

ДАНТЕ, „СТИЛНОВИСТИТЕ“ И ТРАДИЦИИТЕ НА ПРОВАНСАЛСКАТА ЛИРИКА

СИМЕОН ХАДЖИКОСЕВ

Малкото статии, посветени на Данте и на неговото творческо дело у нас, почти не позволяват да се говори за дантевистика в научния смисъл на думата. Възприемчивостта на дантеизма у нас винаги е вървяло успоредно с усилията да бъде претворена на български език гениалната творба на поета „Божествена комедия“. Така е още от края на XIX век, когато К. Величков превежда за първи път „Ад“ (първата кантика на поемата) и същевременно изучава живота и творчеството на Данте.

Значението на творчеството на великия флорентинец се предопределя от обстоятелството, че то бележи началото не само на новата италианска, но и на новата европейска поезия. Нанстина има съществени различия в оценката за Данте в неговата родина и в литературознанието на други страни. Редица италиански изследователи са склонни да приемат литературата на т. нар. треченто (т. е. литературата на XIV в.) като изцяло преходно, предренесансово явление. За тях Данте е творец на „устояващото Средновековие“ според израза на Б. Кроче, докато у Петрарка вече се забелязват черти на „предхуманизма“. Същинският ренесанс в Италия според тези изследователи започва с т. нар. куатроченто (т. е. от началото на XV в.).

Подобна гледна точка подценява новаторските черти в идеологията и художествената практика на тримата бележити представители на треченто — Данте, Петрарка и Бокачо. И ако по отношение на Петрарка и Бокачо няма съмнение, че са първите бележити представители на ранния италиански хуманизъм, с не по-малко основание Данте трябва да се възприема като преходна фигура, съвместваща в себе си чертите на Средновековието, но и на новите предренесансови устремни. Отправна точка за марксистическото литературознание в тази насока е твърдението на Енгелс из предговора към първото италианско издание на „Комунистическия манифест“ (1893), в който основоположникът на научния социализъм казва, че „първата капиталистическа нация“ се създава на територията на Италия, а Данте е „последният поет на Средновековието и заедно с това първият поет на новото време“¹.

За изминалите повече от 660 години от смъртта на поета е създадена необозрима научна литература, посветена на живота и творчеството му. Естествено акцентът пада върху неговата „Комедия“, наречена по-късно от признателните поколения „божествена“ не защото е из-

¹ К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения, т. 22, с. 368.

градена според принципите на средновековната теология и космогония, а в знак на възхищение от нейното поетическо съвършенство. И наистина „Божествена комедия“ е оня величествен паметник, който бележи границата между Средновековието и новите времена.

Но макар че Данте бележи началото на новата италианска и европейска литература, той е здраво обвързан с традициите на средновековната реторика и поетика. Значителна част от изследванията върху Данте са посветени на оня дял от творчеството му, който италианските учени по традиция назовават „второстепенни творби“. За европейския литературен процес първата книга на писателя „Нов живот“, както и трактатите му „Трапеза“, „За народното красноречие“ и „За монархията“, нямат такова значение, каквото се приписва на „Божествена комедия“. Но тези произведения са изключително важни не само като етапи в творческата еволюция на Данте, а и като свидетелство за връзките на писателя със средновековната и с античната литературна традиция.

Данте е създател на практиката на новия културен билингвизъм, основана върху съвършеното използване на класическия латински език и на простионародния италиански от онази епоха, назоваван „волгаре“. През втората половина на треченто този литературен билингвизъм получава забележително развитие в творчеството на Петрарка, който чрез реставраторските си усилия в областта на новолатинската поезия и поетика дава основната насока на Ранния италиански ренесанс като предимно филологическо направление, свързано с възкресяване на римската словесност.

Данте не е такъв краен защитник и поклонник на латинската литература и поетика, макар да признава тяхната обработеност и постигнатото съвършенство. Както подчертават редица съвременни италиански изследователи, той не постига теоретическа непротиворечивост за своя билингвизъм, а го смята за естествен продукт на традицията. Негово забележително теоретическо и творческо прозрение обаче е разбирането за перспективността на говоримия народен език на епохата, доказано блестящо чрез „Комедията“ и положило началото на новата италианска литература. Вярно е, че нито в написания на италиански трактат „Трапеза“, нито в латинския „За народното красноречие“ писателят не е успял да постигне търсения от него синтез между езикознание и поетика. Това не е било възможно при тогавашните познания за езика и изходните позиции на автора от традициите на средновековната реторика. Ала забележително е, че твърдението на Данте в „За народното красноречие“, че „nobilior est vulgaris“, защото „naturalis est nobis“². Заслужава да се подчертае също така, че тези идеи на поета не са ограничени само в сферата на естетиката и поетиката, в тях се оглежда и прозорливостта на Данте политика, който смята езиковото обединение на разпокъсана тогавашна Италия като необходима предпоставка и за нейното гражданско обединение. Неговият извод в „За народното красноречие“ не оставя и сянка от съмнение относно разбиранията му за функцията на националния език: „Италианският волгаре е език на латините като такива; граматиката (с това понятие Данте обозначава най-често латинския език, тъй като неговата граматика е образцово разработена за разлика от тази на говоримия италиан-

² „Волгаре е по-благороден“, защото „ни е присъщ“ (лат.). Цит. по: Mario Pazzaglia. Il verso nel „De vulgari Eloquentia“. Firenze, La Nuova Italia. 1967. p. 123.

ски от онази епоха, б. м.; — С. Х.) е език на латините като предопределени от бога да управляват света: и единият, и другият са „наш език“ за италианската общност и за универсалността на Рим.³

Като творец Данте се усеща много здраво обвързан с традицията и това до голяма степен обяснява и значението му на преходна фигура между две културно-исторически епохи: традиционалист, когато следва предписанията на средновековната поетика, и новатор, когато ги руши с гениалната си интуиция на творец. Макар да не можем да откъснем Данте твореца от Данте теоретика, защото те взаимно се допълват и обясняват, безспорно много по-голям интерес представлява за нас поета, положил началото на италианската литература.

Колкото и значителна да е фигурата на знаменития флорентинец, колкото и да заслани с едрия си ръст културната панорама на предпрерасанова Италия, тя не се появява на празно място. Данте познава отлично цялата предшествуваща го поетическа традиция на Късното средновековие и в своите трактати се опитва да посочи и мястото си в литературния процес без надценяване, но и без излишна скромност. Когато в началото на 80-те години (някои изследователи посочват не без основание 1283 г.) младият Данте започва да пише стиховете, влезли по-късно в първата му книга „Нов живот“, италианската поезия вече има не по-малко от половин столетие зад гърба си. Нейното начало е свързано с т. нар. сицилианска школа, разцъфтяла при двора на германския император Фридрих II през 20-те — 50-те години на XIII в. Силно повлияна от провансалската лирика, сицилийската поезия се очертава като значително явление в литературния живот на Италия още през т. нар. дуоченто (XIII в.) и получава наименованието си благодарение на Данте. В „За народното красноречие“ (I, XII, 2—4) той назовава „сицилианска“ цялата поезия преди оная, която определя като „тосканска“ и към която принадлежи самият той. Именно там Данте — изследователят на италианската поезия, пише, че „мнозина местни поети създаваха стихове в приповдигнат тон... така че всичко онова, което по тяхно време сътворяваха най-добрите измежду италианците, се появяваше най-напред в дворците на такива господари, а поради това, че седалище на двора беше Сицилия, стана така, че всичко поетическо, написано най-напред у нас, беше наречено сицилийско“⁴.

Безспорно интересният и значителен въпрос за мястото на сицилианската школа в развоја на италианската поезия би ни отвел встрани от настоящата тема, затова ще се задоволя да обърна внимание само върху една принципна особеност на школата, забелязана още от Данте: тя възниква в средите на придворната интелигенция, съставена от юристи, учени и философи („*aulici et curiales*“, т. е. „съдебни чиновници и придворни“ според неговото определение). Положението на сицилианските придворни поети е доста по-различно от социалния статут на странствуващите провансалски поети от XII—XIII в., които намират подслон в Каталония, Кастилия, Северна Франция, Италия, та дори в Унгария и в Солун. Ала най-съществената заслуга на сицилианците е в това, че те възприемат от провансалската лирика единствено любовната тема, интерпретирана в куртоазен стил. Иначе стиховете на Гвидо деле Колоне и Якопо да Лентино, на кралете Енцо и Федерико от Ан-

³ Цит. същ.

