

Книга вторая

I.

Снова побуждая свой ум и берясь за перо для продолжения своего честного труда, мы прежде всего заявляем, что блистательная италийская речь приличествует столько же прозаическим, сколько и стихотворным произведениям. Но так как применяющие ее к прозе берут ее больше у слагателей стихов и так как сложенному стихами приходится, видимо, оставаться образцом для прозаиков, а не наоборот (что, как видно, дает некоторое преимущество стихотворцам), мы сначала разберем метрическую народную речь, рассуждая в том порядке, какой наметили мы в конце первой книги. Итак, сперва посмотрим, все ли стихотворцы должны пользоваться этой народной речью. И на первый взгляд кажется, что должны, потому что всякий слагающий стихи должен свои стихи по мере сил украшать; следовательно, раз нет ничего более великолепного для их украшения, чем блистательная народная речь, то, видимо, каждый стихотворец должен ею пользоваться. Кроме того, все в своем роде лучшее при смешении с низшим не только ничего у него не отнимает, но, видимо, его улучшает; следовательно, если такой стихотворец, пусть и невежественно слагающий стихи, примешивает к своему невежеству эту речь, он не только поступает хорошо, но, видимо, поступает именно так, как нужно. Гораздо больше нужна помощь тем, кто способны на малое, чем тем, кто способны на многое! Итак, очевидно, всем слагающим стихи допустимо пользоваться этой речью. Но это глубочайшее заблуждение; потому что даже самые выдающиеся поэты не всегда должны облекаться этой речью, как это можно будет усмотреть из дальнейших рассуждений. Эта речь требует подходящих ей мужей, подобно и другим нашим обычаям и одежде; величие требует великих мужей, пурпур - именитых,- так и эта речь ищет выдающихся по дарованию и знаниям, а прочими пренебрегает, как будет показано в дальнейшем. Ибо все обычно бывает присуще нам либо по роду, либо по виду, либо по особи, как, например, чувства, смех, военное дело. Но эта речь не присуща нам ни по роду, ибо тогда она была бы присуща и людям грубым и примитивным; ни по виду, ибо она была бы присуща всем людям, о чем не может быть и вопроса: никто ведь не скажет, что она присуща горцам в их разговорах о деревенских делах; значит, она присуща нам по особи. Но ничто не присуще особи иначе как по ее собственным достоинствам, так, например, торговля, военное дело и правление; поэтому, если присущее определяется достоинствами, то есть достойными, и одни могут быть достойными, другие более достойными, третьи самыми достойными, ясно, что хорошее присуще достойным, лучшее - более достойным, наилучшее - самым достойным. А так как язык служит необходимым орудием нашей мысли не иначе как конь всаднику и наилучшим всадникам в силу сказанного присущи наилучшие кони, то и наилучший язык присущ наилучшим мыслям. Но наилучшие мысли невозможны без наличия дарования и знания; следовательно, наилучший язык не присущ никому, кроме обладающих дарованием и знанием¹. Итак, не всем слагающим стихи, поскольку большинство из них стихотворствуют без знания и дарования, будет присущ наилучший язык, а следовательно, и наилучшая народная речь. Поэтому, если она подходит не всем, пользоваться ею должны не все, так как никто не должен поступать неподобающим образом. И когда говорят, что всякий должен по мере сил украшать свои стихи, мы признаем это справедливым; но ни быка под чепраком, ни свинью с перевязью мы не назовем украшенными, а, напротив, скорее посмеемся над таким уродством; украшение

ведь состоит в добавлении чего-нибудь присущего. Когда на это говорится, что примесь высшего к низшему идет на пользу, мы считаем это справедливым, если разница становится незаметной, например если золото сплавляется с серебром; но если разница остается, то низшее еще больше принижается, например когда красивые женщины примешиваются к безобразным. Поэтому, если мысль стихотворцев, постоянно расходящаяся с выражающими ее словами и не будучи наилучшей, сочетается с наилучшей народной речью, она окажется не улучшенной, но ухудшенной, подобно презренной женщине, наряженной в золото или шелка.

II.

