

Иммануэль Римский
ИЗБРАННОЕ

BIBLIOTHECA ARTIS POETICAE

РЕДКОЛЛЕГИЯ СЕРИИ

Мярт Вялятага (Таллиннский университет)

Энекен Лаанес (Таллиннский университет)

Мария-Кристийна Лотман (Тартуский университет)

Михаил Лотман (Таллиннский университет, Тартуский университет)

Юлар Плоом (Таллиннский университет)

Рейн Рауд (Таллиннский университет)

Таллиннский университет

Иммануэль Римский

ИЗБРАННОЕ

Перевод, предисловие и комментарии
Шломо Крола

Под общей редакцией и
со вступительной статьей М. Ю. Лотмана

Послесловие С. М. Якерсона,
приложение Дворы Брегман

Издательство ТЛУ
Таллинн 2018

Bibliotheca Artis Poeticae
Иммануэль Римский
Избранное

Источник:

ממחברות עמנואל הרומי

Издание подготовлено при поддержке Эстонского научного агентства
(Eesti Teadusagentuur, проект PUT1231)

Редактор: Михаил Трунин

Оформление: Сирье Ратсо

© Ш. Крол, составление, перевод, предисловие и комментарии, 2018

© М. Лотман, вступительная статья, 2018

© С. Якерсон, послесловие, 2018

© Д. Брегман, послесловие, 2018

© А. Полян, перевод, 2018

© Издательство Таллиннского университета, 2018

ISSN 2504-6144

ISBN 978-9985-58-854-3

TLU Kirjastus

Narva mnt 29

10120 Tallinn

www.tlupress.com

Отпечатано в типографии Pakett

СОДЕРЖАНИЕ

Сонет: Эскиз истории и феноменологии.

М. Ю. Лотман 7

Поэзия Иммануэля Римского: На стыке

Запада и Востока. *Шломо Крол*..... 23

ИММАНУЭЛЬ РИМСКИЙ. ИЗБРАННОЕ

מהמחברת הראשונה 44

Из первой махберет 45

המחברת השניה..... 48

Вторая махберет..... 49

המחברת השלישית..... 70

Третья махберет..... 71

מהמחברת הרביעית..... 130

Из четвертой махберет..... 131

מהמחברת השביעית..... 146

Из седьмой махберет 147

מהמחברת השמינית..... 152

Из восьмой махберет..... 153

מהמחברת התשעית..... 154

Из девятой махберет..... 155

מהמחברת השש-עשרה..... 158

Из шестнадцатой махберет..... 159

מהמחברת השבע עשרה..... 170

Из семнадцатой махберет 171

מהמחברת השמונה עשרה..... 172

Из восемнадцатой махберет 173

מהמחברת העשרים..... 178

Из двадцатой махберет 179

מהמחברת העשרים ושלוש..... 186

Из двадцать третьей махберет..... 187

מהמחברת העשרים ושבע	188
Из двадцать седьмой махберет	189
Итальянские сонеты Иммануэля Римского	190
Комментарии	201
Список сокращений	295
Литература	297
Первопечатные издания «Махбарот». Книговедческий очерк. <i>С. М. Якерсон</i>	303
<i>Двора Брегман</i> . Главы из книги «Золотой путь: Сонет на иврите в эпоху Ренессанса и барокко». Перевод <i>А. Л. Полян</i>	317
Указатель имен	359

СОНЕТ: ЭСКИЗ ИСТОРИИ И ФЕНОМЕНОЛОГИИ

Михаил Лотман

Сонет занимает совершенно особенное место как в репертуаре форм европейской поэзии, так и в ее истории. Именно с сонета – по крайней мере согласно утверждению Пола Оппенгеймера – и начинается собственно европейская поэзия Нового времени¹.

С точки зрения их структуры стихотворные формы можно разделить на два класса. Первый – основной – составляют регулярные открытые формы, то есть такие, в которых повторяются одинаковые элементы, а объем произведения не ограничен. Идеальная модель привычного русскому читателю силлаботонического стиха строится просто: повторяются одинаковые стопы в стихе, одинаковые стихи в строфе, одинаковые строфы в стихотворении или поэме. Значительно более редкими являются логаядические формы, то есть такие, в которых внутренняя структура стиха гетерогенна, но и она подчинена строгой упорядоченности – из стиха в стих (например, асклепиадов стих античной поэзии и его имитации в русской) или из строфы в строфу (сапфическая строфа). Но и логаяды являются открытыми формами – произведения ими сложенные могут быть самого различного объема.

