

О «Шуточной» поэзии Данте и проблемах средневековой культуры

Средневековая романская культура, возникшая на основе слияния культур разных регионов и народностей, изначально несет в себе глубокую внутреннюю противоречивость, приобретающую форму непримиримых контрастов. Среди них важнейшим оказывается контраст универсального и единичного, характеризующий всю социальную и духовную жизнь зрелого Средневековья.

К универсализму в сознании, а следовательно и в культуре, вели не только такие институты, как папство или империя с их притязаниями на всемирную власть, но и «корпоративное устройство Средневековья, для которого человек был скорее представителем своей корпорации, чем самостоятельной единицей».i В XII-XIII вв. универсализм проник во все области умственной деятельности: в философию, где одной из основных проблем была как раз проблема универсалий, в искусство, где тоже мыслили общими категориями, создавали монументальные храмы и «бестелесную, нематериальную живопись»ii византийского образца, и в поэзию.

Но в социальной действительности – прежде всего это относится к Италии – политический универсализм сталкивался с муниципальным партикуляризмом. В хрониках, начинавших свое изложение с мифологизированной общечеловеческой истории, фиксировались затем единичные факты, и подчеркивалось значение отдельного горожанина во внутренней политической борьбе. В философии универсалиям противопоставляли конкретные, единичные вещи. В религиозных представлениях вера в высшую универсалию – бога – сочеталась с поклонением статуе местного святого (напоминая о смешении платоновской Идеи с пережитками язычества).

Повсюду в Западной Европе средневековая мысль, начиная с XI в., билась над тем, как разрешить эту антиномию универсального и единичного, абстрактного и конкретного, и чем ближе к XIV в., тем больше уделяется внимания конкретным вещам. Это проявляется в усилении эмпиризма у францисканцев Дунса Скотта («Opus oxoniense», I, d. III, q. IV) и особенно Роджера Бэкона с его увлечением экспериментальным познанием («Opus Majus», р. VI, с. 1). Это становится заметным во всей светской культуре, где все более усиливается наметившийся уже в XII в. «народный плебейский элемент с его тяготением к наивному реализму и в поэзии и в искусстве».iii Как указывает Фосильон, в XIII в. итальянское искусство «было подчинено двум видам вдохновения, которые перекрещиваются и даже иногда смешиваются, но имеют четкие, характерные черты». Есть «вдохновение теологическое и, если не вдохновение, то, по крайней мере, потребность народа; искусство иерархическое и символическое, которое интеллектуализирует форму и тон, и с другой стороны, более конкретное искусство, отвечающее живым требованиям, которые не удовлетворяются симметрией и ритмом... Вера простых людей требовала более конкретную и живую материальность».iv Наряду с византийской живописью развивалась живопись резкая, грубоватая, но доступная пониманию людей, далеких от теологической образованности. В готическом искусстве заметно равновесие между этими двумя противоположными тенденциями, между принципом «универсальности» и принципом «специфичности», между «реализмом, осознающим обаяние отдельных вещей, и верой в их значение в соответствии с христианской верой». В этом искусстве, пишет там же Морей,

«глубоко укоренившееся чувство конкретного борется с идеальным порядком клирика и схоласта» и эволюция этого стиля ведет к росту скрытого реализма».v Об эмпирическом изучении действительности в готических скульптурах говорит и М.В. Алпатов.vi Аналогичное замечание есть и у Панофски относительно «натуральной, хотя еще не натуралистической фауны и флоры позднего готического орнамента», где «растение существует как растение, а не как копия идеи растения».vii

Контраст между спиритуализмом и натурализмом знает и итальянская литература XIII в.: в ней наряду с высокой поэзией нового сладостного стиля, рассматривающей отвлеченные понятия и использующей соответственную фразеологию, встречается и поэзия совершенно другого толка. Это так называемая шуточная поэзия, сформировавшаяся в Тоскане, связанная с городским бытом и доступная более широкому кругу горожан,viii чем поэзия стильновистов. Несмотря на свою кажущуюся непосредственность, и у нее есть свои традиции, восходящие главным образом к среднелатинской литературе.ix Среди прочих жанров среднелатинская литература знала жанр сатиры *vituperium*, в котором подвергались поношению не только женщины, преимущественно старухи, но и противники. Этому жанру (о нем специально говорится в книге Матье де Вандом «*Ars versificatoria*») были присущи своя поэтическая техника и свои законы, которые повлияли и на соответствующий жанр на вольгаре, выдержанный в низком или среднем стиле.