После того как мы показали, что не все, но только самые выдающиеся стихотворцы должны применять блистательную народную речь, следует показать, пригодна ли она для всяких предметов или же нет; и если не для всяких, то указать по отдельности, какие ее достойны. В связи с этим надо сначала разъяснить, что именно мы называем достойным. Так вот, достойным мы называем то, что обладает достоинством, так же как благородное благородством; и если по одежде сколько-нибудь познается в нее одетый, то, познав достоинство, мы познаем и достойного. Достоинство ведь есть итог, или предел, заслуженного: так, если кто-нибудь поступает хорошо, мы сочтем его по достоинству хорошим, а если дурно - дурным; так, хороший воин достоин победы, хороший властитель - власти, а вот лжец достоин позора, а разбойник - смерти. Но так как при сравнении и хороших, да и всяких других поступков оценивается, кто поступает хорошо, кто лучше, кто всего лучше, кто худо, кто хуже, кто всего хуже, и при такого рода сравнениях поступки оцениваются лишь по итогу заслуженного, который, как сказано, мы называем достоинством, то ясно, что достоинства определяются в зависимости от их величины и оказываются одни большими, другие меньшими, третьи наибольшими; и, следовательно, одно оказывается достойным, другое более достойным, третье самым достойным. А так как сравнение достоинств не делается относительно одного и того же предмета, но относительно разных, так что более достойным мы считаем то, что достойно большего, а наиболее достойным то, что достойно наибольшего, поскольку ничего не может быть его достойнее, ясно, что по естественной необходимости наилучшее достойно наилучшего. Отсюда, так как та речь, которую мы называем блистательной, есть наилучшая из других народных речей, следует, что быть изложенным этой речью достойно лишь то, что мы считаем наиболее достойным изложения. Теперь исследуем, что же это такое. Для того чтобы это стало ясно, следует знать, что, поскольку человек одушевлен тройко, а именно душой растительной, животной и разумной¹, он идет и тройным путем. Ибо, поскольку он растет, он ищет пользы, в чем он объединен с растениями; поскольку он живое существо - удовольствия, в чем он объединен с животными; поскольку он существо разумное, он ищет совершенства, в чем он одинок или же объединяется с естеством ангельским². Этими тремя началами определяются все наши действия. И так как в каждого рода действиях одни оказываются значительнее, другие наиболее значительными, то наиболее значительные должны излагаться наиболее значительно и, следовательно, наиболее значительной народной речью. Но следует разъяснить, что такое наиболее значительное. Во-первых, в смысле пользы: здесь, если хорошенько разобраться, мы найдем, что целью всех ищущих пользы оказывается не что иное, как спасение. Во-вторых, в смысле удовольствия: здесь мы говорим, что наибольшее удовольствие состоит в том, чтобы удовлетворить наши желания самым из них ценным, то есть любовным наслаждением³. В-третьих, в смысле совершенства, а это вне всякого сомнения - добродетель. Поэтому эти три предмета, а

именно спасение, любовное наслаждение и добродетель, являются первенствующими и говорить о них, как и о том, что ближайшим образом к ним относится, то есть о воинской доблести, любовном пыле и справедливости, следует с наибольшей значительностью. Только это, если память нам не изменяет, и воспевали народной речью блистательные мужи, именно: Бертран де Борн⁴ - брани, Арнаут Даниель⁵ - любовь, Герард де Борнель⁶ - прямоту, Чино да Пистойя - любовь, друг его - справедливость⁷. Вот говорит Бертран: "Non posc mudar c'un cantar non exparja"⁸. Арнаут: "L'aure amara - fal bruol brancuz - clairir"⁹. Герард: "Per solaz reveillar Che s'es trop endormitz"¹⁰. Чино: "Digno sono eo de morte"¹¹. Друг его: "Doglia mi reca nello core ardire"¹². Но браней, по-моему, не воспевал досель ни один италиец. Из этого ясно, что надлежит воспевать возвышеннейшей народной речью.

III.

Теперь же попытаемся проследить поскорее, каким образом следует нам слагать в стихи то, что достойно столь высокой народной речи. И вот, желая разъяснить размер, каким оказываются достойны слагаться эти стихи, нам прежде всего надо напомнить, что творцы поэтических произведений на народной речи сочиняли их разнообразными размерами: кто канцонами, кто баллатами, кто сонетами, кто вне законов и правил стихосложения, как будет показано ниже. Из всех же этих размеров превосходнейшим мы считаем размер канцон; поэтому, если превосходнейшее достойно превосходнейшего, как доказано выше, достойное превосходнейшей народной речи достойно превосходнейшего размера и, следовательно, должно быть выражаемо в канцонах. А то, что размер канцон соответствует сказанному, можно определить многими доводами. Во-первых, хотя всякое наше стихотворение есть канцона (песнь), но одни только канцоны получили такое наименование, что произошло не без древнего предвидения. Затем, все, что само по себе создает то, для чего оно создано, явно благороднее того, что нуждается в чем-нибудь извне; но канцоны сами собой создают все, что нужно, чего не делают баллаты, они ведь нуждаются в плясунах, для которых они и создаются; поэтому канцоны следует считать благороднее баллат и, следовательно, их размер благороднейшим из всех других, хотя никто не сомневается, что по благородству баллаты стоят выше сонетов¹. Во-вторых, более благородным считается то, что приносит большую честь своему создателю; но канцоны дают своим создателям больше, чем баллаты; итак, они благороднее и, следовательно, размер их благороднее всех других. Кроме того, все наиболее благородное тщательнее всего сохраняется; но из всех поэтических произведений тщательнее всего сохраняются канцоны, что ясно знакомым с книгами; поэтому всего благороднее канцоны, а следовательно, размер их самый благородный. К тому же в произведениях искусства самое благородное то, которое заключает в себе все искусство целиком; следовательно, раз поэтические произведения - это произведения искусства, целиком заключающегося только в канцонах, канцоны наиболее благородны и, таким образом, их размер из всех самый благородный. А то, что в канцонах заключается все поэтическое искусство, явствует из того, что все части искусства, какие имеются во всех других произведениях, имеются и в канцонах; но не наоборот. Очевидным же знаком справедливости наших слов является то, что все истекающее с высоты блистательных поэтических умов на уста находится только в канцонах. Из этого очевидно следует, что все достойное возвышеннейшей народной речи должно излагаться в канцонах².

IV.