Другой класс составляют так называемые твердые (или канонические) формы. Здесь основной единицей повтора является не стопа, не строка и не строфа, а весь текст в целом. Объем его обычно ограничен либо строго (сонет, рондо, лимерик, хайку, рубаи и др.), либо в определенных пределах (вириле, рондель, романская баллада², вилланель и др.). Пропорция встречаемости регулярных и твердых форм значительно варьируется в разных поэтических традициях.

¹ Paul Oppenheimer, *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness and the Invention of the Sonnet*, New York – Oxford: Oxford University Press, 1989.

² В отличие от германской баллады, которая является регулярной и открытой формой, романская баллада (или баллата) с германской не связана ни общностью происхождения, ни структурной близостью, их объединяет лишь омонимичность названия.

Если, например, в японской поэзии решительно преобладают твердые формы: хайку и танка, то в европейской поэтической традиции явное предпочтение отдается регулярным формам. Правда и в истории европейской поэзии бывали направления и периоды, ориентированные преимущественно на твердые формы. Здесь следует в первую очередь назвать провансальскую поэзию трубадуров (XI–XIII вв.), оказавшую значительное влияние на формирование поэтических традиций на разных языках в различных странах и культурах, среди которых следует особенно выделить сицилийскую школу поэтов, о которой чуть ниже. Поэзия трубадуров характеризовалась, во-первых, неразрывной связью с музыкой (при том, что особенно популярное стихотворение могло исполняться на несколько мотивов), и во-вторых, значительным разнообразием форм, в первую очередь строфических. В идеале, каждое стихотворение должно было характеризоваться уникальной формой, а авторство распространялось не только на содержание, но и на структуру текста. Изредка такие авторские формы встречались и в позднейшей европейской поэзии, как например кензели Игоря-Северянина.

Традиции трубадуров подхватили труверы и миннезингеры, позже поэты Плеяды (XVI в.), в творчестве которых установка на сложные метрические и строфические формы также сочеталась с музыкальной ориентацией. Так, Жан Антуан де Баиф – одновременно поэт и композитор – пытался не только по античному образцу воссоединить словесное и музыкальное творчество, но и, опираясь на музыку, слагал по-французски квантитативные стихи, реализуя таким образом античные размеры и строфы. Однако, в отличие от трубадуров, Ронсар, Дю Белле, Баиф и др. предпочитали не создавать новые формы, а использовать широкий спектр стихотворных форм, как французского, так и итальянского, и античного происхождения. Однако совершенно особое место в их творчестве играл сонет – каноническая форма, пришедшая из Италии. Особая судьба сонета – единственной твердой формы европейской поэзии, получившей широкое распространение, – связана как с гибкостью его стихотворной структуры³, так и разно-

³ Сонет представлен различными метрами и даже системами стихосложения; еще более разнообразны возможные конфигурации рифм – их десятки. В этом принципиальное отличие сонета от других твердых форм.

образом тематики. По наблюдению М. Л. Гаспарова, наибольшей жизненностью обладают стихотворные формы, семантические ореолы которых характеризуются выраженной антитетичностью. Сказанное в полной мере относится к сонету: темой его может быть, как самая возвышенная любовь, так и чуть ли не порнографическое описание, высокий стиль одних сонетов контрастирует с язвительной сатирой других и т. п. Более того, создается впечатление, что сама форма сонета, в которой одни исследователи видят скрытую антиномичность, другие – диалектичность (Иоханнес Бехер), третьи – золотое сечение и т. п., провоцирует поиск новых языковых и тематических возможностей. То, что отлито в форму сонета, уже само по себе претендует на ореол каноничности. Ср. сатирические сонеты Джузеппе Джоакино Белли, канонизирующие не только рискованные темы, но и римский диалект.

