
МАТЕРИАЛЫ
И СООБЩЕНИЯ

ДРАМАТИЧЕСКИЙ ЭЛЕМЕНТ В ИТАЛЬЯНСКОЙ РЕЛИГИОЗНОЙ
ПОЭЗИИ СРЕДНИХ ВЕКОВ

© 2016 г. А. В. Топорова

Доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. Горького РАН
121069, Россия, Москва, Поварская ул. 25а
anna.toporova@gmail.com

A DRAMATIC ELEMENT IN ITALIAN RELIGIOUS POETRY
OF THE MIDDLE AGES

© 2016 Anna V. Toporova

Doctor of Philological Sciences, Senior Researcher (Associate Professor level)
at the Department of Classical Western European Literatures
and Comparative Studies at the Gorky Institute of World Literature of the Russian academy of Sciences,
Povarskaya Str., 25A, Moscow 121069, Russia
anna.toporova@gmail.com

В итальянской литературе Средних веков, в отличие от других европейских литератур, отсутствует такой жанр, как религиозная драма. Ее функции отчасти взяли на себя драматические лауды. Их разновидности, тематика, жанровые особенности, специфика “драматического элемента” исследуются в данной статье. В заключение рассматривается генезис “священного представления”, особого жанра религиозной драматургии, возникшего во Флоренции в XV в.

In contrast to other European literatures, Medieval Italian literature lacks the genre of religious drama. Its functions were partly assumed by dramatic lauds. Their variety, themes, genre specifics and “dramatism” are studied in the present article. In conclusion, we discuss the genesis of “*sacra rappresentazione*” – a special genre of religious drama that arose in Florence in the 15th century.

Ключевые слова: итальянская религиозная литература; гимнография; лауда; Якопоне да Тоди; поэтика жанра; священное представление.

Key words: Italian religious literature; hymnography; laud; Jacopone da Todi; poetics of genre; *sacra rappresentazione*

Возникнув из богослужения, европейская драма первоначально была тесно связана с породившей ее средой. Годовой цикл церковных праздников поставлял сюжеты для первых литургических (и, несколько позже, паралитургических) драм. Прежде всего, это были сюжеты, связанные с Пасхой и Рождеством: таковы пасхальные драмы “Кого ищите” (“*Quem quaeritis*”) или “Посещение гроба” (“*Visitatio sepulcri*”), рождественские действия о вифлеемских пастухах, об Ироде и волхвах (“*Ordo stellae*”), о поклонении волхвов, об избии младенцев, воспроизводящие евангельские эпизоды с большой степенью точности. Позднее круг тем расширяется: появляются действия о

св. Николае, об апостоле Павле, о других святых. Одновременно ослабевает связь средневековой драмы с богослужением; происходит также отказ от латыни в пользу народных языков¹. Этот процесс, общий для европейских литератур, в каждой стране имел свои характерные особенности. Если Франция и Германия выделялись на общем фоне обилием и разнообразием религиозных драм, то Италия находится на противоположном полюсе: образцов латинских религиозных драм в ней совсем немного, а на вольтаре (итальянском) они и вовсе отсутствуют.

¹ Этот процесс подробно описан в [1]. См. также [2].

Причина подобной ситуации кроется, на наш взгляд, в популярности такого жанра, как лауда, хвалебный гимн (*laudare* ‘хвалить’), развившийся из так называемых тропов – содержательных и музыкальных вставок в литургические песнопения. Первым образцом лауды на вольгаре является сочиненный Франциском Ассизским в 20-е годы XIII в. “Гимн брату Солнцу” (“*Canticum fratris Solis*”, известный также под названием “Гимн творений” (“*Lauda creaturarum*”, или “*Canticum creaturarum*”). Одновременно это и первый литературный памятник на народном языке, “достойнейшее начало” итальянской литературы, по словам Дж. Контини [3, с. 3]. Примечательно, что “Гимн брату Солнцу” создавался как музыкальное произведение, как вариант хвалебного псалма, предназначенного для пения (до нас дошли ноты). Косвенным свидетельством его музыкального характера являются анафорические зачины и параллелизм в построении ласс (строф).

