

ВВЕДЕНИЕ

С момента выхода в свет книги «Португальская литература. Историко-теоретические очерки» (Москва, 2005) прошло много лет. С одной стороны, за это время усилились затронувшие португалистику деструктивные процессы. Мировой экономический кризис лишил Португалию возможности поддерживать издания своих классиков в России. Сократилось количество часов, выделяющихся для преподавания португальского языка и литературы в ведущих вузах страны, что ставит под угрозу само существование португальских отделений в этих вузах.

С другой стороны, за португальским языком и литературой стоит целый мир португалоговорящих стран. Некоторые из них, особенно Бразилия, устанавливают серьезные экономические связи с нашей страной. Поэтому в Москве уже несколько лет работает Центр культуры португалоговорящих стран. Косвенным подтверждением неухающего интереса русского читателя к португальской культуре являются и переиздания перевода «Лузиад» Камозэнса, предпринятые в 2010 г. издательством «Книговек» (Москва) и «Вита Нова» (Петербург).

За прошедшие после выхода книги годы возникла потребность вновь обратиться к некоторым из уже рассматривавшихся авторов, а также предложить читателям свое видение таких писателей, как Камилу Каштелу Бранку, Жулию Диниш, Эса де Кейрош, Жозе Сарамагу, о которых я раньше не писала. Чем ближе к нам писатель, тем иногда труднее сохранить в отношении его беспристрастность. Не только с профессиональной, но даже как бы с человеческой точки зрения жаль, что блистательная эпоха португальского романтизма не просто подошла к концу, но была втоптана в грязь в ходе жестокой литературной борьбы. Немало загадок содержит в себе и период становления португальского реализма и натурализма, развивавшихся во столь тесном симбиозе, что порой их невозможно разделить.

По-прежнему свою притягательную силу сохраняет португальская классика. Исследование документальной основы

«Лузиады» было предпринято, благодаря стипендии Португальской Комиссии по Великим географическим открытиям. Оно позволило показать, что документализм существовал еще в XVI веке, что не противоречило развитию художественного начала в литературе. Думается, что сравнительный анализ «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова и «Путешествий по моей земле» Алмейды Гарретта помогает глубже понять оба произведения. Тема статьи о Лермонтове и Гарретте была предложена мне много лет назад академиком Анибалом Пинту де Каштру.

Нелегко писалась статья об Эсе де Кейроше. Может быть, потому, что значение этого писателя объяснимо, прежде всего, в контексте литературного процесса.

Вообще книга «Литература Португалии» продолжает начатый в книге «Португальская литература» анализ теоретических проблем на базе истории литературы. Этот подход сохраняет свою плодотворность.

Литературоведческое исследование отличается от математического. Вряд ли когда-либо удастся убедительно доказать, что Сервантес читал Бернардина Рибейру, но даже само выявление параллелей между творчеством обоих писателей уже показывает, как тяжело шел переход от феодально-рыцарской культуры к буржуазной.

Думается, что книга будет интересна и широкому читателю, и филологам-португалистам, прежде всего студентам.

Благодарю Фонд имени Калуста Гулбенкяна (Лиссабон) за предоставленную возможность закончить эту книгу.

Этот труд посвящается памяти моего научного руководителя Президента Лиссабонской Академии наук академика Жозе Виторину де Пина Мартинша, а также моей матери Ольги Михайловны Соловьевой, в беседах с которыми и выкристаллизовались основные идеи этой книги.

Ольга Овчаренко

ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА ИСПАНСКОЙ И ПОРТУГАЛЬСКОЙ ЛИРИКИ СРЕДНИХ ВЕКОВ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Изучение динамики лирических жанров на Пиренеях в Средние века и эпоху Возрождения ставит перед исследователем ряд интереснейших и порой трудноразрешимых теоретических проблем. Одна из них имеет выходы не только в литературоведение, но и в лингвистику и историю и до сих пор является «больной» для испанцев и португальцев, ибо касается «разделения сфер влияния» между кастильским и португальским языками в области лирической и эпической поэзии.