Ключевым моментом в истории сонета является творчество Франческо Петрарки и заложенная им традиция. В начале XVI века петраркизм выходит за пределы Апеннинского полуострова и быстро завоевывает европейское культурное пространство; можно даже говорить о создании своего рода канона. Петраркизм – это не только новые в ту пору мысли и чувства, но мысли и чувства, закованные в форму сонета. В канон петраркизма не вошли ни многочисленные латинские трактаты на самые различные темы, ни стихотворное творчество Петрарки на латыни, но исключительно его итальянские (на вольгаре) стихи, составившие основную часть «Песенника» (“Il Canzoniere”). Вне общеевропейского канона осталась и сложенная терцинами итальянская поэма Петрарки «Триумфы», хотя в Италии она пользовалась значительной известностью. Но и из «Песенника» в канон вошли в первую очередь именно сонеты, а не канцоны и другие формы (любопытно отметить, что с точки зрения истории музыки большее значение имели не сонеты, а мадригалы «Песенника»). При этом сам Петрарка ставил свои сонеты ниже латинских сочинений, но именно сонеты принесли ему мировую славу.

Петрарка творил не на пустом месте, воспетая им любовь к Лауре и сам ее образ были не только порождением страсти поэта, но и подготовлены традицией любовной лирики стильновистов: здесь можно вспомнить и Прекрасную даму сонетов Гвиницелли,

и любовные страдания Кавальканти. Однако, главным предшественником Петрарки был Данте, причем не столько даже как автор «Божественной комедии», сколько «Новой жизни». Данте для Петрарки одновременно и источник вдохновения, и тайный соперник (Петрарка старается даже не упоминать его имени). Он пытался превзойти Данте в «Триумфах», сложенных терцинами, то есть используя строфическую структуру, изобретенную Данте специально для «Комедии», в то время как любовная лирика Петрарки недвусмысленно отсылает к «Новой жизни» и содержащимся там сонетам.

В первом же сонете «Новой жизни» (*A ciascun'alma presa e gentil core...*) образность и рифмы задают парадигму будущего петраркизма:

A ciascun'alma presa e gentil core
nel cui cospetto ven lo dir presente,
in ciò che mi rescrivan suo parvente,
salute in lor signor, cioè Amore⁴.

Core-Amore (сердце-любовь, Amor⁵) – это не просто рифмопара, то есть элемент стихотворной техники, но и семантический стержень этого и многих последующих сонетов. Примечательно, что, хотя в рифменной позиции core или amore встречаются и у Данте, и у Петрарки не только в сонетах, но и в балладах и канцонах, именно в сонетах рифма core-amore (или amore-core) занимает центральное положение. Так, в «Новой жизни» эта пара рифм обнаруживается более чем в половине содержащихся там сонетов (в 14 из 23, еще в двух сонетах d'amore хотя и находится в рифменной позиции, но рифмуется, соответственно, с onore и valore), в то время как в балладах и канцонах «Новой жизни»

⁴ В переводе И. Н. Голенищева-Кутузова:

Влюбленным душам посвящу сказанье,
Дабы достойный получить ответ.
В Аморе, господине их, – привет! –
Всем благородным душам шлю посланье.

⁵ Amor – *лат.* Купидон, *греч.* Эрос. У Данте, и вообще в поэзии итальянского Возрождения, Amor отсылает не столько к языческой античности, сколько к образности христианской любви. При этом Amor выступает как в функции господ(ин)а (*signor*) влюбленных, так и самой любви, причем он часто персонифицируется в образе прекрасного юноши. Поскольку русская любовь женского рода, мужской род Амора представляет для русских переводчиков известные трудности.

эта рифма не встречается ни разу: Amore в рифменной позиции появляется лишь в одной из баллад и рифмуется с *segno*, в канцонах же встречаются рифмы *d'amore-valore*; *Amore-colore*, *Amore-more*, однажды в рифменной позиции оказалось и *core*, рифмующееся с *dolore*. Таким образом, Amore и core в «Новой жизни» – не просто рифменное клише, но клише, специфически связанное именно с сонетом. Это не только пара рифм, но своего рода метатема сонета. И Амор, и сердце выступают в двух смыслах одновременно. Амор – это и божество любви, то есть ее причина, и сама любовь как следствие этой причины; сердце же – это часть тела, находящаяся в груди и, будучи органом любви, пронзаемая острыми предметами (стрелами, шипами), с другой стороны, сердце может быть отделено от тела лирического субъекта, и в первом же сонете его пылающее сердце оказывается в руках у Амора. Этот образ станет впоследствии источником мистического опыта Вячеслава Иванова и займет центральное место в «*Cor Ardens*».