⁴ Cit. sec. La nuova enciclopedia della letteratura. Garzanti, 1985, p. 904.

тиохия имат твърде малко общо с поетиката на Данте, за да бъде необходимо по-подробното им разглеждане.

Почти единодушно италианската дантевистика определя ранната лирика на твореца като „гуитонианска“, т. е. създавана в духа и маниера на Гуитоне д'Арецо. Сложността при оценката на влиянието на Гуитоне върху Данте произтича от обстоятелството, че младият флорентински поет сравнително скоро го преодолява и се отзовава неodobрително за неотдавнашния си образец в теоретичните си съчинения, писани в началото на XIV в. Във втората глава на „За народното красноречие“ оценката за Гуитоне е недвусмислено отрицателна: „И така, съществуват невежи последователи на Гуитоне д'Арецо и на някои други, които не изоставят лошата привичка да подражават в словесните конструкции на простолудието“ (в оригинала е употребен трудно преводимият глагол *plebescere*, който може да се предаде на български като „подражавам на плебса“)⁵.

Това осъдително отношение на Данте към Гуитоне определя за цели столетия отношението на изследователите към един от най-значителните и най-плодовитите италиански поети от XIII в., автор на 50 канцони и повече от 250 сонета. Ала в случая ни интересува не „реабилитацията“ на Гуитоне, подхваната през последните десетилетия от италианските литературоведи, а немаловажното обстоятелство, че Данте определя като свой учител в „Божествена комедия“ не аретинеца, влязъл в ордена на рицарите на Дева Мария през 1265 г., а болонеза Гуидо Гуиницели. В XXVI песен от „Чистилище“ воденият от Вергилий поет се среща с именития болонезец и разменя с него мисли за поезията, като не пропуска случая да му отдаде почит като на учител и духовен баща. Оценката за Гуиницели като глава на новата поетическа школа се съдържа в следните стихове:

.....
почувствах радост при самия звук
на името на Гвидо Гвиницели,
баща на мене и на по-добри,
които сладко за любов са пели.

(ст. 96—99, прев. Ив. Иванов и Л. Любенов)⁶

Малко по-нататък в същата песен Данте отдава дължимата почит на Гуиницели заради мелодичните му стихове:

Аз: „Сладкият ви стих ме покори
и докато е словото ни живо,
ще ми е скъп с мастилото дори.“

(ст. 112а—14)

През второто десетилетие на XIV в., когато поетът работи върху втората част на „Божествена комедия“, той вече има ясно съзнание за значимостта на новата поетическа школа, оформена от последователите на Г. Гуиницели от втората половина на 80-те години на XIII в. нататък, към която освен самия него се числят Гуидо Кавалканти, Лапо Джани, Чино да Пистойя, Джани Алфани и Дино Фрескобалди. Тазн поетическа школа, която Данте назовава тосканска в „За народното

⁵ Cit. sec. Giuseppe de Robertis. Studi. Firenze, Le Monnier, 1953, p. 24.

⁶ Всички по-нататъшни цитати са по превода на И. Иванов и Л. Любенов: Данте Алигиери. Божествена комедия. С., 1975.

красноречие⁴, днес е по-известна под наименованието „сладостен нов стил“ („dolce stil novo“), а в италианското литературознание нейните представители биват наричани „стилновисти“. Трябва да добавим, че „кръстник“ на новата поетическа школа отново е Данте, който в XXIV песен на „Чистилище“ описва мистичната си среща с поета Бонаджунта Орбичани (известен и като да Лука, тъй като бил от едноименния град), в която за първи път употребява добилото широка популярност определение. Естествено Данте влага в устата на Бонаджунта думи на висока похвала за школата, към която е принадлежал и самият той:

О братко, виждам днес това, което
от сладкия нов стил ме отчужди
с Нотариуса и с Гвитон предвзето,
аз виждам как перото ви реди
слова, които чувството диктува,
а с нашите не бе така преди.
А който по-изтънен стил жадува,
той от изкуство би го пък лишил.

(ст. 55–62)

Както се посочва в коментарите към всички италиански издания и в тези на цитирания български превод, Нотариусът е сицилийският поет Якопо да Лентино, който бил юридическо лице в двора на Фридрих II, а Гвитон е аретинският поет Гуитоне, към който Данте се отнася сурово в своя трактат. Без да се спираме на въпроса, с какво е задължен Данте на своя непосредствен учител по поетика Брунето Латини, автор на една написана на латински „Реторика“ (1260), а чрез него и на античните автори Цицерон („За сътворяването“) и Квинтилиан, нужно е да отбележим, че определението „сладостен“ („сладък“) при него няма метафоричен оттенък, както го възприемаме днес, а е било свързано с идеята за благозвучието на поезията чрез употребата на специално подбрани думи. Латинското понятие *suavitas* (сладост, приятност) още в ранната поетическа практика на Данте се изравнява с италианското *dolcezza* и съдейства за смисловото изравняване на двете (*soave* = *dolce*). Определението „сладостен“ като стилова характеристика, а не като метафора се среща още в ранната поезия на великия флорентинец (например в канцоната „Le dolci rime d'amor“ из „Трапеза“ (IV). След Данте „сладкозвучността“ на стиха вече е била смятана за неизменен белег на добрата поезия, както свидетелства един от най-ранните коментари към „Божествена комедия“ — този на Гуидо да Пиза (след 1325 г.), в който е отбелязано, че „... poeta lyricus... propter dulcissimum sonum“ („На лирическият поет е свойствен най-сладостен звук“, лат.)⁷.

Наличието на многобройни изявления по въпроси на поезията (и от съвременен гледище — на естетиката, реториката и поетиката) в „Божествена комедия“ е напълно разбираемо, като имаме предвид, че гениалната творба на Данте е една своеобразна енциклопедия на цялото средновековно знание в духа на широко популярното през XIII в. „Съкровище“ на Бр. Латини. Тъкмо поради това поетът непрестанно подема и доуточнява и в поемата си въпроси, които вече е разисквал в

⁷ Cit. sec. B. Sandkühler. Die frühen Dantekommentare. Diss. Freiburg, 1962, S. 235.

своите трактати. Това не е противоречало на духа на епохата, нито на добре разработените принципи на средновековната реторика, възприети на редица съществени принципи от античната.

Когато се изтъкват новите предренесансови елементи в светогледа на Данте, неизменно се подчертава неговата гражданска и политическа активност, непримиримостта му към противниците по разбирания, проявена най-пълно в първата кантика на „Божествена комедия“. Това предренесансово съзнание се проявява обаче и в областта на поетиката, където поетът с едно съвършено ново и ясно заявено самочувствие, нямащо нищо общо със средновековното изискване за смирение и анонимност, изтъква заслугите си за обновяването на италианската поезия. В „За народното красноречие“ (I, 17) Данте разяснява разбирането си за онова, което сам нарича „*volgare illustre*“ („знаменит волгаре“): „... възвишен факт на доктрината, защото сред толкова груби словеса на латините, сред толкова неясни конструкции, толкова неверни произношения, толкова селски интонации, го видяха избран така елегантен, неподправен, съвършен и благопристоен, какъвто го показват в песните си Чино да Пистоя и неговият приятел“⁸. Под „неговият приятел“ поетът визира себе си.