Но говоря о традиции, не следует забывать, как справедливо указывает Витале, что выбор той или иной традиции не является случайным, а обусловлен причинами социального характера. Действительно, мы замечаем, что жанр сатиры остался совершенно чужд сицилийской поэзии и, наоборот, нашел благодатную почву в мире «буржуазии и мелкого люда тосканских коммун» XIII в.x с их относительно демократическим строем, где увлеченность политической жизнью сочеталась с интересом к бытовой повседневности.

Мистическая идеализация универсального человеческого чувства, нашедшая воплощение в новом сладостном стиле, имела, таким образом, свою изнанку: трезвое и сатирическое изображение конкретного индивида. Куртуазность дополнялась антифеминизмом или откровенной чувственностью, серьезность и философичность – грубоватым смехом.

Согласно концепции М. Бахтина, этот смех свойствен всей народной культуре Средневековья^{xi} и противостоит официальной серьезности. Хотя Бахтин и оговаривается, что средневековые люди были равно причастны двум жизням – официальной и карнавальной, двум аспектам мира – благоговейному и смеховому,^{xii} тем не менее само противопоставление нам кажется не совсем правомерным. Серьезность, о которой пишет Бахтин, соприкасалась с религиозностью, и она не была навязана извне: религиозная процессия захватывала людей не менее чем карнавальное шествие. Все ереси, которые отнюдь не были официальными, это движения религиозные. В средние века религиозность была органически присуща народному сознанию и представляла собой форму мышления. Это не мешало сильной внутренней оппозиции – взрыву нечестивого смеха. Оппозицию вызывала не только односторонность религиозного спиритуализма, но и любая идея, шедшая вразрез с материальной природой человека. В XII-XIII вв. смех был реакцией на идеализацию человеческой личности в куртуазной литературе Прованса и Северной Франции и в высокой поэзии итальянских городов, особенно в лирике нового сладостного стиля.

Эта идеализация личности, которая исторически подготавливала ренессансный антропоцентризм, была противоречивой, так как требовала подавления страстей, то есть иными словами, подавления того самого личного начала, которое в духовном плане

возносилось в поэзии стильновистов. Современники, конечно, не улавливали этой противоречивости, но многим из них, не входившим в «круг избранных», стильновистская поэзия казалась абстрактной, искусственной и даже еретичной, и в противовес ей они и развивали поэзию «шуточную». Идейная суть «шуточной» поэзии двойственна. В изображении человека, которого она в известной мере принижает, она более ограничена, чем поэзия нового сладостного стиля, и тем самым более консервативна, но одновременно ее сатирическая трезвость, как контраст мистической идеализации, подготавливает разрушение средневековой культуры.

Складываться эта поэзия начала во второй половине XIII в. Настоящим мастером поношения был флорентинец Рустико Филиппи. Его сонеты, направленные против сограждан, могут считаться образцом сатирического жанра: «Su, donna Gemma, co'la farinata...», «Oì dolce mio marito Aldobrandino...», «A voi, Messere Jacopo comare...»; «Quando Dio messer messerino fece...»; «Dovunque vai, con teco porti il cesso...» Пишет Рустико низким стилем. Помимо чисто бытовой лексики (*farinata, l'uova, gonella, farsetto, letto* и т. д.) он вводит и вульгаризмы (*cesso, bug(g) ernessa, puzzolente* и др.). Поношения встречаются и у сиенца Чекко Анджольери – сонет «l'ho un padre sì compresionato...», поздняя тенцона с Данте (сонет Данте до нас не дошел), сонет «Dante Alleghier, s'i' so' buon begolaro...», и у целого ряда других городских поэтов: Мео деи Толемеи, Якопо ди Леона, Никола Мушиа и пр. Все они пишут на разговорном языке, насыщенном бытовой лексикой и фразеологизмами, приближающем поэзию к повседневности.

Дань «шуточной» поэзии отдали и такие представители высокой лирики, как Гвиттоне («Тенцона мужчины и женщины»), Гвиницелли (сонет «Volvol te levì...»), Кавальканти (сонет «Guata, Manetto...») и, наконец, Данте в тенцоне с Форезе, написанной между 1293 и 1296 гг. и представляющей собой стихотворную перебранку. Этот особый тип тенцоны стал одним из жанров «шуточной» поэзии.