В «Новой жизни» Данте одновременно и продолжает, и существенно трансформирует тему невозможной любви, заимствованной у трубадуров, в творчество которых она, вероятно, свою очередь, пришла из арабо-испанской поэзии. Любовь, лишенная телесности и, одновременно, страстно ее жаждущая, у Данте имеет иной смысл, нежели у трубадуров. Дама трубадура (по крайней мере в соответствии с их позднейшими и в значительной степени мифологизированными биографиями) стоит выше его по положению в феодальной иерархии и, как правило, является замужней женщиной. Любовь к ней является, одновременно, и источником поэтического вдохновения, и причиной неисчислимых страданий поэта. Страданий, оснащенных куртуазной образностью, придающей сюжету условный и до некоторой степени даже игровой характер. Пропась, разделяющая Данте и мадонну Беатриче не имеет отношения ни к социальным, ни к художественным условиям – смерть служит гарантом подлинности. Однако, как это в истории словесности нередко случается, даже самый искренний человеческий документ, будучи одновременно художественным произведением, порождает традицию, вскоре обрастающую штампами. Чино да Пистойя и Петрарка, оплакивая в сонетах смерть (реальную смерть!) своих возлюбленных, могли опираться на образность Данте. Более того, сама смерть мадонны Лауры приобретает у Петрарки

характер не только жизненного, но и поэтического события. В последующей традиции петраркизма невозможная любовь, разлука и даже смерть возлюбленной/возлюбленного становится устойчивым мотивом, даже своего рода клише.

Показательна в этом смысле рецепция творчества Луизы Лабе (XVI в.), обстоятельства жизни которой почти неизвестны. В то время как одни исследователи (например, Джерри Нэш) считают ее творчество лучшим образцом безыскусной и искренней страсти, воплощенной в совершенных поэтических формах, для других ее сонеты, канцоны и т. п. являются чисто литературной игрой, призванной доказать, что формы и мотивы модной итальянской поэзии с успехом могут реализовываться на французской почве. Более того, сравнительно недавно было высказано предположение (Мирей Юшон), не получившее, впрочем, широкой поддержки, что все творчество Луизы Лабе – не более, чем литературная мистификация поэтов лионской школы, так что ни о какой искренности чувств здесь говорить не приходится. Однако вне зависимости от наличия или отсутствия биографического подтекста и, соответственно, искренности или фиктивности чувства, произведения, объединенные именем Луизы Лабе, являются важной вехой в истории французского петраркизма. Более того, традиционные образы могут не только не препятствовать искренности переживаний, но, напротив, помогать находить им выражение, с точки зрения как автора, так и читателя, адекватного и искреннего. Поэзия становится грамматикой чувства.

Бертольт Брехт в своем сонете «О стихах Данте, посвященных Беатриче», со свойственной ему грубоватой прямолинейностью возлагает на Данте ответственность как за то, что именно он заразил поэзию непотребством: из-за него теперь всякий поэт стремится к недостижимому и лишь воображаемому (к той, кого он сам «оттрахать не смел»⁶); более того, из-за Данте каждая мимолетно увиденная в толпе красotka причиняет нам страдания, поскольку в ней нам – мужчинам – мерещится идеальная, и, следовательно, недоступная возлюбленная. Сексуальность вытесняется из жизни в искусство.

⁶ В переводе Ефима Эткинда формулировки Брехта смягчены: «которой не сумел / Он овладеть, хотя весьма хотел»; в оригинале: "die er nicht vögeln durfte".

Гетевская Вечная женственность прямо не названа, но она здесь неявно присутствует.

Важной особенностью сонета является его коммуникативность. Первый же сонет «Новой жизни» является посланием, хотя его адресатом является не конкретный человек, а вообще «все благородные души», влюбленные и понимающие любовь в самых ее возвышенных и аллегорических проявлениях. Однако сонеты Данте флорентийского периода адресованы конкретным людям – преимущественно стихотворцам – и рассчитаны на стихотворный же ответ именно в форме сонета. При этом если обмен сонетными посланиями с Гвидо Кавальканти или Данте да Майяно в целом выдержан в рамках принятого у стильновистов, то обмен посланиями с Фарезе Донати с их грубым юмором и переходом на личности стоит у истоков другой сонетной традиции – сатирической, не чужающейся грубого натурализма. При этом оскорбительный тон таких сонетов также может быть не выражением непосредственного чувства, а, по правдоподобию предположению И. Н. Голенищева-Кутузова, своего рода поэтической условностью.