Во второй половине XIII в. сочинение лауд приобретает массовый характер, что связано с созданием специальных братств, лаудези, занимавшихся их сочинением. Особенно были распространены религиозные братства в честь Девы Марии – *Compagnia Maggiore della Vergine Maria*, *Compagnia dei Laudesi di Santa Maria Novella*, *Laudesi della Beata Vergine* и др. Самое раннее из известных братств этого типа возникло в 1267 г. в Сиене. Исполнение лауд отмечалось в статутах таких братств как одна из его важных целей: вечером члены братства – это могли быть и монахи, и миряне – должны были собираться в церкви для совместного пения лауд.

Первоначально предназначенная для восхваления, лауда довольно быстро эволюционировала и стала универсальной стихотворной формой, вобравшей в себя широкий спектр тем, форм, жанровых вариантов. Постепенно лауда приближалась к баллате религиозного содержания. При этом она перестала быть хвалебным гимном по преимуществу, более того, порой ее тематика была “отрицательной”, как в случае с обличениями в адрес папы Бонифация VIII поэтом-францисканцем Якопоне да Тоди (“*Novo Lucifero a ssedere en rapato*”). Усваивает лауда и метрическую структуру баллаты; самая распространенная схема – хх/ааах (восходящая к арабскому зигалю) с разными вариациями; чаще всего с восьмисложным стихом, есть и одиннадцатисложники. Впрочем, встречаются отдельные образцы более редких схем. Рифма то соблюдается, то нет, порой ее заменяет ассонанс. В зависимости от места составления лаудария меняется диалектальная окраска языка, но во всех сборниках немало латинизиро-

ванных форм, что объясняется влиянием церковной латыни.

Кроме того, итальянская лауда усвоила опыт латинской религиозной драмы: среди обширного наследия, собранного в многочисленных сборниках-лаудариях², мы находим большое количество так называемых драматических лауд. Как правило, они не предназначались для исполнения на сцене, но имели диалогическую структуру, причем число участников могло достигать четырех-пяти персонажей, имеющих свои “партии”. Действия как такового в них нет, но есть определенная динамика отдельных реплик; многие лауды отличаются напряженным драматизмом.

Рассмотрим наиболее характерные разновидности итальянских драматических лауд. Одна из них посвящена оплакиванию распятого Христа. Здесь возможно говорить о сближении лауды с жанром плача. Первый фрагмент такого плача на вольгаре сохранился в латинской драме середины XII–начала XIII вв. В XIII в. таких лауд уже немало. Так, лауда “*Ore plangamo*” в первой же строфе содержит обозначение жанра:

“*Ore plangamo de lu Siniore,
de Iesu Christo lu Redemptore,
con alta voce per grande amore,
piçuli et grandi, tutti, per core*” [4, с. 32]

(“Ныне будем оплакивать Господа, Иисуса Христа, Икупителя, громким голосом по великой любви, дети и взрослые, все, хором”). Далее следует описание голгофских событий, в котором центральное место занимает монолог Божией Матери, оплакивающей Сына, – чистый образец жанра плача³. Кроме того, помимо авторского описания в текст включены реплики Христа, Иоанна Богослова, иудеев, Адама, т.е. всего в лауде звучат голоса пяти участников.

Другой интересный пример лауды-плача с несколькими действующими лицами содержится в собрании флорентийских лауд. В отличие от предыдущего примера здесь отсутствует автор или рассказчик, но имеет место полноценный диалог между участниками событий: человеком,

² Сохранилось более двухсот таких сборников. Они составлялись членами специальных братств – лаудези – состоявших из монахов и мирян, специально собиравшихся по вечерам в церкви для исполнения лауд. Иногда при этих братствах существовали и певческие школы; особенно известна сиенская школа под руководством доминиканского проповедника Амброджо Санседони (1220–1286).