В тенцоне с Форезе, состоящей из шести сонетов (три принадлежат Данте и три Форезе), нет классической формальной связи, то есть единой рифмы; большая часть чередующихся сонетов Данте и Форезе связана повторением одного и того же слова, лежащего в основе обвинения: «Chi udisse *tossir*, la mal fatata...» (Данте, сонет XXXV); «L'atra notte mi venne una gran *tosse*...» (Форезе, сонет XXXVI); «...legato a *nodo* ch'i' non saccio 'I nome...» (Форезе, сонет XXXVI, v. 9); «Ben ti faranno il *nodo di Salamone*...» (Данте, сонет XXXVII); «Bicci novel, figliuol di non so cui...» (Данте, сонет XXXIX); «Ben so che fosti figliuol d' Akaghieri...» (Форезе, сонет XL). Сонет Форезе XXXVIII связан с предыдущим дантовским сонетом только общим смыслом, а сонет Данте XXXIX развивает обвинение, брошенное им Форезе в сонете XXXVII.

Всю тенцону и, в частности, сонеты Данте характеризует фразеология, которая заметно отличается от фразеологии подавляющего большинства его лирических стихов. Целый ряд слов мы не встретим ни в одном из его лирических стихотворений.

Прежде всего это слова, связанные с понятием еды и употребляемые как в прямом, так и в переносном смысле: *fichi secchi* (XXXV. v. 13), *petti de le starne, lonza del catrone, carne, val boccone* (XXXVII, v. 2, 3, 4, 7). Слова, означающие предметы материального быта: *copertoio, calzata – dorma calzata* (XXXV, v. 7, 8); *cuoio* в значении пергамент, *carte* в значении документы (XXXVII, v. 4, 12), *nodo* (il *nodo di Salamone* v. 1) в переносном значении (XXXVII), *letto, borsa* (XXXIX. v. 9, 6).

Слова, относящиеся к социальной жизни и человеческой деятельности (в частности, к воровству): *gran guadagno*, *lardi a ricomprarne, ti bisogni scioperare* (XXXVII, v. 11, 8, 13), *tanta roba, non sia preso a lo'mbolare, male acquisto* (в значении ворованного добра), *piuvico ladron* (XXXIX, v. 10, 13, 8). Слова *ladro* и *latra* встречаются в конце XIII, v. 53 и LXII, v. 58, но в другом сочетании и в переносном смысле.

Среди слов, обозначающих семейные отношения, слово *moglie* (XXXV, v. 2) – больше нигде не встречается; слово *madre* (XXXV, v. 12) используется только один раз в конце LXIII, v. 35. и слово *figliuol* (XXXIX, v. 1) в этой форме нигде не встречается (в сонете LIV, v. 4 есть более книжная форма – *figlio*).

Среди слов, относящихся к организму человека, слово *tossir* (XXXV, v.-1) нигде не встречается; слово *omor* – «...omor ch'abbia I vecchi» (XXXV, v. 10) употреблено в сонете LIV, v. 2, но не в физиологическом значении: *omor gagliardo*; и, наконец, слово *faccia* как синоним более «благородного» *viso*; и *volto* встречается лишь два раза и совсем в других сочетаниях: ср. *faccia fessa* (XXXIX, v. 7) и *faccia lagrimosa* (LXIII, v. 25), *faccia scolorita* LXXV, v. 56).

Даже неполное рассмотрение словаря показывает, что дантовские сонеты приближаются к бытовым жанровым зарисовкам и в этом отношении мало, чем отличаются от сонетов других городских поэтов, в том числе и Форезе.

Но рассмотрим более пристально XXXV и XXXIX дантовские сонеты:

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

(v. 1-4)

Появление в первом катрене неопределенно-личного *chi udisse*, то есть воображаемого свидетеля, сразу придает сонету драматичность. Почти каждое слово несет смысловую нагрузку, в результате чего достигается сжатость и емкость катрена, то, что впоследствии будет характеризовать терцины «Комедии». Неожиданно выделяется своей ученостью четвертый стих: согласно аристотелевской физике, при очень низкой температуре из льда рождается кристалл. Стих этот, нарушающий общий стиль катрена, – типично дантовский. Следующий катрен начинается с антитезы и отличается чрезвычайной конкретностью:

Di mezzo agosto la truovi infeddata;
Or sappi che de' far d'ogni altro mese!
E non le val perché dorma calzata,
Merze del coptroio c'ha cortonese.

v. 5 - 8)

Указано не лето вообще, а середина августа, приведены детали: чулки, в которых спит жена Форезе, короткое одеяло (слово *cortonese*, происходящее от Кортонны, здесь означает «короткое»). Таким образом достигается достоверность и зримость образа. От описания следует переход к заключению:

La tosse, 'I freddo e l'altra mala voglia
No l'addovien per ommor ch'abbia vecchi
Ma per difetto ch'ella sente al nido.