Но не Данте и стильновисты заложили традицию сонетов-посланий – посланиями были уже самые первые сонеты, сочиненные Джакомо да Лентини и поэтами сицилийской школы. Кстати и рифма *core-amore* обыгрывается уже в сонетах да Лентини. Ср. особенно “*Amore è uno desio che ven da’ core...*”, где сердце и любовь не только между собой рифмуются, но и серией повторов образуют основу текстуры сонета⁷, являющимся ответом на посвященные природе любви сонеты-послания Джакомо Мостаччи и Пьетро делла Винья.

Обмен стихотворными текстами или отрывками не был изобретением поэтов сицилийской школы – диалогические формы творчества и даже поэтические турниры были известны и трубадурам, и миннензингерам. Тенсоны трубадуров могут быть типологически сопоставлены с рэнга средневековой японской поэзии,

⁷ Итальянский сонет не знает запрета на лексический повтор, введенный значительно позже французским классицизмом. В формулировке Буало он звучит так: «*Ni qu'un mot déjà mis osât s'y remontrer*». В русском переводе: «В нем [сонете] повторять слова поэтам запретил [Аполлон]» («Поэтическое искусство», Песнь вторая, перевод Э. Л. Линецкой). Это условие впоследствии считалось необязательным и соблюдалось лишь ригористами.

а конкурсы сочинителей вака – с турнирами миннезингеров. Но следует решительно подчеркнуть существенную особенность именно сонета: диалог может вестись не только с реальными собеседниками, современными поэту, но и с персонажами других эпох, демонстрируя подчас мета- и интертекстуальность сонета. «Сонет» становится не только обозначением формы, но, одновременно, и жанром, и заглавием (или подзаголовком) текста. Бродский пишет «Двадцать сонетов к Марии Стюарт» (1974), скандальные своей рифменной структурой. «Двадцать сонетов к Саше Запоевой» (1995) Тимура Кибирова, как кажется, отсылают к Бродскому лишь заглавием, рифмовка его сонетов вполне конвенциональна и обсуждается в самих сонетах; предполагается, что адресат – дочь поэта – должна прочесть их не в момент создания, а в будущем. При этом типичная для сонетов интертекстуальность отсылает к самым различным традициям.

Наиболее вероятным создателем сонетной формы считается Джакомо да Лентини (ок. 1210 – ок. 1260), исполнявший должность нотари при дворе Федерико II. Сонет родился не в пении и не на танцевальной площадке, а в кабинетной тишине, сонет – изначально письменная форма. В этом исключительно важном отношении творчество сицилийцев, не говоря уже о стильновистах и Данте, отличается от трубадуров и миннезингеров: «сицилийская поэзия решительно отделилась от музыки, с которой песни трубадуров неразрывно связаны»⁸. Твердые архитектурные формы вообще в большинстве своем связаны с песенными и даже танцевальными истоками, сонет является в этом смысле знаменательным исключением. Более того, по утверждению Пола Оппенгеймера, сонет является первой после античности формой европейской поэзии, рассчитанной не на устное исполнение, сопровождаемое как правило музыкой, а на «тихое» чтение, чтение про себя⁹. Сонет – первая европейская стихотворная

⁸ А. В. Топорова, *Ранняя итальянская лирика*, Москва: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001, с. 18.

⁹ Paul Oppenheimer, *The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness and the Invention of the Sonnet*, New York – Oxford: Oxford University Press, 1989, pp. 34–38. Чтение про себя в Средние века было редким искусством. Во всяком случае Святой Августин счел необходимым специально отметить странную манеру чтения своего учителя Святого Амвросия Медиоланского: тот читал всегда молча, не шевеля губами, но лишь «пробегал глазами по

форма, созданная в тишине и предназначенная для тихого чтения¹⁰. Эта, казалось бы, незначительная и чисто внешняя деталь имела значительные последствия не только для развития поэтической культуры, но и культуры в целом.

Любой письменный текст является отсроченным сообщением, содержащим в себе потенцию дистактной коммуникации. Алфавитное письмо передает не только смысл сообщения, но и его звучание: пишущий записывает звуки, читающий воспроизводит звучание. Писание под диктовку – первый этап освоения письма не только с исторической, но и педагогической точки зрения¹¹. Более того, даже «молчаливое» письмо оказывается написанным под диктовку. Данте пишет свою «Комедию» под диктовку Амора («Чистилице», песнь XXIV, 52–54), еще более показателен следующий пассаж из «Новой жизни»:

странице» (Исповедь, VI, 3). Вероятно, столь же уникальным это умение было и в античности; ср.: Alberto Manguel, *A History of Reading*, London: HarperCollins Publishers, 1996, pp. 41–53.