«В Кастилии родилась наша эпика, а в Галисии — лирика, — писал по этому поводу выдающийся исследователь испанской литературы Марселино Менендес Пелайо. — Изначальная лирическая поэзия Кастилии сочинялась, прежде всего, на галисийском, а потом уже на кастильском языке и сосуществовала с употреблением кастильского языка в эпической поэзии и во всех прозаических жанрах. И это использование галисийского языка не только исходило от эрудитов, но и следовало традиции народных песен»¹.

Справедливости ради надо добавить, что как бы ни было горько осознавать это Менендесу Пелайо, но язык средневековой пиренейской лирики принято называть галисийско-португальским.

Знаменитый испанский поэт и теоретик стиха маркиз де Сантьяна (1388–1458) утверждал: «Еще не так давно все наши писатели и трубадуры, как кастильцы, так и андалузцы и жители Эстремадуры сочиняли все свои произведения на галисийском, или португальском языке»².

Пытаясь объяснить позднее появление лирики на собственно кастильском языке, историк испанской литературы Федерико Карлос Сайнс де Роблес заявляет: «Кастильская литература, как и все другие, не могла не следовать общему

¹ Antología General de Menendez Pelayo. Madrid, 1946. P. 434–435.

² Marqués de Santillana. Prohemios y Cartas Literarias. Madrid, 1948. P. 91.

для истории искусства закону, заключающемуся в том, что эпическая песнь почти всегда предшествует появлению лирических форм»³. Думается, что эта теория призвана завуалировать тот (почему-то воспринимаемый некоторыми испанскими литературоведами как постыдный) факт, что среди творцов галисийско-португальской лирики было немало поэтов, чьим родным языком был кастильский. Самым знаменитым среди них являлся король Кастилии и Леона Альфонс X Мудрый (1221–1284), автор «Песнопений в честь святой Марии».

Лишенный эмоций, связанных с извечным испано-португальским противостоянием, советский литературовед З. И. Плавский так писал по этому поводу: «Испано-кастильская литература не всегда опережала в некоторых жанрах и направлениях литературы других пиренейских народов, активно усваивая достижения их культуры, которая на определенных этапах выдвигалась на передний план и приобретала общеиспанское значение. Так случилось в XII–XIV веках с галисийско-португальской лирикой, язык, жанры, поэтические формы и даже стилистика которой стали общеиспанскими»⁴.

Думается, что своеобразным комплексом неполноценности испанцев по отношению к португальцам объясняется и желание таких специалистов, как Рамон Менендес Пидаль, выделить внутри галисийско-португальской лирики две школы: галисийскую и португальскую — или же стремление ряда испанских ученых доказать влияние на галисийско-португальскую лирику арабской и иудейской лирики аль-Андалуза и тем самым как бы уравновесить ее португальскую составляющую⁵.

Между тем, у испанцев нет оснований для подобных комплексов, ибо давно уже признано, что в Средние века между кастильским и галисийско-португальским языками существовало разделение сфер влияния и, как писал тот же Менендес Пидаль, «кастильская литература, как и ста-

³ Sainz de Robles Federico Carlos // Historia y Antología de la Poesía Española. Madrid, 1955. Т. 1. P. 17.

⁴ Плавский З. И. Испанская литература // История всемирной литературы. М., 1985. Т. 3. С. 334–335.

⁵ Менендес Пидаль Рамон. Избранные произведения // Испанская литература Средних веков и Возрождения. М., 1961. С. 459.

рофранцузская, началась с эпической поэзии, в целом ряде моментов сходной с эпосом северной Франции, а каталонская и португальская — с лирики»⁶.

Действительно, португальская поэзия вплоть до эпохи Возрождения оставалась, по-видимому, чуждой эпосу, так как за эпической поэзией на Пиренейском полуострове был закреплен кастильский язык. Раздел сфер канонического взаимодействия распространился и на народные эпические и лиро-эпические песни — романсы. Все исследователи португальских романсов вслед за Менендесом Пелайо признают их лишь в качестве «дополнения, пусть весьма ценного, к кастильским романсам»⁷.