После того как мы потрудились, разбирая, кто и что достойно придворной народной речи, а также и какой размер мы достаиваем высокой чести быть исключительно присущим высочайшей народной речи, мы, прежде чем перейти к другому, разъясним размер канцон, который многие применяют скорее случайно, чем по правилам искусства; и отворим мастерскую этого размера, который до сих пор был затронут вскользь, оставляя в стороне размер баллат и сонетов, так как его мы намерены осветить в четвертой книге нашего труда¹, когда мы будем рассуждать о средней народной речи. И вот, обдумывая сказанное, мы напоминаем, что неоднократно называли слагателей стихов на народной речи поэтами²; мы дерзнули на это, без сомнения, разумно, потому что они, конечно, поэты, если рассудить, что такое поэзия: она не что иное, как вымысел, облеченный в риторику и музыку³. Однако отличие их от великих, или правильных, поэтов в том, что великие творят по правилам речи и искусства, они же - как придется, о чем уже говорилось. Поэтому-то, чем ближе мы следуем великим поэтам, тем и правильнее сочиняем стихи. Ради этого, принимаясь за ученый труд, нам следует равняться по законам их ученой поэтики⁴. Итак, прежде всего мы требуем, чтобы каждый брал себе предмет по плечу, иначе, слишком понадеявшись на силу плеч, он споткнется и непременно шлепнется в грязь. Вот об этом-то и предупреждал Гораций, говоря в начале "Поэтики": "Вы избирайте предмет..."⁵ Но в том, о чем случится говорить, надо сделать выбор и решить, воспевать ли это слогом трагедии, или комедии, или элегии. Трагедией мы вводим более высокий слог, комедией более низкий, а под элегией разумеем слог несчастных. Для того, что оказывается необходимым воспевать слогом трагедии, надо применять блистательную народную речь и, следовательно, слагать канцону. А при слоге комедии брать или среднюю, а то и низкую народную речь; как это распознать, мы намерены показать в четвертой нашей книге. А при слоге элегическом нам следует применять только низкую народную речь. Но оставим другие слог и будем теперь рассуждать как подобает о слоге трагическом. Трагическим слогом мы пользуемся, разумеется, тогда, когда с глубиной мысли согласуются как величавость стихов, так и возвышенность оборотов речи и изысканность слов. Поэтому если мы хорошенько припомним, что, как уже установлено, высшее достойно высшего, то и слог, названный нами трагическим, является высшим и предметы, выбранные нами для высшего воспевания, должны быть воспеваемы только этим слогом: а именно - спасение, любовь и добродетель⁶ и то, что мы при этом мыслим, лишь бы это ни в коем случае не было опошлено. Пусть же каждый будет осмотрителен и распознает то, о чем мы говорим, и при намерении в совершенстве воспевать эти три или прямо и совершенно к ним примыкающие предметы приобщится Геликона⁷ и, настроив струны на торжественный лад, тогда только и берется за плектр. Но достигнуть такой осмотрительности и распознавания - вот в чем задача и труд⁸, так как без изощренного дарования и без усердия к искусству и навыка в науках это совершенно недостижимо. И таковы те, которых в шестой книге "Энеиды" поэт называет избранными богом, и возносимыми пламенной доблестью к небесам, и сынами богов, хотя и говорит иносказательно. И тут обличается глупость тех, кто при своем невежестве в искусстве и науке, полагаясь на одно лишь дарование, порывается к высшему воспеванию высшего; и пусть оставят они такую самонадеянность, а если они по природе либо по нерадивости сущие гуси, пусть не смеют подражать парящему к звездам орлу.

V.

О глубине мыслей мы, по-видимому, сказали либо достаточно, либо все, что требуется для нашего труда; поэтому поспешим теперь к величавости стихов. Тут надо иметь в виду, что наши предшественники пользовались в своих канцонах различными стихами, что делают и наши современники; но до сих пор мы не находим в стихосложении ни стиха длиннее одиннадцатисложного, ни короче трехсложного¹. И хотя италийские лирики пользуются и трехсложным, и одиннадцатисложным, и всеми промежуточными видами стиха, всего чаще применяют они пятисложный, семисложный и одиннадцатисложный; а затем, преимущественно перед другими, - трехсложный. Из всех этих стихов более величавым является одиннадцатисложный как по продолжительности, так и по простору для мысли, для строя речи и для слов; и выразительность всего этого сильно в нем возрастает, что совершенно очевидно; ибо при возрастании веского возрастает и вес. И это отлично взвешивали все мастера, начиная канцоны с этого стиха, как Герард де Борнель: "Ara ausirez encabalitz cantars"². Пусть и кажется этот стих десятисложным, он на самом деле одиннадцатисложный, ибо две последние согласные не принадлежат предшествующему слогу; и пусть у них и нет собственной гласной, они тем не менее силы слога не теряют; признак же этого тот, что рифма там завершается одной гласной, чего не могло бы быть, если бы не подразумевалась там сила другой. Король Наваррский: «De fin amor si vient sen et bontu...»³ - где, если принять во внимание ударение и его причину, станет ясно, что это стих одиннадцатисложный. Гвидо Гвиницелли: «Al cor gentile repara sempre Amore»⁴. Судья делле Колонне из Мессины: «Amor, che lungiamente m'ai menato»⁵. Ринальдо ди Аквино: «Per fino amore vo sm letamente...»⁶ Чино да Пистойя: «Non spero che gia mai per mai salute»⁷. Друг его: «Amor, che movi tua vertu da cielo...»⁸ И если указанный стих, пусть и так самый знаменитый из всех прочих, вступает в какое-нибудь сочетание с семисложным, лишь бы только сохранял свое первенство, он оказывается еще более блестящим и еще более возвышенным и величавым. Но это пусть останется для выяснения в дальнейшем. И мы говорим, что следующим за этим, самым знаменитым стихом идет стих семисложный. После него мы ставим пятисложный, а затем трехсложный. А девятисложный - из-за того, что является утроенным трехсложным, либо никогда не был в почете, либо вышел из употребления как надоедливый. Стихами же с четным числом слогов пользуемся мы лишь в редких случаях⁹, ибо они верны сущности своих чисел, стоящих ниже чисел нечетных, подобно тому как материя стоит ниже формы. Итак, подводя итог вышесказанному, мы видим, что самым величавым оказывается стих одиннадцатисложный; и это то, чего мы доискивались. А теперь остается произвести изыскание о возвышенных оборотах речи и высоких словах; и, наконец, подготовив трости и прутья, мы научим, каким размером следует сплести обещанную связку, то есть канцону.