Ала освен високо (и както се оказва — исторически оправдано) творческо самочувствие Данте притежава и усет за историзъм, който се проявява в разбирането му за приемствеността в новата за негово време европейска поезия, която обективно се явява възвестител на ренесансовата поезия. В отличие от много по-сетнешни поетически школи и групировки, които зачеркват постигнатото преди тях и провъзгласяват поетическото летоброене от себе си, представителите на „сладостния пов стил“, чийто най-бележит представител е Данте, не са исторически късогледни и не забравят онова, което дължат на своите предшественици. Пак в трактата „За народното красноречие“ (II, 6,6), след като споделя разбирането си за това, каква трябва да бъде „една знаменита канцона“, поетът изброява в следния ред неколцина провансалски и италиански поети лирици: Гираут де Борнел, Фолкет де Марселя, Арнаут Даниел, Арнаут де Беленой, Арнаут де Пегилия, краля на Навара, Гуидо Гуиницели, Гуидо Кавалканти, Съдията от Месина (т. е. Якопо да Лентино), Чино да Пистоя и накрая — „неговият приятел“, т. е. себе си. Тази подредба, свидетелствуваща за поетическия кръгозор и за предпочитанията на Данте, неведнъж е привличала вниманието на изследователите и поради неопределеността на критерия в подредбата е подвеждала изтъкнати литературоведи (да споменем само Пио Райна) да допускат съмнения в автентичността на ръкописа. Но както вярно посочва италианският изследовател С. Сантанджело в книгата си „Данте и провансалските трубадури“: „Данте прилага двойствен критерий: по езикова област и в рамките на всяка област — по превъзходство. Първият критерий може да бъде и хронологически, но хронологически по литератури, доколкото за Данте най-старата литература е провансалската.“⁹

Без да се впускаме в допълнителни разсъждения относно тази подредба, заслужава да привлечем вниманието върху факта, че неслу-

⁸ Cit. sec. Natalino Sapegno. Il Trecento. Milano, Vallardi, 1955, p. 11.

⁹ Salvatore Santangelo. Dante e i trovatori provenzali. Catania, 1921, p. 140.

чайно първото и последното място в поредицата на италианските поети е запазено за Гуиницели и за Данте. В известен смисъл те са обратими и поставяйки себе си накрая, поетът не толкова плаща дан на привидната си скромност, колкото поставя акцент върху собственото си присъствие. По-съществено е да се отбележи обаче междинното място на Гуиницели между провансалските и италианските поети. На друго място в споменавания нееднократно трактат Данте го назовава *maximus Guido* („великият Гуидо“, лат.).

Гуиницели е преходната фигура, поетът, който с много по-голямо поетическо майсторство и неподправено вдъхновение, отколкото сицилийските лирици и Гуитоне д'Арецо, пренася на италианска почва завоеванията на провансалските трубадури. Неслучайно Данте го величае като свой „баща“ в поезията.

Г. Гуиницели е единственият „стилнолист“, когото Данте не познава лично, защото болонезецът умира преждевременно на 41-годишна възраст през 1276 г., когато самият той е дете. В сравнение с твърде продуктивния Гуитоне творческото наследство на Гуиницели е направо оскъдно — то обхваща 5 канцони (авторството на още три е съмнително) и 15 сонета. Започнал като последовател на Гуитоне д'Арецо, скоро Гуиницели влиза в открит спор с него заради традиционния тип поезия и става провъзвестител на „новия“ стил с малкото си творби, сред които се откроява програмната канцона, озаглавена „Амор в сърцето благородно пребивава...“ („*Al cor gentil ripaiga sempre Amore*“). За първи път болонският поет въвежда в италианската поезия от онова време сложния в психологическо отношение мотив за любовта, която е едновременно възвисяваща, но и носи страх и тревога.

Водещ мотив в „любовната наука“ на „стилнолистите“ е „благородната любов“ (*amor gentile*). Това понятие вече не се покрива с провансалското *fin' amors* („изящна любов“), но тук ще бъде преждевременно да се занимаваме с този въпрос. По-важно е да отбележим, че в италианската поезия от XIII в. до XVI в., т. е. от сицилийците до епохата на барока понятието *amor* има подчертано двойствен смисъл — означава както чувството любов, така и митологическия посредник на античната богиня на любовта. В този смисъл е неоспоримо, че Амор на римските елегичи има някои общи черти с Амор на италианските „стилнолисти“. Това са прочутите му атрибути (например любовната стрела), а също така и амбивалентната му функция на раняващо и изцеляващо същество. Според разбирането на Платон от неговия диалог „Пирът“ Ерос (древногръцкият прототип и ответник на римския Амор) е от типа на даймоните (т. е. бог, дух-покровител, но и демон), който осъществява връзката между богове и хора. При поетите стилновисти Амор е ангелоподобно същество. Негово „седалище“ са паметта (*memoria*) и разумът (*mente*) на влюбения.

Обща черта между античния Ерос и стилновисткия Амор е и това, че и в двата случая той е подбудител на влюбения да пише стихове. „Този бог — пише Платон в „Пирът“ — е опитен поет дотам, че може да направи поет и другого. Всеки, когото Ерос обхване, „макар и преди да е бил чужд на музите“ (това е цитат от трагедия на Еврипид, б. м., С. Х.), става поет.“¹⁰ Тази платоническа идея звучи по следния начин в един сонет на Г. Кавалканти: „Амор сам съчини онова, което моето умение сега извайва...“ („От грубата материя“, „*Di vil materia*“)

¹⁰ Платон. Избрани диалози. С., 1982, с. 126.

„Стилновиците“ утвърждават водещите поетически жанрове на своята, но и на следващата литературна епоха — сонетът, канцоната и балатата. В областта на сонета, който е рожба на сицилийците, те въвеждат т. нар. *sonetto continuo*, в който римите на куплетите и терцините са еднакви, а балатата (ит. *ballata*, от гл. *ballare*, която възхожда към фолклорната песен-танц) при тях е „сериозно“ стихотворение и се отличава от канцоната само по наличието на рефрен. Единствената по-съществена близост с провансалците в областта на поетическата форма е при канцоната. Споменатата вече знаменита канцона на Гуиницели „Амор в сърцето благородно пребивава...“ е написана във формата на провансалска *cobla carfinida*, при която последният стих на всяка строфа се повтаря в първия стих на следващата.

Представителите на „сладостния нов стил“ се оказват в много голяма степен посредници между получила вече две столетия значително развитие провансалска лирика и италианската поезия, отколкото поетите от сицилийската школа. Тяхното съзнание за новаторство е било неразделно свързано с усещането за приемственост, здраво вкоренено в предходната традиция. Бележитият изследовател на италианската поезия Хуго Фридрих с основание свързва наименованието на „сладостния нов стил“ с латинските понятия *Poetria nova* или *Ars nova*, като припомня, че в псалмите често се среща изразът *canticum novum* („нова песен“). Ала по-същественото е, че думата „нов“ (*novus*, *novel*) е ключова за провансалските трубадури, където тя най-често е свързана с пролетта, разбираана като време за обновление чрез любовта.

„В перспективата на европейската поезия „сладостният нов стил“ — пише Х. Фридрих в капиталното си изследване „Епохи в италианската лирика“ — е по-нататъшно развитие на лириката на трубадуриите. Неговите представители са имали съзнание за това. Макар да не можем да определим степента на това съзнание, трябва да приемем, че то е било по-голямо, отколкото това на сицилийците.“¹¹

Едно от най-очевидните сходства между „стилновиците“ и провансалците е в усложняването на поетическия стил у поетите от болонската школа, което е типологически сходно с *trobar clus* („затворен, херметичен стил“) на трубадуриите. Цитираният вече Бонаджунта да Лука, в чийто уста Данте влага за първи път определеното „сладостен нов стил“, упреква в един свой сонет Гуиницели заради неяснотата на стиховете му. От своя страна Гуиницели му отговаря в сложен сонет, че способността за разбиране е различна у хората и че „смътното“ слово е своеобразна защита срещу непосветените.

Но в интерпретацията на любовната тема у „стилновиците“ има и съвсем нови измерения, които я отдалечават от провансалската лирика. Основното е в сакрализирането на любовното чувство, в схващането му като „свещена мощ“, която придобива едва ли не космически измерения чрез посредничеството на Амор. Това интелектуализиране на любовта естествено води и до засилване на философското начало в поезията на „стилновиците“, а това е съвсем нов момент в сравнение с, общо-взето, застиналия шаблон на куртоазната любов у провансалските трубадури.

Като проследява развитието на мотива за жената-ангел в провансалската и в ранноиталианската поезия, Аурелио Ронкалия с основание си задава въпроса, в какво се изразява новаторството на Гундо Гуини-

¹¹ Hugo Friedrich. *Epochen der italienischen Lyrik*. Fr.am Main, 1964, S. 55.