Таким образом, очевидно, правильно говорить не об отсутствии лирических жанров в ранней кастильской и эпических жанров в ранней португальской поэзии, а о формировании определенного канона, согласно которому за пиренейской лирикой закреплялся галисийско-португальский, а за эпосом — кастильский языки.

Прежде чем приступить к анализу жанровой системы галисийско-португальской лирики, следует оговорить, что именно под ней понимается. К галисийско-португальской относится, главным образом, лирика, собранная в трех поэтических сборниках — кансьонейру (песенниках): Кансьонейру Ажуды, созданном при португальском дворе в конце XIII в., Кансьонейру Национальной Библиотеки и Ватиканском Кансьонейру (два последних были, вероятно, скопированы в Италии с оригиналов XV в.⁸).

Эта лирика исполнялась трубадурами под аккомпанемент музыкальных инструментов. К сожалению, о музыке к стихам галисийско-португальских трубадуров ничего определенного сказать нельзя⁹.

⁶ Менедес Пидаль Рамон. Избранные произведения // Испанская литература Средних веков и Возрождения. М., 1961. С. 33.

⁷ Menendez Pelayo. Op. cit. P. 447.

⁸ Lopes Óscar e Saraiva António José // História da Literatura Portuguesa. Porto, 1976. P. 44.

⁹ Nery Rui Vieira. A Música Medieval e a Experiência Artística Contemporânea // História e Antologia da Literatura Portuguesa. Séculos XIII–XIV. Lisboa, 1997. P. 85–87.

Язык же, на котором создавались исследуемые лирические произведения, в основах своих сложился в IX–XIII веках (при том, что Португалия как государство существует с 1139 г.) в Галисии и на севере Португалии. Поскольку реконкиста, отвоевание христианских земель из-под владычества мавров, шла с севера полуострова на юг, то северно-португальские и родственные им галисийские говоры на какое-то время стали основой португальского и испанского литературного языков. По мере продвижения реконкисты на юг их в этой роли все более стали сменять более южные, так называемые мосарабские диалекты, и уже начиная с XIII в. стали намечаться расхождения между португальским и галисийским языками. Вошедшие в составленный около 1445 г. в Кастилии «Кансьонейру Баэны» лирические произведения уже принято называть не галисийско-португальскими, а галисийско-кастильскими.

Галисийско-португальская культура складывалась вокруг знаменитого гробницей апостола святого Иакова Старшего города Сантьяго-де-Компостела, места массового паломничества западноевропейских христиан, часто называемого конечным пунктом первого туристического маршрута Европы. По мнению виднейшей немецкой исследовательницы Каролины Михаэлис де Вашкунселуш, быстро освободившаяся от арабского ига Галисия с 800 по 1135 гг. была центром всей пиренейской культуры¹⁰, местом обмена идеями и образами, к тому же сохранившим богатые фольклорные традиции, восходящие, как минимум, ко временам кельтов, свевов и вестготов. Галисийско-португальская поэзия изначально создавалась аристократами-трубадурами (или, на галисийско-португальский манер, трувадорами), а распространялась и исполнялась странствующими жонглерами (или жугралами). Впрочем, как показывают многочисленные стихотворные прения (тенсоны) между трубадурами и жонглерами, последние часто принимали весьма деятельное участие в сочинении исполняемых ими произведений. Среди галисийско-португальских трубадуrows было несколько королей, самым

¹⁰ A Galliza, Centro de Cultura Peninsular de 800 a 1135 // Cancioneiro da Ajuda. Edição Crítica e Comentada por Carolina Michaelis de Vasconcelos. Halle, 1904. Torino, 1966. P. 700.

прославленным из которых был Альфонс X Мудрый. Он считается автором 430 «Песнопений в честь святой Марии», не входящих в упомянутые Кансьонейру и занимающих особое место в жанровой системе галисийско-португальской лирики. Выдающимся поэтом был и внук Альфонса Мудрого португальский король дон Диниш (1261–1325), упоминаемый Данте в «Божественной комедии». Еще раньше галисийско-португальские стихи стал слагать португальский король дон Саншу I (1154–1212). Эстафета в буквальном смысле переходила от королей к их детям и внукам, иногда даже по завещанию: так, сын дон Диниша граф Педру де Барселуш, считавшийся «последним из представителей и меценатов галисийско-португальской поэзии»¹¹, завещал королю Альфонсу XI Кастильскому рукописный сборник стихов, по видимому, предшествовавший первым Кансьонейру. В то же время в галисийско-португальской лирике силен и демократический, народный элемент, буквально захлестывающий собой некоторые ее жанровые разновидности.