VI.

Ввиду того, что наше внимание сосредоточено на блистательной народной речи, как благороднейшей из всех прочих, и мы выделили те предметы, какие достойны быть ею воспеваемы (это три благороднейших предмета, как показано выше), и выбрали для них размер канцоны, как высший из всех других размеров, а чтобы иметь возможность ему научить, кое-что уже подготовили, именно слог и стих, - поведем теперь речь о строе. Да будет известно, что строем мы называем правильное сочетание слов, как, например, Aristotiles phylosophatus est tempore Alexandri¹. Ибо здесь правильно сочетаются пять слов,

образуя единый строй. Относительно него следует, во-первых, принять во внимание, что один строй бывает сообразным, а другой несообразным. И так как - если хорошенько припомнить начало нашего отступления - мы ищем только высшего, в нашем искании нет места несообразному, как не заслуживающему даже низшей степени доброкачественности. Да постыдятся же, да постыдятся невежды так непрерывно и самонадеянно порываться к канцонам. Они нам не менее смешны, чем слепец, берущийся разбираться в красках. Мы же, как очевидно, добиваемся лишь сообразного. Но предстоит не меньшей трудности выбор, прежде чем мы достигнем того строя, какого мы добиваемся, то есть наиболее изысканно светского. Имеется ведь множество степеней речевого строя, как безыскусственная, свойственная людям необразованным, например: *Petrus amat multum dominam Bertam*². Есть и чисто искусственная, свойственная строгим ученым или наставникам, например: *Piget me, cunctis pietate maiorem, quicunque in exilio tabescentes patriam tantum sompniando revisunt*³. Есть и искусственная, и красивая у некоторых поверхностно вкусивших риторики, например: *Laudabilis discretio marchionis Estensis et sua magnificentia preparata cunctis, illum facit esse dilectum*⁴. Есть и искусственная, и красивая также, и возвышенная у славных писателей, например: *Eiecta maxima parte florum de sinu tuo, Florentia, nequicquam Trinacriam Totila secundus adivit*⁵. Эту степень строя мы именуем высочайшей, и это и есть та, какую мы ищем, стремясь к совершенству, как было сказано. Только этим строем оказываются сплетенными блистательные канцоны, например - Герард: «*Si per mon Sobretots non fos...*»⁶; Фолькет Марсельский: «*Tan m'abellis l'amoros pensamen*»⁷; Арнаут Даниель: «*Sols sui che sai lo sobraffan chem sorz*»⁸; Намерик де Бельнуй: «*Nuls hom non pot complir addreciamen*»⁹; Намерик де Пекульян: *Si com l'arbres che persobre carcar*¹⁰; король Наваррский: «*Ire d'amor qui en mon cor repaire*»¹¹; судья из Мессины: «*Anchor che l'aigua per lo focho lassi*»¹²; Гвидо Гвиницелли: «*Tegno de folle'mpresa a lo ver dire*»¹³; Гвидо Кавальканти: «*Poi che de doglia core conven — ch'io porti*»¹⁴; Чино да Пистойя: «*Avegna che io aggia piú per tempo*»¹⁵; друг его: «*Amor che ne la mente mi ragiona*»¹⁶. Не удивляйся, читатель, что мы привели тебе столько сочинителей; ведь тот строй речи, какой мы называем высшим, мы не можем показать иначе как такого рода примерами. И может быть, чтобы приучиться к нему, полезнее всего было бы знакомство с образцовыми поэтами¹⁷, то есть Вергилием, Овидием ("Метаморфозы"), Стацием и Луканом, да и с другими, писавшими превосходнейшей прозой, как с Титом Ливием¹⁸, Плинием¹⁹, Фронтинум²⁰, Павлом Орозием²¹ и многими другими, с которыми приглашает нас вести знакомство подруга забота²². Пусть же уйдутся приспешники невежества, превозносящие Гвиттоне д'Ареццо²³ и некоторых других, никак не отвыкающих в словах и строе речи подражать толпе.

VII.

Теперь же неуклонная последовательность требует, чтобы мы осветили величавые слова, достойные нахождения в возвышенном слоге. Поэтому мы начнем с указания на немалую трудность разумного отбора слов, потому что мы видим множество способов возможного их нахождения. В самом деле, иные слова бывают детскими, иные женственными, иные мужественными; а из них одни дикие, другие светские; из тех же, какие мы называем светскими, одни мы ощущаем как расчесанные и напوماженные, другие как волосатые и взъерошенные. И вот среди расчесанных и волосатых находятся те, которые мы же называем величавыми, а напوماженными и взъерошенными мы называем те, что чересчур звучны; подобно этому, в великих делах одни дела обличают величие души, другие дым; и тогда при видимости подъема, из-за чего искривляется определенная линия добродетели¹,

