей, изложенных в аристотелевских работах «О душе» и «Никомахова этика», отраженных в многочисленных средневековых комментариях. Так, Кавальканти замечает, что к любви способен лишь благородный человек, а Аристотель в «Никомаховой этике» указывает на благородство души как на необходимое условие для занятий философией.

Проблема зарождения любви, занимавшая и предшественников Кавальканти (ср. сонет Якопо да Лентини «*Or come pote sì gran donna intrare*», проследивающий путь образа донны от глаз к сердцу и возникновение любви) представлена здесь в сугубо интеллектуальных и технических терминах — любовь зарождается там, где находится память («*dove sta memora*»), т.е. по аристотелевской терминологии, в сенситивной (чувственной) душе, сохраняющей увиденный женский образ. Именно этот образ, «умопостигаемая увиденная форма» («*la veduta forma che s'intende*») и производит любовь. Здесь Кавальканти опирается на комментарии к Аристотелю Аверроэса, объяснявшего, как в сенситивной душе с помощью различных ее способностей (визуальной, рассудительной, воображительной, меморативной и т.д.) происходит соединение внешнего образа объекта с воспринимающим интеллектом, в результате чего и образуется «умопостигаемая увиденная форма». Но поскольку, согласно авероистским представлениям, дееспособен лишь универсальный (а не индивидуальный) разум, *intelletto possibile* у Кавальканти, для которого человек, его душа является объектом воздействия, то эта «форма» не есть образ конкретной донны, а некая абстрагированная модель-идеал. То, что Гвиницелли обозначал как ангельскую сущность донны и божественный характер любви, Кавальканти передает

<sup>72</sup> См. подробный анализ этой канцоны в: Corti M. *La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante*. Torino, 1983.

в отвлеченных философских категориях, которым невозможно найти подобия («*sì che non pòte largir simiglianza*»).

Любовь неизбежно перерастает в страсть (не без темного влияния Марса, 2-ая строфа), которая делает невозможной дальнейшую созерцательную и интеллектуальную жизнь и, следовательно, означает отклонение от естественного пути и конец, смерть идеальной формы для ослепленного человека. Страсть заслоняет идеальную форму от человека и заставляет его устремлять взор туда, где этой формы нет («*in non formato loco*»).

Рассуждение о любви Кавальканти завершает анализом источника того счастья, которое дает любовь. Его источник — радостное расположение чувствительной души, принявшей в себя светлую, сияющую любовь, порожденную умопостигаемой формой, и усвоившей ее себе (возможный интеллект оплодотворяется универсальным, по аверроистской терминологии); любовь при этом теряет свою проникаемость для света. И тут Кавальканти остается верным себе, восхваляя интеллектуальную радость созерцания, мудрость, дарующую счастье. В заключение он вновь подчеркивает необходимость подлинного дара разума для понимания канцона.

Концепция дарующей радость интеллектуальной любви Кавальканти была, несомненно, новаторской и полемически ориентированной. Об этом позволяет судить, в частности, «Трактат о высшем человеческом счастье» Якопо да Пистойя, посвященный Кавальканти, в котором автор утверждает, что счастье не заключено в любви, так как оно состоит в полном удовлетворении желания, а любовь этого не дает. Кавальканти же рассматривает эту проблему на совсем ином уровне, сопоставимом лишь с глубиной и размахом дантовского «Пира».

В некоторых новейших исследованиях эта канцона Кавальканти рассматривается как полемический ответ на дантовскую концепцию любви, представленную в «Новой жизни»<sup>73</sup> («*Donna me prega*» была написана годом-двумя позже, т.е. в 1294—1295 гг.). История отношений Данте и Кавальканти служит подходящим фоном для этой гипотезы: сначала их связывала человеческая и литературная дружба, Данте считал Кавальканти своим учителем и действительно находился под его влиянием, затем между ними по не вполне понят-

<sup>73</sup> Malato E. Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la «Vita Nuova» e il «disdegno» di Guido. Roma, Salerno Editrice, 1997. См. также: Tanturli G. Cavalcanti contro Dante // *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis* (a cura di F. Gavazzeni, G. Gorni). Milano-Napoli, 1994. P. 3—13.

ным причинам произошел конфликт, о котором мы можем судить по литературным свидетельствам. Так, Данте, посвятивший «Новую жизнь» Кавальканти, в трактате «О народном красноречии» отдает явное предпочтение Чино да Пистойя, а в «Божественной комедии» упоминает «второго Гвидо» лишь дважды и то вскользь («Ад» X, 63 и «Чистилище» XI, 97—98). Кавальканти же обращается к своему младшему другу с суровым сонетом и упрекает его за «недостойное поведение»:

I' vegno 'l giorno a tte 'nfinite volte,  
e trovoti pensar troppo vilmente:  
molto mi dol della gentil tua mente  
e d'assai tue virtù che tti son tolte.

. . . . .  
Or non ardisco, per la vil tua vita,  
far mostramento che ttu' dir mi piaccia (XLI, 1—4, 9—10)

(«Я прихожу к тебе по много раз на дню,/ и вижу, что твои мысли слишком низки:/ я глубоко сожалею о твоём благородном уме/ и о твоих многочисленных добродетелях, которых ты лишился/.../ Теперь из-за твоей недостойной жизни я не решаюсь/ показать, что твои стихи мне нравятся»).

«Недостойная жизнь» Данте интерпретировалась по-разному: то как его увлечение дамой-утешительницей, то как слишком сильное потрясение от смерти Беатриче, то как обращение к комическому стилю (тенциона с Фореze Донати); но не исключено, что подлинная причина разлада двух друзей кроется в принципиальном расхождении их литературных взглядов: Данте воспевае христианизированную любовь, Кавальканти — любовь-страсть. Малато предполагает — и убедительно доказывает это с помощью сопоставительного анализа «Donna me prega» и «Новой жизни»<sup>74</sup>, — что Данте стремился сублимировать чувственную любовь, примирить ее с христианским учением, а Кавальканти считает эту попытку несостоятельной и в своей канцоне демонстрирует всемогущество страсти, ее непросветленность и смертоносность, как бы призывая тем самым Данте к переоценке его воззрений на любовь.

Но сам Кавальканти не предлагает решения выдвинутой им проблемы. В рамках тех философских представлений, которыми он оперировал, противоречие между сенситивной душой человека и интеллектом, который рассматривается как внеположная человеческой душе субстанция высшего порядка, не могло быть разрешено. Этот

<sup>74</sup> Malato E. Op.cit.



конфликт, по сути дела, религиозный природы (ср. драматическое противоборство физического и духовного начал, обуреваемого страстями тела и рвущейся к Богу души в поэзии Якопоне да Тоди) и он мог быть снят только при переходе с чувственно-душевного и интеллектуального уровня на духовный — путь, который Кавальканти отверг и за который он порицал Данте.

\* \* \*

В «Новой жизни» поэзия нового сладостного стиля достигает своей вершины и одновременно завершения, подготавливая почву для «Божественной комедии». Данте продолжает линии Гвиниццелли и Кавальканти, синтезирует их представления о любви и создает собственную концепцию любви<sup>75</sup>. «Новая жизнь» является своего рода кузницей, в которой выковывался дантовский «сладостный» стиль с его доведенной до крайней степени спиритуализацией любви. Пройдя через стадию освоения и ассимиляции чужих идей, Данте произносит свое, последнее и решающее, слово в длившейся много десятилетий дискуссии о любви.

В лирике Гвиниццелли его привлекает образ светоносной донны-ангела, посредницы между Богом и человеком. У Кавальканти он заимствует мотивы священного трепета перед донной, представление о мощном, импульсивном и опасном — вплоть до смерти — воздействии любви на сердце любящего, разрывающееся от противоположных чувств, ср.(гл. XVI):

Spesse fiata vegnonmi a la mente  
 le oscure qualità ch'Amor mi dona,  
 e venmne pietà, sì che sovente  
 io dico:  
 «Lasso!, avviene elli a persona?»;  
 ch'Amor m'assale subitanamente,  
 sì che la vita quasi m'abbandona:  
 campami un spirto vivo solamente,  
 e que' riman, perché di voi ragiona.

<sup>75</sup> Н.Г.Елина (Поэзия «Новой жизни» // Дантовские чтения. М., 1971. С. 52—144) выделяет в «Новой жизни» четыре стихотворных цикла: один обнаруживает следы провансальского и сицилийского влияния, второй построен на переключках с Кавальканти, третий содержит гвиниццеллиевские реминисценции, а четвертый представляет собственный дантовский стиль, сформировавшийся на основе предыдущих опытов.

Poscia mi sforzo, ché mi voglio atare;  
e così smorto, d'onne valor voto,  
vegno a vedervi, credendo guerire:  
e se io levo li occhi per guardare,  
nel cor mi si comincia uno tremoto,  
che fa de' polsi l'anima partire.

(Я часто думал, скорбью утомленный,  
Что мрачен я не по своей вине.  
Себя жалел, пылая, как в огне;  
Твердил: «Так не страдал еще влюбленный!»  
О сколько раз, неожиданно осажденный  
Жестоким богом, в сердца глубине  
Я чувствовал, что дух один во мне  
Еще живет, любовью озаренный.  
Стремился вновь волнение унять  
В моем бессилье и в изнеможене.  
Чтоб исцелиться, к вам я шел, спеша.  
Осмеливаясь робкий взгляд поднять,  
Я чувствовал такое сотрясение,  
Что мнилось мне — из жил бежит душа).

Но эти мотивы претерпели значительную трансформацию. У Гвиницелли донна была лишь связующим звеном между небом и землей, лишь подобием небесной красоты: «e sìd ch'è lassù bello a lei somiglia», X, 4 — «и то, что есть прекрасного наверху, походит на нее». У Данте Беатриче сама является носителем божественного смысла, ее место не на земле, а на небе, и потому ее смерть, какой бы горестной она ни была для поэта, воспринимается как событие, восстанавливающее справедливость:

ché luce de la sua umilitate  
passò li cieli con tanta vertute,  
che fé maravigliar l'eterno sire,  
sì che dolce disire  
lo giunse di qua giù a sé venire,  
perché vedea ch'esta vita noiosa  
non era degna di sì gentil cosa (гл. XXXI, 21—28)

(Благовествуют кротость и смиренность  
Ее лучи, пронзив небес кристалл.  
И, с удивленьем на нее взирая,  
Ее в обитель рая  
Владыка вечности к себе призвал,  
Любовью совершенною пылая,

Затем, что жизнь так недостойна эта,  
Докучная, ее святого света).

Любовь к Беатриче не просто свидетельствует о благородстве сердца (тезис Гвиницелли), она преобразует это сердце, низводя в него божественную благодать, дарующую спасение: «Vede perfettamente onne salute / chi la mia donna vede» (гл. XXVI, 1—2) — «Воистину видит спасение тот,/ кто видит мою донну среди других».

Если у Кавальканти любовь-страсть поражает все чувства, сковывая сердце, и в конечном счете приводит поэта к смерти, то у Данте при большом внешнем сходстве с Кавальканти в изображении воздействия любви на любящего, его механизм и результаты прямо противоположны. Действительно, как и у Кавальканти, любовь охватывает сердце столь внезапно, что приводит его в крайнее смятение (здесь появляется типично кавалькантиевское слово *sbigottito* «смятенный» и лексика, связанная со смертью), вселяет в него смертный ужас, ср.: «ch'Amor m'assale subitamente / sì che la vita quasi m'abbandona» (гл. XVI, 5—6) — «Любовь напала на меня столь внезапно,/ что жизнь почти покинула меня».

Но поражая сердце, любовь не убивает его, а, напротив, возрождает: через глубокое потрясение, грозящее смертельной опасностью, любовное чувство приобретает новое измерение, не исчерпываемое лишь земными параметрами. Заметим, что постепенно кавалькантиевские драматические эффекты у Данте исчезают, остается лишь вздох (*sospiro*) как почти единственное выражение чувств лирического героя. И персонифицированный Амор Кавальканти, перешедший в его стихи по наследству из провансальской и сицилийской лирики, в «Новой жизни» вырастает в символ небесной, почти мистической любви, ср. явление Амора в видении, торжественно описанном в первой главе «Новой жизни», задающей тон всей книги:

Già eran quasi che atterzate l'ore  
del tempo che onne stella n'è lucente,  
quando m'apparve Amor subitamente,  
cui essenza membrar mi dà orrore,  
Allegro mi sembrava Amor tenendo  
meo core in mano? e ne le braccia avea  
madonna involta in un drappo dormendo,  
Poi la svegliava, e d'esto core ardendo  
lei paventosa umilmente pascea:  
appresso gir lo ne vedea piangendo (гл. I, 5—14)

(На небе звезд не меркнуло сиянье,  
 И не коснулась ночь предельных мет —  
 Амор явился. Не забыть мне, нет,  
 Тот страх и трепет, то очарованье!  
 Мое, ликуя, сердце он держал.  
 В его объятьях дама почивала,  
 Чуть скрыта легкой тканью покрывал.  
 И, пробудив, Амор ее питал  
 Кровавым сердцем, что в ночи пылало,  
 Но, уходя, мой господин рыдал).

Данте оставляет в стороне все второстепенные мотивы лирики нового сладостного стиля, сосредотачивая свое внимание на главных — природе любви и ее воздействию на любящего; дантовская мысль в «Новой жизни» движется не вширь, а вглубь, по верному замечанию Ауэрбаха<sup>76</sup>. В поэтическом пространстве «Новой жизни» любовь принадлежит не столько земной, сколько трансцендентной реальности, средоточием которой в этом мире является Беатриче. Данте подчеркивает ее отличие от донны стильновистской лирики: прозвище донны Кавальканти Джованни — *Primavera* — он объясняет из сочетания слов *prima verrà* 'первой придет' и сравнивает ее с Иоанном Крестителем, Беатриче же уподобляет Христу (гл. XXIV) — она так же сошла с неба на землю и являет чудеса («*e par che sia una cosa venuta/ da cielo in terra a miracol mostrare*», гл. XXVI, 7 — 8), она так же смиренна (ср. частое употребление слов *umile*, *umiltà*) и любвеобильна, так же преображает душу, сводит в нее благодать (ср. этимологию имени) и дарует спасение:

*Dico, qual vuol gentil donna parere  
 vada con lei, che quando va per via,  
 gitta nei cor villani Amore un gelo,  
 per che onne lor pensero agghiaccia e pere;  
 e qual soffrisse di starla a vedere  
 diverria nobil cosa, o si morria.  
 E quando trova alcun che degno sia  
 di veder lei, quei prova sua vertute,  
 ché li avvien, ciò che li dona, in salute,  
 e sì l'umilia, ch'ogni offesa oblia* (гл. XIX, 31—40)

(И та, что благородной стать стремится,  
 Пусть по дорогам следует за ней.

<sup>76</sup> Auerbach E. La poesia giovanile di Dante [1929] // Studi su Dante. Milano, 1971. С. 40.

Сердца презренные сжимает хлад.  
 Все низменное перед ней смутится.  
 И узревший ее преобразится,  
 Или погибнет для грядущих дней.  
 Достойный видеть — видит все ясней,  
 В смиренье он обиды забывает.  
 Ее привет все мысли очищает,  
 Животворит в сиянии огней).

Ее смерть, точнее вознесение на небо (ср. гл. XXXI, 15: «*Ita nè Beatrice in alto cielo*») сравнимо с Успением Богородицы, тем более что и описывается Беатриче словами, подобающими Богородице (ср. «*bella persona, piena di grazia*» о Беатриче и слова молитвы «*Ave Maria gratia plena*»). Вспомним, что как раз на дантовскую (и отчасти додантовскую) эпоху приходится расцвет культа Девы Марии, создаются многочисленные братства в Ее честь, устраиваются торжественные процессии с распеванием богородичных лауд. Таким образом, рассказ о Беатриче ведется на самых высоких регистрах, и программной в этом отношении является канцона «*Donne ch'avete intelletto d'amore*».

Жизнь Беатриче напоминает житие святой<sup>77</sup>. Со смертью ее благодатное воздействие на душу поэта усиливается, достигает своей полноты, приносит умиротворение; прошедшее через очищение сердце становится способным созерцать небесные явления:

*Oltre la spera che più larga gira  
 passa 'l sospiro ch'esce del mio core:  
 intelligenza nova, che l'Amore  
 piangendo mette in lui, per su lo tira.  
 Quand'elli è giunto là dove desira,  
 vede una donna, che riceve onore,  
 e luce sì, che per lo suo splendore  
 lo peregrino spirito la mira* (гл. XLI, 1—8)

(За сферою предельного движенья  
 Мой вздох летит в сияющий чертог.  
 И в сердце скорбь любви лелеет бог  
 Для нового вселенной разуменья.  
 И, достигая область вожделенья,  
 Дух пилигрим во славе видеть мог

<sup>77</sup> Ср. название одной из работ о «Новой жизни»: Schiaffini A. *La «Vita Nuova» come Legenda Sanctae Beatricis // Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a Giovanni Boccaccio*. Genova, 1934.

Покинувшую плен земных тревог,  
Достойную похвал и удивленья).

Эволюция любовного чувства, изображенная Данте в «Новой жизни», — восхищение Беатриче и ее восхваление при жизни, постепенное преображение страдающей души поэта по смерти Беатриче, созерцание Беатриче небесной — весьма сходна с процессом восхождения души к Богу, так как его описывали средневековые францисканские мистики. Согласно Бонавентуре, чудесное созерцание божественных тайн (*amor ultra se*) является высшей ступенью мистической любви, движение к которой начинается с созерцания чувственно воспринимаемых вещей, а затем предполагает постижение духовных истин. Приблизительно так же описан этот процесс в трактате Риккарда Сен-Викторского «О благодати созерцания».

Такое возвышение и обожествление донны выглядело крайне дерзновенным и, более того, наводило на мысли о еретических взглядах поэта. Известно, что сын Данте вынужден был защищать «Божественную комедию», в которой процесс обожествления Беатриче, начатый в «Новой жизни», доведен до конца, от обвинений в ереси. Интересно, что и много столетий спустя существовало мнение, что донна в лирике нового сладостного стиля, у Данте прежде всего, это своеобразный эзотерический шифр некоей тайной еретической секты, а сама эта поэзия является ее герметическим языком<sup>78</sup>.

Особую роль приобретает память сердца, которая призвана сохранить все пережитое и познанное поэтом, ибо его опыт любви к Беатриче, перерастая в жажду высшей правды, становится общезначимым, а рассказ о нем принципиально важным для каждого. «Новая жизнь» — это «книга памяти», о чем Данте заявляет в первой же фразе своего повествования, о гибельности забвения предупреждает он и в конце своего повествования:

Voi non dovrete mai, se non per morte,  
la vostra donna, ch'è morta, obliare:  
Così dice 'l meo core, e poi sospira (гл. XXXVII, 12 — 14)

(Глаза мои, до смерти не должны  
Забывать о вашей даме, что почил!  
Так сердце, вздыхая, мне твердит).

Здесь вновь слышатся библейские реминисценции (ср. «Аще забуду тебе, Иерусалиме, забвена буди десница моя» из псалма 136), которыми столь богато литературное наследие Данте.

<sup>78</sup> Valli L. Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d'amore». Roma, 1928.

Последний сонет «Новой жизни» «*Oltre la spera che più alta gira*» («За сферою предельного движенья», имеется в виду Перводвигатель, за которым, согласно дантовской структуре небесных сфер, предложенной в «Рае», расположен Эмпирей) перекидывает мост к «Пиру» и «Божественной комедии», где любовь к Беатриче совпадает со стремлением к истине и спасению и потому приобретает онтологический характер.

\* \* \*

Представляется возможным утверждать, что для лирики нового сладостного стиля главным был критерий новизны, причем не только по отношению к предшествующей традиции — хотя это прежде всего, — но и новизны, развития, движения мысли как абсолютного поэтического принципа. Поэзия каждого из трех знаменитых стильновистов — Гвиницелли, Кавальканти, Данте — представляла собой шаг вперед, следующий этап эволюции итальянской лирики; чего никак нельзя сказать о других поэтах, причисляемых к новому сладостному стилю. Все они — Чино да Пистойя (его поэтическое наследие самое большое — 165 стихотворений, не считая стихов неточной атрибуции), Лапо Джанни, Джанни Альфани и Дино Фрескобальди — встали на путь подражания, с которого так решительно свернули те, кого они избрали в качестве образца. Здесь движение стильновистской лирики вглубь прекращается, ему на смену приходит ее расширение и неизбежное при этом упрощение.

Пользовавшийся немалой популярностью среди современников и заслуживший похвалы Данте («О народном красноречии»), Боккаччо («Филострато») и Петрарки («Триумфы») Чино да Пистойя в ответ на обвинения Кавальканти в плагиате даже и не пытается оправдываться, а заявляет, что не видит большого зла в подражании: «*Certo bel motto volentier ricolgo*» (СXXXI, 3) — «Я охотно подхватываю некоторые красивые выражения». И действительно, он широко заимствует мотивы, образы, лексику, стилистические приемы, рифмы и у сицилийцев, и у Гвиницелли, Кавальканти и Данте, причем иногда эти заимствования слишком буквальны. Но масштаб поэзии Чино иной: пистойский поэт далек от интеллектуального счастья любви Кавальканти и метафизических перспектив, открывшихся Данте; не привлекают его и теоретические философские рассуждения о феноменологии и онтологии любви. Его любовный опыт индивидуален (а не общезначим, как у Данте) и конкретен и не выходит за рамки чисто человеческих, земных характеристик. Вероят-

но, именно за этот интерес к конкретным психологическим переживаниям индивидуума его и ценили его непосредственные современники (равно как и за музыкальность, элегическую плавность и ритмичность его языка) и ближайшие за ним поколения (у Петрарки есть ряд заимствований и смысловых сближений с Чино).

Под пером Чино ключевые стильновистские топосы утрачивают свою остроту и напряженность, в его поэтическом мире все тихо и спокойно, там нет места для взлетов мысли, прорывов и откровений. Этот покой ничуть не нарушается нередкими псевдо-кавалькантиевскими мотивами сердечного сокрушения, любовного страдания, боли и слез, лишенными подлинного драматизма, ср.: «ecco in me crescon sospiri dolenti,/ sì ch'io morro sol d'amorosa sista» (IX, 7—8) — «вот во мне возрастают горестные вздохи,/ настолько что я умру от горестного безумия». Обращаясь к поэтическому наследию своих старших коллег и пытаясь им подражать, Чино каждый раз неумолимо снижает стильновистский «идеологический» уровень, ср.:

Una gentil piacevol giovanella  
adorna vèn d'angelica vertute,  
in compagnia di sì dolce salute,  
che qual la sente poi d'amor favella.  
Ella m'apparve agli occhi tanto bella,  
che per entr'un penser al cor vedut'è  
abbia in virtù d'esta gioia novella (III, 1—8)

(«Благородная и приятная девица/ приходит, украшенная ангельской добродетелью,/ в сопровождении столь сладостного спасения,/ что внимающий ей начинает рассуждать о любви./ Она явилась перед моим взором столь прекрасной,/ что через мысль в сердце пришли/ слова, которые сердце воспринимает как происходящие от этой новой радости»). Здесь есть все — и ангельская добродетель донны, и сопутствующее ей спасение, и новая радость, и традиционная пара глаза-сердце, и глагол apparire «являться», — но нет главного: того творческого вдохновения и напряжения мысли, которые отличали лирику Кавальканти и Данте. И в результате стихи Чино не преодолевают барьер эпигонства. Слова giovanella и parolette с их уменьшительно-ласкательными суффиксами выдают их автора: немыслимо представить себе Данте, называющего Беатриче giovanella, Чино же, судя по всему, не замечает этой чудовищной профанации стильновистского образа донны да и самой поэзии, от вещей глаголов, перешедшей к parolette (ср. дантовские стихи, написанные «цветочным» стилем и не включенные в «Новую жизнь»). Снижается и дантовский мотив памяти, стремящейся сохранить драгоценный опыт люб-



ви. У Чино огненная память сердца трансформируется в воспоминание-воображение, речь уже идет не о видениях и явлениях, а, скорее, о приятных мечтаниях на заданную тему.

Та же описательность и подражательность характеризуют и малых стильновистов. Стихи Лапо Джанни отмечены влиянием Кавальканти и Данте<sup>79</sup>, последний упоминает о нем в трактате «О народном красноречии» (I, XIII, 3) как о прекрасном знатоке вольгаре и в сонете «Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io». У Лапо акцент переносится с содержания на форму: простота и напевность некоторых его баллат сближает его поэзию с народной. Стиль Джанни Альфани (не говоря о стильновистском субстрате) ближе к сицилийско-тосканскому. Дино Фрескобальди находится уже как бы вне этой школы. Он подводит итоги. В связи с его стихами уместно говорить не просто о подражании поэтам-стильновистам, а о сознательном воспроизведении и обыгрывании основных положений их стихов. Выбирая наиболее известные и концептуально важные стихотворения, он как бы делает их конспект, с ученической тщательностью останавливаясь на всех сколько-нибудь значительных мотивах. В равной степени его интересуют Кавальканти, Данте, Чино да Пистойя — от каждого он пытается усвоить наиболее характерные особенности и интонации. Но единство стиля оказывается нарушенным, нередкие метафоры и гиперболы противоречат «сладостности» поэтического языка.

Таким образом, поэзия нового сладостного стиля исчерпала себя, строго говоря, уже в творчестве Данте. После него можно было или идти по пути подражания (младшие стильновисты) или решительно менять поэтическое мышление и стиль (что трудно, особенно для современников), или обратиться к пародии, что и сделали комико-реалистические, «шуточные», поэты.

---

<sup>79</sup> Хотя Фосслер считает, что Лапо не только испытывал на себе влияние Данте, но и сам на него влиял. что, впрочем, не кажется очень правдоподобным. См.: Vossler K. Die philosophischen Grundlagen zum «süssen neuen Stil». Heidelberg, 1904. С. 797.

## ГЛАВА IV

### КОМИКО-РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

Поэзия нового сладостного стиля — прежде всего, лирика Данте — стремилась реформировать куртуазную поэтическую традицию изнутри, т.е. средствами самой же этой традиции. Существовал и другой вариант развития: выход за пределы традиции, отказ от нее, ее преодоление, выбор совсем иной поэтической манеры, опирающейся на прямо противоположные принципы. Стихи «брата Гвиттоне» представляют собой такую попытку. Ее нельзя считать полностью удавшейся в том отношении, что аретинский поэт, отбросив «высокую» тематику, не смог вырваться из плена куртуазной стилистики и риторики. Притяжение традиции было преодолено в творчестве Якопоне да Тоди, с одной стороны, и т.наз. комических поэтов, с другой.