¹⁰ Сравнительно недавно была выдвинута гипотеза, согласно которой стихи сицилийцев, также как и стихи провансальцев, были рассчитаны на пение, просто ноты не сохранились, подобно тому как не сохранились ноты многих произведений трубадуров (ср.: Maria Sofia Lannutti, 'I trovatori. La musica nel repertorio lirico romanzo', *Atlante storico della musica nel medioevo*, A cura di Vera Minazzi e Cesarino Ruini, Milano: Editoriale Jaca Book, 2011, pp. 164–167; Maria Sofia Lannutti, 'La canzone nel medioevo. Contributo alla definizione del rapporto tra poesia e musica', *Semicerchio*, 2011, no. 43, pp. 55–67; Alessandra Fiori, 'L'Italia dell'ars nova: Musica e letteratura', *Atlante storico della musica nel medioevo*, A cura di Vera Minazzi e Cesarino Ruini, Milano: Editoriale Jaca Book, 2011, pp. 258–259). Несмотря на развернутую аргументацию, касающуюся в том числе семантических особенностей, на которых остановимся ниже, концепцию эту трудно признать удовлетворительной: о музыкальном сопровождении поэзии трубадуров известно из различных источников, а не только благодаря сохранившимся нотам, в то время как в отношении сонетов никаких такого рода указаний нет. Правда, одно произведение самого Федерико II известно и в нотной записи, но, во-первых, музыкальное сопровождение к нему было присочинено позднее и, во-вторых, это не сонет, а канцона ("Dolze meo drudo, e vatène"), то есть пришедший из Прованса специфически песенный жанр.

¹¹ Ср. у А. М. Пешковского: «Конечной целью всякого обучения правописанию является не умение писать под диктовку <...>, а умение излагать на бумаге грамотно свои собственные мысли. В то же время необходимо учесть, что правильное писание под диктовку и правильное писание „своего“ суть две особых разновидности правописного искусства» (А. М. Пешковский, *Вопросы методики родного языка, лингвистики и стилистики*, Москва – Ленинград: Государственное издательство, 1930, с. 64).

<...> случилось, что пилигримы проходили по одной из улиц, которая находится почти посредине того города, где родилась, жила и умерла благороднейшая дама. Пилигримы шли, как мне казалось, погруженные в размышления. Думая о них, я сказал самому себе: «Мнится мне, что эти пилигримы из дальних стран и вряд ли они слышали даже рассказы об этой даме и ничего о ней не знают» <...>. Затем я говорил самому себе: «Если бы я мог задержать их хотя бы на короткое время, я бы вызвал слезы в их глазах прежде, чем они покинут этот город, так как сказал бы слова, которые заставили бы плакать всякого, их услышавшего». Затем, когда они исчезли с глаз моих, я решился сложить сонет, чтобы выразить то, что я говорил про себя. И, желая с большей силой вызвать сострадание, я задумал написать его так, как будто бы я в действительности обращался к пилигримам. Тогда я написал сонет, начинающийся: «Задумчиво идете, пилигримы...» (Новая жизнь, XL, 51).

Непроизнесенные вслух слова должны вызвать физиологическую реакцию слушателей (слезы), но поскольку слушателей уже нет, Данте записывает сказанное про себя (буквально: то, что я сказал между собой – “io manifestasse ciò che io avea detto fra me medesimo”), чтобы его действие равнялось услышанному. Письмо является медиатором звука.

Аналогичным образом обстоит дело с чтением: чтение вслух предшествует чтению про себя; тексты, созданные для чтения вслух, предшествуют текстам, сложенным для молчаливого чтения. Соотношение визуального и акустического кодов в этих текстах различно. Зрительные знаки заполняют пространство, слуховые – реализуются во времени. Механизмы смыслообразования в устных и письменных текстах также существенно различаются. Как показал Р. О. Якобсон, звуковые сигналы тяготеют к символическим, то есть условным знакам, в то время как зрительные – к иконическим¹², однако записанные вербальные сообщения – в отличие, например, от музыки – являются по выражению Якобсона суперструктурами¹³,

¹² Roman Jakobson, ‘Visual and Auditory Signs’, Roman Jakobson, *Selected Writings. II: Word and Language*, The Hague – Paris: Mouton, 1971, p. 335.