получается не благоразумный подъем, а, наоборот, снижение и падение. Итак, смотри, читатель, как важно отсеивать отборные слова² от мякины; ибо, если ты проследишь блистательную народную речь - какую, что было указано выше, должны пользоваться в трагическом слоге народные поэты, которых мы намерены осведомить,- ты позаботишься, чтобы в твоём сите остались одни только благороднейшие слова. В числе их ты никоим образом не сможешь поместить ни детских, из-за простоватости, вроде *matra* (мама) и *babbo* (папа), *mate* (маменька) и *pate* (папенька); ни женственных, из-за изнеженности, как *dolciade* (душенька) и *placevole* (милашка); ни диких, из-за их терпкости, вроде *greggia* (отара) и *ceira* (цитра); ни напомаженных и взъерошенных светских, вроде *femina* (женщина) и *соgro* (тело). Ты увидишь, однако, что тебе остаются расчесанные и волосатые светские слова, весьма благородные, и члены блистательной народной речи. А расчесанными мы называем такие, которые, будучи трехсложными или ближайшими к трехсложности,- без придыхания, без острого или облегченного ударения, без сдвоенных "z" или "x", без соединения двух плавных или непосредственного положения после немой,- как бы вылощены и притом придают речи какую-то приятность,- вроде *amore* (любовь), *donna* (госпожа), *disio* (желание), *vertute* (доблесть), *donare* (дарить), *letitia* (радость), *salute* (спасение), *securtate* (безопасность), *defesa* (оплот). С другой стороны, волосатыми мы называем все те, которые или необходимы, или украшают народную речь. А именно необходимыми мы называем те, без которых не можем обойтись, например некоторые односложные, как *si*, *no*, *me te*, *se*, *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, и многие другие междометия. Украшающими же считаем все многосложные, которые в смешении с расчесанными дают прекрасную слаженность сочетанию, несмотря на резкость своего придыхания и ударения и протяженность двойных и плавных, например: *terra*, *honore*, *speranza*, *gravitate*, *alleviato*, *impos-sibilita*, *impossibilitate*, *benaventuratissimo*, *inanimatis-simamente*, *disventura tissimamente*, *sovramagnificen-tissimamente*, в котором одиннадцать слогов. Можно было бы найти и слово или глагол с еще большим количеством слогов; но так как оно выходит за пределы вместимости всех наших стихов, то и не подлежит нашему суждению; таково слово "*honorificabilitudinitate*"³, образуемое в народной речи двенадцатью слогами, а в двух косвенных падежах по-латыни даже тринадцатью.

А каким образом слаживать в стихах такого рода волосатые слова с расчесанными, мы оставляем для дальнейшего наставления. И того, что уже сказано о высоком слоге, достаточно для подобающего выбора слов.

VIII.

После заготовки тростей и прутьев для связки пора теперь приступить и к связыванию. Но так как знакомство с любым делом должно предшествовать его выполнению, как знак перед пуском стрелы или дротика, рассмотрим первым делом, что это за связка, которую намереваемся мы вязать. Так вот, эта связка, если припомним все рассмотренное выше, есть канцона. Поэтому рассмотрим, что такое канцона и что мы разумеем под словом "канцона". Ведь канцона, согласно точному значению слова, есть песнь, либо как действие, либо как восприятие, так же как чтение есть тоже либо действие, либо восприятие. Но, расчлняя сказанное, определим, есть ли канцона песнь, поскольку она есть действие или поскольку она есть восприятие. И здесь надо принять во внимание, что канцона может быть понимаема двояко: в одном смысле, поскольку она создается ее сочинителем, она есть действие, и в этом смысле Вергилий говорит в первой книге "Энеиды": "Брбни и мужа пою";

в другом смысле, поскольку, будучи создана, она исполняется либо сочинителем, либо кем-нибудь другим, исполняясь либо нараспев, либо нет, она есть восприятие. Ибо в первом случае она делается; во втором же она, очевидно, действует на другого и, таким образом, она является или чьим-либо действием, или чьим-либо восприятием. И так как она делается раньше, чем действует, ее надо скорее и даже непременно называть согласно тому, что она делается и есть чье-либо действие, чем согласно тому, что она действует на других. Свидетельство этого то, что мы говорим: "Это канцона Петра" - не потому, что он ее исполняет, а потому, что он ее создал. Кроме того, требуется выяснить, называется ли канцонной создание сложенных слов или же сам напев. Тут мы и скажем, что напевом называется не сама канцона, но звук, или тон, или нота, или мелодия. Ведь ни один флейтист, или органист, или гитарист не называют свою мелодию канцонной, если только она не сочетается с какой-нибудь канцонной; но слагатели слов называют свои создания канцонами; да и мы подобные слова, написанные на листочках и никем не исполняемые, называем канцонами¹. Поэтому канцона является не чем иным, как полностью действием, искусно сочетающим слова, сложенные для напева; по этой причине как канцоны, о которых мы теперь рассуждаем, так и баллады, и сонеты, и все любого рода слова, сложенные в стихи на народной речи и по-латыни, мы будем считать канцонами. Но так как мы обсуждаем только сложенное народной речью, не касаясь сложенного на языке латинском, мы утверждаем, что среди народных поэтических произведений имеется одно высшее, которое мы за его наивысшее превосходство называем канцонной; а то, что канцона есть нечто высшее, доказано в третьей главе нашей книги. И потому, что данное там определение является для многого родовым, мы, принимая опять это определенное родовое слово, определим посредством известных отличий только искомое. Итак, мы говорим, что канцона, поскольку она так называется за свое наивысшее превосходство, что мы и доказываем, есть соединение трагическим слогом равных станц без репризы в единую мысль², что мы и показываем, говоря: "Donne, che avete intelletto d'amore..."³ А "трагическим слогом" мы сказали потому, что, когда это соединение делается слогом комедии, мы называем его уменьшительным "канцонетта"; об этом мы намерены рассуждать в книге четвертой⁴. Таким образом, ясно, что такое канцона, и поскольку это слово берется как родовое, и поскольку мы пользуемся этим наименованием, имея в виду наивысшее ее превосходство. Так же достаточно, видимо, ясно и то, что мы понимаем под словом "канцона", а значит, и что такое та связка, какую мы принимаемся сплести.