Жанровое деление галисийско-португальской лирики можно проводить по различным критериям, но главным, общепринятым из них является содержательный или тематический, что противоречит тезису о «несистемности средневековых жанров»¹². Не исключено, впрочем, что все известные нам принципы классификации галисийско-португальской поэзии подчинялись какому-то более общему единому критерию, связанному с музыкальной природой ее «авторских песен».

К «Кансьонейру Национальной Библиотеки» прилагается дошедший до нас неполностью поэтический трактат “*Arte de trovar*” («Искусство слагать песни»), относящийся к XIV веку. Он предлагает, прежде всего, тематическое деление галисийско-португальских лирических жанров. Анонимный автор трактата пишет о том, что в одних песнях говорят *eles* (они — мужчины),

¹¹ Tavanì Giuseppe. Problemas de Poesia Lírica Galego-Portuguesa // *História e Antologia da Literatura Portuguesa. Séculos XIII–XIV*. P. 61.

¹² Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В. Категории поэтики в смене литературных эпох. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 30.

а в других — elas (они — женщины), в зависимости от чего речь идет о песнях о любви (cantigas de amor) и песнях о друге (cantigas de amigo).

Мы предполагаем начать анализ жанровой системы галисийско-португальской лирики с песен о друге как наиболее оригинального, собственно пиренейского лирического жанра. Песня о друге представляет собой диалогический или монологический дискурс женщины, чаще всего молодой девушки, о своем друге. Он может быть обращен к матери, самому другу, сестре, даже «морским волнам близ Виго» (как в стихотворении Мартина Кодакса), наконец — к Аморю, персонификации любви. К сожалению, галисийско-португальская лирика почти не переведена на русский язык, поэтому, чтобы дать представление о ее своеобразии, придется привести подстрочный перевод одной из самых знаменитых песен о друге, приписываемой некоему Мендинью, от которого, кроме этой песни, ничего не сохранилось. Перед нами предсмертный монолог девушки, отправившейся на свидание со своим другом в часовню святого Симеона, находящуюся на острове близ Виго, в Галисии. В ожидании друга девушка не заметила, как начался мощный прилив, грозящий затопить остров и сулящий ей гибель.

*Я была в часовне святого Симеона,
и меня окружили огромные волны,
когда я поджидала своего друга,
когда я поджидала своего друга.*

*Я была в часовне перед алтарем,
и меня окружили огромные морские волны,
когда я поджидала своего друга,
когда я поджидала своего друга.*

*И меня окружили огромные волны,
и не было ни лодочника, ни гребца,
когда я поджидала своего друга,
когда я поджидала своего друга.*

*И окружили меня волны открытого моря,
и не было лодочника, и я не могла грести,*

**когда я поджидала своего друга,
когда я поджидала своего друга.**

***Не было ни лодочника, ни гребца,
И я, прекрасная, погибла в открытом море,
когда я поджидала своего друга,
когда я поджидала своего друга.***

***Не было лодочника, и я не умела грести,
и я, прекрасная, погибла в открытом море,
когда поджидала своего друга,
когда поджидала своего друга.***

Этот подстрочный перевод, сохраняющий буквализм во имя передачи на русском языке отмеченного одинаковым шрифтом свойственного подобным песням параллелизма, указывает и на некоторые их формальные особенности. Действительно, «параллелизм повторов... является главной отличительной чертой песен о друге»¹³, и это связано еще и с тем, что эти песни не только пелись — под них часто и танцевали. Есть разные попытки выведения метрической формулы песен о друге. Так, видные историки португальской литературы Ошкар Лопеш и Антониу Жозе Сарайва предложили следующую трактовку ритмической структуры песен: «Единицей ритма является не строфа, а пара строф, или, точнее, пара дистихов, причем в обоих дистихах выражено одно и то же содержание и отличаются они только или почти только словами, на которые приходится рифма; в одном из дистихов ударной гласной является а, а в другом — і или ê»¹⁴.