цели и отговаря по следния начин. „Неговото новаторство се състои в интелектуалното задълбочаване на търсенятия: в тълкуването на традиционната метафора „жена-ангел“ в светлината на ангелогията, разбирана от философите като изравняване на ангела и разума. Подобно на ангелическият разум жената придобива актуализираща функция: тя привежда в действие, т. е. в любовта, възможностите на благородното сърце.“¹²

Невъзможно е да разберем Данте от „Нов живот“, без да имаме предвид тези нови тенденции, характеризиращи поезията на Гуиницели и на неговите последователи. Новата лирика става философска и мистична, повлияна от схоластичната томистика и от августинския неоплатонизъм, както с основание посочва А. Ронкалия. По-съществени са за нас обаче не изворите на новите тенденции, а тяхната изява в поезията на „стилновиците“.

„Изключително нюансиране получават духовните фази — посочва Х. Фридрих. — Разбира се, с помощта на средства, които са от аристотелево-схоластичен, платонически, неоплатонически и арабски произход и принадлежат към учението за душата. „Аз“-ът на любовта се разлага на отделни органи, сили и събития: очи, цвят на лицето, сълзи, въздишки, дух, сърце, съзнание, мисли и др. Тези органи, събития и сили воюват помежду си или с Amor. Чрез такъв аналитичен способ, полудалегоричен, полуфизиологичен, на тези стихове се удава да представят движението на вътрешното „аз“ — поведение, което ще се среща и при литературния барок.“¹³

У Гуидо Гуиницели за първи път срещаме в новата италианска поезия разбирането за любовта като възвисяваща и облагородяваща сила, без което не можем да си представим ранния Данте. Един от най-прочутите сонети на Гуиницели дава добра представа за тази морална и философска насоченост на неговата поезия:

*I'vo'del ver la mia donna laudare
ed assembrargli la rosa e lo giglio,
più che la stella diana splende e pare
e ciò ch'è lassù bello a lei somiglio.*

*Verde rivera a lei rassemro e laire,
tutti color di fior, giallo e vermiglio,
oro e azzurro e ricche gio' per dare,
medesimo Amor per lei raffina meglio.*

*Passa per via adorna e si gentile,
ch'abassa orgoglio a cui donna salute,
e fa'l di nostra fé, se non la crede,*

*e non si pò appressar onco ch'è vile;
ancor vi dico c'ha maggior vertute:
null'om po mal pensar fin che la vede.*

(Като виждам как хвалят моята мила и я сравняват с роза и крем, и аз твърдя, че тя блести повече от зорницата и всичко хубаво тук прилича на нея.

¹² Aurelio Roncaglia, Ritorno e rettifiche alla tesi vossleriana su fondamenti filosofici del Dolce Stil Novo. — In: Beiträge zur Romanischen Philologie, 1965, n. 2, S. 116.

¹³ Hugo Friedrich, Epochen der italienischen Lyrik, S. 70.

Зелената лъка и въздухът приличат на нея, всички багри на цветята, жълтото и аленото, златистото и синьото и за да доставя по-голяма радост, самият Amor става по-добър.

Тя преминава, изящна и толкова мила, че отнема тшеславието на всекиго, когото поздравява и го покръства в нашата вяра, ако той не е вярващ

и не може да се приближи подъл човек; та пак ви казвам, че тя е връх на добродетелта — никой мъж не може да мисли зло, след като я е видял.“)

Ангелизацията на любовта в поезията на „стилновиците“ не е обикновено продължение на мотив, който се среща още в провансалската лирика. Още у Гийлем де Монтанягол се среща оригиналната перифраза „que tan sembra obra de paradis“ („че толкова прилича на райско творение“ из кансоната „Първите трубадури не са казали всичко“). Макар Данте да не споменава Монтанягол сред знаменитите поети от миналото и от съвременността, прави са изследователите, които виждат в негово лице творец, оказал силно въздействие върху „стилновиците“ (Г. Гуиницели и особено Г. Кавалканти). В изящната и непревладима поради алитерацията в първата строфа кансона „В Люнел сияе светеща луна“ Монтанягол въвежда оригиналния образ на „озарената“ любов, която сякаш излъчва светлина:

A Lunel lutz una luzens.qe dona lum sobre totas lugors.d'aqui pren lum jois dompneis ez amors.e gais solatz e beutatz e jovens.

(В Люнел сияе светеща луна, която осветява повече от всички светлини. От нея взимат светлина радостта, куртоазията и любовта, веселата слънчевост, красотата и младостта.)

Този метафоричен образ отвежда пряко към прочутата формула на Монтанягол „D'amor mou castiatz“ („от любовта иде целомъдрието“), предвещава „стилновицкото“ разбиране на природата на любовта. Духовността на тяхната концепция е нещо принципно различно от провансалската опозиция *fin amor-fol amor* („изящна“ и „груба“, буквално „луда“ любов). Онова, което италианците назовават *amor gentile* („благородна любов“), само привидно напомня за формулировката на Жауфре Рюдел от кансоната „Когато са дълги майските дни“: „ni desiran d'amor de loing“ („и копнеещ за любов отдалеч“). Тяхната концепция е силно повлияна от августинския неоплатонизъм и получава религиозна окраска. Х. Фридрих е прав, когато обръща внимание върху едно привидно несъществено различие между провансалската лирика и поезията на „стилновиците“ — наличието на стихотворения-покаяния у трубадурите, в които се отхвърля земната любов. При представителите на „сладостния нов стил“ подобно противоречие не съществува поради еволюцията в разбирането за любимата жена. „Възможният религиозен конфликт се разрешава — пише Фридрих в цитирания труд — не чрез осъждане на възвишената любов, а чрез нейното посвещение: тъй като повелителката на сърцето е като ангел, не може да бъде грешно тя да е обичана.“¹⁴

Поради платонизиращите тенденции, навейни от актуалното по онова време разбиране, е всяка любов е по принцип добра, „стилновицкото“ противопоставяне *amor gentile-amor vile* се отдалечава от провансалското, като *amor gentile* се приравнява с т. нар. *amor rationalis* („разумна любов“). У провансалските трубадури любовната те-

¹⁴ Op. cit., S, 77.

ма е неизменно амбивалентна, може да бъде едновременно и подчертано духовна, и откровено чувствена. Тази двусмисленост на куртоазната любов произтича от обстоятелството, че още по определение тя е извънбрачна и предполага адюлтера, а, от друга страна, най-често васалното положение на трубадура спрямо съпруга на благородната дама е изключвало възможността за любовна връзка. Нека припомним, че глаголет *jauzir* и произлизащото от него съществително *jauzimen* („наслада“) заемат ключово място в поетиката на провансалската лирика. У един от най-значителните ѝ представители Бернарт дьо Вентадор среща недвусмисленото признание: „*e n fatz soven mou angoussos sospirar non la posc totz jorns baiz an jauzir.*“ „И често въздишам мъчително, защото не мога всеки ден да ѝ се наслаждавам, като я целувам.“)

Откровената и на моменти навънша еротика в поезията на провансалците я превръща в явление от съвсем особен разред в сравнение с възвишената любовна лирика на представителите на „сладостния нов стил“. Ще приведа само още един пример из кансона на Раймбаут д'Оранж, в който съвременното съзнание бива поразено от контраста между откровеното еротично пожелание и изискаността на поетическата формулировка: „*ben aurai dompna grand honor. si ja de vos m'en jutgada. honranssa que sotz cobertor. vos tenga nud embrassada.*“ („Голяма чест ще е, повелителко, за мене, ако ме удостоите да ви държа без дреха и да ви целувам гола.“)

При стилновистите подобни изблици на чувственост са почти немислими. Единствено изключение прави прочутият сонет на Гуницели, в който поетът дава изблик на страстта си, но веднага се разкайва:

Ah, prender lei a forza, oltra su trato,
e baciarli la bosca e'l bel visaggio
e li occhi suoi ch'en due fiamme di foco!
Ma pentami, però che ni'ho pensato
ch'esto fatto poria portar danaggio
e altrui despiacera forse non poco.

(О, да я овладея, макар и насила, и да целувам устата и красиво лице и очите ѝ, подобни на пламъчета. Ала разкайвам се, като си помисля, че с това бих ѝ навредил и че то няма никак да се хареса на другите.)