IX.

Так как, согласно сказанному, канцона есть соединение станц¹, то при незнании, что такое станца, неизбежно и незнание канцоны; ибо познание определяемого получается из познания его определяющих; следует поэтому сказать о станце, то есть проследить, что это такое и что мы желаем под ней разуметь. Тут надо знать, что это слово применено только в отношении искусства, а именно чтобы то, в чем заключается все искусство канцоны, называлось станцей, то есть просторным пристанищем, или вместилищем, всего искусства. Ибо как канцона есть объятие всей мысли, так станца обнимает все искусство; и нельзя ничего захватывать из искусства последующих станц, но надо облекаться только в искусство предыдущего. Из этого ясно, что то, о чем мы говорим, будет объятием, или сплочением, всего того, что канцона берет у искусства; после расчленения этого станет ясным искомое нами определение. Итак, все это, то есть искусство канцоны, состоит из трех частей: во-первых, из распределения ее напева; во-вторых, из расположения частей; в-третьих, из счета стихов и слогов. О рифме же мы не упоминаем, так как она не относится

к собственному искусству канцоны. Ведь в каждой станце допустимо обновлять рифмы и повторять одни и те же как угодно²; если бы рифма относилась к собственному искусству канцоны, это было бы совершенно недопустимо. Если же имеет значение как-нибудь соблюдать эту рифму, то это искусство содержится в том, что мы назвали "расположением частей"³. Поэтому мы можем сделать заключение из вышесказанного и определить станцу как сочетание стихов и слогов в границах определенного напева и слаженного расположения.

Х.

Зная, что человек разумное живое существо и что живое существо состоит из чувствующей души и тела, но не зная, что же такое эта душа, да и само тело, мы не можем иметь совершенного познания человека, так как совершенное познание каждого предмета определено конечными элементами, как свидетельствует учитель мудрецов в начале его "Физики"¹. Поэтому, чтобы иметь познание канцон, которого мы жаждем, обсудим теперь вкратце определители ее определения; и осведомимся сначала о напеве, затем о расположении и, наконец, о стихах и слогах. Итак, мы говорим, что всякая станца должна быть слажена для восприятия некоего голоса². Но метрически они строятся по-разному, так как некоторые идут до самого конца на один и тот же голос, то есть без повторения каждой модуляции и без дизезы; а дизезой³ мы называем переход, ведущий от одного голоса к другому; обращаясь к людям необразованным, мы называем это оборотом; и такого рода станца обычна почти во всех канционах Арнаута Даниеля, и мы следовали ему, сказав: "Al rосо iогno e al gran serchio d'ombra"⁴. Но некоторые станцы допускают дизезу; и дизеза, согласно нашему ее определению, не может быть ничем иным, кроме повтора одного и того же голоса либо перед дизезой, либо после нее, либо и тут и там. Если повтор делается перед дизезой, мы говорим, что станца имеет стопы; их подобает иметь две, хотя иной раз их бывает и три⁵, однако очень редко. Если повтор делается после дизезы, тогда мы говорим, что станца имеет повороты⁶. Если поворота не делается перед дизезой, мы говорим, что станца имеет лицо⁷; если не делается после дизезы, мы говорим, что станца имеет сирму⁸ (хвост). Видишь, читатель, какая вольность дана сочинителям канцон; вот ты и рассмотри, по какой причине этот обычай завоевал себе такой широкий простор; и если разум направит тебя по верной тропе, ты увидишь, что то, о чем мы говорим, допустимо лишь в силу достоинства великих мастеров. Отсюда достаточно хорошо видно, каким образом искусство канцоны основано на распределении напева; и поэтому перейдем к расположению.

ХІ.

То, что мы называем расположением, представляется нам важнейшей частью того, что относится к искусству канцоны; ибо это касается разделения и отношения рифм; поэтому здесь надо рассуждать чрезвычайно внимательно. Итак, начнем с того, что "лицо" с "поворотами"¹, "стопы" с "хвостом", или "сирмой", как и "стопы" с "поворотами", могут в станце располагаться многообразно. Ибо иногда "лицо" превосходит "повороты"² по слогам и стихам или же может превосходить; и мы говорим "может" потому, что такого расположения мы до сих пор не видели. Иногда оно может превосходить по стихам и быть превзойденным по слогам, например если "лицо" состояло бы из пяти стихов, а каждый "поворот" из двух и стихи "лица" были бы семисложными, а стихи "поворота"