³ Ср.: “*Dice la mamma: “Christo me date.
Oi me con issu crucifigiate!
Set issu more, me non lassate*” – («Говорит мама: “Отдайте мне Христа. Или меня с ним распните. Если он умрет, не оставляйте меня”») [4, с. 33].

сообщающим о взятии Христа, Божией Матерью, Христом, апостолом Иоанном Богословом. Можно предполагать, что текст предназначался не просто для чтения, а для декламации на могиле усопшего брата, поскольку завершается он молитвенным обращением к нему с пожеланием упокоения, а также призывом ко всем молиться о спасении его души:

“O fratello del nostro core,
per questa nostra compagnia,
Cristo, per lo suo amore,
sì ti dea gloria divina

...

E voi tutta buona gente,
Piacciavi con noi pregare
Cristo penato presente
che l'anima deggia mandare
del nostro fratello a salvamento,
ke giace a questo munimento” [5, с. 500–501]

(“О, брат из нашей общины, ради нашего братства да дарует тебе Христос, по своей любви, божественную славу. [...] А вы, добрые люди, помолитесь страдавшему ныне Христу [вероятно, действие происходило на страстной неделе – А.Т.], дабы Он спас нашего брата, лежащего в этой могиле”).

Наиболее совершенный образец этого жанра мы наблюдаем в одной из самых известных лауд Якопоне да Тоди – “Плач Мадонны” (“Pianto della Madonna”), другое название “Госпожа Рая” (“Donna de Paradiso”). Новаторство Якопоне заключается в том, что он не просто описывает евангельский эпизод, а создает торжественное драматическое воспроизведение событий, развернувшихся на Голгофе. В этом действии участвует четыре персонажа: человек из толпы, описывающий все происходящее, своего рода хронист, претендующий на бесстрастность и “объективность”; Иисус Христос, обращающийся с Креста к Своей Матери; Божия Мать и толпа, эмоционально оценивающая перипетии события. Действия как такового здесь нет, но описание крайне динамично и живо, чему способствует короткий, чеканный стих, передающий стремительный ритм развития событий: взятие Христа под стражу, бичевание, оплевывание, сцена с Пилатом, толпа, кричащая “распни, распни” и крест:

“Soccorre, donna, adiuta,
cà ‘l tuo figlio se sputa
e la gente lo muta
òlo dato a Pilato”.

.....

“Crucifige, crucifige!
Omo che se fa rege,
Secondo nostra lege
Contradice al senato” [6, с. 202]

“Беги, госпожа на помощь, /ибо твоего сына оплевывают/ и люди его ведут; / его отдали Пилату”/ ... /“Распни, распни!! Кто делает себя царем, / тот, по нашему закону, / противится сенату”.

Кульминация лауды – забивание гвоздей – обозначается замедлением темпа (на грамматическом уровне это обозначено сменой прошедшего времени на настоящее):

“Donna, la man li è presa,
ennella croc’è stesa;

con un bollon l’ò fesa tanto lo ‘n cci ò ficcato.

L’altra mano se prende,
ennella croce se stende

E lo dolor s’accende,
ch’è plu multiplicato.

Donna, li pè se prenno
e clavellanse al lenno;

Onne iontur’aprenno,
tutto l’ò sdenodato” [6, с. 203–204]

(“Госпожа, у него взяли руку/ и распростерли ее на кресте;/ ее поразили гвоздем, / так его вогнули в нее. / Другую руку берут, / Простирают ее на кресте, / боль разгорается, / она усилилась. / Госпожа, берут его ноги/ и пригвозждают их к дереву; / все сочленения разрываются, / все их вывихнули”). А затем начинается собственно плач Божией Матери (“Et eo comenzo el corotto” – “А я начинаю плач”).