(v. 9-11)

В первом стихе терцины – перечисление бед, обрушившихся на жену Форезе, второй стих дает ложное предположение, третий – истинную их причину. Вся терцина, представляющая собой как бы вывод, предельно сжата. Последняя терцина – эпилог, в нем выступает еще одно действующее лицо – мать жены Форезе, ее фраза является заключением. Прямая речь усиливает драматичность сонета:

Piange la madre c'ha più d'una doglia,
Dicendo: Lassa, che per fichi secchi
Messa l'arve' 'n casa del conte Guido!"

(v. 12-14)

В этом сонете сам Форезе еще не выведен, Данте осмеивает его косвенным образом, зато в XXXIX сонете, более грубом по тону, Данте уже прямо обращается к приятелю, обвиняя его в обжорстве и в воровстве.

Bicci novel, figliuol di non so cui,
s'i' non ne domandasse monna Tessa,
giù per la gola tanta roba hai messa,
ch' a forza ti convien torre l'altrui.
E già la gente si guarda da lui,
Chi ha borsa a lato, lá dov'e s'appressa,
Dicendo: "Questi c'ha la faccia fessa,
É piu vico lagron negli atti sui".

(XXXIX, v. 1-8)

В этих двух катренах та же стилистическая манера: сжатость – в первых двух стихах идет речь о происхождении Форезе, в третьем стихе – его обжорстве, в четвертом, построенном антонимически по отношению, к третьему, есть намек на то, что Форезе необходимо воровать; драматизм – вместо предполагаемого свидетеля появляется коллективное лицо, народ, и вводится прямая речь; насыщенность конкретными деталями, придающими зримость описанию. Все эти особенности выделяют дантовские сонеты из общего потока «шуточной» поэзии.

Марти считает, что тенциона с Форезе имеет важное значение в развитии Данте, она, по его мнению, знаменует «неудержимый взрыв глубокого кризиса»,^{xiii} пересмотр идеалов, а главное – приближение к реальной Флоренции. В тенционе обозначился «цвет времени и атмосфера флорентийской коммунальной жизни».^{xiv} То есть, иными словами, именно тенциона стала первым этапом развития дантовского реализма.

Мы считаем, что Марти несколько преувеличил значение тенционных для дантовского творчества. Во всяком случае, вряд ли это был действительно «взрыв» или показатель глубокого кризиса. Скорее «проба пера», попытка сочинять стихи в другом жанре, попытка, быть может, связанная с каким-то определенным периодом жизни молодого Данте, которого он впоследствии стыдился.

Важнее другое: эта попытка не прошла бесследно, она «приземлила» поэзию Данте, он вышел за пределы изысканной лирики нового сладостного стиля и захотел сделать низменное и прозаическое предметом поэтизации. В этом смысле скромная тенциона действительно предваряет первую часть «Комедии» и знаменует новый этап в развитии стиля Данте, подготавливая преодоление в художественной форме его поэтического творчества того контраста между высоким и низким, абстрактным и конкретным, который, как мы указывали, был свойствен всей предшествующей культуре.

i Tatarkiewicz W. Estetyka sredniowieczna. – “Historia estetyki”, II. Wroslaw – Warszawa – Krakow, 1962, с. 135.

ii Данилова И. Е. Итальянская монументальная живопись. М., «Искусство», 1970, с. 76

iii Morey Ch. R. Medieval Art. N.Y., Norton and Co., 1942, p. 254.

iv Focillon H. Art d'Occident. Le moyen age roman et gothique. Paris, Colin, 1947, p. 134, 135

v Morey Ch. R. Op. cit., p.15, 254, 259.

vi Алпатов М. В. Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто. Истоки реализма в искусстве Западной Европы. М. – Л., «Искусство», 1939, с. 77.

vii Panofsky E. Gothic Architecture and Scholasticism. Pennsylvania, Latrobe, The Archabbey Press, 1951, p.6, 7.

viii Vitale M. La lingua dei poeti realistico-giocosi del 200 e del 300. Milano, “La goliardica”, 1955.

ix Marti M. Cultura e stile nei poeti giocosi. Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

x Vitale M. Op. cit., p. 72.

xi Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., «Художественная литература», 1965.

xii Там же, с. 107.

xiii Marti M. Op. Cit., p. 11

xiv Marti M. Указ, соч., с. 12.

^{xv} Елина Н. Г. Проблемы художественного своеобразия поэзии Данте. Из история западноевропейской дантологии. – «Дантовские чтения». М., «Наука», 1968, с. 120.

Источник: <http://berkovich-zametki.com/2009/Zametki/Nomer2/Elina4.php>