одиннадцатисложными. Иной раз "повороты" превосходят "лицо" по слогам и стихам, как в той канцоне, какую мы начинаем словами: "Traggemi de la mente Amor la stiva..."³ "Лицо" здесь было в четыре стиха, сплетенных из трех одиннадцатисложных и одного семисложного; и ведь оно не могло быть разделено на "стопы", раз в "стопах", как и в "поворотах", требуется взаимное равенство стихов и слогов. И то, что мы говорим о "лице", мы говорим и о "поворотах". Дело в том, что "повороты" могли бы превосходить "лицо" по стихам и быть превзойденными по слогам, например если бы "повороты" были бы каждый в три стиха по семи слогов, а "лицо" было бы в пять стихов, сплетенных из двух одиннадцатисложных и трех семисложных. А иной раз "стопы" превосходят "хвост" по стихам и по слогам, как в той, какую мы начали словами: "Amor, che movi tua vertt da cielo..."⁴ Иной раз "сирма" превосходит "стопы" в целом, как в той, какую мы начали словами: "Donna pietosa e di novella etate..."⁵ И как мы сказали, что "лицо" может превосходить по стихам, будучи превзойденным по слогам, и наоборот, так мы говорим и о "сирме". "Стопы" также превосходят "повороты" по числу стихов и слогов и бывают превзойденными "поворотами"; в станце ведь могут быть три "стопы" и два "поворота" и три "поворота" и две "стопы"; и мы не ограничены этим числом так, чтобы не разрешалось равным образом сплестать и большее число "стоп" и "поворотов". И как мы сказали о переменной победе стихов и слогов, так теперь мы говорим и о "стопах" и "поворотах", ибо они таким же образом могут быть и побеждаемы и побеждать. Не следует упускать из вида и того, что мы применяем слово "стопы" в значении противоположном тому, какое оно имеет у поэтов латинских, так как у них стих состоит из "стоп", а мы говорим, что "стопа" состоит из стихов, как это вполне очевидно. Не следует также упускать из вида и не повторить нашего утверждения, что "стопы" получают друг от друга взаимное равенство стихов и слогов и расположение потому, что иначе не могло бы получаться повтора напеваб. Добавляем, что то же самое надо соблюдать и в "поворотах".

ХII.

Есть еще, как сказано выше, и расположение, которое должны мы принимать во внимание при сплетении стихов; и поэтому рассмотрим его, помня при этом сказанное нами выше о стихах. Мы видим, что у нас чаще всего бывают в ходу три вида стихов: одиннадцатисложный, семисложный и пятисложный; и мы указали, что за ними прежде всего следует трехсложный. Из них, когда мы приступаем к поэтическому творчеству трагическим слогом, безусловного предпочтения заслуживает одиннадцатисложный, из-за его победоносного прямого превосходства в сплетении стихов. Ибо есть и такая станца, которая довольствуется сплетением из одних только одиннадцатисложных стихов, например станца Гвидо Флорентийского¹: "Donna me prega, perch'io voglio dire..."² Да и мы говорим: "Donne ch'avete intellecto d'amore..."³ Этим стихом пользовались также испанцы; я говорю об испанцах, сочинявших стихи народной речью "ок". Намерик де Бельнуй⁴: "Nuls hom non pot complir adrechamen..." Есть и такая станца, в которую вплетается один только семисложный стих; и это невозможно иначе как там, где есть "лицо" либо "хвост", потому что, как сказано, в "стопах" и "поворотах" соблюдается равенство стихов и слогов. Поэтому также не может быть и нечетного числа стихов при отсутствии "лица" либо "хвоста"; но при наличии и того и другого или одного из двух допустимо пользоваться и четным, и нечетным числом стихов по желанию. И как бывает станца, образованная с одним семисложным стихом, так, очевидно, возможно сплестать станцу и с двумя, тремя, четырьмя, пятью, лишь бы только при трагическом слог господствовал и стоял в начале одиннадцатисложный. Тем не менее мы видим, что некоторые начинали при трагическом слог со стиха

семисложного; это болонцы Гвидо Гвиницелли, Гвидо Гизильери и Фабруццо⁵: "De fermo sufferire..."⁶, и "Donna, lo fermo core"⁷, и "Lo meo lontano gire"⁸, да и некоторые другие. Но при желании с тонкостью вникнуть в их чувства нам станет ясно, что их трагическая поэзия не лишена оттенка элегичности⁹. К стиху пятисложному мы вместе с тем не так уступчивы; ибо в творении величавом достаточно вставки единственного пятистопного во всей станце либо самое большее двух в "стопах"; и я говорю "в "стопах" потому, что напев идет "стопами" и "поворотами". А стих трехсложный сам по себе явно совсем не годится в трагическом слоге; и я говорю "сам по себе" потому, что при известном отголоске рифм его часто вводят, как это можно видеть в канцоне Гвидо Флорентийского: "Donna me prega" - и в сочиненной нами: "Poscia ch'Amor del tutto m'a lasciato". Да и там это вовсе не самостоятельный стих, но лишь часть одиннадцатисложного, отвечающая как отголосок на рифму предыдущего стиха¹⁰. Надо также быть особенно внимательным к расположению стихов, так что, если семисложный стих вставляется в первую "стопу", он должен на том же месте стоять и во второй: например, если в "стопе" в три стиха первый и последний будут одиннадцатисложными, а средний, то есть второй, семисложным, то и следующая "стопа" должна иметь второй стих семисложным, а крайние - одиннадцатисложными; иначе не могло бы осуществляться повторение напева, на котором, как сказано, и составляются "стопы" и, следовательно, "стопы" были бы невозможны. И то же, что о "стопах", мы говорим и о "поворотах"; ибо мы видим, что "стопы" и "повороты" ни в чем, кроме положения в станце, не различаются¹¹, так как одни именуется по своему положению перед, а другие после "дизы" станцы. И так же как в "стопе" в три стиха, это, мы утверждаем, надо соблюдать и во всех других; и то же, что об одном семисложном стихе, мы говорим и о большем их числе, да и о пятисложном, и всяком другом стихе. Отсюда, читатель, ты можешь отлично вывести, на какого качества стихи должна распределяться станца, и видеть ее расположение в отношении стихов.