Под этим последним обозначением принято объединять целый ряд тосканских (основные центры — Флоренция и Сиена) поэтов, писавших в то же время, что и стильновисты (60-ые годы XIII в. — 30-ые годы XIV в.): Рустико ди Филиппо, Чекко Анджольери, Мео де' Толомеи, Пьетро де' Файтинелли, Пьераччо Тедальди, Фольгоре да Сан Джиминьяно, Ченне далла Китарра и некоторых других. Их поэзию называли комико-реалистической, бурлескной (точнее игровой — *giocosa* от *giuoco* «игра»), городской, автобиографической. Обилие названий свидетельствует о ее многогранности: в самом деле, она выдержана в комическом стиле; важное место занимает в ней пародия и игра; она зародилась в городской среде и сохранила на себе ее отпечаток; она вполне реалистически изображает некоторые стороны муниципальной жизни; порой в ней можно найти отклики на факты из жизни ее авторов.

Родоначальник этой поэзии Рустико ди Филиппо<sup>80</sup> проделал весьма характерную эволюцию: он начинал как представитель сици-

<sup>80</sup> Как о зачинателе нового стиля о нем упоминают Брунетто Латини, посвятивший ему свою поэму «Favolello», и поэт сицилийско-тосканского направления Якопо да Леона.

лийско-тоscanской лирической традиции, а затем резко сменил стиль и стал писать комические стихи; его канцоньере включает в себя 29 «высоких» и 29 комических сонетов. Такая структура канцоньере позволяет предположить продуманность и осознанность поэтического выбора и стремление придать новой манере письма такую же значимость, что и старой, традиционной. Что же касается «качества» двух частей сборника, то оно не одинаково: любовная лирика Русико подражательна, монотонна и схематична, она слишком буквально и поверхностно следует высоким образцам, эпигонски упрощая и снижая их; тогда как его комические сонеты отличаются подлинной оригинальностью.

Поэтическая смелость и новаторство Русико заключались в том, что он решился оставить устоявшийся и почтенный трагический стиль и перешел к его противоположности — комическому стилю, для итальянской поэзии непривычному. Основные характеристики этого стиля, закрепленные в ряде средневековых поэтик (ср. «Наставление в искусстве стихосложения» и «Новое искусство стихосложения» Гальфрида Винсальвского; «Новейшую риторику» Бонкомпаньо да Синья), таковы: легкая и низкая тематика, разговорные, просторечные, «повседневные», а иногда и грубые выражения, ограниченные риторические средства или полное их отсутствие, элементы игры, шутки, язвительность и резкость.

Богатая литература такого рода существовала на латинском языке — поношения (*vituperium*), шуточные сборники («*Jochs monachorum*»), пародийная «Обедня Киприана» («*Sena Cipriani*»), поэзия вагантов, элегия Арриго да Сеттимело «О превратностях судьбы», третья книга в «Трактате о любви» Андрея Капеллана («Осуждение любви») и многое другое. Не менее пышно расцветала комическая литература и на романских языках, достаточно вспомнить провансальские поношения (*enueg*) Пейре Альвернского и Пейре де Боссиньяка, сатирические песни Гираута де Борнеля и Пейре Карденалья, obscene и бурлескные сочинения Арнаута Даниэля и других трубадуров, смешливые песни (*coblas derisorias*) Раймона де Миравалья и Дюрана; французские фавлио и поэзию Рютбефа, вторую часть «Романа о Розе» Жана де Мена и «Роман о Ренаре»; иберийские хулительные песни (*cantigas d'escarnio y de maldecir*), «Книгу благой любви» Хуана Руиса и др.

Специфика итальянской комической поэзии заключалась, прежде всего, в ее тесной связи с высокой лирикой, с трагическим стилем. Это была не просто связь двух полюсов — комического-низкого и трагического-высокого (восходящая к аристотелевскому

противопоставлению этих двух понятий), и даже не возникшее в средневековье сближение этих двух крайностей, выявление одного через другое, а построение комической поэзии по принципу идейного, тематического, стилистического, языкового противопоставления поэзии трагической. Эта особенность прослеживается уже в «*Rosa fresca aulentissima*» Чело д'Алькамо (см. главу о сицилийской лирике), а в комико-реалистической поэзии она становится ее стержнеобразующим началом.

Как уже говорилось, это противопоставление, отталкивание от высоких образцов носит у комических поэтов всеобъемлющий характер. Если куртуазная лирика это прежде всего лирика о любви, то комические поэты предельно расширяют тематику: потенциально все, что угодно, может стать объектом поэтического описания. Но, естественно, любовь и донна становятся в их стихах одним из основных пунктов полемики с представлениями и топосами высокой поэзии.

Действительно, если в куртуазной любовной лирике господствует тенденция к восхвалению, превозношению донны вплоть до ее ангелизации и обожествления, то комическая поэзия ориентируется на не менее характерный для средневекового сознания антифеминизм. Вообще, средневековая антифеминистическая литература была довольно обширной и разнообразной: латинские песни-поношения женщин, отдельные образцы вагантской поэзии (ср. «Жизнь блудницы» Примаса) или песен трубадуров (Бернарт де Вентадорн «*Can voi...*», Раймбаут д'Ауренга «*Assatz sai...*», монах из Монтодун «*Autra vez fui a parlamen...*» и др.), богатая дидактическая и нравоучительная литература (не говоря об антифеминистических пассажах в некоторых раннехристианских сочинениях — у Тертуллиана, Августина, Иеронима), а также городская поэзия и новеллистика (напр., французские фавлии и новеллы Боккаччо, а также его «Лабиринт любви»; вторую часть «Романа о Розе» и его итальянскую переделку поэму «Цветок»). Свое теоретическое обоснование антифеминизм получает в третьей части трактата Андрея Капеллана, носящей название «Осуждение любви», где автор советует остерегаться чувственной любви-сладострастия, мешающей человеку любить Бога, и обрушивается на женщину, рассматривая ее как источник и оплот такой любви. Он утверждает, что женщина не может любить так же, как мужчина, поскольку она прежде всего ищет обогащения. Женщина наделяется в трактате самыми разнообразными пороками — она скупа, завистлива, ревнива, злоязычна, болтлива, прожорлива, лжива, склонна к стяжательству, неверна, непослушна, суетна,

тщеславна, горда, распутна, открыта всякому злу. Все эти грехи достались ей в наследство от Евы, заранее запрограммировав женскую природу<sup>81</sup>.

В русле этой традиции комические поэты изображают любовь в ее чувственных, физических, нередко грубых аспектах, а женщину как существо невысоких нравственных качеств, живущее исключительно низменными интересами. Рустико создает целую галерею женских образов совсем иного типа по сравнению с донной куртуазной лирики: среди его персонажей и некая Мита, родившая вне брака (IV), и дурно пахнущие жены двух братьев, обрекающие своих мужей на вынужденное вдовство, поскольку те не в состоянии терпеть исходящее от них зловоние (VI); и неверная жена, пытающаяся оправдаться перед мужем (XI, один из наиболее удачных и осторожных сонетов Рустико):

Oi dolce mio marito Aldobrandino,  
rimanda ormai il farso suo a Pilletto:  
ch'egli è tanto cortese fante e fino,  
che creder non dei ciò che te n'è detto.

E non star tra la gente a capo chino,  
che non se' bozza, e fòtine disdetto;  
ma sì come amorevole vicino,  
con noi venne dormir nel nostro letto.

<sup>81</sup> Интересно, что антифеминизм находил отражение и в повседневной практике городской жизни. Неверную жену ожидало суровое наказание: скажем, во Флоренции, где нравы в этом отношении были менее строгими по сравнению с другими городами, женщина, изменившая мужу, подвергалась немалому штрафу или тюремному заключению. На мужчину эти законы не распространялись, более того, в Лукке, к примеру, были известны коммунальные статуты начала XIV в., в которых речь шла о «законных сожительницах». Рождению девочек радовались значительно меньше, чем появлению на свет детей мужского пола, их рекомендовалось хуже кормить, их воспитанию и образованию уделялось минимальное внимание. См. об этом: Antonetti P. *La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Dante*. Milano, 1983. Даже Франческо да Барберино, автор отнюдь не антифеминистического трактата «Поведение и обычаи женщин», выражает сомнение в том, насколько хорошо всем женщинам уметь читать и писать. А Паоло да Чертальядо в своей «Книге о хороших обычаях» приводит бытовавшую в то время в городской среде пословицу о том, что и хорошая и плохая жена требует палки, подобно любой лошади, нуждающейся в шпорах (одна из новелл Саккетти представляет собой иллюстрацию к этой пословице). Он рекомендует также главе семейства иногда возвращаться домой среди дня, чтобы удостовериться, работают ли женщины.

Rimanda il farso ormai, più nol tenere,  
ch'e' mai non ci verrà oltre tua voglia,  
poi che n'ha conosciuto il tuo volere.

Nel nostro letto già mai non si spoglia.  
Tu non devi gridare, anzi tacere,  
ch'a me non fece cosa ond'io mi doglia<sup>82</sup>

(«О мой милый муж Альдобрандино,/ возврати-ка Пиллетто его жилет:/ведь он такой вежливый и утонченный молодой человек,/ что ты не должен верить тому, что тебе о нем говорят./ И не будь на людях с опущенной головой,/ поскольку ты не обманутый муж, я это опровергаю;/ ведь он пришел спать в нашу постель как любезный сосед./ Так что возврати жилет, не держи его больше,/ потому что он больше никогда не придет без твоего желания,/ после того как он узнал твою волю./ Он никогда больше не разденется в нашей постели./ Ты не должен ругаться, наоборот, молчи,/ ведь он не сделал мне ничего, о чем бы я жалела»).

Такое снижение любви и женщины с небесных высот куртуазной лирики до обыденной городской жизни, в которой неопрятность женщины, измена мужу, попытки совратить чужую жену (XIX), стремление выйти замуж за знатного человека (XXIV, XXV), женское сладострастие (XXVI) и мужская похотливость (XXVIII, XXIX) обычные явления, было подлинным новаторством и как таковое осознавалось уже и современниками поэта (Брунетто Латини, Якопо да Леона). Рустико «воспевает» не просто чувственную любовь, а грубое животное чувство, и язык его сонетов полон неприличных аллюзий и грубых слов (ср. XXVII). Это не просто «переворачивание» высоких схем, а доведение противоположности до крайности, почти до абсурда<sup>83</sup>. Своего апогея снижение женского образа достигает в изображении отвратительной старухи (кстати, Матвей Вандомский приводит в своем трактате описание старухи как один из примеров поношения):

Dovunque vai, con teco porti il cesso,  
oi buggeressa vecchia puzzolente

---

<sup>82</sup> Здесь и далее цитируется по: Rimatori comico-realistici del Due e Trecento. A cura di M. Vitale. Torino, 1965.

<sup>83</sup> См. в частности: Хлодовский Р.И. Комическое в поэзии позднего средневековья. (Экскурс в предысторию ренессансного стиля) // Средние века. Вып. 43. Москва, 1980. С. 104—123.

Li denti 'n le gengie tue mènar gresso,  
ché li taseva l'alito putente;  
le selle paion legna d'alcipresso  
inver' lo tuo fragor, tant'è repente

(«Куда бы ты ни шла, ты несешь с собой ночной горшок,/ о грязная  
вонючая старуха.../ Твои зубы образуют накипь на деснах,/ потому  
что их отравило зловонное дыхание;/ стульчак кажется деревом ки-  
париса/ по сравнению с твоим запахом, столь он отвратителен»,  
XX).

Иными средствами ведет полемику с высокой поэзией, прежде  
всего с лирикой нового сладостного стиля, Чекко Анджольери. Его  
основным орудием борьбы становится автобиографизм: почти мис-  
тической любви-откровению поэтов нового сладостного стиля он  
противопоставляет описание своего собственного конкретного и от-  
нюдь не возвышенного любовного опыта<sup>84</sup>. Взамен общих возвы-  
шенных и отвлеченных рассуждений о происхождении и природе  
любви предлагается автобиографизм как средство утверждения лич-  
ного начала и как характерный признак низкого стиля<sup>85</sup>.

Образ возлюбленной Чекко Беккины строится как полная проти-  
воположность дантовской Беатриче, своего рода анти-Беатриче. Хо-  
тя Чекко и называет свою возлюбленную «la bella gentil donna mia»  
(XXXI), она не имеет ничего общего с донной-ангелом лирики ново-

<sup>84</sup> Разумеется, степень достоверности этого опыта не играет никакой роли.  
В свое время именно автобиографические мотивы послужили поводом для  
заблуждений романтико-позитивистской критики, изобразившей Чекко не-  
удачником, демонической фигурой, поэтом, погрязшим в пороках и сокру-  
шающимся о них в стихах, но не способным вырваться из их власти. Ср.:  
D'Ancona A. Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del secolo XIII // Studi  
di critica e storia letteraria. Bologna, 1912. P. 163—275 (первое издание 1874  
г.); Momogliano A. L'anima e l'arte di Cecco Angiolieri // L'Italia moderna.  
1906. IV. P. 678—684; Marcazzan M. La poesia d'amore di Cecco Angiolieri //  
Didimo Chierico e altri saggi. Milano, 1930. P. 129—194; Volpi G. Il Trecento.  
Milano, 1912 и др. Другое направление позитивистских исследований пред-  
ставляет Чекко как пустого, поверхностного, лишённого серьезности как в  
жизни, так и в стихах юмориста. См.: Pirandello L. Un preteso poeta umorista  
del secolo XIII; I sonetti di Cecco Angiolieri // Saggi. Milano, 1965. P. 247—  
262; 263—304; Previtera G. La poesia giocosa e l'umorismo. Milano, 1939;  
Figurelli F. La musa bizzarra di Cecco Angiolieri. Napoli, 1950.

<sup>85</sup> Удачная характеристика автобиографизма, равно как и творчества Чекко  
в целом, дана в работах Марти: Marti M. Cultura e stile nei poeti giocosi del  
tempo di Dante. Pisa, 1953; Marti M. Cecco Angiolieri e i poeti autobiografici fra  
il Duecento e il Trecento. Galatina, 1946.

го сладостного стиля. Беккина груба, резка, жестока, легкомысленна и переменчива, она гонит от себя Чекко (XXXII), изменяет ему (XII, XL), желает ему смерти (XXI) и всякого зла (IX), постоянно вступает с ним в перебранки:

Becchina mia! — Cecco, nol ti confesso.  
 — Ed i' son tu'. — E cotesto disdico.  
 — I' sarò altrui. — Non vi do un fico

(«Моя Беккина! — Чекко, я этого тебе не давала. — А я твой. — И это я отрицаю. — Я буду чьим-то. — Мне наплевать» [XXII]).

Не остается в долгу и Чекко, на измены Беккины он также отвечает неверностью:

E' fu già tempo che Becchina m'era  
 di sì buon are, ch'i' era contento,  
 né avre' chesto più mar più vento,  
 tant' allegrava ver' me la sua cera.  
 M'a sì mal punto mangiai d'una pera...

(«Было время, когда Беккина была/ нежна со мной, и я был доволен,/ я не стал бы просить более ни моря ни ветра,/ такую радость по отношению ко мне выражало ее лицо./ Но в столь дурной час я откусил от груши..., XLVI). Витале предполагает, что изображенная здесь ситуация может восприниматься как пародия на внешне аналогичный эпизод в отношениях Данте и Беатриче, описанный в «Новой жизни», когда Беатриче стала проявлять холодность к Данте, ошибочно приняв донну-ширму за подлинное увлечение поэта<sup>86</sup>.

В комическом ключе представлен у Чекко также и широко распространенный в традиционной куртуазной лирике мотив любовного отказа дамы, предшествующего ее благосклонности, повергающего влюбленного поэта в печаль, ср. его знаменитый сонет «La mia malinconia è tanta e tale», вызвавший полемику о природе «меланхолии» Чекко<sup>87</sup>: «sed ella pur: I' t'odio — mi dicesse./...ella non cura s'i' ho gioi' o rene,/ men ch'una paglia che le va tra' piei» («она говорит: Я тебя ненавижу/... ей нет дела до моих радостей и горестей/ еще более, чем до соломинки попавшейся под ноги», X). В любовных описаниях Чекко постоянно присутствуют снижающие реалистические детали: от сильного чувства Чекко потеет (II, 6); при виде разгневанной

<sup>86</sup> См.: Rimatori comico-realistici..., цит.соч., с. 352.

<sup>87</sup> См.: Gaspari A. Storia della letteratura italiana. Torino, 1887. V. 1; Volpi G. Op.cit. и др.



Беккины он дрожит, как мальчик, которого собирается ударить учитель (VIII, 3—4); а сопротивление Беккины совсем уничтожает его, как кипящая вода соль (IX, 12—13).

Еще более отчетлива антистильновистская направленность у Файтинелли, открыто полемизирующего с концепцией женской природы, выдвигаемой в поэзии нового сладостного стиля, ср. его полемику с дантовским «E par che sia una cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare» («И кажется, что это создание, пришедшее с неба на землю, дабы явить чудо»), сонет «Tanto onesta e tanto gentile pare»):

In buona verità non m'è avviso,  
...che femmina pur veggia il Paradiso,  
non che v'appressi a far dentro calura;

né che Dio padre li formasse 'l viso  
a simiglianza de la sua figura:  
anzi fu, per sacramento preciso,  
la femmina diabolica fattura

(«В самом деле я не думаю, /... чтобы женщина хотя бы увидела Рай, / не то чтобы приблизилась к нему, чтобы погреться внутри; / и я не думаю, что Бог-Отец создал ее лицо / по своему подобию: напротив, женщина по божественному усмотрению / была дьявольским созданием», II). Дьявольская природа женщины такова, что ни божественная ни человеческая наука не в состоянии познать всю глубину таящейся в ней лжи (I); вызывает удивление даже то, что смерть не побоялась взять такое создание (I).

Описанию чувственной любви посвящены отдельные сонеты у «малых» комических поэтов, ср. изображение любви как слепой страсти, полностью овладевшей человеком и не допускающей никаких религиозных или моральных аргументов, у Иммануэля Романо:

Amor non lesse mai l'Avemaria;  
Amor non tenne mai legge né fede;  
Amor è un cor che non ode né vede  
e non sa mai che misura si sia.  
Amor è una pura signoria...

(«Любовь никогда не читала «Аве Мария», / любовь никогда не придерживалась ни закона ни веры; / любовь — это сердце, которое не слышит и не видит, / и никогда не знает меры. / Любовь — это абсолютное господство...», I); или определение любви, предлагаемое Пьераччо Тедадьди: «Amor sì non è altro ch'un desio criato sol ne la

concupiscenza» («Любовь — это не что иное, как желание, возникающее лишь в похоти», II). Тедальди принадлежит выполненное в комическом духе описание женской внешности (III), а также серия сонетов против жены, в которых он проклинает день свадьбы (VIII), страстно желает избавиться от жены (X), мечтает о ее смерти (IX, XI) и клянется никогда не иметь дело с женщинами (XXVIII).

Если куртуазная любовная лирика стремится к эзотеричности, то комическая поэзия, напротив, к открытости и общедоступности. Представления о любви, с одной стороны, снижаются, упрощаются и принципиально меняются, а с другой, включаются в широкую перспективу повседневности, оказываются связанными уже не с бытием, а с бытом. Так, с любовной тематикой тесно переплетены пришедшие из поэзии вагантов мотивы бедности-богатства и переменчивой Фортуны. Они постоянно возникают в творчестве Чекко Анджольери, реже — у других комических поэтов: в тенционе Данте и Форезе неоднократно звучат взаимные обвинения в бедности; о власти денег и унижениях нищеты пишут Тедальди (XII—XIV) и Мео де' Толомеи (XX); о превратностях судьбы рассуждает Джуентино Ланфредди (I). Бедность ненавистна лирическому герою комических стихов, поскольку она обрекает его на одиночество, она несовместима с любовью, как шутивно сокрушается Чекко (LXVIII). Многочисленные отказы Беккины, не желающей иметь дело с бедным героем, лишь подтверждают это. Красноречиво и нарочито приземленно описывает Чекко свои лишения — полное отсутствие денег, сплошные долги («I' son sì magro che quasi traluco, de la persona no, ma de l'avere» — «Я такой худой, что почти просвечиваю, но не телом, а состоянием», LXXIII), скудную еду и убогую кровать (LXX—LXXX).

Нищета не позволяет предаваться вожделенным удовольствиям и — в одном из лучших своих сонетов, ставшим камнем преткновения для многих критиков конца прошлого-начала нынешнего века — Чекко раздражается горестными жалобами на судьбу:

La stremità mi richer per figliolo,  
ed i' l'appello ben per madre mia;  
e 'ngenerato fu' dal fitto duolo,  
e la mia bàlia fu malinconia,

e le mie fasce si fur d'un lenzuolo,  
che volgarment' ha nome ricadia;  
da la cima del capo 'nfin al suolo  
cosa non regna 'n me che bona sia

(«Нищета называет меня сыном,/ а я зову ее матерью;/ и я был рожден тяжким страданием,/ а моей нянькой была тоска,/ и мои пеленки были сделаны из простыни,/ которая в народе зовется досадой;/ от макушки до подошвы/ нет во мне ничего хорошего», LXXX).

Поношение бедности соседствует с восхвалением денег. Продолжая традицию голиардов, комические поэты воспевают богатство как верное средство осуществления всех желаний. Так Чекко, развивая тему известной вагантской песни «In terra summus rex est hoc tempore Nummus», безапелляционно заявляет:

In questo mondo, chi non ha moneta  
per forza è necessario che si fichi  
uno spiedo per lo corpo o che si 'mpicchi

(«В этом мире тот, у кого нет денег,/ неизбежно должен вонзить себе/ в тело пику или повеситься», LXVI). Неудовлетворенная жажда богатства вызывает и яростные обвинения отца в скупости, и приступы черной тоски, *malinconia*, и горестные рассуждения о жестокой судьбе, не позволяющей герою осуществить его жизненные идеалы, выраженные в триаде: *donna-taverna-dado* «женщины-кабак-игра в кости» (сонет «*Tre cose solamente mi so' in grado*»)<sup>88</sup>.

Тема неблагоприятной судьбы в свою очередь предельно широка, она включает в себя всю массу жизненных обстоятельств героев, мешающих достижению их целей. Часто олицетворением этих препятствий становятся родные (отец у Чекко, мать и брат у Мео де' Толомеи). Так постепенно меняется картина соотношения друзей и врагов влюбленного: у трубадуров в образе врагов выступали завистники, клеветники, иногда муж дамы, у сицилийцев и поэтов нового сладостного стиля эти персонажи исчезают, любовь интериоризируется и внешние обстоятельства становятся неважны, а у комических поэтов появляются фигуры скупых и злокозненных родных, не

<sup>88</sup> Очевидна связь этого «крело» Чекко с аналогичными заявлениями вагантов, прежде всего, с «*Estuans intrinsecus*» Примаса. Хотя, вероятно, у Чекко были и внелитературные мотивы для утверждений такого рода. Известно, что он плохо распоряжался отцовским состоянием и его дети после его смерти вынуждены были отказаться от наследства, чтобы не платить долгов. Впрочем, проведение времени в кабаке и игра в кости были обычными явлениями в городской среде того времени, о чем свидетельствуют разнообразные меры, которые принимались муниципальными властями во избежание чрезмерного расточительства со стороны молодых кутил. См. об этом: Suitner F. *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*. Padova, 1983.

дающих героям денег и тем самым лишаящих их возможности вступить в любовные отношения.

\* \* \*

Трансформируется не только сама любовная ситуация, но и способ ее описания: куртуазные поэты, как правило, избирают жанр хвалы, комические — поношения, при чем поношение выходит за пределы только любовной тематики и может приобретать всеобъемлющий характер. В средневековых поэтиках, в частности, в «*Ars versificatoria*» Матвея Вандомского, поношение рассматривалось как один из способов описания человека (*descriptio personae*); обычными объектами поношения были женщины, вилланы, представители духовенства, личные враги. И, соответственно, существовала «хулительная» литература (сатирические стихи, «песни насмешки и проклятия», блазоны, «осмеивающие песни», «отдельные строфы», сирвенты и т.п.).

В средневековой Италии, где городская жизнь определялась непрекращающейся враждой политических партий или родов, жанр поношения расцвел пышным цветом и из чисто литературного явления превратился в орудие политической борьбы. Действительно, помимо традиционных поношений женщин и родных в комико-реалистической поэзии прочное место занимает поругание врагов, часто политических. Эта постоянная готовность к осмеянию противника проявлялась на самых разных уровнях: и в городском фольклоре — эпиграммах, хулительных кантиленах, песнях жонглеров, нередко специально приглашавшихся для оскорбления врага (неслучайны неоднократные указы, запрещающие жонглерам выступать в городах); и в комико-реалистической поэзии, и у Данте (в «Аде» прежде всего); и даже в религиозной поэзии (ср. гневные инвективы Якопоне да Тоди в адрес Бонифация VIII)<sup>89</sup>.

Наиболее яркие поношения политических врагов принадлежат перу Русико ди Филиппо, писали в этом жанре также Файтинелли,

<sup>89</sup> Своеобразное отражение эта особенность нашла и в юридической практике. Как раз на рубеже XIII—XIV вв. в итальянских городах утвердился следующий способ наказания виновного: его изображение, специально для этого случая изготовленное, выставлялось на всеобщее обозрение. Как правило, портрет сопровождался короткими стихами, в которых указывались имя и вина изображенного, стихи же были выдержаны в духе поношения. См.: Suitner, *op.cit.*, P. 179. Характерно, что наряду с ворами такому наказанию чаще всего подвергались люди, обвиняемые в политической измене.

Тедальди и даже Фольгоре да Сан Джиминьяно. Вообще, надо заметить, что политическая лирика комических поэтов шире, чем только поношение политических врагов. Многие ее образцы, выделяются среди прочих комических стихов серьезностью тона, отказом от «литературной игры», страстностью и резкостью, и лишь средний или, скорее, низкий стиль (обилие отсылок к конкретным фактам, реалистические детали, грубость некоторых выражений) свидетельствуют о принципиальной общности их поэтики (и отличают их, скажем, от политических стихов Гвиттоне д'Ареццо)<sup>90</sup>.

В поношении политических врагов реальность тесно переплетается с литературными предписаниями. Так, гибеллин Рустико надевает гвельфов всеми возможными пороками — они трусливы, напыщенны, хвастливы и болтливы; но еще хуже предатели гибеллины, поддерживающие отношения с гвельфами: сонет I описывает некоего мессера Якопо, предателя, льстеца, подлеца, болтуна и в довершение всего содомита. Скорее всего, эти сонеты были написаны после победы гвельфов при Беневенто в 1266 г., когда гибеллины тяжело переживали свое поражение и с тем большей ненавистью относились к торжествующему врагу. Гвельфы Файтинелли и Фольгоре, напротив, поносят гибеллинов. Фольгоре обвиняет их в трусости и хвастовстве (XXVIII), сокрушается о раздорах среди своих соратников (XXXI), возмущается их бегством перед врагом (XXXI), скорбит о поражении (XIX).