Существуют и другие варианты диалогических лауд-баллат. Так, в сиенском лаударии братства Disciplinati di S.Varia della Scala, хранящемся в Римской национальной библиотеке, содержится ранний анонимный текст, посвященный Кресту (очевидно влияние соответствующего рассказа из “Золотой легенды” Иакова Ворагинского), в котором центральное место занимает диалог Божией Матери с Крестом. Божия Мать упрекает Крест в нечестии и жестокости, называет его подлым деревом (“O Croce impietosa e repente, /.../ Ben agio donde pianger, me dolente, / quando un legno vile mi fa Guerra”⁴). А Крест оправдывается, ссылаясь на волю Божию. Диалог, продолжающийся на протяжении тридцати восьми строф, обрамлен описанием голгофских событий. Таким образом, эта своего рода небольшая поэма (440 стихов) содержит в себе элементы жанров плача и прения.

Отметим, что дар речи Крест обретает и в диалогической лауде Гардзо делль Инчиза, посвященной святой Кларе, – там, где повествуется об известном эпизоде из жизни Франциска Ассизского, когда с ним заговорило Распятие. Помимо

⁴ Цит. по [7, с. 291].

Креста в качестве участников диалога выступают Божия Матерь, Клара, Франциск и рассказчик.

Совершенно особое место занимает жанр прения души и тела. В средневековой литературе существует огромное множество диалогов души и тела, они скрупулезно описаны в фундаментальном исследовании Ф.Д. Батюшкова [8]. Соответствующие примеры на вольгаре встречаются в умбрских лаудариях. Но подлинного расцвета этот жанр достиг в творчестве Якопоне да Тоди, сочинившего целый ряд таких прений, в которых душа и тело выступают как самостоятельные персонажи, носители прямо противоположных жизненных установок, яростно отстаивающие свою точку зрения в споре. Непримируемость позиций этих двух персонажей объясняется тем, что Якопоне мучительно переживал разлад между духовным и плотским в самом себе, и конфликт этих двух начал, сосуществующих в его собственном сердце и ведущих за него борьбу, был объектом постоянного внимания поэта-монаха⁵.

Как правило, спор между душой и телом происходит вокруг проблемы спасения и способов его достижения. Обычно душа предстает как светлое, высокое, легкое, божественное начало, а тело как земное, низкое, темное, порочное, противящееся божественной благодати. Вот характерная экспозиция:

L'anema dice al corpo: "Facciamo penitenza, ché pozzamo fugire quella grave sentenza e guadagnim la Gloria, ch'è de tanta placenza; portimo onne gravenza con delectoso amare".

Lo corpo dice: "Turbone d'esto che t'odo dire; Nutrito so' en deliciis, non lo porria patere, Lo cerebr' aio debele, porria tosto 'mpazzire;

Fugi cotal pensieri, mai non me ne parlare"[6, с. 29–30].

(Душа обращается к телу: “Принесем покаянье, / дабы нам избежать сурового приговора, / пусть мы удостоимся славы, что столь вожделенна; / да будем нести всякий груз с нежной любовью”. / Тело в ответ: “Я в смятенье от слов твоих; / вскормлено я в наслажденьях, не в силах сего понести; / слабый мозг у меня, быстро могу обезуметь; / мыслей подобных беги, не смей мне о них говорить”).

Далее возможны разные варианты решения конфликта: побеждает тело, которому удастся со- вратить душу, и тогда их ожидает вечная гибель; или душа подчиняет себе тело, и оба они удостоиваются спасения. Бывает, что прение разворачивается ретроспективно – после смерти человека, когда душа и тело уже не вольны в своих действи-

ях и не способны повлиять на роковой исход. В таком случае его фоном служит описание Страшного суда:

“Or èi tu, l'alma mia cortese e conoscente? Po' che 'n t'andasti via retornai a neiente. Famme tal compagnia ch'eo non sia sì dolente! Veio terrebel gente cun volto esvaliato. Queste so' le demonia, cun chi t'òp'è <a> avetare; non te pò istoria que t'oporà a portare; non me 'n trovo en memoria de poterlo ennarare; se ententa fuss' el mare, ià non 'n siria pontato!"[6, с. 83]

(“Где была ты, душа моя, любезная и мудрая? / Лишь ты ушла, я превратилось в ничто. / О, останься со мной, чтоб я не было так безутешно: / Вижу ужасных людей с искаженными лицами”. / “Это демоны, с кем жить тебе предстоит; / Не стоит тебе говорить, что вынести ты должно. / В памяти нет ничего, чтобы смочь описать тебе это. / Было б чернилами море, и то не смогла б начертать”).