¹³ Roman Jakobson, ‘On the Relation between Visual and Auditory Signs’, Roman Jakobson, *Selected Writings. II: Word and Language*, The Hague – Paris: Mouton, 1971, p. 340.

совмещающими качества знаков различного типа. Это делает любой текст, записанный алфавитным письмом, сложной семиотической конструкцией. Особенно важно это для поэзии, поскольку в ней смысловые возможности языка максимально напряжены. Потери в звучании должны быть в письменной поэзии каким-то образом компенсированы.

Эту невыполнимую задачу, создание безмолвной звучности, Джакомо да Лентини решал следующим образом.

Во-первых, звучание из плана выражения переводится в план содержания: рифмующиеся слова становятся семантическим центром текста, то есть рифмуются не только звуковые оболочки, но и скрытые в них смыслы, что, в свою очередь, привлекает дополнительное внимание к созвучию окончаний¹⁴. Во-вторых, семантика звучания переходит на мета-уровень, становясь обозначением жанра, а нередко и заглавием (или подзаголовком) стихотворения. Этимология сонета не вполне прозрачна, слово *sonnet* встречается у трубадуров, но оно не имеет точного терминологического смысла и обозначает просто короткую песенку. У да Лентини и поэтов сицилийской школы сонет становится обозначением твердой формы, не имеющей прямых аналогов в творчестве провансальцев. *Sonetto* означает песенку, но в конечном счете восходит к звучанию (*sonare*): сонет – звучащий. Рифма становится не только неотъемлемой частью поэзии, но и – метонимически – ее синонимом: *rime* – это стихи, *Rime* – заглавия стихотворных сборников.

¹⁴ Здесь не место для сколько-нибудь подробного обсуждения истории возникновения рифменного стиха в европейской поэзии. С. С. Аверинцев предложил изощренную теорию происхождения рифмы из духа греческой диалектики: созвучия окончаний (гомеотелевты) риторической прозы каким-то образом перешли в византийские акафисты, а оттуда уже и в светскую поэзию (С. С. Аверинцев, 'Рождение рифмы из духа греческой «диалектики»', С. С. Аверинцев, *Поэтика ранневизантийской литературы*, Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004, с. 226–240); в разговорах со мной эту теорию поддерживал и М. Л. Гаспаров. Хотя определенные основания для такого понимания имеются (нельзя, в частности, отрицать влияние византийской традиции на раннесредневековую латинскую духовную поэзию), основная траектория рифмы в Европе шла не с юго-востока на запад, а с юго-запада на восток: из Иберии в Прованс, оттуда на Апеннины, в Сицилию, в германские земли. Кроме того, был (и есть) у рифмы и третий источник: спонтанные созвучия окончаний синтагм в различных малых жанрах речевого фольклора.

Окончание стиха становится его центром. Когда Маяковский, представляющий совершенно иную эпоху и поэтическую культуру, назвал рифму бочкой с динамитом, а предшествующую ей часть стиха – дымящимся фитилем, то эта гипербола была применима лишь к рифме в новоевропейской традиции, начало которой было положено создателями сонета в середине XIII века: ни провансальская, ни арабо-испанская песенная традиция не связывали рифму со специфическими семантическими эффектами; это же справедливо и для речевых рифм пословиц и поговорок (ср. стих русского райка). Более того, рифма начинает связывать не только (а порой и не столько) слова, но и сущности, кажется даже, что это именно сущности выражают себя в созвучных словах. Орган любви – сердце – и должен рифмоваться с самой любовью (ср. столь же устойчивое рифменное клише *кровь – любовь* в русской поэтической традиции начиная с романтизма). Эротические коннотации получили дальнейшее развитие в ренессансной поэзии Франции, где, в зависимости от их просодической конфигурации, рифмы были разделены на мужские и женские, а правила их альтернации приобрели мартимониальную трактовку (*mariage des rimes*; ср. «бракосочетание рифм» у Тредиаковского). Итальянская поэзия не знала чередования клаузул, поскольку в языке преобладает парокситоническое ударение, которое и стало нормой для стиховых окончаний; в редких случаях, когда строка заканчивается дактилической клаузулой (*rhyme sdrucchiola*), то и она трактуется не как особый тип окончания, требующий отдельной регламентации, а как отклонение от женской клаузулы.

Семантическая составляющая рифмы, становится не менее, а подчас и более значимой, чем звуковая. Ср. у Мандельштама третью строфу стихотворения «Там, где купальни, бумагопрядильни...» (1932):

У реки Оки вывернуто веко,
Оттого-то и на Москве ветерок.
У сетрицы Клязьмы загнулась ресница,
Оттого на Яузе утка плывет.