Политическая лирика Файтинелли, строго говоря, выходит за пределы комического стиля. По верному наблюдению Марти, по силе она не уступает поэзии нового сладостного стиля<sup>91</sup>. Гвельф, принимавший активное участие в общественной жизни Лукки и проведенный в изгнании семнадцать лет, Файтинелли в своих страстных сонетах постоянно обращается к пережитому. Он не столько ругает своих врагов, сколько анализирует причины поражения гвельфов (VIII, IX, XI, XII), горько сетует на тяжесть изгнания, последовавшего

<sup>90</sup> По количеству политических стихов, их страстности и реалистичности комические поэты не имели себе предшественников. Крайне редкие и косвенные указания на политические события у вагантов (например, плач о Ричарде Львиное Сердце, песнь о татарском нашествии или призывы к крестовому походу) или у провансальских трубадуров (ср.: упоминание о крестовом походе или шутивное осмеяние грубых немцев у Пейре де ла Караваны или у Пейре Видаля, в котором можно усмотреть общее недоброжелательное отношение к могущественной Германии, противостоящей романскому миру) не идут ни в какое сравнение с итальянской политической лирикой.

<sup>91</sup> Marti, 1953. Op.cit., p. 158.

го после поражения гвельфов при Монтекатини в 1315 г., делеет надежду когда-нибудь вернуться в свой город:

S'io veggio in Lucca bella mio ritorno,  
 ...in nullo cuore uman tant' allegrezza  
 già mai non fu, quant'io avrò quel giorno.  
 Le mura andrò leccando d'ogn' intorno  
 e gli uomini, piangendo d'allegrezza;  
 odio, rancore, guerra ed ogni empiezza  
 porrò giù contra quei che mi cacciamo

(«Если я увижу мое возвращение в прекрасную Лукку,/...в тот день у меня будет такая радость,/ какой никогда не испытывало человеческое сердце./ Я повсюду буду целовать стены/ и людей, плача от радости;/ я откажусь от ненависти, злопамятства, вражды и гнева/ против тех, кто меня изгнал», XV). Мечтает вернуться в родной город и Тедалди, испытавший на себе плен у пизанцев и длительное изгнание из Флоренции (XXIV, XXXIII; а также XIX—XXI).

Если поношения политических врагов порой перерастают рамки канонов комического стиля, то поношения родных вполне в них вписываются. В преувеличенно яростном, типично комическом тоне обвиняет Чекко своего отца в скупости, мечтает о его смерти, описывает свою ненависть к нему, безмерно радуется, когда тот наконец умирает. Примечательно, что завершается эта серия антиотцовских сонетов шутивным порицанием тех, кто плохо говорит о своих родителях, совершая тем самым тяжелый грех:

S'eo fosse priete o ver frate minore,  
 al papa fora la mia prima andata;  
 e direi: Padre Santo, una crociata  
 si faccia indosso a chi lor fa disonore

(«Если бы я был священником или меньшим братом,/ я первым делом пошел бы к папе/ и сказал бы: Святой отец, надо организовать крестовый поход/ против тех, кто их [своих отцов] бесчестит», XCVII). Таким образом, хулительный пафос Чекко вполне литературен и «комичен». Он распространяется не только на отца, но и на мать, и на Беккину, а порой поношение приобретает универсально деструктивный характер, как в его знаменитом сонете LXXXVI:

S'i' fosse foco, arderei 'l mondo;  
 s'i' fosse vento, lo tempesterei;

s'i' fosse acqua, i' l'annegherei;  
s'i' fosse Dio, manderei' en profondo

(«Если бы я был огнем, я бы спалил мир;/если бы я был ветром, я бы налетел на него бурей;/ если бы я был водой, я бы его затопил;/ если бы я был Богом, я бы послал его в преисподнюю...»). Суитнер обратил внимание на народно-карнавальным образ поглощения мира водой и огнем в этом сонете<sup>92</sup>. Но в целом смех Чекко, имеющий частный характер, далек от праздничного, универсального и амбивалентного карнавального смеха<sup>93</sup>.

Завершаются же «демонические» проклятия Чекко откровенной шуткой:

S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui,  
torrei le donne giovani e leggiadre:  
e vecchie e laide lasserei altrui

(«Если бы я был Чекко, каков я и есть и был,/ я взял бы себе всех юных и красивых женщин,/ а старых и уродливых оставил бы другим»).

Вслед за Чекко антиродственные мотивы подхватывает сиенец Мео де' Толомеи, автор множества поношений матери и брата. Судя по дошедшим до нас сведениям, связь его биографии со стихами более непосредственная, чем у Чекко, не говоря уже о других комических поэтах. Из ряда документов, относящихся к жизни Сиены рубежа XIII—XIV вв., вырисовывается следующая картина: сначала Мео, принадлежавший к знатному роду, занимал важное место в политической жизни города (его подписи стоят на ряде важных документов, регулировавших отношения между гвельфами и гибеллинами); впоследствии по непонятным причинам Мео отходит на второй план, уступая место своему младшему брату Мино ло Дзеппа, и его очень скоро забывают. Примечательно, что аналогичная судьба ожидала и сочинения Мео. Известный в свое время поэт — ему посвящали свои стихи Данте («Sonetto, se Meuccio t'è mostrato») и Чино да Пистойя («Meuzzo, i' feci una vista d'amante»), — Мео де' Толомеи почти полностью надолго исчезает из памяти потомков. Его стихи приписываются Чекко Анджольери, тем более что жили они в одном городе и в одно время и Мео явно испытывал влияние Чекко (пластичность образов, тенденция к гиперболизации). Только в нынешнем

<sup>92</sup> Suitner, op.cit., P. 112.

<sup>93</sup> Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

столетии поэзия Мео была выделена из канцоньере Чекко, хотя и до сих пор эта работа не доведена до конца, и вопросы атрибуции продолжают занимать исследователей творчества этих двух поэтов<sup>94</sup>.

Помимо тематики Мео отличает от Чекко бóльшая легкость и веселость тона, в его поношениях нет той уничтожающей обвинительной силы и мрачности (комической, разумеется), что у Чекко. Суть «семейного конфликта» Мео заключается в том, что мать, возненавидев Мео, лишила его средств к существованию и передала их своему младшему сыну Мино, ханже, лицемеру, трусу, фальшивомонетчику и содомиту, согласно характеристикам Мео (IV, XI, XII, XIII, XV, XVII, XIX). Не ограничась этим, она пытается свести Мео в могилу, изобретая для этого самые разнообразные способы, ср.:

*Sì fortemente l'altrier fu' malato,  
ca tutt' avìa perduto 'l favellare;  
e mie madre, per farmi megliorare,  
arrecomm' un velen sì temperato,*

*ch'averìa, non che me, m'attossicato  
el mar, e disse: — Bei, non dubitare!*

(«Недавно я был так болен,/ что совсем потерял дар речи;/ и моя мать, чтобы мне стало лучше,/ так умело приготовила яд,/ что он отравил бы не то что меня,/ а целое море, и сказала: Пей, не сомневайся», VI).

Поношению в комической поэзии подвергаются также соседи, знакомые, друзья. Сатирические портреты своих сограждан оставил Рустико. И хотя его сонеты изображают конкретных людей (личности некоторых из них удастся восстановить), персонажи Рустико еще не индивидуальны, скорее, это типы — хвастуна (XV), лжеца (XVI, XVII), бездельника (IX, XVIII), скупого (XXII), но уже намечается движение в сторону конкретизации и индивидуализации образа. Мео де' Толомеи обрушивается в серии сонетов на своего друга Чамполино, занявшего у него деньги и не возвращающего их.

<sup>94</sup> См. статью: Marti M. Sui sonetti attribuiti a Cecco Angiolieri // *Giornale storico della letteratura italiana*. 1950. V. 127. P. 253—275, где представлен обзор обширной текстологической работы по атрибуции сонетов Чекко и Мео. См. также: Razzini A. *Intorno all'autenticità delle rime ascritte a Cecco Angiolieri* // *Filologia romanza*. 1954. V. 1, n. 4. P. 30—38; Orwen G.P. *Cecco Angiolieri: The sonnets of dubious attribution* // *Italica*. 1974. V. 51, n. 4. P. 409—422.



Но особый интерес представляют поношения коллег-поэтов. Писали друг на друга сатиры и трубадуры: достаточно вспомнить сирвенту Пейре Альвернского («Трубадуров прославить я рад»), где автор в комических тонах изображает двенадцать трубадуров, которые «каждый пенем своим опьянен, будто сто свинопасов галдят» (пер. А. Наймана). В таком же духе рисует шуточный портрет своих современников сиенец Джакомо де' Толемеи (Гранфионе), а Никола Муша осмеивает Кавальканти за прерванное паломничество в монастырь св. Иакова. Нередко дружеские поношения принимали взаимный характер и разрастались в тенцоны<sup>95</sup>.

Среди комических тенцон центральное место занимает тенцона Данте с флорентийцем Форезе Донати, родственником жены Данте и его хорошим приятелем, главой партии черных гвельфов, которому посвящены проникновенные строки в «Божественной комедии» (Чист., XXIII):

Твой мертвый лик оплакал я когда-то...  
 .....  
 Я молвил: «Если ты окинешь взглядом,  
 Как ты со мной и я с тобой живал,  
 Воспоминанье будет горьким ядом».

Написанная предположительно между 1293 и 1296 гг., в творческой эволюции Данте эта канцона ознаменовала освоение комического стиля, но вовсе не означала отказ от прежнего поэтического опыта; она стала «первым этапом развития дантовского реализма»<sup>96</sup>, достигшем вершины в «Аде». Представляется несколько преувеличенной точка зрения Марти, рассматривающего эту тенцону как «акт жизни»<sup>97</sup>, имевший место в темный период его нравственных блуж-

<sup>95</sup> Нельзя согласиться с Шишмаревым (Шишмарев В.Ф. Лирика и лирики позднего Средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911. С. 126), что в Италии этот жанр был слабо развит. Известны примеры тенцон и в высокой лирике: Гвиницелли и Бонаджунта; Гвиницелли и Гвиттоне д'Ареццо; Данте и Кавальканти; Кавальканти и Гвидо Орланди; Фрескобальди и Вердзеллино; Чино да Пистойя и Данте; Данте Алигьери и Данте да Майано и др., и в комической: Данте и Форезе Донати; сер Лупоро да Лукка и Каструччо дельи Антельминелли; Файтинелли и Л. да Пиза; Чекко Анджольери и Симоне; от тенцоны Чекко с Данте дошла лишь партия Чекко.

<sup>96</sup> Елина Н.Г. О «шуточной поэзии Данте и проблемах средневековой культуры» // Известия АН СССР.: Серия литературы и языка. М., 1973. Т. 37, п. 3. С. 274.

<sup>97</sup> Marti M. La tenzone con Forese come atto di vita // Realismo dantesco e altri studi. Milano, s.a. P. 246—249.

даний, глубокого кризиса. Вряд ли правомерно говорить о кризисе, по крайней мере, сведений для такого вывода явно недостаточно, — но очевидно, что тенциона с Форезе обозначила новый поворот и в мышлении и в стилистической манере Данте: переход от философии и метафизики к повседневным интересам и освоение поэтики, противоположной стильновистской. Вместе с тем обращение Данте к низкому стилю оказало влияние и на комико-реалистическую лирику: более четко определились ее стилистические и языковые возможности. Характерно, что резкость, безудержность и нарочитая неотесанность Рустико уже не нашли продолжения, но появился Фольгоре да Сан Джиминьяно с его легкостью и изяществом.

Тенциона Данте и Форезе состоит из шести сонетов, по три с каждой стороны, и построена по принципу: обвинение — контробвинение. Комизм этой поэтической перебранки усугубляется тем, что Данте и Форезе уличают друг друга в одинаковых или сходных пороках. Начинает Данте, обвиняя Форезе в невыполнении супружеских обязанностей:

Chi udisse tossir la malfatata  
moglie di Bicci vocato Forese,  
potrebbe dir ch'ell' ha forse vernata  
ove si fa 'l cristallo, in quel paese.

Di mezzo agosto la truove infreddata:  
or sappi che de' far d'ogni altro mese;  
e non le val perché dorme calzata,  
merzé del copertoio c'ha cortonese

(«Если кто-нибудь услышал, как кашляет несчастная/ жена Биччи, называемого Форезе,/ то он мог бы сказать, что она простудилась/ в той стране, где образуется лед./ В середине августа она мерзнет,/ можно себе представить, как обстоит дело в другие месяцы;/ и ей не поможет, если она будет спать одетой,/ потому что у нее короткое покрывало», I). Форезе отвечает Данте обвинением в недолжном отношении к отцу: на кладбище Форезе встречает тень умершего отца Данте, умоляющего «развязать узел», т.е., по мнению большинства комментаторов, отомстить за некую нанесенную ему обиду.

В следующей паре сонетов следуют взаимные упреки в бедности, вполне традиционные для комического стиля. У Данте Форезе предстает одновременно должником, не способным расплатиться со своими кредиторами, и удивительным обжорой (кстати, и в «Божественной комедии» он помещен в чистилище среди кающихся обжор). В ответ Форезе напоминает Данте, что тот сам настолько бе-

ден, что ходит просить милостыню в приют для больных и бедных Сан Галло:

Va' rivesti San Gallo prima che dichi  
parole o motti d'altrui povertate

(«Пойди верни в Сан Галло [все, что ты взял], прежде чем говорить/ или насмеяться над бедностью других», IV). Завершается тенцона намеком Данте на причастность Форезе к воровству и на его незаконное рождение (V); Форезе же еще раз вспоминает о нежелании Данте мстить за отца и в связи с этим тоже подвергает сомнению законность рождения своего приятеля (VI).

Есть основания предполагать, что тенцона с Форезе была не единственным опытом Данте в этой области. Судя по всему, Данте обменивался комическими сонетами и с Чекко Анджольери, но от этой тенцоны сохранились лишь три сонета Чекко: в одном он рисует для Данте словесный портрет некоего напыщенного и глупого воина (C); в другом — иронизирует над изощренностью нового сладостного стиля и, буквально интерпретируя дантовский сонет «*Oltre la sfera che più larga gira*», находит в нем противоречия (CI); третий же сонет является по-видимому, ответом на неизвестный сонет Данте, содержащий обвинения Чекко (принцип взаимных поношений тот же, что и в тенцоне с Форезе):

Dante Alighier, s'i' so bon begolaro,  
tu mi tien' bene la lancia a le reni;  
s'eo desno con altrui, e tu vi ceni;  
s'eo mordo 'l grasso, e tu ne sughi 'l lardo

(«Данте Алигьери, если я известный шут,/ то и ты от меня не на много отстаешь;/ если я обедаю с чужими, то ты там ужинаешь;/ если я кусаю жир, то ты сосешь сало», CII).

Комические поношения предлагают иную перспективу, в которой мир традиционных представлений и ценностей оказывается «вывернутым наизнанку». И такой непривычный взгляд на, казалось бы, хорошо известное позволяет увидеть в нем дополнительные смыслы и, соответственно, новые возможности развития.

\* \* \*

Как уже отмечалось, возвышенный характер, отвлеченность и узорность поэзии нового сладостного стиля затрудняли дальнейшую эволюцию лирики в этом направлении. Возникла кризисная ситуа-

ция, потребовавшая принципиальной смены стиля. Комические поэты изобрели, точнее, освоили новый *trovato*, пользуясь выражением Брунетто Латини, сознательно или неосознанно отталкиваясь от высоких образцов. При этом ориентация — со знаком минус — на куртуазную традицию не означает несамостоятельности и отсутствия подлинно творческого начала в комической поэзии. Ее новаторство очевидно и, прежде всего, в отношении поэтического языка<sup>98</sup>.

Для трагического стиля важнейшим критерием было понятие меры. У комических поэтов нарушение меры становится художественным приемом. Тяга к преувеличенности и экспрессивности охватывает разные уровни — лексику, семантику, синтаксис, отбор тропов и видов комизма.

Так, анализ лексико-семантического уровня выявляет множество примеров нарушений правил лексического отбора, существовавших в поэтическом языке. Комические поэты выступают здесь как новаторы и значительно расширяют лексический диапазон поэзии, вводя в свои стихи не только новые слова (ср. примеры таких новообразований у Рустико: *arportare* «достигать порта», *argomentare* «лечить», *arpuntare* «отмечать точкой»; или у Чекко *trasvolontieri* «весьма охотно» и др.), но целые лексические пласты, прежде в основном или полностью исключенные из поэтического языка — низкую, грубую, неприличную, а также сниженную диалектальную лексику.

В целом комические поэты ориентируются на нейтрально-сниженный, часто приближенный к разговорному лексический уровень. Изображение мира городской жизни в его не самых высоких проявлениях, имитация и переосмысление городской действительности влечет за собой попытки воспроизвести ту речь, которая бытовала в средней городской среде. Так в комических стихах появляются слова, немыслимые в высокой поэзии, стремившейся абстрагироваться от реальности. Это «денежно-имущественная» (*moneta* «монета», *denaro* «деньги», *danar da spese* «деньги на покупки», *borsa* «кошелек», *eredità* «наследство» и т.п.), «продовольственная» (*farinata* «каша», *uova* «яйца», *tortellette* «пельмени», *carne di bu* 'мясо быка', *cascio con cipolla* «сыр с луком», *vino* «вино» и др.) лексика; слова, обозначающие одежду (*farso* «жилет», *un paio di calzari* «пара башмаков», *centura* «пояс» и т.п.), и — особенно — описывающие человеческое тело. Если в центре внимания высокой поэзии была душа с ее сложными переживаниями, то комическая лирика не с меньшей подробностью останавливается на описании тела. В ней

<sup>98</sup> Что касается стиха и метрических форм, то здесь комические поэты используют уже разработанный материал, никак не модифицируя его.

появляются не только названия самых разных частей тела (в отличие от почти единственно допустимых в поэзии нового сладостного стиля *occhi* «глаза», *viso* «лицо», *mano* «рука», *labbra* «губы»): ср. *naso* «нос», *gengie* «десны», *mascelle* «челюсти», *gola* «глотка», *culo*, *natiche* «зад», обозначения половых органов, а также слова, связанные с описанием жизнедеятельности тела, причем акцент делается на ее «низменных» аспектах: *tossire* «кашлять», *putire* «вонять», *sudore* «пот», *rogna* «чесотка», слова, обозначающие половой акт.

Использование намеренно сниженной, грубой и неприличной лексики является важной отличительной чертой комико-реалистической поэзии, ориентированной на «низкое». Такой натурализм и интерес к сфере obscene имеет глубокие корни в фольклоре и античности. Однако средневековье не просто продолжило существовавшую традицию, но и сделало шаг вперед в этом направлении. Античные риторики советовали избегать не только открытого употребления неприличных выражений, но и скрытого намека на неприличное («*non a verbis tantum abesse debet, sed etiam a significatio- ne*»)<sup>99</sup>. В средние века это правило утратило свою действенность. В провансальских obscene песнях, во французских фавлю, в «Романе о Розе» и многих других произведениях этой эпохи сфера obscene занимает немалое место. Но итальянские комические поэты выделяются и на этом фоне, они остаются недостижимыми в области игры смыслами и оттенками значений. Obscene оказывается у них заключенным в метафоры и переносные значения слов, что позволяет им разыгрывать двусмысленно-двуплановые ситуации, находить неожиданные и смелые параллели.

Неоспоримое первенство в этой области принадлежит Рустико; и, строго говоря, он был единственным среди комических поэтов, кто ввел в свои сонеты столь откровенно грубые и неприличные образы. Obscene у Рустико не несет того значения и не играет той роли, что в народной смеховой культуре, оно не связано с фольклорными традициями, это чистая игра авторского воображения. В этом отношении характерно, что он так часто (особенно по сравнению с другими комическими поэтами) прибегает к метафоре. Метафора открывает богатые возможности комбинирования и игры смыслами; невыраженное, неназванное становится едва ли не более важным, чем выраженное в словах. Игровой характер этого тропа, его «лицедейская сущность»<sup>100</sup> соответствуют духу комической по-

<sup>99</sup> Russo V. «*Verba obscena*» e comico: Rustico Filippi // *Filologia e critica*. 1980. V. 5. P. 173.

<sup>100</sup> Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 286.

эзии, «недоговоренность» метафоры оказывается неоченимой в изображении сомнительных или откровенно неприличных сцен<sup>101</sup>.

Как правило, «неприличные» метафоры Рустико основаны на неназванном сходстве человека и животного (человеку приписываются типично животные проявления) или на скрытом уподоблении самых разнообразных предметов половым органам. Порой эти метафорические построения чрезвычайно запутаны и неоднозначны. В obscene сонетах Рустико метафора нередко сочетается с гиперболой, подчеркивающей и усугубляющей комико-натуралистический аспект изображаемого. (Ср. один из наиболее характерных obscene сонетов (XXVII), в котором поэт обращается к некоей Кьерме и призывает ее испытать его удивительную мужскую силу.)

Игра смыслами, замена одних значений другими характерны для комической поэзии в целом. Так употребление слов и понятий высокого стиля в новом контексте приводит к их семантической трансформации. Ключевые понятия-термины куртуазной поэзии *amore* «любовь», *cortesia* «куртуазность, вежество», *nobiltà* «благородство», *valore* «достоинство» и другие наполняются в комических стихах новым содержанием. Ср. у Рустико ироничное описание мессера Уголино, порочного и лживого, по отношению к которому совсем неприменимы столь высокие категории, как *cortesia*, *gentilezza*, *pregio*, *valore*:

Ma fan gran cortesia chi 'l ne difende:  
 ch'è sì gentil, che non ne mette cura,  
 e poco pensa se manca od offende  
 .....  
 Ma i' so ben...  
 ch'egli è di sì gran pregio il suo valore,  
 che men se ne poà dir ben che male

(«Но очень любезны защищающие его от этого [от обвинений],/ ведь он настолько благороден, что не заботится/ и мало думает о том, что он нарушает свое слово или кого-то оскорбляет.../ Но я твердо знаю.../ что его достоинство столь высоко,/ что о нем можно сказать меньше доброго, чем злого», XVI). Здесь сталкиваются две точки зрения на эти важные для куртуазной лирики понятия — высокая (традиционная) и низкая (новая). Иронический взгляд автора еще

<sup>101</sup> В целом метафора встречается в комико-реалистической поэзии довольно редко. Ориентация на низкое заставляет комических поэтов отдавать предпочтение менее утонченным и сложным тропам — сравнению и гиперболе.

фиксирует и даже подчеркивает различие между ними; но есть и такие комические стихи, в которых происходит замена одного другим, высокого низким. Традиционное деление любви на высокое чувство (*fin amor*) и низкую страсть (*fol amor*) исчезает, остается лишь второе понимание любви — как чувственной, почти животной страсти. Аналогичный процесс происходит и с некоторыми другими словами высокого стиля, не имеющими терминологического значения (*donna, dolore, tormento*).

Помимо игры смыслами в комической поэзии происходит постоянная игра словами и формами. Этому способствует характерное для раннеитальянского языка явление полиморфии, т.е. существования параллельных грамматических форм; а также наличие фонетических дублетов. Некоторые из этих форм имели с самого начала возвышенную, архаизирующую стилистическую окраску, другие приобрели ее в результате частого употребления в сходных контекстах; или, наоборот, закрепились за сниженным, разговорным языком. Разумеется, эта стилистическая дифференциация не всегда значима в каждом конкретном случае, но некоторая сумма аналогичных данных позволяет сделать определенные выводы. В этом отношении показательно сопоставление двух частей канцоньере Рустико — его высокой и комической лирики, ср. наиболее типичные пары: *allegrezza-allegrezza, bieltate-bellezza, dolze-dolce, eo-io, Deo-Dio, menano-menar, possono-possar* и т.п. (критерии отнесения того или иного слова к высокому стилю могут быть различными — провансализированный или латинизированный облик слова, благозвучие — и не всегда точно определяемыми).

Вполне естественно, что комические поэты отдают предпочтение низким вариантам, но не избегают они и высоких форм, умело играя на соединении лексики разных регистров и добываясь тем самым комического эффекта. Например, у Рустико: «*Ch'io veggio ben ch'ell' ha allegati i denti*» — «ведь я вижу, что у нее свело челюсти [от голода]», IV — в контексте этой фразы и сонета в целом (сонет о незаконной беременности Миты) употребление высокой формы *veggio*, освященной длительной куртуазной традицией, воспринимается как комический диссонанс.

В сферу лингвистической игры включаются и те диалектальные формы, которые до этого никогда не употреблялись в поэзии, а были принадлежностью лишь разговорной речи и поэтому в стихах воспринимались как низкие (в отличие от закрепленных в любовной лирике и ставших высокими южных и тосканских диалектизм). Их использование открывает новые комбинационные возможности, вводит в калейдоскоп форм новые элементы, ср.:

...non ne darei de l'altra parte un fico,  
 ch'egli è 'l più freddo, che detto non aggio,  
 non vedi come 'l naso il manofesta (Рустико, XIX),

где non dare un fico — сниженно-грубое выражение, aggio — высокая южная форма, а manofesta — тосканизм. Соединение в одном сонете высокого и низкого один из характерных приемов Чекко Анджольери. Житель Сиены, он широко использует в своих стихах местные слова, сочетая и одновременно противопоставляя их высокой поэтической лексике.

Тенденция к соположению явлений, относящихся к разным смысловым и формальным рядам, иногда антитетичным, проявляется не только в отборе лексики, но не менее отчетливо на уровне тропов и, прежде всего, в сравнениях. Если в лирике трагического стиля сравнения носят возвышающий и абстрактный характер (глаза сравниваются с солнцем, донна с ангелом, ее волосы с золотом и т.п.), то комические сравнения, как правило, снижающе-реалистичны и конкретны: у Рустико влюбленный кавалер уподоблен ржущему жеребцу (XXVIII), а грязный Луттьери — вонючему льву (XX); у Чекко холодность Беккины действует на героя, как кипяток на соль (IX). Подобные сравнения, употребленные в тех контекстах, для которых были типичны совсем иные ассоциации, разрушают высокий мир почти небесной любви, не только приближая его к земле, но и включая в самую гущу повседневной реальности. Поскольку острие комической поэзии направлено против стильновистской трактовки любви, то и снижающие сравнения чаще всего относятся именно к этой тематической сфере: таково, к примеру, сравнение любовного ига для Чекко со скорлупой для еще невылупившегося цыпленка (VI).