ХIII.

Займемся также и соотношением рифм, ничего только не говоря о рифме как таковой; ибо особое рассуждение о рифмах мы откладываем на будущее, когда обратимся к средней поэзии¹. Итак, в начале этой главы кое-что приходится урезать. Одно - это станца без рифмы², в которой не обращается внимания ни на какое расположение рифм; подобного рода станцами пользовался Арнаут Даниель очень часто, вот, например, тут: "Sem fos Amor de joi donai..."; да и мы: "Al rосо giorno..." Другое - это станца, все стихи которой оканчиваются на одну и ту же рифму³; в ней, очевидно, излишне искать расположения. Таким образом, остается нужным остановиться только на смешанных рифмах. И прежде всего надо иметь в виду, что здесь почти все позволяют себе широчайшую вольность, причем главное внимание обращают на прелесть всей слаженности. В самом деле, есть и такие, кто иной раз в одной и той же станце рифмует не все окончания стихов, но те же самые окончания повторяет или рифмует в других станцах; таков был Готт Мантуанский⁴, который изустно познакомил нас со своими многими и отличными канцонами. Он всегда вплетал в станцу один отъединенный стих, который называл "ключом"⁵; и как это допустимо для одного стиха, так и для двух, а пожалуй, и для нескольких. Есть и такие, да и почти все, изобретатели канцон, которые не оставляют в станце ни одного отъединенного стиха без созвучия либо с одной, либо с несколькими рифмами. И некоторые делают рифмы стихов, стоящих после "дизы", отличными от стоящих перед нею⁶; но иные делают не так, но вплетают окончания первой части станцы, относя их в последующие стихи. Всего же чаще это делается в окончании первого из последующих стихов, которые большинство

рифмуют с последним из предшествующих⁷; это, очевидно, не что иное, как некое красивое сцепление самой станцы. Так же относительно расположения рифм, поскольку они в "лице" либо в "хвосте"⁸, очевидно, допустима какая угодно вольность; красивее всего, однако, оказываются окончания последних стихов, если они замолкают вместе с рифмой⁹. Но в "стопах" требуется осторожность; и мы находим, что тут соблюдается известное расположение. И, разбирая его, мы говорим, что "стопа" завершается либо четным, либо нечетным стихом; и в обоих случаях окончание стиха может быть с ответной рифмой и без нее; при стихе четном тут сомнения не возникает, но если кто сомневается относительно стиха нечетного, пусть припомнит сказанное нами в предшествующей главе о трехсложном стихе, который, будучи частью одиннадцатисложного, отвечает как отголосок. И если бы в одной из "стоп" оказалось окончание непричастное рифме, она непременно была бы восстановлена в другой. Если бы, однако, в одной стопе любое окончание сочеталось бы с рифмой, то в другой допускается по желанию повторять или возобновлять окончания либо полностью, либо частично, лишь бы в целом сохранялся порядок предыдущих; например, если крайние окончания, то есть первое и последнее, в "стопе" из трех стихов будут созвучны в первой "стопе", то и крайним окончаниям второй подобает быть созвучными; и какого вида будет среднее окончание - с ответной рифмой или без нее - в первой "стопе", пусть оно окажется таким же и во второй; и то же самое надо соблюдать и в других "стопах". В "поворотах" также мы почти всегда применяем тот же закон; а "почти" мы говорим потому, что из-за указанного выше сцепления и сочетания последних окончаний приходится иногда указанный порядок нарушать. Кроме того, нам представляется уместным добавить к этой главе предосторожности относительно рифм, потому что в настоящей книге мы больше не намерены касаться учения о рифмах. Итак, относительно размещения рифм есть три недостатка, недопустимые для сочинителя стихов придворной речью; во-первых, чрезмерное повторение одной и той же рифмы, если только это не вызывается какой-нибудь новой затеей искусства, как, например, днем посвящения в рыцарское достоинство¹⁰, который не подобает оставить без возвеличения его строгих правил жизни; это и заставило нас петь: "Amor, tu vedi ben che questa donna..."; во-вторых, конечно, бесполезная двусмысленность¹¹, всегда затемняющая мысль; а в-третьих, резкость рифм, если только она порой не чередуется с мягкостью; ибо чередование мягких и резких рифм придает блеск трагическому слогу¹². И этого вполне достаточно в отношении искусства расположения.

XIV.

После вполне достаточного рассуждения о двух сторонах искусства канцоны следует, очевидно, рассуждать о третьей, а именно о числе стихов и слогов. И сначала кое-что надо рассмотреть по всей станце в целом, а затем мы рассмотрим ее по частям. Итак, нам следует сначала разграничить то, что приходится воспевать, потому что одно, очевидно, требует продолжительности станцы, а другое нет. Ведь все, о чем мы говорим, мы воспеваем либо одобряя, либо порицая, так что иногда нам приходится петь убеждая, иногда разубеждая; иногда радостно, иногда насмешливо; иногда с похвалою, иногда с порицанием; слова отрицательные всегда торопятся, другие же идут к концу всюду с подобающей продолжительностью...