Надо сказать, что, с одной стороны, есть песни о друге, построенные по более примитивной схеме (aaR, bbR, где R обозначает рефрен), а с другой — параллелизм часто усиливается приемом, получившим провансальское название *leixarpen*, являющимся разновидностью анафоры и заключающимся в том, что каждая новая строфа начинается с повторения первых слов заключительной строки предыдущей строфы.

¹³ Rodrigues Lapa M. Lições da Literatura Portuguesa. Época Medieval. Coimbra, 1955. P. 111.

¹⁴ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 47.

В приведенной нами песни о друге мы встречаемся с модификацией этого приема. Впрочем, трубадуры различали два вида песен (и не только о друге). Первая из них называется песней с припевом (*cantiga de refrão*) и, по мнению ряда исследователей, подразумевает участие в своем исполнении двух жонглеров, хора и танцоров. Вторая, по-видимому, более поздняя, называется песней мастерства (*cantiga de meestria*) и подразумевает использование таких приемов, как финда (*finda*) — концовка, состоящая из одного или нескольких слов, холостая строка (*palavra perduda*), добре (*dobre*) — повтор одного и того же слова в каждой строке, мордобре (*mordobre*) — повтор разных форм одного и того же слова, и атафинда (*atafinda*) — разновидность стихотворного переноса, связанная с тем, что каждая строка заканчивается на середине фразы.

Думается, что само развитие песни мастерства объясняется постепенным возрастанием значения слов по сравнению с музыкой, что и составляет главное отличие этой песни от песни с припевом.

Что касается жанрового содержания песен о друге, то, во-первых, еще раз следует повторить, что они представляют собой женский дискурс, созданный трубадурами и жонглерами-мужчинами, ибо, в отличие от провансальской лирики, галисийско-португальская не имела среди своих авторов женщин. Как уже говорилось, исходит этот дискурс, в основном, из уст девушки. Исключением является знаменитая песня о друге Жуйана Булсейру “*Mal me trage dies, ai filha*”, в которой мать упрекает дочь в том, что та не дает ей устроить личную жизнь, испытывая зависть к ее красоте. Надо отметить, что этот дискурс развивается, по преимуществу, на фоне природы: во время танцев вокруг деревьев (отголоски празднования майского дерева), в процессе паломничества, на берегу реки, где девушки стирают белье, у источника, куда они приходят за водой, и т. п. Все это указывает на очень древнее происхождение песен и, возможно, их связь с языческими ритуалами.

Хотя незамужнее положение лирической героини песен о друге не предрасполагало к прославлению любви земной,

любовь предстает в них как могущественное начало, во имя которого женщина готова пойти на многие жертвы вплоть до собственной гибели, как, например, в стихотворении Мендинью. Отдельные песни о друге показывают, что воспеваемая галисийско-португальскими трубадурами любовь далеко не всегда была платонической. Кроме того, во всех произведениях этого жанра она показана не как литературная условность, а как живое и глубокое чувство. Возможно, это связано с народным началом, лежащим, на наш взгляд, в основе этого жанра. В самой тематике песен о друге отражены подлинные реалии средневековой жизни. Так, в одной из песен о друге Фернана Рудригеша де Калейруша девушка-простолюдинка признается матери в своей любви к покинувшему ее фидалгу. В двух песнях о друге галисийского трубадура Жуана Нунеша Каманеша мать предлагает дочери похлопотать о ее интересах перед ее возлюбленным. В песнях о друге Р. Мартинша де Казала девушка тоскует о возлюбленном, отправившемся осаждать Гранаду.

Интересно, что внутри «большой» тематической классификации жанров галисийско-португальской лирики существовала еще и «малая». У разных исследователей она звучит по-разному, но в принципе внутри песен о друге выделяют такие жанровые разновидности, как тенсона (спор девушки, обычно с матерью, по поводу своего возлюбленного), паштурела (беседа девушки-пастушки с рыцарем), песни о паломничестве (паломничества местного значения до сих пор популярны в Галисии и Минью, на севере Португалии, и в этих песнях ярко представлен местный колорит), баркаролы или мариньи, действие которых связано с морем (как, в частности, у Мендинью), песни у источника и т. п.