Важной особенностью сравнений в комических стихах является их шутивная преувеличенность. Комические сравнения имеют тенденцию разрастаться в целые образы, причем объекты уподобления выбираются как можно более далекие друг от друга. Сопоставление несопоставимого создает особую атмосферу, особое пространство со своими параметрами, отличными от привычных. Попадая в это пространство, понятия и образы трансформируются, подчиняясь новым законам и приобретая новую структуру. Как в кривом зеркале изменяются и вытягиваются предметы и лица, так и в комических стихах искажаются и гиперболизируются общепринятые в высокой поэзии сравнения и образы. Удивительного мастерства в этой области достиг Чекко: его разросшиеся гиперболизированные сравнения становятся самоцелью, чистой игрой остроумия:



Quanto un granel di panico è minore  
 del maggior monte che abbia veduto,  
 e quanto è 'l bon fiorin de l'or migliore  
 di qualunca denaro più minuto;

e quanto m'è più pessimo el dolore  
 ad averlo, e l'ho, ch'a averlo perduto:  
 cotant'è maggio la pena d'amore,  
 ched io non averei mai creduto

(«Насколько маленькое зернышко проса меньше/ самой большой из когда-либо виденных гор;/ и насколько хороший флорин из лучшего золота/ лучше любой намного меньшей монеты;/ и насколько для меня хуже мучение/ обладать ею, а она у меня есть, чем потерять ее;/ настолько больше страдания любви,/ чем я когда-либо представлял себе», VI).

Сравнения в комической поэзии самодостаточны и нефункциональны<sup>102</sup>. Гиперболическое раздувание образа происходит на пустом месте и потенциально не имеет предела; сравнение может быть ни чем не обусловлено и превышать границы реального:

Se 'l cor di Becchina fosse diamante  
 e tutta l'altra persona d'acciaio,  
 e fosse fredda, com'è di gennaio  
 in quella part', u' non può 'l sol levante;

ed ancor fosse nata d'un giogante,  
 sì com'ell' è d'un agevol coiaio;  
 ed i' foss'un, che tocasse 'l somaio,  
 non mi dovrebbe dar pene cotante

(«Если бы сердце Беккины было из алмаза,/ а все остальное из стали,/ и было бы холодным, как бывает холодно в январе/ в той стороне, где восходящее солнце не греет;/ и если бы к тому же она родилась от великана,/ как она родилась от зажиточного кожевника;/ а я был бы простым погонщиком мулов,/ не стоило бы причинять мне столько страданий», XXVIII). Немотивированные нереальные сравнения нигилистичны по своей сути. Лишенное смысла и структуры

<sup>102</sup> Этим они принципиально отличаются от гиперболизированных сравнений в народной смеховой культуре, где за ними скрывается восхваление жизненной силы, порождающего начала, мудрости (см.: Бахтин, цит. соч.). Здесь же речь может идти лишь о «незаинтересованной» игре образами и смыслами, за которой ничего не стоит кроме, может быть, установки на пародирование высокой поэзии.

перечисление предметов и явлений становится самодостаточным заполнением поэтического пространства<sup>103</sup>, отрицающим не только «идеологичность» высокой поэзии, но часто и простую логику. Стремясь расшатать принципы высокой любовной лирики, Чекко Анджелиери распространяет свой деструктивный пафос на поэзию в целом, подобно тому, как в сонете «S'io fosse foso...» он выказывал готовность вступить в борьбу со всем мирозданием.

В до предела гиперболизированном поэтическом мире неизбежно нарушаются закономерные причинно-следственные связи; совмещение резких контрастов создает причудливые гротескные образы: таков фантастический портрет мессера Мессерино, соединившего в себе черты птицы, животного и человека (XVI). Однако гротеск, в отличие от гиперболы, используется в комических стихах гораздо реже. Лишь Рустико регулярно прибегает к нему, сарказм и резкость флорентийского поэта находят наиболее адекватное выражение в гротескных образах и ситуациях. Но и у самого Рустико примеров чистого гротеска немного, обычно он останавливается на границе гиперболы и гротеска, не переходя ее:

Quando egli apre la bocca de la tomba,  
per dir parole, messer Casentino,  
sì nel gozzo la voce gli rimbomba,  
che diserta le donne e guasta 'l vino

(«Когда мессер Казентино открывает рот,/ похожий на разверстную могилу,/ чтобы произнести слова,/ голос у него в глотке так громыкает,/ что у женщин происходит выкидыш и портится вино», XV).

Склонность к изображению гипертрофированных ситуаций и персонажей нашла отражение и на синтаксическом уровне — одной из наиболее устойчивых и часто повторяющихся конструкций является ирреальный гипотетический период (типа «S'io fosse foso ardere il mondo»). На общем фоне нерегулярного синтаксиса с нарушением привычных связей, инверсией, сменой подлежащего, повторами, несогласованием, предельно свободным употреблением местоимений и мобильностью глагольных форм эта конструкция воспринимается как своеобразная доминанта, ключ к пониманию синтаксических и смысловых законов комической поэзии. Неправильность синтаксиса в комических стихах — это и ответ на регулярность и отточенность

<sup>103</sup> См.: Landoni E. Il «libro» e la «sentenza». Scrittura e significato nella poesia medievale. Iacopone da Todi, Dante, Cecco Angiolieri. Milano, 1990. P. 141—178.

синтаксических конструкций в поэзии нового сладостного стиля, и формальная «оболочка» низкого содержания<sup>104</sup>.

Частое употребление ирреального гипотетического периода связано с таким важным свойством этой поэзии, как ее театральность. Пластичность образов и персонажей, декорационная яркость и нарочитость воспроизводимых ситуаций, динамичность действий и реплик уподобляют отдельные комические сонеты законченным театральным сценкам. Ср. описание покушения матери на спящего Мео (IV):

Su lo letto mi stava l'altra sera  
e facea dritta vista di dormire:  
ed l' vidi mia madr' a me venire  
empiosamente, con malvagia cera.

E 'n sul letto mi salì molto fera  
e man mi pos' a la gola...

Несколькими штрихами нарисована обстановка: притворяющийся спящим Мео, быстро подходящая к нему мать, — краткое замечание о выражении ее лица выглядит как авторская ремарка в пьесе — ее рука на горле сына. Действия быстро сменяются одно другим, никаких лишних, описательных деталей нет, характер персонажей (матери, в первую очередь) обозначен выпукло и ярко.

Еще большее впечатление драматичности создается от сонетов Чекко, чему значительно способствуют многочисленные диалоги. По своей живости, сценичности и непосредственности они принципиально отличаются от диалогов, имевших место в высокой поэзии. Там беседа никогда не выходит за рамки высокого стиля и никогда не возникает сомнений в ее литературности; здесь же диалоги напоминают уличные перебранки со всеми их особенностями — страстностью и язвительностью реплик, грубостью выражений, разговорно-сниженной формой слов и конструкций. Нередко весь сонет целиком представляет собой такую сценку-диалог, разыгранную действительность:

— Vecchina mia! — Cecco, nol ti confesso.  
— Ed i' son tu'. — E cotesto disdico.

<sup>104</sup> Здесь надо иметь в виду, что в это время итальянский литературный язык в целом — и синтаксис, в частности, — находился в процессе становления и допускал большую свободу в употреблении различных вариантов, чем в дальнейшем; но и на этом фоне комическая поэзия выделяется неправильностью синтаксических построений.

- I' sarò altrui. — Non vi do un fico.  
 — Torto mi fai. — E tu mi manda 'l messo.  
 — Sì, maccherella. — Ell' avrà 'l capo fesso.  
 — Chi gliele fenderae? — Cìò ti dico.  
 — Se' così niffa? — Sì, contra 'l nimico.  
 — Non tocc' a me. — Anzi pur tu se' desso.  
 — E tu t'ascondi. — E tu va' col malanno.  
 — Tu non vorresti. — Perché non vorria?  
 — Che se' pietosa. — Non di te, uguanno!  
 — Se foss' un altro? — Cavere'l d'affanno.  
 — Mal ti conobbi! — Or non di' tu bugia.  
 — Non me ne poss' atar. — Abbietti'l danno

(« — Моя Беккина! — Чекко, я тебе этого не разрешала. — А я твой. — И это не так. — Я буду чьим-нибудь. — Мне наплевать. — Ты меня оскорбляешь. — А ты пришли мне гонца [для вызова в коммуны в связи с оскорблением]. — Да, плутовка. — У него будет разбита голова. — Кто же ему разобьет ее? — Я тебе говорю. — Ты такая задиристая? — Да, по отношению к врагу. — Но не ко мне. — Как раз к тебе. — Ты что-то скрываешь. — Пошел прочь отсюда. — Ты бы этого не хотела. — Почему бы нет? — Ведь ты добрая. — Нуж не для тебя сейчас. — А если бы это был кто-то другой? — Я бы умерла с горя. — Плохо же я тебя знал. — Вот теперь ты не врешь. — Ничем не могу помочь себе. — Чтоб тебе неладно было!», XXII).

Отсутствие «авторских ремарок», краткость и отточенность реплик, шуточный характер этой любовной перебранки и ее реалистичность (воспроизведение разговорной небрежности, недоговаривание слов до конца, использование грубых выражений и эллиптических конструкций; а также указание на некоторые особенности городской жизни, ср. вестника из коммуны) приближают подобные комические диалоги к уличным сценкам. Так в поэзию вводится эмпирический опыт, не преобразуемый литературно, более того призванный противостоять литературности высокой поэзии.

Свое наиболее характерное выражение полемика комической поэзии с трагической находит в пародии. Как правило, поэтика лирики нового сладостного стиля присутствует в комических сонетах как второй план, который определяет по принципу от противоположного первый план этой поэзии. Собственно говоря, наличие двух планов и ироническая проекция одного из них на другой и является характерным признаком всякой пародии, при чем упор делается на соотношение этих планов между собой<sup>105</sup> и утрирование и смещение

<sup>105</sup> Тынянов Ю.Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М. 1977. С. 284—309.

особенностей объекта пародирования<sup>106</sup>. Именно такое утрирование существенных черт высокого стиля и помещение их в контекст, совсем не подходящий для них, и имеет место в комико-реалистической поэзии.

Главным объектом пародийного изображения и переосмысления является прежде всего идейная суть лирики нового сладостного стиля. Комические поэты подражают «высокой» форме, имитируют приемы и построения стильновизма, используют характерную лексику, но все это оказывается воспроизведением пустой оболочки, лишенной своего привычного наполнения, «тем же самым без самого себя», пользуясь выражением Фрейденберг<sup>107</sup>. Высоким стилем повествуется о низких вещах, несоответствие формы и содержания производит комический эффект и тем самым побуждает к иному взгляду на идеологические установки высокой поэзии.

Второй план пародийных стихов может быть приближен к поверхности, отчетлив, а может лишь едва намечаться. Скажем, в гротескном описании мессера Мессерино —

Che nel gozzo anigrottol contraffece,  
e ne le ren giraffa assomiglia,  
ed uom sembia, secondo che si dece,  
ne la piagente sua cera vermiglia.

Ancor risembra corbo nel cantare,  
ed è diritta bestia nel savere,  
ed uomo è somigliato al vestimento

— обилие типичной для трагической поэзии лексики (*sembia, piagente, cera, vermiglia, savere*) не оставляет сомнений в пародийной установке автора. Бывает, что о наличии второго плана можно догадаться буквально по одному слову; так, уже упоминавшийся сонет Рустико о Мите, особе сомнительного поведения, весь выдержан в низком стиле и только последнее слово (т.е. находящееся в отмеченной позиции конца) — *sottiletta* — отсылает нас к высокой поэзии, «проявляя» тем самым второй план, обнаруживающий пародийный замысел автора.

Описанный механизм пародирования, когда в низкий контекст вводятся высокие формы, наиболее распространенный в комической

<sup>106</sup> Морозов А.А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. N. 1. С. 48—77.

<sup>107</sup> Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 496.

поэзии, но не единственный. В некоторых (весьма немногочисленных) сонетах эта схема оказывается перевернутой: высокое содержание — низкий стиль. Таков один из сонетов Якопо да Леона, чья поэзия колеблется между двумя полюсами — гвигтонианством и комическим стилем (его перу принадлежит также пародийное изображение Рустико ди Филиппо его же собственными художественными средствами):

- Amor m'auzide. — Perché? — Per ch'io amo.
- Cui? — La bella? — E non è ella saggia?
- Sì è. — Bene fai dunque. — Altro non bramo.
- Se non che? — Se non lei. — Fa' sì che l'aggia.
- Como? — Servi. — Eo servo: e merze chiamo.
- Non ti val? — Non. — Dunqu'è ella salvaggia?
- Non è. — Che è? — Non la fere ancor l'amo.
- Dove? — Al core. — S'è d'amor loco, assaggia

(« — Амор убивает меня. — Почему? — Потому что я люблю. — Кого? — Прекрасную. — А она разумна? — Да. — Тогда ты делаешь хорошо. — Иного я не желаю. — Кроме чего? — Кроме нее. — Постарайся завоевать ее. — Как? — Служи. — Я служу и призываю ее милость. — И это не помогает тебе? — Нет. — Значит она груба [некуртуазна]? — Нет. — А что же? — Ее еще не ранил крючок [любви]. — Куда? — В сердце. — Испытай, является ли оно местом любви», II). По многим параметрам этот сонет может быть отнесен к высокой лирике: в нем использована типичная куртуазная топика — Амор, пронзающий сердце влюбленного; сердце как место пребывания любви; служение даме; мудрость, разумность дамы; язык сонета в своих существенных чертах воспроизводит особенности высокого стиля — ср. лексику *auzide*, *aggia*, *eo*; важные куртуазные понятия милости, разумности; характерную метафору «крючок любви» и т.п. Но вместе с тем структура сонета, построенного как диалог двух персонажей, обменивающихся краткими, чеканными репликами, напоминает аналогичные опыты Чекко Анджольери, т.е. вновь один план просвечивает сквозь другой, озаряя его пародийным светом.

Наиболее удачные и остроумные пародии принадлежат перу Анджольери. Помимо очевидных пародий у Чекко есть много сонетов, не являющихся пародиями на поэзию нового сладостного стиля в строгом смысле слова, но тем не менее проникнутых пародийным пафосом. В них Чекко изображает ситуации, подобные описанным стильновистами, но предлагает иные их решения, да и сами действующие лица совсем другие. Происходит смещение всей картины в сторону низкого, но смещение не окончательное, поскольку связь с

высоким сохраняется; в результате чего и возникает комическое несоответствие одного другому, пародийное высвечивание одного другим.

Комическое соединение двух планов — идеального и материального, абстрактного и конкретного, высокого и низкого — в одном сонете является важной особенностью поэтики Чекко. Ср. характерный в этом отношении диалог влюбленного с прохожим:

— Accori, accori, accori, uom, a la strada!  
 — Che ha', fi' de la putta? — I' son rubato.  
 — Chi t'ha rubato? — Una che par che rada  
 como rasoio, sì m'ha netto lasciato.

— Or come non le davi de la spada?  
 — I' dare' anz' a me. — Or se' 'mpazzato?  
 — Non so che 'l dà, così mi par che vada.  
 — Or t'avess'ella cieco, sciagurato!

(«На помощь, на помощь, на помощь, люди, на улицу! — Что случилось, сын шлюхи? — Меня обокрали. — Кто тебя обокрал? — Одна особа, которая бреет, как бритва, таким чистым она меня оставила. — И ты не ударил ее шпагой? — Я скорее бы ударил себя. — Да ты с ума сошел. — Я не знаю, отчего это происходит, но мне кажется, что это так. — Так она ослепила тебя, несчастный!», 1). Комизм этого динамичного диалога заключается в том, что собеседники по-разному оценивают происходящее: влюбленный сетует на то, что донна похитила его сердце, а прохожий, услышав эти lamentации, думает об ограблении. Привычный в куртуазной лирике образ похищенного, завоеванного сердца у Чекко демегафоризируется, переводится в план буквальных, прямых значений и начинает жить собственной жизнью, никак не связанной с типичным для него контекстом. Однако подспудно, в «снятом» виде этот контекст продолжает существовать, лишь изредка давая о себе знать. В последней реплике сонета — «E che diavol sacc'io?» — южная поэтическая форма *sacc'io*, несмотря на стоящее рядом *diavol*, остается атрибутом высокого стиля. Таким образом, и тут происходит ироническая проекция на второй план: уличная сценка ориентируется — хотя и весьма приблизительно — на любовные lamentации куртуазной поэзии.

Чекко выбирает возвышенные и довольно абстрактные образы и выражения куртуазной лирики и, идя по пути их снижения и материализации, мастерски доводит их до абсурда, до их полной противоположности. Например, такое общее место трагической лирики, как невозможность влюбленного жить без любви, у Чекко конкретизиру-

ется и индивидуализируется и тем самым пародийно снижается, будучи помещенным в комический контекст:

Io potrei così star senz'amore  
 come la sodomia tòllar a Moco,  
 o come Ciampolin gavazzatore  
 potesse vivar tollendoli 'l gioco,  
  
 o come Min di Pepo Accoridore  
 s'ardisse di toccar pur un poco,  
 o come Migo, ch'è tutto d'errore,  
 ch'e' non morisse di caldo di fuoco

(«Я так же мог бы жить без любви,/ как можно было бы отнять содомию у Моко,/ или как кутила Чамполино/ смог бы жить, если бы у него отняли игру,/ или как Мин ди Пепо Аккоридоре/ осмелился бы хоть слегка тронуть Тано,/ или как Миго, погрязший в ересях,/ смог бы избежать смерти на костре», VII). Сравнение влюбленного с не самыми почтенными согражданами сиенского поэта — содомитами, игроками, трусами, еретиками — полностью сводит на нет «высокое» чувство, ставя его в один ряд с перечисленными в сонете пороками.

В другом сонете (XIII) Чекко пародийно обыгрывает такой пространственный куртуазный, и прежде всего стильновистский, мотив, как трепет (*tremor*) влюбленного при виде донны: созерцание донны глубоко потрясает душу поэта, заставляет благоговейно трепетать его сердце. В начале сонета Чекко, казалось бы, идет по тому же пути:

Il cuore in corpo mi sento tremare,  
 sì fort'è la temenza e la paura,  
 ch'i' ho vedendo madonna in figura

(«Я чувствую, как сердце трепещет у меня в груди,/ столь велик страх,/ охватывающий меня при виде самой донны»), но далее выясняется, что этот трепет происходит из боязни надоесть своей возлюбленной и вовсе не свидетельствует о душевном потрясении. Напротив, внимание Чекко сосредотачивается не на внутренних переживаниях, как в лирике нового сладостного стиля, а на внешних эффектах — потере речи («e non poria in quel punto parlare») и трудности удержаться на ногах («peròche 'n ora in or vo tramazzando»). Именно они-то и становятся самоцелью, материализуются и заслоняют «идеальный» *tremor*. Пародийно нарушается соотношение между причиной и следствием, внутренним и внешним. И в поэзии нового сладостного стиля нередко упоминается о немоте восхищенно-



го поэта или его поведении наземь при виде донны, но все это лишь физические проявления душевных движений, сами по себе теряющие всякий смысл.

Излюбленным пародийным приемом Чекко является смещение акцентов в оппозициях душа-тело и бытие-быт. Если в лирике нового сладостного стиля внимание фокусировалось почти исключительно на душе и ее бытии, то в комической поэзии на первый план выдвигается другой член оппозиции, т.е. тело и быт. Но это не просто описание физической и материальной жизни человека, что само по себе никоим образом не было бы пародией, — а ее скрытое, как правило, противопоставление тем моделям, которые утверждались в высокой лирике. Спиритуализация любви и женщины в новом сладостном стиле порождает склонность Чекко к ее снижению и материализации. Но Чекко вовсе не стремится выправить то смещение равновесия, которое наблюдается в стильновизме. Он создает иную модель, в которой тоже нет золотой середины, а равновесие смещается в противоположную сторону, причем делается это подчеркнуто и нарочито. Хорошо знакомый с поэтикой высокой лирики (и сам писавший сонеты в трагическом стиле), сиенский поэт безошибочно видит те ее особенности, которые в результате их постоянного повторения и концентрации из достоинств начинали превращаться в недостатки, в общие места, утрачивая свою первоначальную оригинальность.

Характерен в этом отношении образ возлюбленной поэта Беккины. Было бы неосторожным утверждать, что Беккина это откровенная пародия на дантовскую Беатриче. Но несомненно, что между ними существует определенная антитетическая связь. Возвращаясь к оппозиции душа-тело, бытие-быт, можно сказать, что образ Беатриче полностью вписывается в сферу высокого, идеального (душа, бытие), а Беккина представляет низкое, материальное (тело, быт). Описания Беккины воспринимаются как пародийные потому, что героиня Чекко помещается в те же или сходные ситуации, что и Беатриче, но ее поведение и все реакции иные. Так, Беатриче выражает свое неудовольствие действиями влюбленного Данте молчанием и потупленным взором, а разгневанная Беккина не скупится на проклятия и оскорбления в адрес неугодившего ей Чекко. И в целом динамика потенциального развития образов Беатриче и Беккины прямо противоположна: Беатриче приближается к ангельскому миру, а Беккина — к дьявольскому. Фигура Беккины несамостоятельна в том отношении, что ее возникновение обусловлено существованием образа Беатриче, это как бы отражение Беатриче в кривом зеркале комической поэзии. Однако, говоря об отражении, надо иметь в виду, что

вместе с тем Беккина не только пародийная имитация Беатриче, но и оригинальный образ новой возлюбленной, живущей в иной среде и наделенной иной моралью.

Комическая пародия это, главным образом, литературная пародия, так как ее вторым планом является литературное направление (прежде всего, лирика нового сладостного стиля). Но есть у комических поэтов и т. наз. пародии на действительность. По своей структуре они похожи на литературные пародии: изображаются низкие явления, претендующие на то, чтобы считаться высокими. Как второй план убогой повседневной жизни выступает куртуазная, аристократическая действительность. Таковы пародийные портреты двух юношей низкого происхождения, неумело изображающих из себя знатных кавалеров (Рустико, VIII) или разбогатевшего и зазнавшегося виллана, которому не терпится продемонстрировать свою ученость (Чекко, СIII). Впрочем, такой вид пародии является скорее исключением в этой поэзии, комически переосмысливающей именно литературные образцы.

По характеру комизма наиболее распространенная в этой поэзии пародия это пародия ироническая, элементы сатиры (сарказма) или гротеска возникают значительно реже. Лежащее в основе иронии иносказание, при котором говорится одно, а имеется в виду другое, противоположное сказанному и отрицающее его, становится важным компонентом комической поэтики. Игра смыслами, их взаимозаменяемость, относительность истинности того или иного положения являются отличительными чертами пародийно-иронического осмысления высокой поэзии:

Chi vol vantaggio aver a l'altre genti  
don' el su' cor lialmente ad Amore,  
e lassi dire amici e parenti,  
s'e' n'ha nessun di ciò repreneur:

che tanto faccia Dio tristi e dolenti  
chi agli amanti fa altro ch'onore,  
quant' elli ha fatto caràmpia de denti,  
che vintiquattro di bocca n'ha fuore.

Chi serve questa è peggio, a mia parvenza;  
e ben par di ciò dicer sì certo,  
che volontier ne starei a sentenza

(«Кто хочет превосходить других,/ пусть честно отдаст свое сердце  
Амору,/ и пусть говорят друзья и родственники,/ если кто-то из них  
упрекнет его за это:/ да сделает Господь столь грустными и стра-

дающими тех,/ кто не воздаст возлюбленным почести,/ как старуху, у которой не хватает во рту двадцати четырех [зубов]./ Тому же, кто служит ей [возлюбленной], еще хуже, по-моему,/ и мне кажется это настолько верным,/ что я готов публично подтвердить это», XIV).

Начинается сонет, казалось бы, вполне серьезно, в духе куртуазной лирики — достойным почитания объявляется лишь тот, кто отдал свое сердце любви; вторая же часть сонета (терцины) опровергает то, о чем говорилось в первой, переворачивает высокое представление о любви и предлагает противоположную точку зрения. При этом оба взгляда остаются равноправными, окончательное решение не выносится, да оно и не важно в комической пародии. Важна сама возможность жонглирования смыслами и планами, при которой верх и низ, трагическое и комическое могут меняться местами по авторской воле. Обычно в иронии заключена насмешка, скрытое превосходство одного над другим; в комических сонетах этого нет — каждая из точек зрения истинна в своей системе координат; помещенная же в другую систему, она не то чтобы утрачивает свою истинность, а просто начинает выглядеть неуместной, несоответствующей контексту и потому комичной. Собственно на таком ироническом акцентировании несоответствия и построено большинство пародий в комической поэзии. Вообще же иронический пафос нередко выходит за пределы пародийных опытов Чекко и пронизывает многие его стихи. По-видимому, неумение распознать скрытую иронию и привело к многочисленным заблуждениям относительно характера его лирики. Ирония самый характерный вид комизма в этой поэзии, сатира свойственна ей в гораздо меньшей степени. Чаще всего сатирические интонации звучат у Рустико; в полной же мере сатира проявляется в политических стихах (Рустико, Файтинелли, Тедальди, Фольгоре), где порой она перерастает в сарказм.

С пародией в комической поэзии соседствует карикатура. Наиболее остроумные карикатуры принадлежат перу Тедальди, ср.:

Il sommo antico mastro Policreto  
non pinse mai sì bella criatura...  
El color vostro è a grano e a perla tratto;  
cinghiata gola, dolce bocca e naso,  
e ciascun occhio un sol che volge ratto

(«Величайший древний мастер Поликлет/ не создал столь прекрасного образа.../ Цвет вашего лица как пурпур и жемчуг,/ изящная шея, нежный рот и нос,/ а каждый глаз быстро вращающееся солнце», III). Начало сонета предвещает возвышенное описание женской

красоты, однако в дальнейшем имитация высокого стиля становится столь утрированной, что производит комический эффект: внимательный анализ отдельных частей лица донны, хотя формально и выдержан в высоком стиле, по сути дела глубоко антитетичен описанию одухотворенного облика донны в лирике нового сладостного стиля, где главное не изящный нос или шея, как в сонете Тедадьди, а сияние добродетелей. В откровенную карикатуру превращается у Тедадьди столь распространенное в куртуазной лирике сравнение глаз донны с солнцем. Тедадьди расчленяет единый образ и окарикатуривает его: замечание о быстром вращении каждого глаза-солнца в отдельности помещает этот образ в совсем иной ряд ассоциаций, чем в новом сладостном стиле.

В целом пародийно-карикатурное, комическое осмысление высокой поэзии было на редкость плодотворным; в нем соединились понимание характерных особенностей и завоеваний трагического стиля и одновременно осознание его односторонности и поиски путей ее преодоления. Отталкиваясь от высоких образцов, комические поэты создали особый поэтический стиль, отличительными чертами которого являются стремление к низкому и преувеличенному и экспрессивность — будь то в предпочтении определенных тем или в отборе лексики, тропов, тех или иных синтаксических конструкций или в склонности к пародированию. В дальнейшем развитие итальянской поэзии пошло по пути синтеза высокого и низкого, трагического и комического.

## ГЛАВА V

### ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ФОЛЬГОРЕ ДА САН ДЖИМИНЬЯНО

Лирика Фольгоре да Сан Джиминьяно, которого традиционно относят к комико-реалистическому направлению, отмечает еще один этап на пути слияния высокого и низкого стилей в итальянской поэзии. Стихи Фольгоре занимают в ней особое место: они не только не похожи на комические стихи его современников, но и не находят прямых аналогий в других поэтических течениях. Три цикла его сонетов — «*Sonetti per l'armatura di un cavaliere*» («Сонеты на вооружение рыцаря»), «*Corona dei mesi*» («Венок месяцев») и «*Corona della semana*» («Венок недели») — в некотором роде уникальное явление в средневековой итальянской литературе.