У поетите на „сладостния нов стил“ все още се срещат някои провансалски мотиви, като темата за суровата красота на повелителката, жестока към своя обожател или темата за смърт от любов и др. Откриваме ги в стиховете на приятеля на Данте Гуиндо Кавалканти. По еднородното мнение на изследователите неговата поезия е най-близка по дух до младежката лирика на Данте и едва ли е случайност, че „Нов живот“ е творба, посветена на Кавалканти. Няма да бъде преследено да търсим и следи от влияние на по-възрастния с 15 години поет върху създателя на „Божествена комедия“. Запазените 52 сонета от Г. Кавалканти дават основание за подобни предположения, тъй като сочат основните насоки на „стилновистката“ доктрина за мистично облагородяващата любов. За да не се приема това твърдение на доверие, ще цитирам един сонет на Кавалканти, който изтъква поета като свързващо звено между Гуницели и Данте, от една страна, и между провансалската лирика и „сладостния нов стил“, от друга (чрез мотива за „озаряващата“ любов):

Chi è questa che ven, ch'ogn'om la mira,
che fa tremar di claritate l'are
e mena seco Amor sí che parlare
null'omo pote, ma ciascun sospira?

Dch, che rassaembla, quando li occhi gira
dica l'Amor, ch'i'noi savria contare:
cotanto d'umilità donna mi pare,
ch'ogn'altra ver di lei i'la chiim'ira.

Non sí poria contar la sua piagenza,
ch'a le's'inchin'ogni gentil vertute
e la beltate per sua dea la mostra.

Non fu sí altra già la mente nostra
e nono sí pose'n noi tanta salute,
che propriamente n'aviam conoscenza.

(Коя е идещата, гледана от всички, която кара въздуха да трепти от яснота и води със себе си Amor, така че никой мъж не може да продума, но всеки въздиша?)

Ах, колко е прелестна, когато извърща очи, дори Amor не би съумял да разкаже: така смирена изглежда тази жена, че всеки друг нени поглед говори за тъга.

Не може да се опише нейната приятност, всяка добродетел в нея пребивава, а красотата я е избрала за своя богиня.

Не е толкова извисен нашият разум, не е заложено у нас толкова изкупление, за каквото не сме имали и съзнание.)

У Данте е засилена философската аргументация в сравнение с поезията на предшествениците му. При него любовта не е чувство, преживяване, колкото мирогледно начало. Поради това тя е издигната до степен на чиста духовност, а понятието *raggione* (разум) е ключово за поезията му. Заниманията му с трудовете на най-авторитетните представители на теологическата мисъл от онова време също не са останали без последствия (да споменем само Бернар дьо Клерво и Бонавентура), поне що се отнася до честотата, с която се появяват в стиховете му редица ключови думи на мистичната теория като сладост, милост, надежда, огън и т. н.

Поетическият речник на Данте и останалите представители на „сладостния нов стил“ е толкова специфичен, че някои изследователи са стигнали до идеята да представят тази поетическа школа от съмишленици, назовавали се *Fedeli d'Amore* (букв. „верни на Amor“), в духа на т. нар. крипто-катарска теза за произхода на куртоазната любов. Особено изобретателен е в това отношение Луиджи Вали, който открива в редица метафори, присъщи на любовната тема (например плач, гръм, въздишка и др.), таен езотеричен смисъл, насочен срещу католическата църква.

Настоящото изследване не си поставя за цел да изследва подробно творческата еволюция на младия Данте, а да го постави в контекста на предхождащата го поезия. В този смисъл по-подробен анализ на първото негово произведение не е нито наложителен, нито възможен. Това не изключва обаче изказването на някои по-обща съображения, проследяващи еволюцията на любовната тема и идеята за жената в младежката му поезия.

„Нов живот“, около чиято датировка изследователите дантолози

още не са постигнали единоподушие (тя се движи между 1293 и 1300 г.), е творба, посветена на рано починалата Беатриче Портинари. Без да засягаме въпроса за биографичната „достоверност“ на вдъхновителката на поета, ще се задоволим да отбележим само нейното „значешо“ име (то иде от лат. *beata* „блажена“ и може да бъде разтълкувано като „носеща блаженство“).

С появата на „Нов живот“ в края на XIII в. става очевидно преместване на центъра на духовния живот в Тоскана — от Болоня във Флоренция, която през т. нар. каутроченто (XV в.) се превръща в люлка на Европейския ренесанс, в „нова Атина“ по израза на Л. Бруни. Любовните стихове на младия Данте не превъзхождат най-доброто, сътворено от Гуиницели, Кавалканти и Чино да Пистойя. Но забележителната заслуга на флорентинеца е в това, че докато у останалите представители на „сладостния нов стил“ новото разбиране за любовта е представено откъслечно, в отделни творби, в „Нов живот“ е систематизирано и мотивирано философски, морално и естетически. Но той прави и нещо повече — макар „ангелизацията“ на любимата жена да го лишава от възможността да я индивидуализира, а религиозният мистицизъм, подсилен от преждевременната ѝ смърт, съвсем да я обезпелтява, все пак Беатриче е първата жена, обезсмъртена в новата европейска литература. Това съзнателно намерение, заявено от автора още в края на „Нов живот“ и доосъществено по-късно в „Божествена комедия“, вече издава и едно ново, по същество предренесансово творческо самочувствие, влизашо в противоречие с рязко отрицателното отношение на средновековната църква към поезията. (Нека припомним само твърдението на св. Иероним: „*Carmina poetarum sunt ciba demoniorum*“, — „Стиховете на поетите са плячка за дяволите“).

Впрочем „ангелизацията“ на Беатриче е осъществена непоследователно, а твърде ренесансово звучи промъкналият се у Данте вероятно чрез посредничеството на Алберт Магнус Омиров стих, употребен като сравнение за героинята: „тя не изглежда дъщеря на смъртен, а на някой бог“¹⁵.

Тук се налага още едно необходимо сравнение с трубадурите провансалци. Както вярно твърди Марио Казела в статията си „Концепцията за любовта в „новия стил“: „Трубадурската литература не е сътворила артистично нито една жена. Измежду толкова канциони, които я възпяват, до нас не достига нито една жена, па макар и фантастично преобразена, със своята нежност, с женското си отчаяние, със страстта си. Тя може да има име, но никога няма лице, тъй като куртоазният дух е егоцентричен по същността си: обича само за да „живее в любов“, според точния израз на Андрей Капелан и прави от любовната страст многобройни вариации на лирически мотиви и сантиментални излияния...“¹⁶

Данте не достига до уменията на Петрарка да портретува любимата жена. Може би главната причина за това не е в отсъствието на поетическо майсторство, а в обстоятелството, че поетът търси любимата в самия себе си, следвайки предписанието на Бернар дьо Клерво за самовглъбяването (*intrare ad semetipsum* — „да навлизаш в самия

¹⁵ В българския превод на Ал. Милев и Бл. Димитрова този стих (24, 259) гласи така: „той не изглеждаше син на човек, а на бог олимпийец“.

¹⁶ Mario Casella. La concezione dell'amore nello stil novo. — In: *Studi danteschi*, 1934, p. 110.

себе си“). Затова още в началото на „Нов живот“ той назовава перифрастично Беатриче *donna della mia mente* („жената на моя разум“).