Характерно, что лирической героиней этих песен является девушка из народа. Если мы даже знаем об отнюдь не демократическом происхождении героини (так, Каролина Михаэлис де Вашкунселуш предполагает, что лирической героиней песни о друге “*Au eu coitada como vivo*”, приписываемой португальскому королю Саншу I, является его возлюбленная Рибейринья), то оно никак не выступает на первый план. В центре песен о друге — простые чувства

и эмоции: признание матери в любви к другу, тоска о милом, рассказ подругам о встрече с ним, воспоминания о паломничестве, во время которого девушки не только молились, но зачастую и танцевали, ожидание друга, ушедшего в море. В одном из стихотворений португальского короля доня Диниша изображена девушка, отправившаяся к реке стирать белье и вынужденная сопротивляться ветру, пытающемуся вырвать его из ее рук. Все это заставляет предположить, что за песней о друге стоит сильное народное начало, традиция галисийско-португальского фольклора, сложившаяся, по видимому, еще до арабского завоевания, во время пребывания на Пиренеях вестготов и свевов.

«...именно в Германии, — писал видный исследователь средневековой португальской литературы М. Рудригеш Лапа, — сохранился термин для обозначения этой поэзии женской инициативы. В 789 г. Карл Великий запретил настоятельницам монастырей писать или рассылать *winiolodos*, что в переводе и означает песни о друге. Так что есть основания говорить о германизме песен о друге как феномене, совпадающем с явным германизмом наших социально-юридических установлений и даже производном от него»¹⁵.

Вообще же песням о друге «повезло» в смысле попытки их возведения к какому-либо иноземному влиянию.

Так, еще в 30-е гг. XX столетия французским специалистом по провансальской литературе Фориелем была выдвинута теория арабского влияния на галисийско-португальскую лирику, бывшим как непосредственным, так и опосредованным, то есть шедшим через провансальскую поэзию. С тех пор у теории влияния арабо-андалузского заджаля и мувашшаха на песни о друге было немало известных сторонников (Х. Рибера, А. Р. Никль, С. М. Стерн), последним из которых был Рамон Менендес Пидаль. Однако им не только не удалось доказать факт этого влияния, но наоборот: поскольку сами мувашшах и заджаль или зеджелъ, как его называет Б. Я. Шидфар, — «это жанры строфической поэзии, новые, необычные для арабской классики» и многие зеджели

¹⁵ Rodrigues Lapa M. Op. cit. P. 147.

«написаны четырехстопным хореем, который часто встречается в испанских народных балладах»¹⁶, то логично предположить влияние галисийско-португальской лирики или же ее более древнего прототипа на романском языке на арабскую лирику аль-Андалуза.

Тот же Рудригеш Лапа сообщает, что «старые церковные документы доказывают, что в Романии существовала народная поэзия, не принимаемая церковью... главным действующим лицом этой поэзии была женщина. Эта поэзия все-таки проникла и в саму церковь, поставив под угрозу серьезность культа. Это женское искусство процветало, должно быть, в Галисии и, как мы уже видели, в Андалузии, если судить по харджам на иудейском языке, созданным на Пиренейском полуострове. Нам известно, что женщины играли важную роль в больших религиозных церемониях в Сантьяго-де-Компостела. Профессия певицы и танцовщицы была фактически узаконенной и введенной в церковные празднования»¹⁷.

Эльзасский музыковед Ж. Бек в 1908 г. пришел к выводу, что мелодия песен о друге имела церковное, литургическое происхождение, что еще раз заставляет предположить стоящую за ними фольклорную традицию¹⁸. Это подтверждается еще и тем, что сам «друг», по наблюдениям Рудригеша Лапы, чаще всего является «рыцарем скромного достатка» — о *cavaleiro modesto*¹⁹.

Если следовать тематическому делению жанров средневековой галисийско-португальской лирики (а оно во времена трубадуров было преобладающим), то в качестве следующего ее жанра надлежит назвать песни о любви.