Типологически сонеты Фольгоре ближе всего к жанру провансальского плазера (*plazer*), содержащему пожелания всяческих благ самого разного характера — возвышенных и более приземленных, реальных и вымышленных. Отголоски плазера встречаются и у поэтов нового сладостного стиля (ср. Данте «*Sonar braccetti e sassiatori aizzare*»; «*Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*» и отклик Лапо Джанни в том же духе), но Фольгоре, следуя традиционным формам этого жанра, наполняет его другим содержанием, вступает с ним в скрытую полемику. Главным новшеством его лирики является перенесение высокого рыцарского или просто аристократического идеала в совершенно иной контекст — в муниципальную среду, где господствует городская буржуазия средней руки, — и следующая в результате этого трансформация самого идеала в соответствии с вкусами и устремлениями его носителей. «Пожелания» Фольгоре находятся почти исключительно в сфере материального: своим героям поэт дает в дар (ср. характерную формулу «*io vi do/dopo*», восходящую к куртуазному кодексу; дарение как куртуазный акт) вкусную еду, изысканную одежду, роскошные апартаменты, разнообразные, как правило, не слишком притязательные развлечения. Именно эта сосредоточенность на материальном, подробность деталей, а также

гедонистически-эпикурейское восприятие и изображение жизни позволяют рассматривать лирику Фольгоре в русле комико-реалистической традиции.

Но есть еще одна существенная особенность, объединяющая, казалось бы, столь разных поэтов, как Фольгоре и Чекко Анджольери. Это — дух игры, то, что дает нам право называть эту поэзию *giocosà*<sup>108</sup>. Правда, литературная игра Фольгоре носит особый характер. Фольгоре в отличие от своих старших коллег по комической поэзии принадлежит к позднему средневековью: и дело, конечно, не только и не столько в возрастной разнице — иногда она совсем незначительна, — а в другом взгляде на мир, точнее, на жизнь и на культуру. Лирика Фольгоре как нельзя лучше выражает дух «осени средневековья», о котором писал Хейзинга<sup>109</sup>. Та жизнь, которая для средневековых поэтов была реальностью — не важно принималась ли эта реальность и восхвалялась или с ней вступали в полемику, противопоставляя ей другие модели, — у Фольгоре превратилась в «мечту», в «сновидение». В этом и кроется источник очарования и легкой грусти, пронизывающей сонеты Фольгоре. Рыцарское время безвозвратно ушло в прошлое, аристократический образ жизни все более вытесняется бюргерским, и Фольгоре в своих сонетах воспроизводит эти ушедшие времена и обычаи, любясь ими и одновременно приспособляя их к настоящему. Он «играет» с культурой клонящейся к закату эпохи, а всякая игра, согласно Хейзинге<sup>110</sup>, создает временное, ограниченное совершенство. Именно такое совершенство и отличает поэтический мир Фольгоре.

Произведения Фольгоре представляют собой замкнутые циклы сонетов, объединенные общей для них установкой на «игру в прекрасную жизнь»<sup>111</sup>. Судя по сохранившимся документам, ранее других были сочинены «Сонеты на вооружение рыцаря» — между 1295 и 1308 гг. В пяти дошедших до нас (из семнадцати) сонетах Фольгоре описывает материальные и нравственные атрибуты рыцаря. Уже вступительный сонет вводит читателя в праздничный мир игры в рыцарство. Фольгоре изображает не суровый и торжественный риту-

<sup>108</sup> Кстати, Сиена, родина Чекко, и ее окрестности, к которым относится и Сан Джиминьяно, славились своими праздниками и играми; ср. упоминание Данте («Ад», XXIX, 125—132) о суетности сиенцев, преданных развлечениям.

<sup>109</sup> Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988.

<sup>110</sup> Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 21.

<sup>111</sup> Ср. название сборника статей, посвященного творчеству Фольгоре: *Il giuoco della vita bella. Folgore da San Gimignano*. A cura di M. Picone. San Gimignano, 1988.

ал посвящения в рыцарство, хорошо известный по средневековым романам, а, скорее, веселый праздник горожан, в котором все принимают участие:

e pens' a molti cavagli,  
armeggiatori e bella compagnia,  
aste, bandiere, coverte e sonagli;  
  
ed istormenti con gran baronia,  
... donne e donzelle per ciascuna via

(«представь себе многочисленных коней,/ вооруженных воинов и прекрасное общество,/ деревки, знамена, попоны и колокольчики;/ и развлечения со знатными баронами/... и повсюду женщины и девушки», XXIII). Церемония посвящения в рыцари была неоднократно описана в средневековой литературе (ср. аллегорическое сочинение «Ordene de Chevalerie»), однако вполне вероятно, что непосредственным источником вдохновения поэта были те пышные празднества-спектакли, изображающие этот ритуал, которые еще устраивались в городах во времена Фольгоре.

Посвящение юноши в рыцари предстает у Фольгоре не как трудное и важное испытание, а как развлечение, игра. Легкость тона сохраняется и в последующих сонетах, где на сцену выступают аллегорические Смелость, Смирение, Скромность и Веселье, необходимые качества рыцаря. И хотя Фольгоре воспроизводит в этих сонетах общую схему всякой инициации — молодой человек должен отречься и очиститься от прошлого и добровольно принять новые условия или качества, — это не более, чем формальная модель. Так, Смелость, выступающая в женском образе, представлена в двух планах: морально-нравственном и чувственном. Начинается сонет торжественным призывом Смелости к будущему рыцарю:

Ecco Prodezza, che tosto lo spoglia  
e dice: «Amico, e' convien che tu mudi,  
per ciò ch' i' vo' veder li uomini nudi  
e vo' che sappi non abbo altra voglia»

(«Вот Смелость его раздевает/ и говорит: «Друг, тебе подобает измениться,/ поэтому я хочу видеть людей обнаженными/ и хочу, чтобы ты знал, что у меня нет другого желания», XXVI). Это обращение вполне соответствует духу всякого рода сакральных обрядов — обнажение как отречение от профанного прошлого, нагой человек готов облечься в сакральные одежды, т.е. начать новую жизнь<sup>112</sup>. Но

<sup>112</sup> См.: Eliade M. Le sacré et le profane. Paris, 1965.

постепенно эта символика вытесняется в сонете другой — любовной:

... tu sarai de' miei drudi...  
 e quando vede le membra scoperte,  
 immantenente si le reca in braccio  
 dicendo: Queste carni m'hai offerte

(«...ты будешь одним из моих возлюбленных.../ и когда она видит обнаженные члены,/ она тут же заключает их в объятия,/ говоря: Эту плоть ты мне отдал»).

В сонете о Скромности — та же профанация сакрального обряда (посвящение в рыцарство, как известно, осуществлялось по схеме сакральной инициации). Перед решающим обрядом молодой человек должен был уединиться, внутренне собраться, подготовиться к вступлению в новое состояние. Эта подготовка предполагала временный отказ от привычных условий жизни, аскетизм, воздержание, скромность; нередко для уединения выбиралось святое место. У Фольгоре все иначе: вместо уединения и собранности — развлечения, вместо аскетизма — роскошь, вместо святого места — двор. И аллегорическая фигура Скромности оказывается почти излишней в этом контексте:

Discrezione incontanente venne  
 e si l'asciuga d'un bel drappo e netto,  
 e tostamente si 'l mette in sul letto  
 di lin, di seta, coerture e penne;

...infino al dì vi 'l tenne  
 con canti, con sonare e con diletto

(«Незамедлительно приходит Скромность/ и вытирает его прекрасным чистым полотном/ и сразу же укладывает его в постель/ из льна, шелка, с покрывалами и перинами;/... и держит его там до наступления дня/ с песнями, игрой на инструментах и развлечениями», XXVI).

Заключительный же сонет, в котором на сцену выходит Веселье, сводит торжественную церемонию вступления в рыцарство к безудержному роскошному празднику — вероятно, такими, рисовались в бюргерском воображении аристократические увеселения:

Giunge Allegrezza con letizia e festa,  
 tutta fiorita che pare un rosaio;  
 di lin, di seta, di drappo e di vaio



allor li porta bellissima vesta,  
 vetta, cappuccio con ghirlanda in testa,  
 e s'ì adorno l'ha che pare un maio  
 .....  
 cantar, sonando ciascuno stornamento,  
 mostrando lui a donne e donzelle

(«Приходит Веселье с радостью и праздником,/ все в цветах, подобно розарию;/ и приносит ему прекраснейшие одеяния/ из льна, шелка, полотна и беличьего меха,/ головной убор, капюшон с гирляндой,/ и оно так украсило его, что он кажется зеленой майской веткой/... распевая песни, играя на инструментах,/ показывая его доннам и девушкам», XXVII).

Уже в этом раннем цикле сонетов формируется стиль санджиньянского поэта — легкий, изящный, полный игры и блеска — тот стиль, благодаря которому Джакомо ди Микеле (подлинное имя поэта) был назван Фольгоре, что значит «блеск, сияние», и который достиг совершенства в двух других циклах.

Расцвет творчества Фольгоре пришелся на 10-ые годы XVI в., когда были написаны «Венок месяцев» и «Венок недели», произведения сходные по содержанию и стилю. В «Венке месяцев» Фольгоре обращается к богатой традиции литературы о месяцах, известной еще в античности и широко распространенной в средневековье (ср. латинскую поэму о месяцах XIV в., в некоторых местах перекликающуюся с сонетами Фольгоре, кантату о месяцах на вольгаре того же времени, сочетающую в себе рыцарские и религиозные мотивы; описание месяцев в «Книге благой любви»)<sup>113</sup>.

Фольгоре прибегает к этой богатой традиции как к удачной «рамке», в которую можно поместить созданные им сценки. Картины жизни веселой компании (*brigata*) рисуются на фоне сельских или городских пейзажей. Собственно описания природы в сонетах Фольгоре почти отсутствуют. Исключением является, пожалуй, лишь «июньский» сонет:

... una sua fontanetta;  
 e faccia mille rami e fiumicelli,

<sup>113</sup> Кроме того существовал целый пласт народной словесности пословицы, поговорки, присказки, песни, связанный с временами года. Мотивы времен года часто использовались в живописи (ср. многочисленные средневековые фрески и миниатюры, изображающие занятия разных слоев населения в соответствии с временами года) и в скульптуре (барельефы, орнаментальные украшения).

ferendo per giardini e praticelli  
e rinfrescando la minuta erbetta.

Aranci e cedri, dattili e lumie  
e tutte l'altre frutte savorose...

(«...маленький источник,/ который бы разветвлялся на тысячу ручейков,/ разливаясь по садам и лужкам/ и освежая малейшую травку./ Апельсины и кедры, финики и цитрусовые/ и все другие вкусные плоды...», VII). В целом же природные отсылки крайне ограничены: в «январском» сонете упоминается прекрасный белый снег («gittando della neve bella e bianca»), в «апрельском» — молодая трава («la gentil campagna tutta fiorita di bell' erba fresca»), в «августовском» — горная долина, по которой течет река. Единственной природной характеристикой июля служит краткое замечание о жаре («e non uscir di fuor per questo caldo»), а ноября — о непогоде («la notte 'l vento e 'l piover a ciel messo») и т.п. Природа нужна Фольгоре лишь как декорация, помогающая создать иллюзорный мир, в котором живет его brigata. И как декорации только обозначают, намечают нужную обстановку, так же условны и пейзажи Фольгоре: гора, замок, река — и фон готов, остальное доделает фантазия читателя. По сути дела, для Фольгоре важно лишь указать, где происходит действие — в городском ли замке, в загородном поместье, в долине или в саду — и когда (эту задачу выполняют прежде всего названия сонетов).

Действующие лица сонетов тоже довольно неопределенны. Мы узнаем из посвянительного сонета, что речь идет о «благородной и куртуазной компании» («brigata nobile e cortese»), возглавляет которую некто Николо, сиенец, и куда входит еще несколько человек (судя по именам тоже сиенцев):

in questo regno Nicolò incorono,  
perch'elli è 'l fior della città sanese,  
Tignoccio e Min di Tigno ed Ancaiano,  
Bartolo e Mugavero e Fainotto.

Их социальное положение и возраст точно не обозначены, но можно предположить, что это были молодые богатые горожане<sup>114</sup>. Реле-

---

<sup>114</sup> Указание на Сиену послужило поводом для долгих размышлений и споров о том, имел ли в виду Фольгоре ту же компанию, что и Данте в «Аде», XXIX, пока не было убедительно и многократно доказано, что поэты говорили о разных компаниях молодых людей, которыми так славилась Сиена.

вантной в описании членов brigat'ы является следующая характеристика:

prodi e cortesi più che Lancilotto,  
se bisognasse, con le lance in mano  
farian torneamenti a Camelotto

(«храбрые и куртуазные более, чем Ланселот,/ если бы было надо, они бы с копьем в руке/ участвовали в турнирах в Камалоте», I). Эти строки отсылают нас к рыцарским романам и обществу рыцарей Круглого Стола, и таким образом устанавливается связь между героями Фольгоре и средневековыми рыцарями.

Фольгоре разыгрывает схему средневековых романов в новом культурном пространстве. И в посвятельном сонете обозначаются эти два плана, две реальности, которые, переплетаясь, образуют неповторимую ткань «Венка месяцев» — с одной стороны, это мир средневекового города, в котором живет сам Фольгоре (упоминания городских реалий, конкретных имен и названий), с другой — ушедший в прошлое куртуазный, рыцарский мир.

Пожалуй, точнее было бы говорить здесь не о двух реальностях, а о реальности и мечте, видении, потому что куртуазный мир изображается у Фольгоре зыбким, исчезающим, как бы затянутым легкой дымкой, привлекательным и нереальным. Исследователи творчества Фольгоре по-разному оценивали соотношение этих двух стихий в его лирике: одни стремились доказать ее «реалистичность», обращали внимание на отдельные конкретные описания и детали, рассматривали сонеты Фольгоре строго в русле комико-реалистической традиции<sup>115</sup>; другие, напротив, отказывались признавать «реализм» санджиминьянского поэта и видели в его стихах лишь «мечту»<sup>116</sup>. Наиболее убедительной в этой полемике представляется точка зрения Сапеньо, отметившего, что Фольгоре придал реальности характер мечты<sup>117</sup>.

Действительно, Фольгоре изображает вполне прозаические занятия и развлечения молодых людей — еду, охоту, рыбную ловлю; он довольно подробно описывает их одежду и окружающую обстановку, ср.:

<sup>115</sup> Marti M. *Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante*. Pisa, 1953; Caravaggi G. *Folgore da San Gimignano. Sonetti*. Torino, 1965.

<sup>116</sup> Ferreri R. *I sonetti dei mesi di Folgore da San Gimignano // Romance Notes*. 1979. XIX, 3. P. 395—398.

<sup>117</sup> Sapengo N. *Il Trecento*. Milano, 1973. P. 96.

... corte con fuochi di salette accese,  
camere e lette d'ogni bel arnese,  
lenzuol di seta e copertoj di vaio

(«...дворы с зажженными очагами в залах, / спальни и прекрасно убранные лежа, шелковые простыни и покрывала из беличьего меха», II) или «*corte gonnelle con grossi calzari*» («короткие юбки и теплые башмаки»); и подобных деталей немало в его сонетах. Но эти детали существенным образом отличаются от бытовых описаний, встречающихся у комических поэтов. Суть этого отличия кроется в способе изображения. Если у Рустико преобладает склонность к гротеску, а у Чекко к буффонаде, то для Фольгоре характерна идеализация действительности. И этой задаче соответствует набор используемых поэтом художественных средств, своеобразный, ни на кого не похожий язык его сонетов, соединяющий в себе особенности комического (комико-реалистическая поэзия) и трагического (лирика нового сладостного стиля) стилей.

Циклы сонетов Фольгоре структурно единообразны, они построены по одной схеме, заданной в первом стихе каждого сонета: указание месяца — формула дарения (*io vi do/dono*) — перечисление даруемых предметов и действий. Эта строгая и статичная структура не исключает однако внутренней динамики, напротив, потенциально открытый ряд перечислений таит в себе бесконечные возможности движения. Фантазия автора, а вслед за ней и взгляд читателя переходят с одной воображаемой картинке на другую, и движение этого калейдоскопа прекращается лишь по воле автора, заранее ограничившего себя формой сонета. Трудно согласиться с Караваджи<sup>118</sup>, противопоставившим статичность целого (сонет) динамике его компонентов. Ощущение динамики возникает отнюдь не из-за движения составляющих элементов, они тоже вполне статичны. Каждая новая сценка изображается Фольгоре как замеревшая, застывшая действительность, и очень характерно в этом отношении почти полное отсутствие личных глагольных форм и, напротив, обилие существительных и субстантивированных инфинитивов:

D'april vi dono la gentil campagna  
tutta fiorita di bell'erba fresca;  
fontane d'acqua che non vi rincesca,  
donne e donzelle per vostra compagna;

ambianti palafren, destrier di Spagna,

<sup>118</sup> Caravaggi, *op.cit.*, p. 12.

e gente costumata alla francesca;  
cantar, danzar alla provenzalesca  
con istormenti nuovi d'Alemagna.

С синтаксической точки зрения сонеты Фольгоре в значительной своей части представляют собой ряды однородных членов, нанизываемые на единый стержень, определяемый начальной формулой *io vi do*. Притом нередко эта однородность чисто внешняя (ср. «майский» сонет), в одном ряду могут оказаться по сути дела разнородные элементы. Однако эта особенность не воспринимается как грамматическое нарушение, поскольку в основе каждого сонета лежит заранее заданный механизм: движение нашего мысленного взгляда с одного образа на другой, и именно за счет этого создается ощущение динамичности изображаемого.

В этой же особенности кроется сходство сонетов Фольгоре со средневековыми миниатюрами, о котором упоминали многие исследователи творчества санджиминьянского поэта, не объясняя однако, на чем это сходство основано. Как известно, средневековые миниатюры создавались по принципу аксонометрии (параллельной перспективы), при котором отсутствует единая точка зрения и происходит «склейка» отдельных сцен. Нечто подобное происходит и в сонетах Фольгоре: поэт рисует отдельные картинки, не заботясь о переходах, о связи их между собой («расчлененное» видение мира).

Перечисляемые поэтом «дары» предельно конкретны (ср. решительное преобладание конкретных существительных над абстрактными). Фольгоре подробно описывает тот мир, который он предназначил для своих героев; здесь, несомненно, сказывается характерный для комико-реалистической традиции интерес к материальной действительности. Порой подробность перечисления граничит с точностью научного описания:

Di settembre vi do dilette tanti:  
falconi, astori, smerletti e sparvieri,  
lunghe, gherbegli e geti con carnieri,  
bracchetti con sonagli, pasti e guanti;

bolze, balestre dritti e ben portanti,  
archi, strali, pallotte e pallottieri

(«В сентябре я дарю вам столько развлечений:/ соколов, ястребов, кречетов и стервятников,/ тенета, сети и охотничьи сумки,/ штаны с колокольчиками, приманку и перчатки;/ копы и арбалеты, стреляющие прямо и далеко,/ луки, стрелы, пули и метатели пуль», X). Но в

отличие от комических поэтов Фольгоре далек от грубости, нарочитой сниженности, чрезмерной натуралистичности, напротив, материальность его «даров» уравновешивается присутствием «мечты», той разреженной атмосферой видения, в которую они помещаются. И это приближает Фольгоре к поэзии нового сладостного стиля.

В «Венке месяцев» и «Венке недели» Фольгоре создает нереальный, фантастический замкнутый мир, подчиняющийся своим особым законам, отличным от обычных, «объективных» законов действительности. Прежде всего, в этом мире отсутствуют временные и пространственные отсылки, «мечта» существует вне этих категорий. В самом деле, обращает на себя внимание удивительная малочисленность глагольных форм, обладающих категорией времени, и наряду с этим обилие инфинитивов и герундиев, выводящих нас на вневременной уровень, ср. типичные конструкции:

Ed ivi trar buon tempo e buona vita,  
e non uscir di fuor per questo caldo;  
vestir zendadi di bella partita

или «e cavalcar la sera e la mattina... tornando tuttavia verso casa».

Фольгоре тщательно избегает каких-либо точных указаний — время застыло, точнее, его просто нет в видении, разворачивающемся перед взором автора и читателя; пространство тоже на редкость неопределенно — замок, гора, долина предстают как в зачарованном сне. Неопределенно и зыбко само происходящее; как мираж, оно может исчезнуть в любое мгновение. Это ощущение неустойчивости как нельзя лучше передается многочисленными конъюнктивами, т.е. нереальным наклонением:

... che sia fornito di molti palazzi,  
d'ogn'altra cosa che vi sie mestiero,  
e gente v'abbia di tutti sollazzi.

Неслучайно, что при таком обилии существительных в сонетах Фольгоре совсем мало прилагательных-определений, а те, которые есть, собственно ничего не уточняют, а лишь способствуют созданию все той же легкой и прозрачной ауры нереального мира — bello, bianco, gentile, fresco, prezioso, fino и т.п. Вместе с тем они уравновешивают, сглаживают «материальность» существительных, к которым относятся. Зато часты количественные обозначения molto «много», tutti «все», tanto «столько», создающие эффект сказочного изобилия; ту же функцию выполняют и суперлативы (bellissimi, grandissimi). Порой фантастический мир Фольгоре делается почти

игрушечным: нагромождение существительных с уменьшительно-ласкательными суффиксами придает «видению» поэта иной масштаб, превращая его в детскую игру:

Di giugno dovvi una montagnetta  
coperta di bellissimi arbuscelli,  
con trenta ville e dodici castelli  
che sieno intorno ad una cittadetta,

ch'abbia nel mezzo una sua fontanetta;  
e faccia mille rami e fiumicelli,  
ferendo per giardini e praticelli  
e rinfrescando la minuta erbetta

(«В июне я дарю вам холмик,/ поросший красивейшими кустиками,/ с тридцатью вилами и двенадцатью замками,/ которые располагались бы вокруг городка,/ в центре которого был бы источник,/ который бы разветвлялся на тысячу ручейков,/ разливаясь по садам и лужочкам/ и освежая малейшую травку», VII).

«Вневременность» и «внепространственность» поэтического мира Фольгоре связана еще с одной особенностью его «Венков». «Венок месяцев» и «Венок недели» являются изображением определенного ритуала, т.е. того, что трансформирует любое время и любое пространство, освящая их и делая их неподвластными профанному миру. Разумеется, говорить о ритуале применительно к сонетам Фольгоре можно лишь с рядом оговорок. Прежде всего, «ритуал» Фольгоре лишен какой-либо религиозной, сакральной основы, т.е. самого важного в ритуале; сохраняется лишь внешняя сторона. Более того, неоднократно делается акцент на светском, мирском характере изображаемого, порой эта скрытая полемичность выходит на поверхность:

Chiesa non v'abbia mai né monistero:  
lasciate predicar i preti pazzi,  
che hanno assai bugie e poco vero

(«Там никогда не будет ни церкви, ни монастыря:/ и пусть проповедуют безумные священники,/ ведь у них много лжи и мало правды», IV) или:

Alle guagnele, starete più sani  
che pesce in lago o 'n fiume od in marina,  
avendo miglior vita che cristiani

(«Клянусь [досл.: на Евангелии], вы будете более здоровыми,/ чем рыба в озере или в реке, или в море,/ ведя лучшую жизнь, чем хри-

стиане», XI), или: «sed ello avesse imperial ricchezza, starieli me' che San Francesco in Sisi» («если бы у него были королевские богатства, ему было бы лучше, чем св.Франциску в Ассизи», XIV).

В своей склонности к «выворачиванию наизнанку» высоких схем Фольгоре близок комическим поэтам, только он избирает другие модели и трансформирует их менее очевидно, без элемента пародии. Отталкиваясь от христианских образцов, Фольгоре стремится наполнить их светским содержанием; так, в приведенном выше примере, говоря о здравии членов веселой компании, он имеет в виду физическое здоровье (скрытое противопоставление духовному), рыба из символа христианства низводится до обыкновенной рыбы в реке, а в заключение героям обещается лучшая жизнь, чем у христиан. Это последнее заявление собственно и выводит на поверхность предыдущие скрытые противопоставления, которые без него могли бы и не восприниматься как таковые. И подобных примеров немало.

В обоих «Венках» важным понятием является радость, веселье; все развлечения и «дары» должны способствовать пробуждению этого чувства; причем нередко радость соседствует со здоровьем, свидетельствует о его наличии, ср.: «e far la gente stare allegra e sana» («и делает людей веселыми и здоровыми», XIV); «si sieno allegri e con la faccia chiara» («и пусть они будут веселыми и с ясным лицом», XVIII); «che la mattina sien guariti e sani» («чтобы утром они были исцеленными и здоровыми», XIX); «e 'l sabato diletto e allegrezza» («и в субботу наслаждение и радость», XXI); «avendo gioia e allegrezza e canti» («имея радость и веселье и песни», III); «per istar sani e chiari come stella» («чтобы быть здоровыми и ясными, как звезда», IX). Понятно, что Фольгоре говорит о «естественной» радости, однако упоминание о св.Франциске Ассизском, проповеднике и обладателе духовной радости (*perfetta letizia*), обнаруживает едва ощутимую полемическую заостренность у санджиминьянского поэта, усердно воспевающего земные блага и предпочитающего их благам небесным.

В свете сказанного представляется имеющим право на существование рассуждение Пиконе<sup>119</sup> о числе членов компании в «Венке месяцев». По его мнению, их должно быть двенадцать — по числу месяцев; Пиконе упоминает также двенадцать замков, которые Фольгоре дарует своим героям в июне. Тринадцатым же является Николо деи Низи, возглавляющий компанию, которому и посвящается «Венок месяцев». Таким образом устанавливается аналогия с евангельской ситуацией — двенадцать апостолов и Христос.

<sup>119</sup> Il giuoco della vita bella..., op.cit., p. 98.