Новаторска е и формата на „Нов живот“, в която споменните откъси се редуват със стихове, последвани от анализ и тълкувания. Лично аз се отнасям твърде резервирано към аналогията, която прави Х. Фридрих между „Нов живот“ и старофренската рицарска повест „Окасен и Николета“, в която също се редуват стихове и проза. Но докато при рицарската повест това необикновено редуване може да е отглас от фолклорното „амьобейно“ подхващане на текста при наличие на двама изпълнители (вж. по-подробно в „Историческа поетика“ на Ал. Веселовски), формата на „Нов живот“ може да е била подсказана на Данте от провансалските *vidas e gazos*, които съдържат биографиите на трубадурите и тълкувания на отделни техни творби. Така или иначе, в „Нов живот“ Данте се изявява като „комплексен“ писател — той е едновременно поет, критик, теоретик на литературата и моралист. Дантолозите са единодушни, когато подчертават значението на творбата за историята на италианската литература чрез създаването на новия „смесен“ жарг от поезия и проза. „И диалогът поезия—проза — посочва Доменико де Робертис — придобива, в един различен план, характер на диалог между поезия и поезия, между вчерашна лирика и днешна лирика, между традиция и новаторство. В тази сбирка от стихове, които Данте събира в книгата и в „разсъжденията“, които ги придружават, разпознаваме образа и най-автентичното определение на онова, което по-късно бива наречено „нов стил.“¹⁷

Една от чертите на „Нов живот“, която трайно я обвързва със средновековната литература, е мистичната символика на числата, свързана с увлечението на Данте по кабалистиката. Освен сложните етапи на „преобразяване“ (*trasfigurazione*) на Беатриче в паметта и чрез паметта (поетът сам назовава „Нов живот“ *libro de la mia memoria, Proemium*), особено значение в нея се придава на числата 3, 4, 7 и 9. Изследователите с право отбелязват, че всяко едно от тях символизира елемент от християнската религия: три — светата троица, четири — четвороевангелието, седем — свети седмочисленици. За съвременния читател няма никакво съмнение, че оскъдните факти за отношенията между Данте и Беатриче са мистична трансфигурация на реално случили се събития. Иначе как ще си обясним твърдението на поета, че е срещнал съседката си Беатриче за първи път на девет години, а следващия път — след още девет години. Нещата се „наместват“ обаче, когато имаме предвид, че още в края на първото изречение Данте възвестява: *Incipit vita nova* („Започва нов живот“), като влага символичен смисъл в това твърдение; „нов живот“ — за Беатриче в небесните селения, но също така и за самия поет под нейния безгрешен поглед. В този смисъл едва ли е случайност и перифрастичното наименование за „Нов живот“ — „Легенда за света Беатриче“. Самата герония се появява седем пъти в текста, което също е в съответствие с разбирането за закономерното мистично значение на всички земни събития. Трикратният разказ за смърт е подготовка за смъртта на Беатриче. Най-дълбока е обаче символиката, свързана с числото 9, задълбочена от параномастичната игра в значенията на сходно звучащите на италиански думи *pove* („девет“) и *povo* („нов“). В XXIX глава Данте се

¹⁷ Domenico de Robertis. *Il libro della „Vita nuova“*. Firenze, Sansoni, 1961, p. 6.

впуска в разсъждения за свещеното магическо значение на числата, като заявява за Беатриче: „Тя беше девет, т. е. чудо, а коренът на чудото е само в светата Троица.“ (В руския превод на А. Ефрос този пасаж гласи: „...она была девять, то есть чудом, которого корень находится лишь в дивной троице.“) Но за да може днешният читател да схване тази непонятна логика, трябва да има предвид, че чак до XVII в. думата *чудо* е била взаимозаменяема с *пове* и е означавала и „чудо“¹⁸.

Безспорен интерес представляват етапите на „преображението“ на Беатриче, чиято перифрастично обозначение в текста най-често също има параномастично звучене (*la mia beatitudine*). Всички изследователи посочват идеализиращия характер на изображението в тази „книга на спомените“. И самото споменно представяне на историята на една възвишена любов (*pingere nella mente*, „изображение в разума, в представите“) съответствува на обозначението на любимата като *donna della mia mente* („жената на моя разум“). Ясно е прочее, че „преображението“ на Беатриче представя нова форма на любовния ритуал, въведен още от провансалските трубадури и кодифициран в знаменитото съчинение на Андреа Капелан *De Amore* („За любовта“).

Ритуалът на куртоазната любов, изложен подробно от Андреа Капелан и станал задължителен за рицарското съсловие през XII—XIV в., определя четири фази в отношенията между рицаря и благородната дама: „Първата се състои в това да се даде надежда, втората е свързана с даването на целувка, третата е в разрешението за прегръдка, а четвъртата завършва с цялостно отдаване. Не се препоръчва на разумна жена обаче да възнагражда твърде бързо любовника с такава милост и да дава дара на четвъртата степен, прескачайки първите три.“¹⁹ Съвършено вярно е наблюдението на Лурелио Ронкалия, който тълкува по следния начин предписанията на придворния капелан на Мари дьо Шампан: „Любовната служба се схваща като своего рода военна служба, чиито последователи са обвързани с веригите на възвишената солидарност и са подчинени на особени норми на държание подобно на членовете на религиозен орден.“²⁰

В случая не ни интересуват нормите, на които се подчиняват привържениците на куртоазната любов. За нас е важно да подчертаем, че любовният ритуал в Дантевия „Нов живот“ няма нищо общо с куртоазния — той е мистичен, неоплатонически, идеализиращ. Дълбоката духовност на този нов любовен ритуал е в постепенното усъвършенствуване на любимата жена и на обичащия, което протича изцяло в сферата на „разума“ и „паметта“.

Но много по-голям интерес от това мистично „преобразяване“, което в последна сметка е потвърждение на парадоксалния извод на А. Капелан, че „от любовта се поражда целомъдрието“, представлява собствено поетическата реализация на новата любовна доктрина. Единственият „провансализиращ“ детайл в „Нов живот“, който свидетелства, че Данте отлично е познавал провансалската поезия, е пета глава, в която е въведена благородната дама-прикритие, наречена от пос-

¹⁸ По времето на Данте *parazet* *far cosa nova* е означавал и „да направя чудо“. Подобна параномастична „игра“ в „Нов живот“ е свързана и със сближаването на значенията на думите *salute* („здраве“) и *saluto* — „поздрав“.

¹⁹ Cit. sec. Aurelio Roncaglia. *Poesia dell'età cortese*. Milano, Nuova Accademia, 1961, Introduzione, p. XIV.

²⁰ Op. cit.

та schermo della veritate („щит за истината“). Това е твърде очевидно подобие на провансалския *senhal* (псевдоним), чрез който се запазва тайната на любовта.

Проникновено е твърдението на Ерих Ауербах, че младият Данте се е открийл сред останалите представители на „сладостния нов стил“ не чрез темите си, а посредством своя „глас“. Без съмнение изследователят има предвид неговата ярка поетическа индивидуалност. Поради това ще съсредоточа вниманието си не върху новаторството на Данте в областта на реториката и поетиката, а върху поетическата реализация на неговата любовна теория. Сонетът, поместен и разтълкуван в гл. XX на „Нов живот“, е най-важният текст в това отношение, продължение и доразвитие на канцоната на Гуиницели „Амор в сърцето благородно пребивава...“. Неслучайно Данте подхваща същата мисъл, като ѝ придава по-откровено афористично звучене: „Амор и благородното сърце едно са...“:

Amor e' l cor gentil sono una cosa,
si come il saggio in suo dittare pone,
e' cosi' esser l'un senza l'altro osa
com'alma razional senza ragione.

Falli natura quand'è amorosa.
Amor per sire e' l cor per sua magione,
dentro la qual dormendo si riposa
tal volta poca e tal lunga stagione.

Bieltate appare in saggia donna pui,
che piace a gli occhi si, che dentro al core
nasce un disio de la cosa piacente;
e tanto dura talora in costui,
che fa svegliar lo spirito d'Amore.
E simil face in donna omo valente.

(Амор и благородното сърце едно са, както мъдрецът в своята творба твърди, едно без друго те сами не могат, както разумната душа без разум.

Когато е обзета от любов, природата превръща Амор в господар, а сърцето — в негово обиталище, където си отпочива в сън, понякога за кратко, а понякога за дълго време.

Тогав се появява красота в разумната жена, която толкова радва очите, че в сърцето се ражда копнеж по приятното творение.

и това продължава толкова дълго у оня, че се пробужда духът на Амор. И доблестният мъж въздействува на жената по същия начин.)