Следует отметить, что в средневековой литературе прения души и тела часто представлены в форме видения, возможно потому, что их источником, как считают, было апокрифическое “Видение Павла” и “Видение об ангелах” Макария Александрийского (IV в.) [8, с. 8–12] (ср., например, весьма популярную латинскую поэму “Видение Филиберта”, известную также в переводах на народные языки). Рамки видения меняют перспективу таких диалогов, переводят их в другой план: изображаемое выглядит как данность, уже не предполагающая развития, действия; ее можно лишь воспринять или отвергнуть. У Якопоне же действие разворачивается постепенно (по мере чтения), его результат неизвестен, он зависит от поведения участников диалога. И в этом также кроется одна из причин драматичности его лауд.

Как разновидность прения телесного и духовного начал можно рассматривать лауду Якопоне “Fugio la croce, cà mme devora”, в которой два монаха рассказывают, какое действие производит на них созерцание Креста. Лауда построена как диалог, в каждой из реплик-строф которого его участники описывают свое состояние пред лицом Распятого. Эти реплики сугубо антитетичны, они представлены как бинарные оппозиции: сердце одного монаха исполняется любовью, другого –

⁵ Более подробно см. об этом в [9, с. 170–171].

сердечной болью, один прозревает, другой слепнет, один начинает жить истинной жизнью, другой приближается к смерти. Кроме того, внутри каждой реплики также заложено противопоставление: привычное состояние персонажей резко отличается от состояния во время созерцания Креста:

“Eo era ceco, et or veio luce”

...

“E me la luce si mm’à cecato”

...

“Eo pozzo parlare, che stato so’ muto”

...

“E me fatt’à muto, che fui parlatore”

...

“Eo era morto et or aio vita”

...

“Eo non so’ morto, ma faccio ‘l tratto” [6, с. 8–9]

(“Я был слеп, а теперь вижу свет” ... “А меня свет ослепил” ... “Я могу говорить, а был нем” ... “А я онемел, а был говоруном” ... “Я был мертв, а теперь имею жизнь” ... “Я не мертв, но агонизирую”).

Эта система противопоставлений создает драматический эффект при отсутствии действия. Статичная сценка предстает как своего рода драма, где действие не внешнее, а внутреннее; оно связано не с новыми событиями, движениями, поступками персонажей, а с изменениями, происходящими в их душе.

Заметим, что драматический элемент присутствует также в проповедях, хотя в меньшей мере и в ином виде, чем в лаудах. Например, Франциск Ассизский прибегал в своих проповедях к “театральным эффектам”. Первое житие Фомы Челанского повествует о том, как Франциск плясал от божественной радости, проповедуя перед папой Гонорием III и кардиналами; как на Рождество, одевшись левитом, он нараспев читал Евангелие, “блея” на слове “Вифлеем” (“Bethlehem”). Однажды он проповедовал в Ассизи голым и с веревкой на шее. А проповеди Роберто да Лечче порой включали в себя целые “представления” на тему страстей Христовых. Так, в страстную пятницу 1448 г., проповедуя в Перудже, Роберто да Лечче, изображая Христа, с распятием в руках, направился во главе процессии к импровизированной Голгофе. Вспомним также богатую жестикуляцию и мимику Бернардино да Сиена, а также его вздохи, восклицания (часто в виде отдельных междометий или звукоподражаний) и паузы во время проповедей (все они оказались зафиксированы усердным писцом) [10, с. 106–107].