Итак, если говорить о ритуале в сонетах Фольгоре — а такой подход к анализу его «Венков» вполне закономерен, — то о ритуале профанном, светском. Фольгоре, как уже упоминалось, ориентируется на рыцарские образцы, но и их он значительно видоизменяет, приспособлявая к городским вкусам. Рыцарская щедрость оборачивается бюргерской приверженностью к материальным благам; среди занятий и развлечений молодых людей нет места ратным подвигам. Кстати, сама форма распределения занятий по месяцам года традиционно предполагала чередование труда и отдыха, забав; Фольгоре же ограничивается лишь вторым элементом. Отдавая дань рыцарскому ритуалу, он «дарует» своим героям турниры, но все внимание уделяется при этом описанию нарядов, снаряжения:

Di maggio sì vi do molti cavagli,  
e tutti quanti sieno affrenatori,  
portanti tutti, driti corritori;  
pettorali e testiere di sonagli,

bandiere e coverte a molti intagli  
e di zendadi di tutti colori;  
le targhe a modo degli armeggiatori;  
viuole e rose e fior, ch'ogn' uom v'abbagli

(«В мае я дарую вам много лошадей,/ и пусть они все будут обузданными,/ бегут ровно, хорошие скакуны;/ нагрудные латы и оголовье Уздечки с колокольчиками,/ знамена и попоны с многими узорами/ и из шелковой ткани всех цветов;/ щиты, как у участников турнира;/ фиалки и розы и цветы,/ которые бы всех ослепили», VI); или последующим любовным утешениям — «e le donne aitar con le lor mani; e di vederle si ciascun s'appaghe» («и донны помогают своими руками и, видя их, каждый успокаивается», XIX), а вовсе не смелости и сноровке молодых людей.

Некоторым исключением является, пожалуй, сонет «Вторник» (Martedì — день Марса), близкий по духу военным песням Бертрана де Борна. Но и здесь батальная сцена предстает скорее как театральное зрелище (ср. употребление глагола vedere 'видеть'), чем как реальное сражение:

veder nemici e percuotere ad elli,  
dando gran colpi e mettendoli a fondo;  
destrrier vedere andare a vuote selle,  
tirando per lo campo lor signori,  
e strascinando fegati e budelle

(«видеть врагов и набрасываться на них,/ нанося мощные удары и повергая их наземь;/ видеть, как скачут боевые кони с пустыми седлами,/ волоча по полю своих седоков,/ и таща внутренности и кишки», XVII).

Провансальское влияние чувствуется и в сонете «Понедельник» (Lunedie — день Луны), начинающемся как альба:

Quando la luna e la stella diana  
e la notte si parte e 'l giorno appare,  
vento leggero per polire l'are

(«Когда уходит луна и утренняя звезда,/ и ночь и приходит день,/ [дует] легкий ветер, очищающий воздух», XVI). Но в альбе рассвет оборачивается печалью для влюбленных, которые должны расстаться, тогда как у Фольгоре наступающий день несет радость свидания с донной:

Lèvati sù, donzello, e non dormire,  
ché l'amoroso giorno ti conforta  
e vuol che vadi tua donna a servire

(«Поднимайся, юноша, не спи,/ ведь любовный день тебя укрепляет/ и хочет, чтобы ты шел служить своей донне»). Любовное ночное бдение заменяется более удобной для новых «рыцарей» дневной службой даме.

Так, в творчестве Фольгоре отразились две эпохи, две системы ценностей — рыцарская с ее высокими идеалами и бюргерская с более приземленными интересами — и соединились два стиля — легкий, плавный, «сладостный» стиль высокой поэзии (ср. певучесть сонетов Фольгоре, аллитерацию, стройность и изящество композиции всего цикла и каждого сонета в отдельности; лексический отбор — отсутствие диалектизмов и слов низкого регистра) и комический стиль с его склонностью к конкретным деталям, «материальным» образам, отсутствием метафор и высоких сравнений, неразветвленной системой эпитетов. У Фольгоре, автора «Венков», не было непосредственных предшественников и прямых последователей. Его сонеты оригинальны и неповторимы, как та эпоха, которую воспел житель этого маленького средневекового городка, живущего повседневными заботами и политическими распрями и лишь изредка обращающего свой взгляд в «аристократическое» прошлое.

\* \* \*

С именем Фольгоре в истории литературы оказалось прочно связанным имя комического поэта аретинца Ченне далла Китарра, авто-

ра цикла сонетов о месяцах, пародирующих Фольгоре. В отличие от санджиминьянского поэта Ченне дает в дар своим героям самые неприятные вещи — холод, грязь, нищету, всевозможные трудности, да и сама *brigata* состоит у него из неприветливых, скупых и сварливых людей, меньше всего желающих проводить время друг с другом. Ченне, слишком буквально следуя сонетам Фольгоре (и по содержанию и по форме), «извращает» нарисованные им изящные и легкие картинки, ср. у Фольгоре:

E di febbraio vi dono bella caccia  
di cerbi, cavriuoli e di cinghiari,  
corte gonelle con grossi calzari,  
e compagnia che vi diletta e piaccia

(«И в феврале я дарю вам прекрасную охоту/ на оленей, косуль и кабанов,/ короткие юбки с теплыми башмаками/ и компанию, которая доставляла бы вам удовольствие и нравилась», II); и у Ченне:

Di febbraio vi metto in valle ghiaccia  
con orsi grandi vecchi montanari,  
e voi cacciando con rotti calzari;  
la neve metta sempre si disfaccia;  
e quel che piaccia a l'uno, a l'altro spiaccia

(«В феврале я помещаю вас в ледяную долину/ с огромными старыми горными медведями,/ и вы будете охотиться в рваных башмаках,/ и будет все время идти и таять снег;/ и то, что нравится одному, пусть не нравится другому», III).

Не обладая дарованием Фольгоре, Ченне создает довольно странное произведение, лишенное самостоятельности и довольно причудливое. Это впечатление странности и прихотливости происходит от несоответствия формы и содержания. Используя формальные приемы Фольгоре, предназначенные для достижения совсем иных, часто прямо противоположных целей, аретинский поэт нарушает стройную гармонию, царящую в «Венке месяцев». Сонеты Ченне выглядят несбалансированными, не имеющими внутреннего стержня.

Отношение Ченне к поэзии Фольгоре определялось по-разному. Одни исследователи (Гаспари, Сапеньо)<sup>120</sup> видели в сонетах Ченне злую сатиру на Фольгоре, питаемую завистью, недобрыми чувства-

<sup>120</sup> Gaspari A. Storia della letteratura italiana. Torino, 1887. P. 187; Sapegno N. Op.cit., p. 102.

ми против знатных сиенцев и их аристократических увлечений; другие (Петрокки, Контини)<sup>121</sup> утверждали, что личные симпатии и антипатии здесь отсутствуют, а речь идет лишь о литературной игре между двумя поэтами и что Ченне избирает форму, близкую провансальскому энзуч (enueg) как противостоящую плазеру Фольгоре. Иным образом объясняет эту ситуацию Марти<sup>122</sup>. Он считает, что поэзию Ченне вряд ли можно отнести к жанру энзуч, поскольку устремления у двух поэтов были одинаковы, отличие же заключается в том, что Ченне жил позже, чем Фольгоре, а 20—30-ые годы XIV в. были в политическом отношении особенно тяжелым временем для Арrezzo, не располагающим к «игре в прекрасную жизнь». «Мечта» Фольгоре обернулась для Ченне обманом и против этого обмана направлена его пародия, переходящая в гротеск. Точка зрения Марти представляется слишком социологизированной, хотя отчасти и справедливой, если не считать того, что поэтическая техника Ченне вполне сопоставима с провансальским энзуч.

Очевидным остается лишь одно — Ченне пародирует «Венок месяцев» Фольгоре, причем эту пародию вряд ли можно признать удачной. Ченне не оригинален, он слишком буквально придерживается текста Фольгоре, не всегда умело воспроизводя его приемы. Плавность перечислений Фольгоре не выдержана в сонетах Ченне; большое число определений уничтожает разреженность поэтической атмосферы, характерную для «Венка месяцев»; диалектальная лексика и часто употребляемые топонимы придают поэтическому миру Ченне конкретность и приземленность, и тем большим диссонансом выглядит использование глагольных форм (герундий, инфинитив, конъюнктив), создающих эффект нереальности, столь удачных у Фольгоре и совершенно неуместных здесь. В целом же «мечте» Фольгоре Ченне противопоставляет не «антимечту» и не грубую реальность, а просто неудавшийся эксперимент. Его пародия вовсе не остроумна в отличие, скажем, от пародий Чекко Анджольери на лирику нового сладостного стиля. Сонеты Ченне далла Китарра достойны упоминания лишь как литературный курьез.

\* \* \*

Если пародия Ченне далла Китарра целиком находится в русле средневековой традиции осмеяния, то лирика Фольгоре да Сан

<sup>121</sup> Storia della letteratura italiana. V. 1. Le origini e il Duecento / Direttori: E.Cecchi, N.Sapegno. Milano, 1984. P. 604; Poeti del Duecento: Poesia «realistica» toscana. A cura di G.Contini. Torino, 1977. P. 71.

<sup>122</sup> Marti M. Op.cit. P. 149.

Джиминьяно отражает проторенессансную тенденцию к слиянию двух мироощущений — средневекового и того, которое несколько позже разовьется в ренессансное, — и двух стилей — высокого и низкого. Снятие полярности и приведение противоположностей в состояние гармонического равновесия в стихах Фольгоре предвещает приближение Возрождения.

## ГЛАВА VI

### РЕЛИГИОЗНАЯ ЛИРИКА. ЯКОПОНЕ ДА ТОДИ

Религиозная поэзия существовала параллельно с куртуазной лирикой и долгое время развивалась по своим собственным законам, диктовавшимся ее сугубо функциональным назначением — ее связью с богослужением. Лишь постепенно отделившись от своих корней, она начала прокладывать самостоятельный путь, на котором ей предстояло встретиться с куртуазной лирикой и выработать свое отношение к ней. Этот процесс наглядно отражен в эволюции жанра лауды.

Первоначально это слово служило для обозначения определенной части утреннего богослужения, когда исполнялись псалмы 148—150 с часто повторяющимися словами *laudare* «хвалить», *laus* «хвала». Со временем название лауда перешло на всякую хвалебную песнь. «Гимн брату Солнцу» Франциска Ассизского принадлежит к протоистории этого жанра.

Традиционно именно это произведение считается первым оригинальным поэтическим памятником итальянского языка. Его подлинность подтверждают уже самые ранние жития святого, упоминающие его под следующими названиями — «*Canticum fratris Solis*» («Гимн брату Солнцу»; солнце как главное творение Божие) и «*Canticum creaturarum*» («Гимн творений»), и сообщающие, что Франциск призывал братьев распевать этот гимн, ходя по свету. Вольгаре «Гимна» отмечено легким влиянием умбрского диалекта и церковной латыни.

Тема этого гимна — восхваление Творца за все Его творения и одновременно через все творения (ср. двойственность значения предлога *per* в конструкциях типа: «*Laudato si, mi Signore, per frate Vento*») <sup>123</sup>, ощущение духовного родства со всем мирозданием, пре-

<sup>123</sup> См.: Benedetto L.F. *Il Cantico di frate Sole*. Firenze, 1941; Branca V. *Il «Cantico di frate Sole»*. Studio delle fonti e testo critico. Firenze, 1950; Getto G. *Francesco d'Assisi e il «Cantico di frate Sole»*. Torino, 1955; Pagliaro A. *Saggi di critica semantica*. Messina-Firenze, 1961; Monteverdi A. *Cento e Duecento*. Roma, 1971.

избыточествующее счастье бытия. Это своеобразная лиро-эпическая песнь — величественная картина мироздания со строгой иерархией творений (небесные светила: солнце, луна, звезды; стихии: вода, ветер, огонь, земля; земные творения: цветы, трава, плоды) оживляется глубоко личным, почти молитвенным отношением Франциска к каждому из созданий Божиих. Он обращается к ним «брат» и «сестра», он ощущает себя таким же творением, как и они, и в каждом из них он различает и ценит их индивидуальность — вода для него смиренная и чистая («*Laudato si, mi Signore, per sor Aqua, / la quale multo utile et humile et pretiosa et casta*»), огонь — веселый, крепкий и сильный («*et ello è bello et iocundo et robustoso et forte*»), звезды — ясные и драгоценные («*in celo l'ài formate clarite et pretiose et belle*»).

Композиционно «Гимн брату Солнцу» можно рассматривать как трехчастную структуру: первая часть (1—4) содержит непосредственное обращение к Богу, хвалу, молитву-благодарение; вторая (5—22) представляет природный мир; третья (23—31) вводит мир человека (призыв к прощению обид, терпеливому перенесению скорбей и благодарение за смерть). Последние же два стиха (32—33) вновь возвращают нас к начальному мотиву хвалы Господу, замыкая таким образом все построение. Гимн состоит из строф (ласс) по 2—3 стиха каждая, подавляющее большинство их начинается со слов «*Laudato si, mi Signore per...*» («Хвала Тебе, Господи, за...»). Анафорический зачин и параллелизм построения строф способствуют созданию определенной ритмической структуры, хотя и нерегулярной, но четко прослеживающейся на всем протяжении «Гимна». Рифмы как система отсутствуют (ср., впрочем, отдельные примеры: *corporale-mortali-male*, 27—29—31; *stelle-belle*, 10—11, или некоторые внутренние рифмы: *Signore-amore*, 23; *laudate-rengraziate-humilitate*, 32—33), их заменяют ассонансы (*Signore-benedictione*, *splendore-significatione*, *vento-tempo* и т.п.). Создавался «Гимн» не только как поэтическое, но и как музыкальное произведение — это, собственно, вариант хвалебного псалма, лауды.

Впоследствии лаудами стали называться практически всякие гимны и песни религиозного содержания. Здесь мы имеем дело с некоторой терминологической неточностью. И хотя неоднократно предпринимались попытки разграничить собственно хвалебные гимны от канцон и баллат на религиозные темы (какие писал, скажем, Гвиттоне д'Ареццо; впрочем, у него есть и лауды в узком значении этого термина), это деление не закрепилось в литературоведении, и термин «лауда» продолжал охватывать довольно широкий круг поэтических текстов религиозного содержания, не обязательно хвалеб-

ных, например, описание страстей Христовых, страданий Богоматери, церковных праздников, покаянные гимны и т.д. А свою структуру (антифонное построение, репризы) и формальные особенности лауды заимствовали у баллаты (в наиболее древних сборниках лауд приводятся даже ноты, ср. Кортонский лаударий). Впрочем, порой лауда может и значительно отклоняться от схемы баллаты. Так, скажем, неоднократно указывалась возможная связь лауды с арабo-испанской песней заджалъ, а также с латинской средневековой паралитургической лирикой. Таким образом, границы этого жанра подвижны, к тому же лауда претерпевала значительные изменения на протяжении своей истории.

Древнейшие из дошедших до нас лауд относятся к началу XIII в., они посвящены восхвалению Богоматери и тесно связаны с расцветом Ее культа, имевшим место в это время. Позднее стали создаваться особые братства, лаудези, специализировавшиеся на сочинении лауд, ср., например, сиенское братство, основанное Амброджо Санседони, при котором существовала школа, где мальчиков обучали пению лауд. А во Флоренции создавались религиозные братства в честь Девы Марии (*Compagnia Maggiore della Vergine Maria*, *Compagnia dei Laudesi di Santa Maria Novella*, *Laudesi della Beata Vergine* и т.п.), члены которых периодически устраивали торжественные процессии с пением богородичных лауд. Подлинный же расцвет лауды связан с религиозными движениями Аллелуйя (1233 г.) и особенно флагеллантов (1260 г.). Флагелланты объединялись в процессии — обнаженные до пояса, босые, с горящими свечами и хоругвями, бичуясь, они двигались от одного города к другому, распевая лауды. Начинали пение двое идущих впереди, остальные подхватывали. В таком движении, сопровождаемом пением, еще отчетливее прослеживается связь с народной баллатой, имевшей диалогическую структуру и сопровождавшей танец. Обычно лауды оставались анонимными и в целом их поэтическое достоинство невелико. Каждая группа флагеллантов имела свой лаударий, их сохранилось более двухсот (из наиболее известных Кортонский, Перуджинский, Умбрский)<sup>124</sup>. Круг тем остается неизменным: восхваление Богоматери и призывы к Ней о спасении, раскаяние в грехах, воспоминание о страстях Христовых. Позже в XIV в., когда утратилась непосредственная связь лауд с покаянными процессиями, их тематика расширяется: появляются лауды, посвященные святым, с большей подробностью фиксируются вехи церковного календаря.

<sup>124</sup> *Laude drammatiche e rappresentazioni sacre*. A cura di V. De Bartholomaeis. Firenze, 1967. V. 1—3.



Происходят изменения и в самой структуре лауды. Общий путь ее развития можно обозначить как движение от монологического гимна через диалогическую баллату к священному представлению (*rappresentazione sacra*). Диалогическое построение, вначале носившее чисто формальный характер, постепенно становится все более существенным для лауды, партии персонажей равноправными и взаимозависимыми. Следующим шагом становится появление третьего персонажа (третьей партии) и введение собственно действия. Так лауда перерастает в драму.

Немалую роль в этом процессе сыграл умбрский монах-францисканец Якопоне да Тоди (1236—1306), автор около сотни лауд. Одна из самых известных его лауд — «*Pianto della Madonna*» («Плач Мадонны»), или «*Donna de Paradiso*» («Госпожа Рая»), обозначает переход от собственно лауды к священному представлению. Сама по себе тема страданий Богоматери на Голгофе не была новой для итальянской религиозной поэзии: известен «Плач» анонимного сиенского автора XIII в., в умбрских лаудариях встречаются «Жалобы Богоматери». (В Испании небольшую поэму на эту тему — «Скорбь Богоматери» («*Duelo de la Virgen*») — написал современник Якопоне Гонсало де Берсео). Но Якопоне выходит за рамки простого описания евангельского эпизода, его лауда перерастает в торжественное драматическое воспроизведение событий, развернувшихся на Голгофе. Драматическое ядро существовало в жанре лауды с самого начала, ее вопросно-ответная структура (идушая от баллаты) предполагала участие минимум двух действующих лиц; хотя нередко роль ведущего была чисто формальной, а порой и вовсе отсутствовала. У Якопоне диалогическое построение лауды обычный прием, причем «партии» участников диалога, как правило, равнозначимы и взаимозависимы, в их внутренней связи (антитетичности) кроется импульс развития сюжета (ср. диалоги души и тела). В «Плаче Мадонны» делается еще один решительный шаг на пути перерастания лауды в священное представление. Это, конечно, еще не драма, действия как такового здесь нет, но есть его описание, живое и динамичное. С самого начала обозначается центральное ядро происходящего:

*Donna de Paradiso,  
lo tuo figliolo è preso  
Iesù Cristo beato*<sup>125</sup> (70, 1—3)

(«Госпожа Рая,/твоего сына взяли/ блаженного Иисуса Христа»). И далее события развиваются стремительно — Пилат, толпа, кричащая

<sup>125</sup> Цит. по: Jacopone da Todi. *Laude*. A cura di F. Mancini. Roma-Bari, 1974.

«Распни, распни» и крест. Здесь темп замедляется: бесконечное забивание гвоздей — кульминация лауды, пик страданий Богоматери. А затем действие закончено, начинается горестный плач:

Figlio bianco e vermiglio,  
figlio senza simiglio,

figlio, e a ccui m'apiglio?  
Figlio, pur m'ài lassato!

Figlio bianco e biondo,  
figlio volto iocondo,  
figlio, perché t'è el mondo,  
figlio, cusì sprezzato? (70, 116—123)

(«Сын мой бело-розовый,/ сын несравненный,// сын, к кому я прибегну?/ Сын, ты покинул меня!// Сын мой, белый и светловолосый,/ сын мой с веселым лицом,// сын, почему же мир,/ сын, так тобой пренебрег?»). Число действующих лиц этой лауды непривычно велико — вместо обычных двух персонажей здесь их четверо: человек из толпы, бесстрастно описывающий все детали происходящего, Богоматерь, Иисус Христос, беседующий с креста со Своей Матерью, и толпа, требующая распятия. Роль каждого из них значима в структуре этой драматизированной лауды, ее отсутствие существенным образом изменило бы ее сюжетно-художественное построение. Язык лауды прост и динамичен. Четверостишие, состоящие из двух двустиший (по 3—4 стопы в стихе) с тремя смежными рифмами, а четвертой общей для всех четвертых стихов лауды (aa/ax/ /bb/bx: схема рифмовки, характерная для арабо-андалузского заджала) создают ритм взволнованного отрывочного разговора, стремительно продвигающегося к своей кульминации. Якопоне приписывают (хотя и с некоторой долей сомнения) также авторство латинской лауды «Stabat Mater», написанной на ту же тему, но не обнаруживающей характерных особенностей поэтики умбрского поэта.

Поэзия Якопоне да Тоди выделяется на общем фоне двумя важными особенностями: с одной стороны, ярко выраженным личным началом, а с другой — осознанной полемикой с той системой идеологических и поэтических ценностей, которую предлагала куртуазная лирика. Для Якопоне поэзия была лишь средством выражения опыта его внутренней жизни и совершенствования собственной души. Его стихи с поразительной полнотой и искренностью раскрывают его духовный путь (отражены и внешние этапы его биографии: греховная жизнь в молодости, когда «lo mangiare e lo bere... e posare

е *gaudere*» составляли главное наслаждение, обращение после внезапной смерти жены, на теле которой была обнаружена власяница, вступление во францисканский орден и борьба против конвентуалов на стороне спиритуалов, тюремное заключение после их поражения, гневные обвинения (в стихах) в адрес папы Бонифация VIII и затем смиренное принятие своей участи)<sup>126</sup>.

Это не просто «личный лаударий» (термин, предложенный Де Бартоломейсом<sup>127</sup> и подхваченный практически всеми исследователями творчества Якопоне), а непрекращающийся крик души, мучительно прокладывающей свой путь к Богу. Чрезвычайно показательна в этой связи история создания одной из самых замечательных лад Якопоне — «*O iubelo de core*» — как ее передают его жизнеописания.

Однажды у Якопоне появилось сильное желание отведать потроха. Однако вскоре он начал укорять себя за потакание своему чревоугодию и решил наказать себя следующим образом. Он раздобыл потроха, повесил их в своей келье и каждое утро подходил к ним, вдыхал их запах, касался их лицом и снова отходил. Продолжал Якопоне это делать и тогда, когда потроха испортились и исходящее от них зловоние наполнило всю келью и даже проникло за ее пределы. Тут вмешались в дело другие братья, которым стал досаждать неприятный запах. Они принялись насмехаться над Якопоне, схватили его и поместили в отхожее место, приговаривая, что здесь он сможет наслаждаться зловонием, сколько душе угодно. Якопоне смиренно переносил издевательства, более того, находясь в столь нелепом и унижительном положении, воздавал хвалу Господу в ликующих, переполненных радостью стихах:

*O iubelo de core  
che fai cantar d'amore!  
Quanno iubel se scalda,  
sì fa l'omo cantare;  
e la lengua barbaglia,  
non sa que se parlare;*

<sup>126</sup> Более подробно о жизненном пути Якопоне см.: D'Ancona A. *Jacopone da Todi giullare di Dio*. Todi, 1914; Underhill E. *Jacopone da Todi poet and mystic*. London-Toronto, 1919; Ascoli P.E. *Il misticismo nei canti spirituali di frate Jacopone da Todi*. Recanati, 1925; Sapegno N. *Frate Jacopone*. Napoli, 1969; *Atti del convegno storico iacoponico*. A cura di E. Menesto (Todi, 29—30 novembre 1980). Todi, 1980.

<sup>127</sup> De Bartholomaeis V. *Le origini della poesia drammatica italiana*. Bologna, 1924.

drento no 'l pò celare  
(tant' è granne!) el dolzore.  
Quanno iubel s'è aceso,

sì fa l'omo clamare,  
lo cor d'amor è apreso,  
che no 'l pò comportare;  
stridenno el fa gridare  
e non virgogna allore (9, 1—14)

(«О ликование сердца/ ты заставляешь петь от любви!// Когда ликование достигло предела,/ оно заставляет петь/ и язык лепечет,/не знает, что говорить;/радость не спрятать внутри/(так она велика!)// Когда зажглось ликование,/оно заставляет кричать;/любовью охвачено сердце,/не может ее терпеть;/заставляет громко кричать/ и не стыдится тогда»). Тут вспоминается рассуждение святого Франциска о «совершенной радости», заключающейся в смиренном и терпеливом перенесении скорбей и непрерывном благодарении Бога. В описанной истории проявляются две основных черты духовного облика Якопоне — это доходящий до ненависти к себе аскетизм и дар мистического экстаза. Якопоне — человек крайностей: от глубочайшего отчаянья он переходит к вершинам мистической радости, он одновременно обнимает сердцем адские бездны и райские кущи. И сила конфликта этих полярных состояний ни на мгновение не ослабевает. Это противостояние материализуется в творчестве Якопоне в постоянном споре тела и души.

Средневековой литературе были хорошо известны так называемые прения души и тела, сохранилось немало латинских образцов подобных прений (аналогичных тенционам и контрастам в куртуазной лирике), до нас дошли анонимный «Спор тела и души» («Débat du corps et de l'âme»), написанный в начале XII в. во Франции (ср. более поздние модификации этой темы у Вийона) и фрагмент испанской, также анонимной поэмы «Прение души и тела» («Disputa del alma y del cuerpo») начала XIII в.; в Италии аналогичные примеры зафиксированы в умбрских лаудариях, в XIV в. эта тема появляется у доминиканского писателя-мистика Якопо Пассаванти. Но у Якопоне эта расхожая тема перерастает в сотериологическую проблему, которую он пытается разрешить в повседневной жизни (ср. историю с потрохами). Душа и тело выступают в его творчестве как самостоятельные персонажи, каждый из которых отстаивает свою точку зрения в ожесточенном споре, ср.:

L'anema dice al corpo: «Facciamo penetenza,  
ché pozzamo fugire quella grave sentenza

e guadagnim la gloria, ch' è de tanta placenza;  
 portimo onne gravenza con delettoso amare».  
 Lo corpo dice: «Turbone d'esto che t'odo dire;  
 nutrito so' en delici, non lo porria patere,  
 lo celebr' aio debele, porria tosto 'mpazzire;  
 fugi cotal pensieri, mai non me ne parlare» (7, 2—10)

(«Душа обращается к телу: «Принесем покаянье,/ дабы нам избежать сурового приговора/ и пусть мы заслужим славу, что столь приятна;/ да будем нести всякий груз с нежной любовью» // Тело в ответ: «Содрогаюсь от того, что ты говоришь;/ вскормлено я в наслаждениях, я не смогу того вынести;/ слабый мозг у меня, быстро могу обезуметь;/ мыслей подобных беги, не смей говорить мне о них»).

Тело и душа у Якопоне полярно противоположны друг другу. В отличие от души тело лишено единства и когда душа покидает его, оно распадается на части. Как участник разговора с душой тело беспомощно, несведуще, не способно думать о будущем и отвечать за свои поступки; страх осуждения вынуждает его просить помощи у души, которой оно всегда противится<sup>128</sup>:

Or èi tu, l'alma mia  
 cortese e conoscente?  
 Po' che 'n t'andasti via  
 retornai a neiente.  
 Famme tal compagnia  
 ch'eo non sia sì dolente!  
 Veio terrebel gente  
 cun volto esvaliato.  
 Queste so' le demonia,  
 cun chi t' òp'è <a> avetare;  
 non te pò far istoria  
 que t'oporà a portare;  
 non me 'n trovo en memoria  
 de poterlo ennarrare;  
 se ententa fuss' el mare,  
 ià non 'n siria pontato! (31, 13—28)

(«Где была ты, душа моя, любезная и мудрая?! Лишь ты ушла, я превратилось в ничто./ О останься со мной, чтоб я не было так безутешно:/ Вижу ужасных людей с искаженными лицами» // «Это демоны,

<sup>128</sup> См.: Топорова А.В. Анализ одной группы лауд Якопоне да Тоди // Тезисы 5-й научной конференции молодых ученых и специалистов. М.: ВГБИЛ, 1988. С. 53—56.