В краткото пояснение към сонета Данте твърди, че той се дели на две части: в първата става дума за любовта *in potenzia*, т. е. в нейната същност и възможности, а във втората, започваща с терцините, за любовта в действие (*in atto*). Отдавна е направило впечатление на дантологите, че в първата терцина поетът не говори за красотата на любимата жена, а употребява израза „появява се красота...“ Ненапълнено художествено прозрение се съдържа в твърдението за появата на красота у влюбената жена: любовта одухотворява и разкроява човека. Друг съществен елемент от любовната теория на Данте е схващането, че мъжът и жената трябва да бъдат достойни за любовта и един за друг. Това е подчертано чрез параномастичното уеднаквяване,

кото обикновено се губи при превод (*saggio, saggia donna* — „мъдрец“, „умна жена“). Впрочем с основание се посочва, че употребата на този епитет за любимата жена трябва да се възприема като реликта от традиционната похвала за дамата в провансалската лирика, като етимологическият смисъл е близък до „образована“.

В сравнение с интерпретацията на Гуиницели, в която надделява възхитата от красотата на любимата, облагородяваща всички любящи ѝ се, Данте е по-диалектичен в представата си за любовта като взаимодействие между двама души. Свидетелство за това е силната поанта на цитирания сонет, в която гледната точка е съотнесена към „доблестния мъж“, достоен за любовта на „разумната жена“.

По-близък до традиционния тип „стилювистки“ сонет—възхвала на любимата жена, е поместеният в XX глава на „Нов живот“. Нанстина и беглият анализ показва, че в художествено отношение той надвишава постигнатото от Гуиницели, Кавалканти, Чино да Пистоя и др. Ще си позволя да цитирам и него предвид обстоятелството, че любовната лирика на Данте все още е непозната за масовия читател, а тя в не по-малка степен от „Божествена комедия“ чертае перспективите пред новата европейска поезия на прелеза между Средновековието и Преренесанса.

*Ne li occhi porta la mia donna Amore,
per che si fa gentil ciò ch'ella mira;
ov'ella passa, ogn'om ver lei si gira,
e cui saluta fa tremar lo core,*

*si che, bassando il viso, tutto smore,
e d'ogni suo difetto allor sospira:
fugge dinanzi a lei superbia ed ira.
Aiutatemi, donne, farle onore.*

*Ogne dolcezza, ogne pensiero umile
nasce nel core a chi parlar la sente,
ond'è laudato chi prima la vide.*

*Quel ch'ella par quando un poco sorride,
non si pò dicei nè tener a mente,
si è novo miracolo e gentile.*

(В очите си любимата носи Амор, а той облагородява всичко, което тя погледне; отдето мине, всеки се извъръща, а когото поздрави, сърцето му трепти

така, че свежда взор смутен и заради своите недостатъци въздиша: надменност и тъга пред нея бягат. Жени, помогнете ми да я възславя.

Сладост и смирение се раждат в сърцето на оня, който я чуе да говори. Блажен е, който я види за първи път.

А как тя се усмихва, не може никой да каже, нито да запомни, толкова благородно и ново чудо е това.)

В този сонет Амор е персонафициран в чертите на любимата жена (по-точно казано, локализиран е в очите ѝ) и облагородява всичко, до което се докосне. Твърде сложен е въпросът за характеристиката на алегоричната фигура на Амор, затова ще се задоволим да отбележим, че самият Данте го свързва с Амор на римската любовна поезия.

Интересен детайл в сонета, отнасящ се към психологическата ситуация, когато Беатриче не поздравява своя обожател, е обръщението към другите жени с молба за помощ да я възславят. Друга „прованс

сализираща⁴ подробност в творбата, посочена от Фридрих, е употребата на думата *iga* („гняв“) в смисъла, употребяван от трубадурите („тъга, скръб, злоба“).

Досегашното изложение недвусмислено показва тесните връзки между любовния идеал и поетиката на провансалските трубадури и на поетите „стилювисти“. Досега не е станало дума обаче за това в каква степен е познавал Данте провансалската лирика и как се е отнасял към нейните най-бележити представители. А творчеството му дава поне отчасти отговор на тези интересни въпроси. Още в „Нов живот“ (гл. XXV) поетът категорично определя дистанцията във времето между неговата съвременност и окситанската поезия (т. е. поезията, създавана на езика „ос“, към която спада и провансалската): „Не са минали много години, откакто са се появили за първи път тези народни поети, защото да говориш с рими на народен език е почти както да съчиняваш стихове на латински. А ето и доказателство, че е минало малко време: ако поискаме да потърсим на езика „ос“ и на езика „si“, няма да намерим неща, съчинени повече от 150 години преди нашето време.“

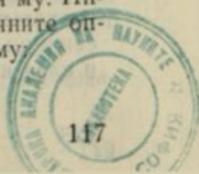
Смята се за твърдо установен факт, че Данте е познавал биографиите на трубадурите, достигнали и до нас, които той цитира в „За народното красноречие“ и по-късно в „Божествена комедия“. Особено голяма популярност са получили упоменаванията в „Комедията“, където с тази чест са удостоени Бертран дьо Борн, Гираут де Борнел, Фолкет де Марселя и Арнаут Даниел. В „За народното красноречие“ се споменават Пейре д'Алверня, Аймерик де Беленой и италианският трубадур Сордело.

В XVIII песен на „Ад“ Данте описва подробно срещата си с трубадура Бертран дьо Борн при осъдените подстрекатели на раздори и войни. Той го представя в твърде малко убеждаваща от логическо гледище ситуация („С десница той като фенер държеше отрязаната собствена глава...“), но напълно адекватна на сюрреалистичните видения, изпълващи преизподнята. Ето и думите, които произнася осъденият на адски мъки трубадур:

„Виж как мъчителен е моят дял!
Ти, живият сред мъртъвците клетки,
дали по-тежка участ си видял?
И за да носиш вест за мен, поете,
знай, че Бертран дьо Борн се казвам аз:
подведох краля млад със зли съвети.
У син срещу баща разпалих бас...“

Впрочем разказът на Бертран дьо Борн продължава още шест стиха, до края на песента, но нецитираното не носи нова информация. В случая Данте се позовава на биографията на Бертран дьо Борн, известна от провансалските *vidas*, според която трубадурът изиграл съществена роля в конфликта между английския престолонаследник Хенри и неговия баща, краля Хенри II Плантадженет.

Почти шестдесет стиха влага Данте в устата на трубадура Фолкет (Фолко) де Марселя, по неговото приповдигнато слово („Рай“, IX, ст. 83–142) има осведомително-пророчески характер за посетителя му. Интерес в думите на трубадура представляват само перифрастичните определения за родния му град Марсилия и самоназоваването му



Меридианът, где лежи Буджѣя,
почти пресича родния ми град,
с кръвта си сгорещил водата в кея.
Бях с име Фолко на света познат,
а тук това небе ме е приело,
понеже аз се чувствам с него слят.

По-нататък Дантевият Фолко (Фолкет) си прави перифрастична характеристика на сладострастник в младите години („не бе по-страстен на шекрата на Бело... от мене, докато бях с гладко чело“), която учудва изследователите на трубадура, тъй като от неговата биография е известно само за любовта му към съпругата на неговия сеньор Ен Барал.

Но особено голям интерес за познанията и отношението на Данте спрямо провансалската поезия представя XXVI песен от „Чистилище“, в която е отдадена почит на родоначалника на „сладостния пов стил“ в лицето на Гуидо Гуиницели. Тази песен съдържа елементи и на литературна критика, доколкото в нея Данте поставя въпроса за първенство в поезията и показва еволюцията в собствената си преценка за провансалските трубадури. Тази еволюция проличава в промяната на отношението му към двама големи поети — Гираут де Борнел и Арнаут Даниел.

Салваторе Сантанджело, автор на интересната и съдържателна книга, озаглавена „Данте и провансалските трубадури“ (1921), е безспорно прав в твърдението си, че по времето на създаването на „Нов живот“ (т. е. преди 1300 г. и преди принудителното изгнание) поетът е имал твърде повърхностни познания върху провансалската лирика. Между 1304 и 1306 г. Данте прекарва две години в Болоня, където без съмнение е имал възможност да ползува богатата библиотека на най-стария университет в Европа и е попълнил познанията си за трубадурите. През това време той пише „За народното красноречие“ и „Трапеза“, съчинения, в които нееднократно се позовава на провансалските поети. В цитирания вече откъс от „За народното красноречие“ (II, 6,6), където Данте изброява най-изтъкнатите провансалски и италиански поети, Гираут де Борнел е поставен на първо място, а Арнаут — на трето, след Фолкет де Марселя.