Схема рифм в стихотворении: AbAb, в этой строфе рифмуются веко и ресница – связь не звуковая, а смысловая. Если у Мандельштама ассоциация вполне очевидная, то Пастернак в стихотворении

«Любимая, – молвы слащавой...» (1931) идет дальше – рифма связывает даже не столько значения, но и сами вещи, их сущности:

Теперь не сверстники поэтов,
Вся ширь проселков, меж и лех
Рифмует с Лермонтовым лето
И с Пушкиным гусей и снег.

И я б хотел, чтоб после смерти,
Как мы замкнемся и уйдем,
Тесней, чем сердце и предсердье,
Зарифмовали нас вдвоем.

Поэзия – постоянное возвращение. Казалось бы, очень далекая от итальянских рифм образность Пастернака по сути дела есть не что иное как возвращение к архитеме Данте и Петрарки: Любовь, зарифмованная и отлитая в стихотворной форме, сильнее смерти.

Но вернемся, наконец, в Италию конца XIII – начала XIV века. Сонет стремительно приобретает популярность в разных частях полуострова, в первую очередь – в Тоскане, Романье, несколько позднее – в Риме. Именно в Тоскане и Риме создаются первые сонеты не на итальянском наречии. Символично, что первый не итальянский сонет был написан на окситанском языке. Сонет известного поэта Паоло Ланфранки да Пистойя датируется 1284 годом, это его единственное известное произведение на окситанском. Выбор «сицилийской» формы, по-видимому, определен содержанием: сонет связан с событиями Войны сицилийской вечерни и посвящен сицилийскому королю Педро I, представителю Арагонской династии. Тем более примечательно, что языком сонета был выбран язык поэзии трубадуров: уроженец Тосканы обращается к арагонскому королю на окситанском, который для Паоло Ланфранки да Пистойя, по-видимому, был по-прежнему универсальным языком поэзии. Однако сонет Паоло Ланфранки да Пистойя представляет собой единичный опыт, не получивший продолжения.

Принципиально иным было творчество Иммануэля Римского (Иммануэль бен Шломо, Manuello Romano, Manoello Guideo), заложившим традицию сонета на иврите. Будучи еврейским ученым,

Иммануэль был хорошо знаком с современной ему итальянской словесностью и был активным участником поэтической жизни Италии, переводы его итальянских сонетов также представлены в настоящем сборнике. Что касается его сонетов на иврите, то они представляют уникальную амальгаму различных культур и традиций. Архитектура сонета, разумеется, итальянская; метрика – арабо-еврейская (то есть адаптированный ивритом аруд), но, одновременно, отсылающая и к итальянской традиции, поскольку стихи, с некоторой долей условности считающиеся 11-сложными, естественным образом ассоциировались с эндекасиллабами; язык и образность – еврейские; тематика – современная светская, но с постоянными отсылками к предшествующей как светской, так и сакральной традиции.

Зародившийся на южной окраине Европы, сонет распространился по всему континенту и далее по всему миру. Сонет зафиксирован во всех европейских странах, сонеты пишутся на турецком, на десятках языках Индии, на арабском, иврите, японском, китайском и других языках. История сонета далека от своего завершения.

В заключение несколько слов о композиции этой книги, а также о ее переводчике и составителе. Основная часть книги – это переводы из «Махбарот» Иммануэля Римского, приводимые параллельно с оригинальным текстом. Поскольку Иммануэль создавал свои сонеты не только на иврите, но и на итальянском, то в состав сборника включены и его итальянские стихи, свидетельствующие о том, что их автор не только умел свободно переходить из одной языковой стихии в другую, но и в совершенстве владел обоими культурными кодами. Тексты тщательно прокомментированы переводчиком, его же перу принадлежит предисловие, знакомящее с историко-литературным контекстом творчества Иммануэля Римского.

Судьба наследия Иммануэля Римского представляет самостоятельный интерес, его первопечатным изданиям посвящено послесловие, написанное крупнейшим знатоком еврейских рукописных и первопечатных книг профессором Семеном Якерсоном специально для настоящего издания. Поскольку еврейские стихи Иммануэля представляют исключительный интерес и с точки зрения их структуры, то в качестве приложения с любезного разрешения профессора Дворы