с кем жить тебе предстоит;/ Не стоит тебе говорить, что вынести ты должно,/ В памяти нет ничего, чтоб смочь описать тебе это./ Было б чернилами море, и то не смогла б начертать»).

Конфликт тела, ищущего земных наслаждений, и души, стремящейся к Богу, должен тем не менее как-то разрешиться поскольку они связаны воедино и их ждет одинаковая участь. Здесь возможны два варианта: победа порочного тела, которому удастся вовлечь в грех душу или победа души, сумевшей подчинить себе тело. Но пессимистический взгляд Якопоне останавливается прежде всего на первом. И если физическая смерть тела естественна и неизбежна, то смерть души — следствие греха — предстает как ужасная катастрофа (ср.: «*Sì como la morte face a lo corpo umanato,/ multo peio sì fa a l'anema la gran morte del peccato*», 26, 1—2; «То, что смерть производит с человеческим телом,/ еще страшнее производит с душой великая смерть греха»). Тело описывается с большой степенью подробности, живописный натурализм напоминает комический, низкий стиль «шуточных» поэтов, но у Якопоне на всем лежит суровый отпечаток неизбежной гибели как возмездия за грех. Лишь изредка тело оказывается способным ответить на божественный призыв, тогда преображаются все его пять чувств и оно ликует вместе с душой (ср. 41). Чаще же божественная любовь обнаруживает противостояние тела и души, оказывает на них противоположное действие: радость души неизбежно сопровождается утеснением и болезнью плоти (ср.: «*L'Amore, odennol, sì saietta/ de gran secreto so lancetta;/ la Carne 'l sente, stace afflitta,/ ché l'empeto non pò portare*», 16, 27—30; «Слыша это, Любовь/ тайком бросает свою стрелу; // Плоть это чувствует, она угнетена,/ поскольку не может выдержать этого натиска»).

Нередко тело и душа выступают в ладах Якопоне не как самостоятельные персонажи, а как олицетворение двух начал, сосуществующих в сердце человека и ведущих за него борьбу. Тело — это все земное, низкое, темное, порочное, противящееся божественной благодати; душа — светлое, высокое, легкое, божественное; тело — это прошлая бессмысленная жизнь, душа — смысл, который открылся Якопоне. Если стильновисты обращались лишь к душе человека, притом в ее наиболее возвышенных устремлениях, а «шуточные» поэты подвергали комическому осмеянию низменное, плотское начало, то Якопоне охватывает весь спектр состояний, свойственных человеческой природе (предвосхищая в этом автора «Божественной комедии») и делает это с предельной «внелитературностью» и серьезностью. Для него это вопрос жизни, а не стиля.

В замечательной лауде «Fuggo la croce, cà mme devora» противоположные состояния души разведены по разным персонажам — два монаха созерцают крест и это созерцание приводит к прямо противоположным результатам. В сердце одного пробуждается любовь, он прозревает («Eo era sesto, et or veio luce», 2, 23), обретает дар речи («Eo pòzzo parlare, che stato so' muto», 2, 31), начинает жить подлинной жизнью («Eo era morto et or aio vita», 2, 39). Другой же ощущает лишь сердечную боль («venuto m'è 'l colpo, lo cor m'è partito», 2, 12), слепнет («E me la luce s'è mm'à cecato», 2, 27), становится немым («E fatt' à muto, che fui parlatore», 2, 34), приближается к смерти («Eo non so' morto, ma faccio 'l tratto», 2, 43).

Непрекращающаяся борьба этих двух состояний в собственной душе становится предметом неослабеваемого внимания Якопоне. И здесь он ничуть не уступает блаженному Августину в беспощадной честности самооценки и в твердой воле идти до конца в преодолении греха. Горестная картина помутнения образа Божия в человеке, в себе самом прежде всего, вызывает у Якопоне глубокое сердечное сокрушение — «O core avaro, starai plu endurato?» («О сердце скупое, ты все продолжаешь быть черствым?» 44, 10); «O vaso bello, co' èi male trattato!» («О дивный сосуд, как ужасно с тобой обращаются!»), 44, 59). Он вновь и вновь напоминает о суетности, бренности и быстротечности земной жизни и не жалеет тут мрачных красок: его диалог живого с мертвецом не оставляет никаких иллюзий на этот счет, макаберный натурализм достигает здесь своей вершины — Якопоне подробно описывает, что происходит с каждой частью разлагающегося тела, ср.:

Or o' so' l'occhi cusì depurati?  
 For de lor loco s'è se so' iettati;  
 credo che vermi li ss'ò manecati,  
 de tuo regoglio non n'àber pagura (61, 23—26)

(«Где же теперь глаза твои, столь сияющие?! Они выброшены прочь со своего места,/ думаю, их сожрали черви,/ не испугались они твоего самохвальства», 61, 23—26).

Но из этой бездны отчаянья и богооставленности Якопоне стремительно поднимается к мистическому экстазу, божественный свет внезапно врывается в тьму человеческой греховности и тьма растворяется в нетварном сиянии:

Plagne, dolente alma predata,  
 che stai veduata de Cristo-Amore!

Plagne, dolent' e ietta suspire,  
ché t' à perduto lo dolce tuo Scire,  
forsa per planto mo 'l fai arvinire  
a lo sconcolato, tristo meo core (52, 1—6)

(«Плачь, горестная душа, обладаемая (бесами),/ покинутая Любвью-Христом!// Плачь, несчастная, и воздыхай,/ ведь ты потеряла сладостного своего Господина,/ теперь, может, плачем ты сможешь его вернуть/ безутешному, печальному моему сердцу»).

Свой личный мистический опыт Якопоне выражает в категориях и понятиях, используемых Псевдо-Дионисием Ареопагитом, автором широко известного в средние века «Мистического богословия», который в свою очередь подхватывает и развивает идеи апостола Павла (ср. 2 Кор 12, 2—4). (Из нехристианских мистиков непосредственным предшественником Дионисия считают Плотина.) Апофатическое богословие Дионисия Ареопагита, несомненно, было близко Якопоне и отвечало его собственному внутреннему опыту — он сам осознал непознаваемость, «неумопостигаемость» Бога и невозможность передать на словах то, что он испытал на этом пути; и вслед за апостолом Павлом он целомудренно умолкает перед великой тайной:

O amore muto,  
che non voli parlare,  
ché non si' conosciuto!

.....

Tale amore àn' e<m>posto silenzio a li suspire  
e ss'parato a l'uscio, no ne li larga 'scire,  
drento i fa parturire,  
che no se spanna la mente de quello ci à sentuto.  
Se se nn'esc'el suspiro, èscesen po' llui la mente;  
va po' llui vanianno, larga quel c' à 'n presente;  
po' che se nne resente,  
non pòte retornare quello che avia entenduto»

(14, 1 —2, 19 —26)

(«О немая любовь,/ не говори, чтоб тебя не узнали! //... Такая любовь наложила молчанье на вздохи/ и встала сама у входа и не дает им уйти;/ внутри она их производит;/ да не отвлечется душа от того, что она испытала.// Вырвется вздох оттуда, память уходит вослед;/ Он бредит тогда, забывает, что есть в настоящем,/ когда он приходит в себя,/ не может вернуть того, что постиг»). И вместе с тем нет сил таить в сердце охватившую его радость:



Clama lingua e core  
Amore, Amore, Amore!

Chi tace el to dolzore  
lo cor li sia crepato (39, 139—142)

(«Кричит язык и сердце:/ Любовь, Любовь, Любовь! // Кто молчит о твоей сладостности,/ пусть у того разорвется сердце»).

А описание переполняющей сердце мистической любви, зарождению которой предшествует полное совлечение всех чувств, мыслей и ощущений («Anichillato so dentro e de fore», 90, 5 — «Я уничтожился внутри и снаружи») и погружение в безмолвное и безвидное состояние, в бездну ничто, можно воспринимать как поэтическую иллюстрацию к богословским рассуждениям Дионисия о восхождении к «сверхъестественному сиянию Божественного Мрака», предполагающем устранение «от деятельности и чувств своих, и разума, и от всего чувственновоспринимаемого, и от всего умопостигаемого, и от всего сущего, и от всего не-сущего, дабы в меру своих сил устремиться к сверхъестественному единению с Тем, Кто превосходит любую сущность и любое ведение»<sup>129</sup>.

Enfigurabil luce,  
chi te pò figurare,  
che volisti abitare  
'n obscura tenebria? (92, 17—20)

(«Непередаваемый свет,/ кто может тебя передать,/ пожелавшего пребывать/ в темном мраке?»);

O profundato mare,  
altura del to abisso  
m'à cercoscretto a volerme anegare! (90, 93—95)

(«О глубокое море,/ высота твоей бездны/ вынуждает меня желать утонуть в ней!») — такими словами пытается Якопоне изобразить то, что не поддается изображению.

Якопоне неоднократно обращался к теме ущербности человеческого разума, к превосходству «святого безумия» («Senno me rag e cortisia/ empazzir per lo bel Messia» 87, 1—2 — «Разумом мне кажется и вежеством/ сойти с ума ради прекрасного Мессии»), попирающего самодовольный разум, мудрость века сего. Из такого «безумия» и возгорается божественная любовь:

---

<sup>129</sup> Св. Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие. Киев, 1991.

Sappi parlar e or so' fatto muto;  
 vedìa e mo so' ceco diventato.  
 Sì granne abisso non fo mai veduto,  
 tacendo parlo, fugio e so' legato;  
 scendenno saglio, tegno e so' tenuto,  
 de for so' dentro, caccio e so' cacciato.  
 Amor esmesurato, perché me fai empascire  
 e'n fornace morire de sì forte calore? (89, 139—146)

(«Я умел говорить, а теперь я нем;/ видел и стал слепым./ Столь великой бездны не видел я никогда,/ молча говорю, бегу и связан;/ опускаясь поднимаюсь наверх, обладаю и обладаем,/ будучи снаружи, пребываю внутри, преследую и преследуем./ Безмерная любовь, почему ты меня сводишь с ума/ и заставляешь погибнуть в столь жаркой печи?»). Такая любовь преображает человека, делает его «новой тварью» («нова creatura»), из глубины греха возводит на вершину святости. Восторженный гимн любви поет не только беспредельно расширившееся сердце человека, земля и небо, все творения Божии возносят хвалу Творцу (89); здесь очевиден параллелизм с «Гимном брату Солнцу» Франциска Ассизского. Но Якопоне неведом спокойный и уравновешенный тон Франциска, его мистический экстаз прорывается в неудержимых воплях хвалы и благодарения, лауда перерастает в молитву, в непрестанное призывание святого имени Бога-Любви:

Amor, Amore, che sì m'ài firitò,  
 altro che amore non pòzzo gridare;  
 Amor, Amore teco so' unito,  
 altro non pòzzo che te abbracciare.  
 .....  
 Amor, Amor-Iesù, so' iont'a pporto,  
 Amor, Amor-Iesù, tu m'ài menato,  
 Amor, Amor-Iesù, damme conforto,  
 Amor, Amor-Iesù, ssì m'ài enflammato  
 (89, 243 —246, 251 —254)

(«Любовь, Любовь, что так меня пронзила,/ лишь о любви я могу кричать;/ Любовь, Любовь, я соединился с тобой,/ лишь тебя я могу обнимать... // Любовь, Любовь-Иисусе, я достиг порта,/ Любовь, Любовь-Иисусе, ты привел меня сюда,/ Любовь, Любовь-Иисусе, укрепи меня,/ Любовь, Любовь-Иисусе, ты возрел меня»).

Именно в мистических лаудах особенно рельефно проступает полемика Якопоне с куртуазными идеалами. Любовь, которую воспевают Якопоне, принципиально отлична от куртуазной любви. Это

любовь священная, истинная, реальная, она приводит человека к Богу, она один из атрибутов Бога. Она не имеет ничего общего с вымышленной, лживой, мирской любовью трубадуров и их последователей. Для такой любви нужно не куртуазное благородство сердца, а чистое сердце в евангельском значении этого выражения. (Вспомним, что сходное противопоставление двух видов любви мы находим и у позднего Гвигтоне д'Ареццо.) Это любовь единая («è 'n singulare», 25, 17) — в отличие от *fin amor* и *fol amor* — и подлинно высокая: «'l primo, unico, eterno... sullimo», 25, 9—10 — «первая, единственная, вечная, возвышенная»; чистейшая (*purissimo*) и смиреннейшая (*umilissimo*)<sup>130</sup>.

Таким образом, у нее совершенно иные природа и свойства. Концепция куртуазной любви, предложенная Андреем Капелланом и воспроизводившаяся, с более или менее значительными уточнениями и изменениями, поэтами разных школ и направлений, полностью отвергается Якопоне как несостоятельная и ложная. В основе описываемой им любви лежат смирение и покаяние, добродетели, которым Якопоне посвящает немало торжественных и проникновенных строк. Достигший такой любви видит весь мир преображенным:

Luce li pare obscura,  
qual prima resplandìa;  
que vertute credia,  
retrova gran defetto (92, 13—16)

(«Свет ему кажется темным,/ а раньше он сиял;/ то, что он считал добродетелью,/ находит великим несовершенством»). Преображается и само сердце любящего: оно приобретает новые качества и отказывается от былых греховных привычек; этот процесс подробно описывается в лауде «O mezzo virtuoso, retenut'a bataglia» (43).

Отвергает Якопоне и куртуазный критерий меры, которому он противопоставляет *esmesuranza* («безмерность»), а взамен куртуазному кодексу поведения выдвигает *santa razzia* («святое безумие»). Божественная любовь не знает никаких ограничений:

L'altezza è enfinita,  
longezza non complita,  
latezza sterminita,  
profondo sperfondato (79, 45—48)

<sup>130</sup> Подробный анализ двух типов любви см. в: Cacciotti A. *Amor sacro e amor profano in Jacopone da Todi*. Roma, 1989.

(«Высота бесконечная,/ длина незавершенная,/ ширина нескончаемая,/ глубина бездонная»).

Трансформация понятия «любовь» влечет за собой изменение значения многих других куртуазных терминов — *cortesia* («куртуазность»), *onore* («честь»), *saber* («знание», «мудрость»), *nobiltà* («благородство»), *gentilezza* («вежество») и т.п. Они утрачивают свое прежнее ограниченное значение и выстраиваются в новую иерархию ценностей — не светскую, а религиозную<sup>131</sup>.

В одной из лауд Якопоне решительно отвергает светскую науку, олицетворением которой для него являются Париж и Болонья: «*ià non vada plu a Bologna/ per 'mparare altra mastrìa*», 87, 29—30 («не отправляйтесь же больше в Болонью/ для изучения другой науки»). Господствующая там философия давно устарела, ей на смену пришло новое учение: «*la nova filosofia l'utre vecchi à descipate*», 36, 105—106 — «новая философия разрушила другие старые». Причем эта новая философия, которая и есть священная любовь, не переходит в богословие, хотя перу Якопоне и принадлежит несколько лауд, напоминающих теологические трактаты (по 200—400 стихов и более, ср.: 3, 77, 84). Представленная в них классификация человеческих добродетелей и свойств совершенного человека и описание ангельских чинов и ступеней-ветвей древа божественной любви вполне соответствуют умозрительным построениям средневековой схоластики, Фомы Аквинского прежде всего. Но именно эти произведения наименее удачны: они страдают схематизмом и рассудочностью, равно как и некоторые теоретические рассуждения о природе и свойствах любви и путях ее стяжания, свидетельствующие о знакомстве Якопоне с идеями блаженного Августина (3, 5, 21, 46, 48 и т.п.), или напоминающее Бонавентуру описание трех небес (36).

Якопоне отказывается не только от философии, процветающей в Болонье, но и от ее поэзии. С куртуазной лирикой он был знаком прежде всего в ее сицилийском (провансальско-сицилийском и сицилийско-тосканском) варианте (весьма вероятно, что знал он и стихи Гвиниццелли, поскольку он учился в Болонье как раз в то время, когда там начинал писать «первый Гвидо»; впрочем, прямых свидетельств тому нет). Влияние сицилийского стиля сказывается и в трактовке темы любви (любовь-огонь; любовь ранит; радость любовного служения; боль, когда любовь оставляет и т.п.)<sup>132</sup> и в от-

<sup>131</sup> См.: Landoni E. Il «libro» e la «sentenzia». Scrittura e significato nella poesia medievale: Jacopone da Todi, Dante, Cecco Angiolieri. Milano, 1990.

<sup>132</sup> См.: Cudini P. Contributo ad uno studio di fonti siciliane nelle Laude di Jacopone da Todi // GSLI 1968, CXLV, fasc. 452. P. 561—572.

дельных стилемах и лексемах (ср. типично сицилийское *amoroso giglio*, 70, 41), порой и в системе рифм и в метрике (некоторые лауды, к примеру, обнаруживают сходство с сицилийскими *страмботти*).

Но Якопоне сознательно отказывается от этого наследия и отдает предпочтение новому языку — «*novo linguaio, che non sa dir se попе «Амоге», 1, 37—38 («новый язык, который может говорить только «Любовь»), которому его научила божественная любовь, подобно тому, как в лауде «Fuggo la croce...» созерцание распятого Христа сообщает человеку дар речи («Ео рòzzo parlare, che stato so' muto», 2, 31 — «Я, бывший немой, могу говорить»).* Этот новый язык должен быть связан с божественным Словом, быть средством выражения истины. К нему предъявляются требования пользы и краткости:

Omo chi vòl parlare,  
emprima dé' pensare  
se quello che vòl dire  
è utele a odire;  
ché la longa materia  
sòl generar fastidia,  
el longo abriviare  
sòle l'om delettare, (65, 1—8)

(«Человек, который хочет говорить,/ сначала должен подумать,/ полезно ли слушать/ то, что он хочет сказать;/ ибо длинное рассуждение/ вызывает обычно скуку,/ а большое сокращение/ обычно радует человека»).

(Заметим, что Гвиттоне д'Ареццо, отказавшись от куртуазных идеологических установок, не смог в полной мере изменить свой стиль; кроме того, ратуя, как и Якопоне, о пользе своих сочинений, он считал длинные рассуждения более подходящими для достижения своей цели.)

Якопоне выбирает для выражения своего внутреннего опыта средний стиль и предпочтение, отдаваемое баллате, среднему жанру, по более поздней классификации Данте, неслучаен. Аскетический отказ от красот куртуазной лирики это сознательный выбор тудертинского монаха-поэта, которому он остался верен на протяжении всего лаудария. Якопоне ориентировался на народную религиозную поэзию, весьма богатую в Умбрии: особенной популярностью там пользовались повествовательные религиозные песни, написанные одиннадцатисложным стихом; сочинялись также паралитургические песни, нередко на латыни. Именно из них Якопоне чаще всего заимствует метрические схемы, а излюбленный им 7—8-сложный стих

был наиболее употребляемым в народных проповедях. Характерная для Якопоне нерегулярность строфической структуры и рифмы, равно как и обилие ассонансов также указывают на народные источники его поэзии. К тому же язык Якопоне имеет ярко выраженную умбрскую диалектальную окраску.

Из богатого арсенала поэтических тропов Якопоне регулярно использует лишь два — антитезу и оксюморон, способные наиболее адекватно передать невыразимость и антиномичность тех явлений, о которых он пишет (ср. *amirabile odio* «восхитительная ненависть», 11; *lo 'ntelletto egnorante* «несведущий ум», 21; *morte dolze* «сладостная смерть», 69 и т.п.). Чаше всего он прибегает к библейским образам и реминисценциям, иногда — к медицинским, юридическим или почерпнутым из бестиариев. Лексический диапазон лаудария простирается от самых возвышенных эпитетов до предельно сниженных грубых слов, которым мог бы позавидовать Рустико ди Филиппо. Ритмический рисунок его лауд нерегулярен, он подчиняется авторской экспрессии, именно эта неожиданная смена ритма и позволяет избежать монотонности и прозаической размеренности его стихов. Но и здесь чувствуется суровая узда аскетизма, которую наложил на себя Якопоне, избрав путь самоограничения.

Творчество Якопоне вывело религиозную поэзию на новый, подлинно литературный уровень. Оно оказало влияние практически на всех, кто обращался к сочинению лауд в XIV в. (Уго Панциера, Нери Пальяреси, Бианко да Сиена и др.). Кроме того оно ознаменовало новый этап в развитии ранней итальянской поэзии, для которого характерно стремление освободиться от концептуальной и стилистической запрограммированности куртуазной лирики. Потребность преодолеть эти особенности куртуазной традиции ощущали и поэты нового сладостного стиля (и отчасти Гвиттоне), но они достигали этого другими способами.

## ПОСЛЕСЛОВИЕ

Первое столетие существования итальянской поэзии — это время ее становления и особенно быстрого и динамичного развития; впоследствии темп развития существенно замедлится и те или иные влияния будут преодолеваться медленно и долго. В начальный же период сила роста была такова, что всего лишь через несколько десятилетий после своего возникновения итальянская лирика обрела неповторимый облик.

Применительно к этому периоду можно говорить о двух этапах: первый — когда осваивалась, усваивалась, ассимилировалась провансальская куртуазная традиция, второй — когда эту традицию видоизменяли, вступали с ней в полемику или избирали, в противопоставление ей, другие направления развития.

Так, сицилийская поэзия в целом подражательна. Придворные сочинители Фридриха II, имевшие целью прославить поэзией своего покровителя, естественно, обратились к уже хорошо разработанной и престижной манере письма — к куртуазной провансальской лирике. И хотя они овладели этой традицией не в полном объеме, а в редуцированном, упрощенном виде, не достигнув той сложности и изощренности, которая отличала ее создателей, тем не менее основное они восприняли и вполне удачно перенесли на новую почву — в другие культурно-исторические условия и в другой язык, еще не приспособленный для таких задач. Но уже в лоне этой подражательной поэзии зародилась тяга к новому и самостоятельному (особую роль сыграл здесь Якопо да Лентини) как в области открытия новых смыслов (вопросы феноменологии любви, ангелизация донны, ее светоносность как атрибут ее причастности к небесному), так и в области формы (отказ от музыки и связанное с этим изменение в структуре станцы; расшатывание жанра канцоны и появление канцонеты; изобретение сонета). Кроме того, контрасто Чело д'Алькамо, примыкающий к этой поэзии, может рассматриваться как пародия на нее, как ее комическое осмысление, позволяющее увидеть более широкую перспективу.

Гвиттоне д'Ареццо идет еще дальше по пути освоения стилистических особенностей и приемов провансальской лирики: то, что сицилийским поэтам казалось слишком сложным, его, наоборот, привлекает, он охотно экспериментирует со словом и рифмой, стремясь превзойти в этом самих трубадуров. Вместе с тем эти упражнения способствовали и развитию итальянского поэтического языка — он становился более гибким и податливым для разного рода стилистических опытов. Но Гвиттоне несомненно ощущал, что время безусловного авторитета провансальской лирики уже прошло и в некоторых его куртуазных стихах появляется легкая ирония, отмечающая «неподлинность» его преклонения перед провансальскими образцами. А в своем позднем творчестве он вообще решительно отказывается от прежних литературных увлечений и пытается перейти к новой манере сочинять. Ему удается это лишь отчасти: куртуазной системе ценностей он противопоставляет христианскую, но освободиться от усложненного и вычурного языка не может и лишь старается найти оправдание и объяснение тому, что тем же стилем он пишет и религиозные или морально-назидательные стихи.

Лирика нового сладостного стиля знаменует собой решительное изменение отношения к куртуазной традиции. Своего непосредственного предшественника Гвиттоне поэты-стильновисты решительно отвергают, не признавая даже и его несомненных литературных достоинств. Что же касается традиционной куртуазной концепции любви, то ее они не просто углубляют, но и преобразуют, придавая возвышенной любви к донне метафизический характер и тем самым разрешая давно назревшее противоречие между любовью куртуазной и христианской. Для нового содержания создается новый поэтический язык, в основе которого лежит не «плетение словес», а прозрачность, музыкальность, и возвышенная ясность.

Другой способ полемики с куртуазной традицией избирают комические поэты. Они сознательно отказываются от высокого, идеального, метафизического (не проводя особого различия между лирикой нового сладостного стиля и предшествующей ей куртуазной поэзией) и ориентируются на низкое — идеологически, тематически и стилистически. Причем нередко в качестве средства полемики они используют пародию, идя в этом по стопам Чело д'Алькамо.

В творчестве Якопоне да Тоди неприятие куртуазной лирической традиции продиктовано стремлением описать истинные чувства, а не вымышленные и фальшивые, поэтому основные куртуазные понятия, и прежде всего любовь, трактуются принципиально иначе, взамен куртуазной системы ценностей выдвигается христианская, в



корне противоположная ей, что Якопоне не упускает случая подчеркнуть. То, что Гвиттоне лишь пытался сделать, Якопоне довел до конца. Не будучи связан с «высокой» манерой письма, он и в своем поэтическом языке был последователен, не поддаваясь соблазнам трагического стиля, которым воспевались ложные, с его точки зрения, понятия.

Показательно, что стильновисты, комические поэты и Якопоне да Тоди писали почти одновременно, т.е. необходимость реформирования традиции или отказа от нее была столь очевидной и назревшей, что открылось сразу три разных пути ее преобразования и преодоления. Синтез этих направлений и опытов произошел в произведении другого масштаба и другого жанра — в «Божественной комедии», подводящей итог развитию итальянской поэзии на раннем этапе ее существования. Если же говорить о собственно лирической традиции, то ее продолжателем и преобразователем стал Петрарка, очень многое усвоивший из поэтического наследия своих предшественников, но включивший это в новую систему координат, в иначе организованное поэтическое пространство. И именно через лирику Петрарки его многочисленные ценители, последователи и подражатели в разных странах и в разные эпохи восприняли то поэтическое богатство, которое было накоплено ранними итальянскими поэтами.

## БИБЛИОГРАФИЯ

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1965.

Данте Алигьери. Божественная комедия. Пер. М.Лозинского. М.: Худ. лит., 1950.

Данте Алигьери. Малые произведения. Изд. подготовил И.Н.Голенищев-Кутузов. М., 1968.

Де Санктис Ф. История итальянской литературы. М., 1963.

Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие. Киев, 1991.

Евлахов А. О причинах возрождения лирики трубадуров в Сицилии. Варшава, 1912.

Елина Н.Г. О «шуточной поэзии» Данте и проблемах средневековой культуры // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. М., 1973. Т. 37, п. 3. С. 274.