Что касается драматических лауд, то их нередко рассматривают как своего рода переход к собственно драматическим жанрам, в первую очередь, к священным представлениям. Такой точки зрения придерживались А. Д’Анкана и В. Де Бартоломейс, считавшие, что латинская религиозная драма и итальянские драматические лауды XIII–XIV вв. были использованы интеллектуальной флорентийской элитой при дворе Медичи для создания драматического произведения нового типа – священного представления [11; 12]. С ними вступает в полемику П. Вентроне, отрицающая связь священного представления со средневековой традицией и склонная видеть в этом жанре явление совсем иного порядка, связанное с новым типом благочестия, сформировавшимся во Флоренции в середине XV в. и неотделимым от педагогического импульса ренессансной культуры. По ее мнению, священные представления создавались для так называемых “детских общин” (“*compagnie di fanciulli*”) и преследовали образовательные и воспитательные цели [13, с. 15–19]. На наш взгляд, никакого противоречия между этими двумя позициями нет: новая культура эпохи Возрождения использует старый материал, преобразуя его в соответствии с собственными идеологическими установками.

Таким образом, итальянские средневековые драматические лауды можно рассматривать как своего рода мост от латинской религиозной драмы к священным представлениям XV в. Разнообразные по жанровым характеристикам, темам, количеству персонажей и собственно драматическим элементам, они усвоили и существенно расширили латинское наследие, открыв путь для дальнейшего развития в этой области.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев М.Л. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X–XIII вв.). М., 1989. [Andreev, M.L. *Srednevekovaya evropejskaya drama. Proiskhozhdenie i stanovlenie (X–XIII vv)* [The Medieval European Drama. Its Origins and Rise (the 10th–13th Centuries)]. Moscow, 1989.]
2. European medieval drama: papers from the first international conference on aspects of European medieval drama, Camerino, 28–30 June 1996. Ed. By Sydney Higgins. Camerino, 1996.
3. Contini G. San Francesco d’Assisi. – Letteratura delle origini. Firenze, 1982.
4. Laude dugentesche. A cura di G. Varanini. Padova, 1972.

5. Laude fiorentine. M. 1. Il laudario della Compagnia di San Giglio. A cura di C. Del Popolo. Firenze, 1990.
6. *Jacopone da Todi*. Laude. A cura di F. Mancini. Roma-Bari, 1974.
7. *Chiarini G.* “Il Contrasto fra la Croce e la Vergine” del Codice V.E. 477 alla luce della testimonianza senese – Testi e interpretazioni: studi del Seminario di filologia romanza dell’Università di Firenze. Milano, Napoli, 1978. P. 288–325.
8. *Батюшков Ф. Д.* Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. Опыт историко-сравнительного исследования. СПб.: Тип. В.С. Балашева, 1891. [Batyushkov, F. D. *Spor dushi s telom v pamyatnikakh srednevekovoj literatury. Opyt istoriko-sravnitel'nogo issledovaniya* [The Dispute Between the Soul and the Body in Medieval Literature. An Essay in Historical-and-Comparative Studies]. St. Peterburg, Tip. V.S. Balasheva Publ., 1891.]
9. *Топорова А.В.* Ранняя итальянская поэзия. М., ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. [Toporova, A.V. *Rannyyaya italyanskaya poeziya* [Early Italian Poetry]. Moscow, Institute of World Literature of the RAS, Nasledie Publ., 2001.]
10. *Топорова А.В.* Проповедь и проповедники в Италии: от Средних веков к Возрождению. М., “Тезаурус”, 2011. [Toporova, A.V. *Propoved i propovedniki v Italii: ot srednikh vekov k vozrozhdeniyu* [The Sermons and Preachers in Italy: From the Middle Ages to the Renaissance]. Moscow, Tezaurus Publ., 2011.]
11. *D’Ancona A.* Origini del teatro italiano. V.1. Torino, 1891.
12. *De Bartolomaeis V.* Le origini della poesia drammatica italiana. Bologna, 1924.
13. *Ventrone P.* Lo spettacolo religioso a Firenze nel Quattrocento. Milano, 2008.