С. Сантанджело се спира твърде подробно в книгата си на въпроса за подредбата на имената. Цитирайки предходните разсъждения на Данте за чувствената любов у човека, италианският изследовател смята, че най-подходящи примери за него в това отношение са били Арнаут Даниел и Чино да Пистойя. Вярно е твърдението, че канционата на Чино „Достоен съм за смърт...“ няма нищо общо със „стилновиестите“, макар че се вписва в традицията на сицилианската школа. Неоспорим ми се струва изводът на Сантанджело, че в 1305 г. Данте все още е смятал Гираут де Борнел за по-добър трубадур от Арнаут Даниел поради обстоятелството, че у него на преден план е била моралната, а не любовната тематика, както е при Арнаут.

„В края на краищата няма повод за удивление — заключава Сантанджело. — Видяхме, че по всяка вероятност Данте е видял в „Живописанията“ на Р. Видал консервативните съждения на Тераманино за тримата поети. Известно е, от друга страна, че провансалските песенници почти никога не са поставяли на първо място Арнаут Даниел, и след като повяхва славата на Пейре д'Алверня, с когото започват ня-

койко сборника, борбата за първенство се води между Гираут и Фолкет с преимущество за първия.²¹ Твърде вероятно е също така ръкописът, който е използвал Данте, да е давал предимство на Гираут де Борнел.

Към 1315 г. обаче, когато е работил върху втората кантика на своята „Комедия“, поетът вече е променил мнението си за двамата поети, като определено цени повече Арнаут Даниел. Това личи от презрението, с което се отзовава за Гираут в XXVI песен на „Чистилище“, където той го назовава перифрастично „лимзуинецът“. Новата оценка за провансалския трубадур е поверена на Гундо Гуиницели, който се обръща със следните думи към Данте:

О, мили братко — рече приветливо, —
ей този — и посочи с пръст напред —
кова речта ни родна по-звънливо.

Като писател и като поет
надмина всички той, но за глупците
пак лимзуинецът е по-напред.

В този откъс е осъществено противопоставянето между Гираут де Борнел и Арнаут Даниел, свидетелстващо за еволюция в оценката на Данте за провансалците. И за да не остане сянка от съмнение в предимството, което дава на Арнаут, в края на песента поетът призовава и неговия дух и го заставя да говори в терцини на родния си провансалски език. Ето как гласи финалът на песента:

До този дух дойдох ошастливен
и промълвих, че място се намира
за името му винаги у мен.

Звънливо почна той да речитира:
„Tan m'abellis vostre cortes deman,
qu'ieu n'ome puese ni voill a vos cobrire.

Ieu sui Arnaut, que plor e vai cantan;
consiros vei la pasada flolor,
e vei jausen lo joi qu'esper, denan.

Ara vos prec, per aquella valor
que vos guida al som de l'escalina,
sovenha vos a temps de ma dolor!“

И пак навътре в пламъците мина.

А ето как са превели Ив. Иванов и Л. Любенов съчиненията от Данте на провансалски текст в бележките към XXVI песен на „Чистилище“:

Молбата ви тъй скъпа е за мен,
че да се крия кой съм, ме възпира,

Арналт съм аз и нея насълзен:
презрял на миналото лудостта,
аз виждам бъдния живот блажен,

Но в името на добродетелта,
която води в райската градина,
си спомняйте на моя дух скръбта.

Кратката XXVI песен от „Чистилище“ е забележителен пример за сложността на Дантевата „учена“ поезия, вдъхновявала поетите от

²¹ Salvatore Santangelo. Dante e i trovatori provenzali. Ed. Giannotta Catania, 1921, p. 143.

епохата на кватроченто чак до наши дни. Дръзкият пастищ, осъществен от поета чрез изповедта на Арнаут Даниел на провансалски език, врамчена в новоизобретената терцина, несъмнено е един от елементите, вдъхновили сложните лирически опуси на Т. С. Елиът. Същевременно репликата на провансалския трубадур ни дава достатъчно основание да съдим какви са били познанията на Данте по провансалски, щом като той е могъл да пише и стихове на този най-добре разработен в литературно отношение романски език.

За да си обясним преклонението на Данте пред Арнаут, трябва да имаме предвид, че той е един от най-добрите майстори на секстината, форма, която „стилновиците“ възприемат от провансалските трубадури. Освен това той превъзхожда останалите поети в специфичния стил, наречен *trobar ric* (букв. „богат маниер“). *Trobar ric* е развитие и опровержение на т. нар. *trobar clus* („затворен маниер“), създаден от един от първите трубадури, гасконеца Маркабрю. Най-общо казано, *trobar clus* е херметичен поетически стил, рядко проищен, чиято цел е да предпази изкуството от непосветени.

Както твърди Жак Рубо в предговора си към антологията „Трубадури“ (изд. „Серега“, 1971), *trobar ric* надмогва едновременно и *trobar clus*, и *trobar leu* („лек маниер“). За този маниер „любовта е едновременно тъмна и ясна, сияйна и черна, разбираема и непонятна... и това е най-абстрактната част от композицията на кансоната, която трябва да покаже „мястото и формулата“. *Trobar clus*, създаден от Рембаут д'Оранж и от Арнаут Даниел, е опит да се обхване в една-единствена поетическа реалност присъщата на трубадурската поезия още от самото ѝ начало двойственост...“²²

Ще цитирам само две строфи от известната кансона на Ар. Даниел „Сладки звуци и викове“, която е забележителна в две отношения. Тя се състои от седем *soblas* (строфи), при които седмортата рима се повтаря във всяка отделна строфа по зададения в първата рима и предвещава формата на секстината. Освен това в нея се среща знаменателният образ на „прозрачното“ тяло на любимата, огряно от любовта, който, преосмислен в платонизиращ дух, се появява в кансоната на Гуиницели за любовта:

Ben fui grazitz. e mas paraulas coutas. per so que jes al chausir no iui pecs. anz volgui mais prendre fin aur que ram. lo jorn quez ieu e midonz nos baisem. e-m fetz escut de son bel mantel endi. que lausengier fals lenga de colobra. non ovisson don tal mals motz escampa.

Vieus lo chautitz. per cui foron assoutas. las faillidas que fetz Longgis lo cecs. voilli si-l platz q'ieu e midonz jassa en la chambra on amdui nos mandem. un rics convens don tan gran joi atendi. qe'l seu bel cors baisan rizen descobra. e qe-l remir contra-l lum de la lampa.

(Добре бях приет и думите ми — чути, защото не ги подбрах нелепо. Предпочетох да взема чисто злато вместо мед в деня, когато аз и любимата се целувахме и тя ми направи щит от хубавата си синя дреха. Дано клеветниците, фалшиви змийски езици, от които толкова зловоние изтича, не го видят.

Милосърдният Бог, който опрости греховете на слепия Лонгин, ако благоизволи аз и любимата да легнем в стаята, както сме си уговорили среща, от която очаквам толкова голяма радост, че когато открия с

²² Jacques Roubaud. Les Troubadours. Seghers. Paris, 1971, p. 41.

целувки и през смях нейното прекрасно тяло, то да сияе срещу светлината на лампата.)

У „стилновиците“ откровената еротика на трубадурите е преосмислена във възвишен, неоплатонично-августиниански дух, като „прозрачното“ тяло се превръща в метафора за любовното „озарение“, достигнала най-внушителни художествени измерения в творчеството на великия флорентинец Данте Алигиери.

* * *

Настоящата статия е част от по-голямо изследване, проследяващо влиянието на провансалската лирика, която е своеобразен предвестник на европейската ренесансова поезия, върху каталонската, галинско-португалската, италианската, френската и немската късносредновековна поезия. Поради съображения за обем и в разискваната тема някои проблеми трябваше да отпаднат (например отношението на поетите от сицилийската школа към трубадурите), а други не са разработени достатъчно пълно. Но може би по-същественото е, че за първи път в скромната българска дантевистика се поставя на обсъждане въпросът за мястото на великия поет сред представителите на „сладостния нов стил“ и в перспективата на влиянието на провансалската лирика върху новата италианска поезия.