Все исследователи сходятся на том, что они опирались на традиции провансальской лирики. Провансальское влияние проникало на Пиренейский полуостров различными путями, и большую роль здесь сыграли паломничества

¹⁶ Шидфар Б. Я. Андалусская литература. М., 1970. С. 144, 156.

¹⁷ Rodrigues Lapa M. Op. cit. P. 104.

¹⁸ Lemos Esther de. A Literatura Medieval. A Poesia // História e Antologia da Literatura Portuguesa. Séculos XIII–XIV. P. 49.

¹⁹ Ibid. P. 45.

в Сантьяго-де-Компостела и французское святилище Сент-Мари-де-Рокамадур. Многие провансальские трубадуры спасались после альбигойских войн при дворе Альфонса X Мудрого и других пиренейских государей. Известно, что на Пиренеях побывали Ук де Сент-Сир, Гильем Адемар, Пейре Видаль, Элиас Кайрель и Гираут де Борнейль.

Главной отличительной чертой песни о любви в отличие от песни о друге было не то, что первая, в противовес последней, представляла собой мужской дискурс, а то, что она воспевала иной тип любовных отношений. Песня о любви строится на нерушимом каноне. Любовь поэта является возвышенным чувством, обращенным к недоступной госпоже (*senhor*), которой можно служить, как вассал — сюзерену, но от которой не стоит ждать взаимности. Сама же эта госпожа-владычица описывается как воплощение всевозможных совершенств, причем эти описания настолько часто состоят из клише, в которые даже входят провансальские слова, что из них полностью исчезает намек на живую жизнь. Если песни о друге отражали исторические и бытовые реалии, то из песен о любви трудно узнать что-либо о личностях влюбленных. Сущность этих песен, в основном, справедливо отражена в стихотворении короля дона Диниша Португальского “*Quer’eu en maneira de proença!*”:

Хочу я на манер провансальцев
сложить ныне песнь о любви,
и мне очень хочется восславить свою владычицу,
у которой нет недостатка ни в добродетели, ни в красоте,
ни в доброте; и я скажу вам больше:
Господь настолько исполнил ее всякого совершенства.
что нет ей равных в мире...

Однако тот же дон Диниш, по-видимому, ощущал и определенную ограниченность восходящего к провансальцам канона, ибо в песне “*Proençaes soen mui ben trobar*” утверждал:

Провансальцы обычно очень хорошо поют
и говорят, что о любви;
но те, кто поет только в пору цветения,

и ни в какую другую, я знаю, не имеют
в сердце той великой печали,
как та, что испытываю я по своей владычице.

Вообще, по мнению исследователей галисийско-португальской лирики, главное отличие песен о любви от произведений провансальской поэзии состоит в переполняющем их чувстве печали — *coita*²⁰, в котором, вероятно, надлежит видеть прототип того самого непереводаемого *saudade* (неясного томления), которое сейчас воспринимается как неотъемлемая часть португальской национальной психологии.

Конечно, нельзя отрицать, что при описании самого чувства любви в галисийско-португальской лирике появляются элементы психологизма, но часто в них ощущается вторичность по сравнению с провансальскими первоисточниками. Некоторые исследователи пытаются выделить внутри песен о любви ряд жанровых разновидностей типа паштурелы, альбы, песни за прялкой и т. д., соответствующих жанровым традициям провансальской лирики²¹, но сами же признают, что выдерживаются они весьма непоследовательно.

Что касается формальных признаков песен о любви, то хотя, казалось бы, большинство из них должно было ориентироваться на «песни мастерства», так как само это мастерство заимствовалось, по преимуществу, из Окситании, главной стихотворной формой песен о любви была все-таки песня с припевом.

Однако многие галисийско-португальские трубадуры добивались виртуозности поэтического мастерства: использовались мужские и женские рифмы, строфы включали в себя от двух до шести стихов, часто встречались катрены и семистишия. Вообще же, по замечанию исследователя португальского стихосложения Амурина де Карвалью, «почти все, если не все формы, впоследствии использованные классическими и романтиками, были, по крайней мере, намечены

²⁰ Lemos Esther de. A Literatura Medieval. A Poesia // História e Antologia da Literatura Portuguesa. Séculos XIII–XIV. P. 43.