Елина Н.Г. Поэзия «Новой жизни» // Дантовские чтения. М., 1971. С. 52—144.

Жизнеописания трубадуров. Изд. подготовил М.Б.Мейлах. Вступ. статья М.Л.Гаспарова. М., 1993.

История Италии. Под ред. С.Д.Сказкина. М., 1970.

Морозов А.А. Пародия как литературный жанр (к теории пародии) // Русская литература. 1960. N. 1. С. 48—77.

Топорова А.В. Анализ одной группы лауд Якопоне да Тоди // Тезисы 5-й научной конференции молодых ученых и специалистов. М.: ВГБИЛ. 1988. С. 53—56.

Тынянов Ю.Н. О пародии // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284—309.

Фрейденберг О.М. Происхождение пародии // Труды по знаковым системам. Вып. 6. Тарту, 1973. С. 496.

Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988.

Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.

Хлодовский Р.И. Комическое в поэзии позднего средневековья. (Экскурс в предысторию ренессансного стиля) // Средние века. Вып. 43. М., 1980. С. 104—123.

Шишмарев В.Ф. Лирика и лирики позднего Средневековья. Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911.

Эпштейн М.Н. Парадоксы новизны. М., 1988.

Andrea Cappellano. Trattato d'amore. A cura di S.Battaglia. Roma, 1947.

- Antonetti P. La vita quotidiana a Firenze ai tempi di Dante. Milano, 1983.
- Gli arabi in Italia. Cultura, contatti e tradizione. A cura di F.Gabrieli e U.Scerrato. Milano, 1979.
- Ascoli P.E. Il misticismo nei canti spirituali di frate Jacopone da Todi. Recanati, 1925.
- Atti del convegno storico iacoponico. A cura di E.Menesto (Todi, 29—30 novembre 1980). Todi, 1980.
- Auerbach E. La poesia giovanile di Dante [1929] // Studi su Dante. Milano, 1971.
- Avalle D'A.S. Concordanze della lingua poetica italiana delle Origini. Milano, 1992.
- Baehr R. Studien zur Rhetorik in den Rime Guittones von Arezzo // Zeitschrift für romanische Philologie. 1957, 73, S. 193—258; 1958, 74, S. 163—211.
- De Bartholomaeis V. Le origini della poesia drammatica italiana. Bologna, 1924.
- Bartoli A. I primi due secoli della letteratura italiana. Milano, 1880.
- Bartoli A., Casini T. Il canzoniere Palatino 418 della Biblioteca Nazionale di Firenze. Bologna, 1900.
- Benedetto L.F. Il Cantico di frate Sole. Firenze, 1941.
- Boyde P. Retorica e stile nella lirica di Dante. Napoli, 1979 (английское издание 1971 г.).
- Branca V. Il «Cantico di frate Sole». Studio delle fonti e testo critico. Firenze, 1950.
- Cacciotti A. Amor sacro e amor profano in Jacopone da Todi. Roma, 1989.
- Caix N. Le origini della lingua poetica italiana. Firenze, 1880.
- Calenda C. Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone. Napoli, 1995.
- Calenda C. Per l'altezza d'ingegno. Saggio su Guido Cavalcanti. Napoli, 1976.
- Calenda C. I Siculo-toscani // Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Torino, 1993.
- Caravaggi G. Folgore da San Gimignano. Sonetti. Torino, 1965.
- Carducci G. Dello svolgimento della letteratura nazionale. Bologna, 1911.
- Carrai S. La lirica toscana del Duecento. Cortesi, guittoniani, stilnovisti. Bari, 1997.
- Catenazzi F. L'influsso dei Provenzali sui temi e immagini della poesia siculo-toscana. Brescia, 1977.
- Cavalcanti G. Rime. Ed. critica, commento, concordanze a cura di L.Cassata. Anzio: De Rubeis, 1993.
- Contini G. Poeti del Duecento. Milano-Napoli, 1960.
- Cesareo G.A. Le origini della poesia lirica e la poesia siciliana sotto gli svevi. Milano, 1924.
- Corti M. La felicità mentale. Nuove prospettive per Cavalcanti e Dante. Torino, 1983.
- Cudini P. Contributo ad uno studio di fonti siciliane nelle Laude di Jacopone da Todi // GSLI 1968, CXLV, fasc. 452. P. 561—572.
- D'Ancona A. Studi sulla Letteratura italiana de' primi secoli. Ancona, 1884.

D'Ancona A. Cecco Angiolieri da Siena, poeta umorista del secolo XIII // Studi di critica e storia letteraria. Bologna, 1912. P. 163—275 (первое издание — 1874 г.)

D'Ancona A. Comparetti D. Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice Vaticano 3793. Bologna, 1885—1888.

D'Ancona A. Jacopone da Todi giullare di Dio. Todi, 1914.

Dante Alighieri. Rime. A cura di G.Contini. Torino, Einaudi, 1995.

De Bartolomeis V. Le origini della poesia drammatica italiana. Bologna, 1924.

Deco Prados F.J. En torno a las influencias sobre la poesia amorosa del Duecento: un influjo árabe en los poetas de la Scuola Siciliana? // Il Duecento. Actas del IV Congreso nacional de italianistas. Santiago de Compostela, 1989.

D'Ovidio F. Versificazione italiana e arte poetica medioevale. Firenze, 1910.

Eisermann T. Cavalcanti oder die Poetik der Negativität. Tübingen, 1992.

Eliade M. Le sacré et le profane. Paris, 1965.

Favati G. Inchiesta sul dolce stil nuovo. Firenze, 1975.

Ferreri R. I sonetti dei mesi di Folgore da San Gimignano // Romance Notes. 1979. XIX, 3. P. 395—398.

Figurelli F. La musa bizzarra di Cecco Angiolieri. Napoli, 1950.

Fubini M. Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento al Petrarca. Milano, 1962.

Gasparly A. Die sicilianische Dichterschule des dreizehnten Jahrhunderts. Berlin, 1878.

Gasparly A. Storia della letteratura italiana. 2 v. Torino, 1887.

Getto G. Francesco d'Assisi e il «Cantico di frate Sole». Torino, 1955.

Gorni G. Il nodo della lingua e il verbo d'amore. Studi su Dante e altri duecentisti. Firenze, 1981.

Guittone d'Arezzo. Canzoniere: i sonetti d'amore del codice Laurenziano. A cura di L.Leonardi. Torino, Einaudi, 1994.

Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte. Atti del Convegno internazionale di Arezzo (22—24 aprile 1994). A cura di M.Piccone. Firenze, 1995.

Il giuoco della vita bella. Folgore da San Gimignano. A cura di M.Piccone. San Gimignano, 1988.

Jacopone da Todi. Laude. A cura di F.Mancini. Roma-Bari, 1974.

Jeanroy A. La lirica francese in Italia nel periodo delle origini. Firenze, 1897.

Kleinhenz C. The early Italian sonnet. The first century (1220—1321). Lecce, 1986.

Knaller S. Cavalcantis Poetik der Ambiguität im Kontext der Zeitgenössischen Philosophie // Romanische Forschungen. 106 (1994), n. 1—4. S. 28—47.

Landoni E. Il «libro» e la «sentenza». Scrittura e significato nella poesia medievale. Iacopone da Todi, Dante, Cecco Angiolieri. Milano, 1990.

Lanza A. Il carattere etico-politico della poesia italobizantina della Magna Curia // La Rassegna della letteratura italiana. 1989, an. 93, ser. VIII. P. 59—77.

Laude drammatiche e rappresentazioni sacre. A cura di V.De Bartholomaeis. 3 v. Firenze, 1967.

- Letteratura italiana. Storia e geografia. I. Torino, 1987.
- Malato E. Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la «Vita Nuova» e il «disdegno» di Guido. Roma, Salerno Editrice, 1997.
- Malato E. Lo fedele consiglio de la Ragione. Studi e ricerche di letteratura italiana. Roma, Salerno, 1989.
- Mancini F. La figura nel cuore fra cortesia e mistica. Dai Siciliani allo Stilnuovo. Napoli, 1988.
- Marazzan M. La poesia d'amore di Cecco Angiolieri // Didimo Chierico e altri saggi. Milano, 1930. P. 129—194.
- Margéron A. Recherches sur Guittone d'Arezzo. Paris, 1966.
- Marti M. Cecco Angiolieri e i poeti autobiografici fra il Duecento e il Trecento. Galatina, 1946.
- Marti M. Cultura e stile nei poeti giocosi del tempo di Dante. Pisa, 1953.
- Marti M. Storia dello stil nuovo. 2V. Lecce, 1973.
- Marti M. Sui sonetti attribuiti a Cecco Angiolieri // Giornale storico della letteratura italiana. 1950. V. 127. P. 253—275.
- Marti M. La tenzone con Forese come atto di vita // Realismo dantesco e altri studi. Milano, s.a.
- Meneghetti M.L. Il pubblico dei trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino al XIV secolo. Modena, 1984.
- Il Mezzogiorno dai Bizantini a Federico II. Torino, 1983.
- Momogliano A. L'anima e l'arte di Cecco Angiolieri // L'Italia moderna. 1906. IV. P. 678—684.
- Monteverdi A. Cento e Duecento. Roma, 1971.
- Oppenheimer P. The birth of the modern mind: self-consciousness and the invention of the sonnet. Oxford, 1989.
- Orwen G.P. Cecco Angiolieri: The sonnets of dubious attribution // Italica. 1974. V. 51, n. 4. P. 409—422.
- Pagani W. Repertorio tematico della scuola poetica siciliana. Bari, 1968.
- Pagliaro A. Poesia giullaresca e poesia popolare. Bari, 1958.
- Pagliaro A. Saggi di critica semantica. Messina-Firenze, 1961.
- Panvini B. Le rime della scuola siciliana Firenze, 1962.
- Paund E. Opere scelte. Milano, 1985.
- Pellizzari A. La vita e le opere di Guittone d'Arezzo. Pisa, 1906.
- Le poesie di Giacomino Pugliese. Testo e studio critico di M.Santangelo. Palermo, 1937.
- Pirandello L. Un preteso poeta umorista del secolo XIII; I sonetti di Cecco Angiolieri. Saggi. Milano, 1965. P. 247—262, 263—304.
- Poeti del Dolce stil nuovo. A cura di M.Marti. Firenze, 1969.
- Poeti del Duecento. A cura di G.Contini. Milano-Napoli, 1960.
- Poeti del Duecento: Poesia «realistica» toscana. A cura di G.Contini. Torino, 1977.
- Previtera G. La poesia giocosa e l'umorismo. Milano, 1939.
- Quaglio A.E. I poeti siculo-toscani // La letteratura italiana. Storia e testi. Torino, Einaudi, 1970.

Razzini A. Intorno all'autenticità delle rime ascritte a Cecco Angiolieri // *Filologia romanza*. 1954. V. I, n. 4. P. 30—38.

Rieger D. *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadorlyrik*. Tübingen, 1976.

Rimatori comico-realistici del Due e Trecento. A cura di M. Vitale. Torino, 1965.

Roncaglia A. *Problemi delle Origini // Problemi ed orientamenti critici. III. Questioni e correnti di storia letteraria*. Milano, 1979.

Russo V. «*Verba obscena*» e comico: Rustico Filippi // *Filologia e critica*. 1980.

Sanga G. *La rima trivocalica: la rima nell'antica poesia italiana e la lingua della scuola poetica siciliana*. Venezia, 1993.

Santangelo S. *Le tenzone poetiche nella letteratura italiana delle origini*. Genève, 1928.

Santangelo S. *Le origini della lirica provenzaleggiante in Sicilia*. Catania, 1949.

Santangelo S. *Saggi critici*. Modena, 1959.

Sapegno N. *Frate Jacopone*. Napoli, 1969.

Sapegno N. *Il Trecento*. Milano, 1973.

Schiaffini A. *Momenti di storia della lingua italiana*. Roma, 1965.

Schiaffini A. *La «Vita Nuova» come Legenda Sanctae Beatricis // Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla latinità medievale a Giovanni Boccaccio*. Genova, 1934.

Segre C. *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*. Milano, 1974.

*Storia della Sicilia*. Palermo, 1980.

*Storia della letteratura italiana. V. I. Le origini e il Duecento*. Direttori: E. Cecchi, N. Sapegno. Milano, 1984.

Suitner F. *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*. Padova, 1983.

Tanturli G. *Cavalcanti contro Dante // Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis (a cura di F. Gavazzoni, G. Gorni)*. Milano-Napoli, 1994. P. 3—13.

Tartaro A. *Il manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Trecento*. Roma, 1974.

Underhill E. *Jacopone da Todi poet and mystic*. London-Toronto, 1919.

Valli L. *Il linguaggio segreto di Dante e dei «Fedeli d'amore»*. Roma, 1928.

Volpi G. *Il Trecento*. Milano, 1912.

Vossler K. *Die philosophischen Grundlagen zum «süssen neuen Stil»*. Heidelberg, 1904.

Wilkins E.H. *The invention of the sonnet and other studies in Italian literature*. Rome, 1959.

## ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Ascoli, P.E., 170  
 Auerbach, E., 107  
 Avalle, D'A.S., 10, 16, 52  
 Baehr, R., 54, 62  
 Bartoli, A., 15, 43  
 Benedetto, L.F., 165  
 Boyde, P., 87  
 Branca, V., 165  
 Cacciotti, A., 178  
 Caix, C.N., 16, 44  
 Calenda, C., 54, 77, 87, 97  
 Caravaggi, G., 154, 155  
 Carrai, S., 15  
 Casini, T., 15  
 Catenazzi, F., 9  
 Cesareo, G.A., 13, 30, 43  
 Comparetti, D., 15  
 Contini, G., 43, 52, 163  
 Corti, M., 101  
 Cudini, P., 179  
 De Bartolomeis, V., 43  
 Eisermann, T., 97  
 Eliade, M., 150  
 Favati, G., 80  
 Ferreri, R., 154  
 Figurelli, F., 118  
 Folena, G., 8  
 Fubini, M., 19, 22  
 Gaspary, A., 9, 119, 162  
 Getto, G., 165  
 Gorni, G., 51, 81, 102  
 Jeanroy, A., 16, 44  
 Kleinhenz, C., 22  
 Knaller, S., 99  
 Landoni, E., 137, 179  
 Lanza, A., 11  
 Leonardi, L., 52  
 Malato, E., 3, 102, 103  
 Mancini, F., 26, 168  
 Margéron, A., 70  
 Marti, M., 78, 80, 87, 118, 124, 127, 128, 154, 163  
 Meneghetti, M.L., 12  
 Monteverdi, A., 165  
 Oppenheimer, P., 23  
 Orwen, G.P., 127  
 Pagani, W., 11  
 Pagliaro, A., 18, 43, 165  
 Panvini, B., 10, 21, 25  
 Paund, E., 86, 94  
 Pellizzari, A., 65  
 Picone, M., 51, 149  
 Pirandello, L., 118  
 Previtera, G., 118  
 Quaglio, A.E., 54  
 Razzini, A., 127  
 Rieger, D., 16  
 Roncaglia, A., 18  
 Russo, V., 132  
 Sanga, G., 15, 17  
 Santangelo, M., 13, 26, 39  
 Santangelo, S., 13, 26, 39  
 Sapegno, N., 154, 162, 163, 170  
 Schiaffini, A., 62, 108  
 Segre, C., 54, 64  
 Suitner, F., 122, 123, 126  
 Tanturli, G., 102  
 Tartaro, A., 52  
 Underhill, E., 170  
 Valli, L., 109  
 Varvaro, A., 7  
 Vossler, K., 112  
 Wilkins, E.H., 22  
 Абати, Мельоре деи, 73  
 Аббраччавакка, Мео; 51, 73  
 Абд ар-Рахман, 7

- Абу-ад-Дав, 7  
 Августин, блаж., 65, 90, 115, 179  
 Аверроэс, 89, 101  
 Авиценна, 89  
 Альберт Великий, 89, 90  
 Альфани, Джанни, 80, 81, 94, 110, 112  
 Анджольери, Чекко, 44, 78, 88, 113, 118, 121, 126, 128, 130, 135, 137, 141, 149, 163  
 Андрей Капеллан, 3, 11, 34, 82, 114, 115  
 Аристотель, 71, 89, 101  
 Арнаут Даниэль, 10, 20, 94, 114  
 Арриго да Сеттимело, 114  
 Бартоломео да Болонья, 89  
 Бахтин, М.М., 126, 136  
 Баччароне, 73  
 Беда Достопочтенный, 65  
 Бернард, св., 65  
 Бернардо да Болонья, 87  
 Берни, Франческо, 44  
 Бертран де Борн, 20, 160  
 Боккаччо, Джованни, 94, 110, 115  
 Бонавентура, Франческо, 89, 90  
 Бонаджунта да Лукка, 50, 79  
 Бонвезин де ла Рива, 45  
 Бондие Диетаюти, 50  
 Бонкомпаньо да Синья, 3, 4, 114  
 Боэций, 65, 101  
 Буркьялло, 44  
 Бювалелли. Рамбертино, 6  
 Вентадорн. 55, 67, 115  
 Вердзеллино. 128  
 Вийон, Франсуа, 171  
 Виллани, Джованни, 94  
 Висдомини, Нери деи, 50, 73  
 Гальфрид Винсальвский, 4, 114  
 Гаспаров, М.Л.. 3  
 Гвидо делле Колонне, 14, 15, 35, 36, 38, 91  
 Гвидо Фава, 17  
 Гвиницелли, Гвидо, 35, 38, 52, 75, 76, 80, 83, 84, 85, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 101, 104, 105, 106, 110, 128, 179  
 Гвиттоне д'Ареццо, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 86, 87, 88, 113, 124, 128, 166, 178, 180, 181, 183, 184  
 Генрих VI, 7  
 Гийом Аквитанский, 12  
 Гийом де Люзерна, 11  
 Гираут де Борнель, 114  
 Даванцати, Кьяро, 51, 73  
 Данте Алигьери. 4, 7, 12, 14, 16, 44, 51, 53, 69, 72, 73, 74, 75, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 94, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 113, 119, 121, 123, 126, 128, 129, 130, 144, 148, 149, 153, 180  
 Данте да Майано, 51, 73, 128  
 Де Санктис, Ф., 52, 80, 99  
 Джакомино да Верона, 45  
 Джакомино Пульезе, 9, 14, 15, 39, 40, 41, 42  
 Джанни, Лапо, 80, 81, 93, 110, 112, 148  
 Дзоппи. Поло, 87  
 Дино Компаньи, 94  
 Донати. Форезе, 103, 128  
 Дотто Реали, 72  
 Евлахов, А., 8  
 Елина, Н.Г.. 104, 128  
 Жан де Мен, 114  
 Ибн Зафар, 7  
 Иероним. блаж., 65, 115  
 Кавальканти. Гвидо, 22, 75, 76, 77, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 110, 111, 112, 128  
 Кардуччи. Дж., 9  
 Каструччо дельи Антельминелли. 128  
 Качча. 72  
 Компанетто да Прато, 15  
 Компьюта Донцелла, 50  
 Ланфранки, Паоло, 73



- Ланфреди, Джунтино, 121  
 Лотто, 73  
 Лунардо, 72  
 Лупоро да Лукка, 128  
 Маласпина, Альберто, 6  
 Манфред, 7, 13, 14  
 Маркабрюн, 94  
 Мартелли, Пуччандоне, 73  
 Матвей Вандомский, 117, 123  
 Маццео ди Рикко, 14, 15, 23  
 Мейлах, М.Б., 3, 4, 16  
 Монте Андреа, 51, 54, 73  
 Морозов, А.А., 140  
 Мостаччи, Я., 14, 15, 36, 38  
 Муша, Никола, 128  
 Нокко ди Ченни, 73  
 Одо делле Колонне, 15, 19, 42  
 Онести, Онесто дельи, 87  
 Орланди, Гвидо, 77, 94, 128  
 Орланди, Леммо, 73  
 Паганино да Серецано, 9, 15  
 Пальяреси, Нери, 181  
 Панциера, Уго, 181  
 Пассаванти, Якопо, 171  
 Пейре Видаль, 11, 20, 124  
 Пейре де Боссиньяк, 114  
 Пейре де ла Каравана, 6  
 Персиваль Дориа, 15, 36  
 Петрарка, Франческо, 32, 67, 72,  
 110, 184  
 Примас, 115, 122  
 Протонотаро, С., 15, 36, 37  
 Псевдо-Дионисий Ареопагит, 89,  
 175, 176  
 Пьер делла Винья, 11, 15, 17, 20,  
 36, 37  
 Раймбаут де Вакейрас, 6, 46  
 Раймон де Мираваль, 114  
 Риккард Сен-Викторский, 109  
 Ринальдо д'Аквино, 14, 21, 23, 39,  
 42  
 Рожер I, 7  
 Рожер II, 7  
 Руджери Апульезе, 14  
 Руджери д'Амичи, 15, 39  
 Руджероне да Палермо, 14, 15, 36  
 Руис, Хуан, 114  
 Русико ди Филиппо, 44, 88, 113,  
 114, 116, 117, 123, 124, 127,  
 129, 131, 132, 133, 134, 135,  
 137, 140, 141, 145, 146, 155, 181  
 Рютбеф, 114  
 Салимбене, 7  
 Семпребене да Болонья, 87  
 Сордель де Гойто, 6  
 Тедадьди, Пьераччо, 4, 113, 120,  
 121, 124, 125, 146, 147  
 Терраманьино, 73  
 Тертуллиан, 115  
 Тиберто Галлициани, 15  
 Толомеи, Мео де', 113, 121, 122,  
 126, 127  
 Томмазо ди Сассо, 14, 15  
 Топорова, А.В., 172  
 Тынянов, Ю.Н., 139  
 Ук де Сирк, 6, 11  
 Файтинелли, Пьетро де', 113, 120,  
 123, 124, 128, 146  
 Филиппо да Мессина, 15  
 Фичино, Марсилио, 98  
 Фоленго, Теофило, 44  
 Фольгоре да Сан Джиминьяно, 4,  
 113, 124, 129, 146, 148, 149,  
 150, 151, 152, 153, 154, 155,  
 156, 157, 158, 159, 160, 161,  
 162, 163  
 Фолькет Марсельский, 32  
 Фома Аквинский, 89, 179  
 Франциск Ассизский, 4, 65, 159,  
 165, 166, 171, 177  
 Франческо да Барберино, 4, 116  
 Фрейденберг, О.М., 140  
 Фрескобальди, Дино, 80, 93, 110,  
 112, 128  
 Фридрих II Гогенштауфен, 6, 7, 8,  
 9, 10, 13, 14, 18, 34, 42, 50, 55,  
 182  
 Хейзинга, Й., 149  
 Хлодовский, Р.И., 117  
 Чело д'Алькамо, 17, 39, 42, 43, 44,  
 46, 49, 50, 115, 182, 183  
 Чельшева, И.И., 16

Ченне далла Китарра, 113, 161,  
163  
Черкамон, 94  
Чинквино, Натуччо, 73  
Чино да Пистойя, 4, 78, 80, 81, 93,  
103, 110, 112, 126, 128  
Чоло де ла Барба, 51, 73  
Шишмарев, В.Ф., 128  
Эймерик де Пегюльян, 11  
Эймерик де Пердигон, 55  
Энцо, король, 14, 15, 22

Якопо да Лентини, 9, 10, 12, 14,  
15, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28,  
29, 30, 31, 32, 34, 35, 36, 50, 55,  
56, 73, 74, 88, 90, 91, 101, 182  
Якопо да Леона, 117, 141  
Якопо д'Аквино, 15  
Якопоне да Тоди, 26, 65, 72, 84,  
104, 113, 123, 168, 169, 170,  
171, 172, 173, 174, 175, 176,  
177, 178, 179, 180, 181, 183, 184

## РЕЗЮМЕ

Монография посвящена анализу одного из наиболее интересных и малоизвестных русскому читателю периодов развития итальянской поэзии — ее истоков. На примере основных школ и направлений XIII — начала XIV вв. (сицилийской, сицилийско-тосканской, комической, религиозной поэзии, поэзии нового сладостного стиля) прослеживается процесс становления итальянской средневековой лирики. Преимущественное внимание уделяется тенденциям к самостоятельности, попыткам преодолеть традицию, освободиться от влияния стереотипов, изменить идейный статус поэзии, создать новые формы и жанры. Подробно рассматриваются связи между отдельными направлениями — взаимопритяжение и отталкивание, подражание или полное неприятие и игнорирование опыта современников. В результате начальный этап существования итальянской поэзии предстает как поступательное движение от подражания провансальским образцам к «Божественной комедии» Данте. Вместе с тем каждая глава может восприниматься как самостоятельный очерк отдельного поэтического направления.

## SUMMARY

This book treats one of the most interesting periods of Italian literary history — its origins. The main schools and movements of the 13th and early 14th centuries (Sicilian, Sicilian-Tuscan, comic, and religious poetry, as well as the poetry of the *dolce stile nuove*) are considered, and the process of formation of medieval Italian poetry is traced. Particular attention is devoted to the attempts to acquire independence, overcome tradition, break the influence of stereotypes, change the sphere of ideas of poetry and create new forms and genres. The links between the different trends are examined in detail: mutual attraction or repulsion, emulation or the total rejection and ignorance of the work of contemporaries. In the process, the first epoch of Italian poetry reveals itself to be a gradual transition from the emulation of Provençal models to the *Divine Comedy* of Dante. Each chapter is at the same time a self-contained description of a poetic movement.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	3
ГЛАВА I	
СИЦИЛИЙСКАЯ ЛИРИКА.....	6
ГЛАВА II	
ГВИТТОНЕ Д'АРЕЦЦО И СИЦИЛИЙСКО- ТОСКАНСКАЯ ЛИРИКА.....	50
ГЛАВА III	
ПОЭЗИЯ НОВОГО СЛАДОСТНОГО СТИЛЯ .....	74
ГЛАВА IV	
КОМИКО-РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ .....	113
ГЛАВА V	
ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ФОЛЬГОРЕ ДА САН ДЖИМИНЬЯНО .....	148
ГЛАВА VI	
РЕЛИГИОЗНАЯ ЛИРИКА. ЯКОПОНЕ ДА ТОДИ.....	165
ПОСЛЕСЛОВИЕ .....	182
БИБЛИОГРАФИЯ .....	185
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ .....	190
РЕЗЮМЕ.....	194
SUMMARY .....	195

Научное издание

# **РАННЯЯ ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИРИКА**

**ТОПОРОВА А.В.**

Оригинал-макет изготовлен в ИМЛИ РАН им. А.М.Горького  
Тех. редактор Лавочкина А.В.

ИД № 01286 от 22.03.2000

Подписано в печать 28.12.2000. Формат 60х90 <sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная.  
Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Печ. л. 12,5. Тираж 300 экз.

Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН, “Наследие”  
121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а  
Тел.: 202-21-23, 291-19-23

УМММ ПАИ • «НАСЛЕДИЕ»