²¹ Lopes Óscar e Saraiva António José. Op. cit. P. 64–65.

трубадурами»²². Среди этих стихотворных форм надо, в первую очередь, назвать малую редондилью (пятисложник с ударением на первом, втором или третьем и пятом слогах) и большую редондилью (семисложник с ударением на втором, третьем или четвертом и седьмом слогах) — формы, восходящие, по-видимому, к фольклорной традиции, культивировавшиеся впоследствии предренессансными поэтами, в эпоху Ренессанса успешно сосуществовавшие с пришедшими из Италии нововведениями, прочно закрепившиеся не только в португальской, но и в испанской поэзии и благополучно дожившие до наших дней.

В целом же песни о друге и песни о любви составляют тем более любопытный диалог, что писались они, в основном, одними и теми же авторами. И если мужской дискурс воспевал неприступную владычицу, позволявшую надеяться в лучшем случае не на взаимность, а на толику сострадания, то в женском дискурсе пред нами предстает вполне готовая бороться за свое счастье девушка, использующая для любовных свиданий и паломничества, и поход к источнику, и необходимость пасти стада.

Если в песнях о любви женский образ оказывается чересчур идеализированным, то в песнях о друге он, возможно, слишком принижается, становится чересчур приземленным. Между женскими образами в этих двух жанрах возникает определенное противоречие, о чем отчасти свидетельствуют и некоторые документы эпохи, в числе которых песни насмешки и хулы.

Как говорится в упомянутом старинном поэтическом трактате, «песни насмешки — это те, которые слагают трубадуры, желая сказать о чем-то плохо и делая это в скрытой манере; песни хулы — те, в которых трубадуры выражаются более открыто, вводя в них слова, в которых плохо отзываются о ком-то»²³.

²² Amorim de Carvalho. Tratado de Versificação Portuguesa. Lisboa, 1981. P. 153.

²³ (Arte de Trovar). Cancioneiro da Biblioteca Nacional. Lisboa, /1949/. P. 16–17.

Вместе с песнями насмешки и хулы в галисийско-португальскую поэзию буквально врывается обширный народный фон, состоящий из любвеобильных монахов, многочисленных женщин легкого поведения, следующих за армиями ведущих реконкисту христиан и порой увековеченных целым рядом трубадуров, лукавых священников, оправдавших нарушение португальскими алькайдами своих вассальных обязательств перед королем Саншу II при переходе престола от него к его брату Афонсу III.

Некоторые из этих песен весьма своеобразно отражают свою эпоху. Так, например, в песне хулы Жуана Суареша Куэлью “*Joãam Garcia tal se foy loar*” порицается некий простолюдин Жуан Гарсия, который, с точки зрения автора, и сам злоупотреблял словами «дон» и «рыцарь» в отношении собственной персоны, и называл воспеваемых им женщин скромного происхождения «донами», что и было запрещено ему королевским судьей, повелевшим именовать подобных дам «сеньорами».

Жонглер Жуйан Булсейру в «Тенсоне хулы с трубадуром доном Жуаном Суарешем Куэлью», уже известным нам представителем одного из знатнейших португальских родов, критикует этого последнего за то, что он воспекает либо ткачих, либо кормилиц. На это трубадур отвечает, что часто весьма достойные женщины занимаются ткачеством и воспитанием чужих детей. Когда жонглер пытается настаивать на своих аргументах, то слышит в ответ несколько высокомерное замечание:

Жуйан, ты должен знать,
Что низкий мужлан не может понять,
что такое достойная женщина.

Факт воспевания Жуаном Суарешем Куэлью кормилицы потряс воображение и знатного трубадура дона Фернана Гарсии Эжгаваруньи, откликнувшегося на него песней хулы “*Esta ama, cuj’ é Joan Coelho*”, в которой с иронией сказано, что пресловутая кормилица умеет не только прясть и ткать, но и шить, стирать, молоть, месить тесто, печь пирожки с сыром

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru