

МИХАИЛ МЕЙЛАХ

Ленинград

ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА ПОЭЗИИ ТРУБАДУРОВ II. ЖАНР СИРВЕНТЫ И ПРИМЫКАЮЩИЕ ЖАНРЫ

Посвящается Ольге Ревзиной

„Два жанра поэзии трубадуров — любовная куртуазная кансона и жанр сирвенты, в котором находили выражение политические, религиозные, этические, литературные воззрения певцов — традиционно считаются основными формами провансальской лирики” — таким утверждением открывалась первая в этой серии статья автора о диалогических жанрах провансальской поэзии, помещенная в т. XVIII 2, с. 5—22 настоящего журнала.

Автор хотел бы теперь воспользоваться любезно предоставленной журналом возможностью последовательно обратиться к каждому из двух этих ведущих жанров лирики трубадуров.

* * *

Обычно сирвента определяется как песня, которая строится по образцу куртуазной кансоны, но отличается от нее тематически¹. В сирвентах, как сказано, трубадуры обсуждают вопросы религии, морали, политики, достоинства и недостатки своих покровителей и друг друга. Собственно говоря, всякая песня, посвященная нелюбовной теме, может быть определена как сирвента. Впрочем, многие сирвенты по-прежнему трактуют проблемы куртуазии и куртуазной любви, но в несколько ином ключе. Заимствуя форму, сирвента часто „переворачивает” тему: в песнях этого жанра нередко торжествует смеховое начало и всякого рода сниженные мотивы.

¹ В недавней статье Э. Келер высказал мысль, что первоначально кансона и сирвента составляли единый жанр, двойственный по своей тематике; обособление их, по Келеру, произошло позднее. См. E. Köhler, *Sirventes-Kanzone: „genre bâtard” oder legitime Gattung?*, [в:] *Mélanges Léjeune*, Gembloux 1969, с. 159—184. Общие работы о жанре сирвенты: W. Nickel, *Sirventes und Schpruchdichtung*, Berlin 1907; J. Störö, *Ursprung und Entwicklung des provenzalischen Sirventes bis auf Bertran de Born*, Halle 1931; V. de Bartholomaeis, *Poesie provenzali storiche relative all' Italia*, Roma 1931; E. Winkler, *Studien zur politischen Dichtung der Romanen*, I: *Das altprovenzalische Sirventes*, Berlin 1941. Новая книга: D. Rieger, *Gattungen und Gattungsbezeichnungen der Trobadordlyrik*, „Beihefte zur ZRPh”, 1975, 148 — осталась нам пока недоступна.

Название жанра сирвенты, этимологически связанное с понятиями „службы”, „служения”, т.е. песнь служителя или служивого² (*sirvent-es(c)*, adj.), могло первоначально ассоциироваться с социальной функцией певца, подчиненного своему сеньору, которого он прославлял в песнях, лежащих в основе этого жанра. Такая хвалебная песнь в древности служила ответом на дар могущественного человека при архаическом обычае обмена дарами, представлявшего собой специфическую форму социального общения, благодаря которой устанавливался особенно тесный контакт между участвующими в обмене³.

Другое объяснение, принятое П. Шторостом, столь же популярное, но не выдерживающее критики с позиций, прежде всего, лингвистики⁴, сводится к тому, что жанр этот как бы является „служебным”, „подчиненным” по отношению к кансоне, поскольку в сирвентах, как сказано, используются метрические схемы и музыка уже существующих куртуазных песен. Именно такое переосмысление принято было в поздних провансальских поэтиках, в частности, в *Doctrina de compondre dictatz*⁵ и *Leys d'Amors*. Обычай этот, составлявший одно из правил литературной игры трубадуров, попутно мог облегчить сирвенте завоевание популярности, а ее автору в каких-то случаях и труд сочинения, особенно, если ему приходилось, как это нередко бывало, ее слагать при экстренных обстоятельствах.

Сам по себе жанр сирвенты неоднороден и может быть дополнительно классифицирован по нескольким разновидностям. Мы начнем наш обзор с политической сирвенты, игравшей огромную роль в жизни эпохи. Речь идет о сирвентах, в которых трубадуры — нередко это были сами сеньеры — пропагандировали образ действий королей или сюзеренов, подстрекая к войне или призывая, напротив, к миру. Естественно, что в обоих случаях поэт защищал собственную позицию или позицию своего патрона, чьим рупором служили его песни — стремясь при этом дискредитировать врага. В умелых

² Таково классическое объяснение Гастона Париса и Поля Мейера, восходящее к Дипу. Ср. совершенно фантастический вариант объяснения А. Колсеном: „сирвента — это »песнь служителя«, но в том смысле, что автор, иной раз совершенно независимый человек, верно »служит« какой-либо идее, партии или лицу, т.е. песнь сторонника, человека, защищающего какие-либо взгляды”. См. А. Kolsen, *Sirventes*, ZRPh, 1921, nr 41, с. 549, цит. у Р. Фридман, *Любовная лирика трубадуров*, „Уч. зап. Рязанского ГПИ”, т. 34, 1965, с. 397, прим. 16. См. обзор существующих теорий как этимологии слова, так и истоков и функции жанра в замечательной книге F. Pirot, *Recherches sur les connaissances littéraires des troubadours occitans et catalans des XII et XIII siècles*, „Memorias de la Real Academia de buenas letras de Barcelona”, 1972, m. XIV, с. 42—53.

³ См. E. Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris 1969, m. I, с. 65—86; А. Я. Гуревич, *Категории средневековой культуры*, Москва 1972, с. 201 и след.

⁴ А. Жанруа указывал, что формами, восходящими, как при подобном истолковании, непосредственно к *servir*, могли бы быть только либо сущ. *servire*, либо прич. наст. вр. *sirven* См. Pirot, *op cit.*, с. 44.

⁵ *Serventetz es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimas...*, [в:] *The Razos de Trobar of Raimon Vidal and Associated Texts*, ed. J. H. Marshall, Oxford 1972, с. 104—105.

руках поэта подобные сирвенты являли большую силу, служа, несомненно, одним из важных орудий влияния на политику. Такая их функция сравнивалась с ролью, какую в современном обществе играют средства массовой информации — радио, печать, телевидение. Сегодня политические сирвенты трубадуров могут служить ценным историческим источником — надо только учитывать свойственную им субъективность, контрастирующую с более бесстрастным тоном современных им хроник. Некоторым политическим сирвентам присуще более широкое „общественное” звучание. Такова сирвента Бернарта Сикарта де Мараведжольса (nr 671 по справочнику Пиллэ-Карстенса, дальше сокращенно — Р.-С.) сочиненная на музыку и с соблюдением метрической схемы любовной кансоны „Сладостно-злая...” Гильема де Кабестана (Р.-С. 213, 5). Написана она на тему, приобретающую острую актуальность в эпоху альбигойских войн — эпоху расцвета политической сирвенты; автор сетует в ней на бесчинства французов-крестоносцев, творимые ими на провансальской земле. Подобным образом, итальянский трубадур гвельф Пейре де ла Ка'Варана увещевает в своей сирvente ломбардцев противостоять нашествию Империи (Р.-С. 334, 1). Любопытно, что в этой сирvente встречается забавное подражание или передразнивание немецкой речи имперских солдат — над расшифровкой ее передачи ученые до сих пор ломают себе голову⁶.

Из числа трубадуров, прославившихся своими политическими сирвентами, самым знаменитым был несомненно Бертран де Борн. Как поэта, особенно искусного в этом жанре, его отмечает Данте, рассуждая в трактате *О народном красноречии* о трех родах поэзии, воспевающих „воинскую доблесть”, „любовный пыл” и „справедливость”. Выдающимися мастерами двух других жанров — любовной кансоны и моральной сирвенты — он считает Арнаута Даниэля и Гираута де Борнеля. Слава поэта, однако, не спасла Бертрана от страшного наказания в дантовом *Аду*, куда он помещен как сеятель раздора, подстрекавший к отцеубийственной войне, и обречен вечно брести в адском круге, неся отсеченную от тела собственную голову наподобие фонаря (*Inferno* XXVIII, 118—142).

Поэтическая слава этого трубадура, автора сорока пяти песен, преимущественно воинственного содержания⁷, хорошо согласуется с тем местом, какое ему отводит в своих произведениях Данте, который к тому же в *Пуре* ставит его в отношении щедрости наравне с Александром и Саладином. Все это, однако, мало соответствует непосредственной достаточно скромной реальной исторической роли трубадура. Его имя почти не встречается в совре-

⁶ См. варианты объяснений в книге: М. Б. Мейлах, *Язык трубадуров*, Москва 1975, с. 42.

⁷ Последнее издание песен Бертрана — С. Appel, *Die Lieder Bertrams von Born*, Halle 1932. Оно должно корректироваться поправками Л. Кастнера, печатавшимися в его обширных заметках о песнях Бертрана в журнале „Modern Language Review”, 1932—1937, nr 27—32. См. также L. Clédât, *Du rôle historique de Bertran de Born*, Paris 1879, и многочисленные комментарии П. Буассоннада, к сожалению, рассыпанные по редким изданиям (см. Р.-С., с. 68—77).

менных ему хрониках, зато обширные „разó“ — комментарии тринадцатого века к девятнадцати его песням (составляющие приблизительно седьмую часть общего объема всех жизнеописаний с комментариями к песням более чем ста трубадуров) образуют нечто вроде настоящего исторического романа. Один из постоянных мотивов этого „романа“ составляет в самом деле любовь Бертрана к войне, к которой он якобы постоянно призывает королей и баронов. В этих текстах постоянно подчеркивается радость, испытываемая им, когда он узнает о чьих-либо распрях, которые он немедленно пытается усугубить и расширить своими сирвентами. Подобный романтический образ Бертрана, навеянный этими легендами, был создан Уландом, а в русской литературе к этому образу сравнительно недавно обращался Лев Лунц, автор пьесы *Бертран де Борн*⁸.

Насколько, однако, правомерно объявлять Бертрана, на основании его сирвент и сопутствующих им легенд, зафиксированных в комментариях к ним — сеятелем раздора, злым противником мира и глашатаем войны во что бы то ни стало?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо отвлечься от привычного для нас, к счастью, отвращения к войне, и попытаться верно оценить отношение к ней человека эпохи средневековья, когда война не была еще бойней-осуществляемой средствами массового уничтожения. В рыцарской среде сражение считалось „честной игрой“, исход которой зависел не только от личной храбрости, мужества и доблести ее участников, но и от воли Божьей. В такой войне, обнажавшей трагичность человеческого существования, человек готов был пожертвовать своей жизнью ради воинской чести, и поэтому честью считалось сохранить жизнь поверженному противнику. Разумеется, сказанное относится к некоторому идеальному аспекту средневековой войны, которая на деле, как и все войны, сопровождалась жестокостью, бессмысленным кровопролитием и трескучей пропагандой (это особенно относится к крестовым походам, к которым призывали в своих сирвентах и трубадуры, и которые только ослепленное сознание могло соединять с именем Христа. Не лишне вспомнить, что цивилизация трубадуров пала в результате одного из таких походов).

Этот „идеальный“ аспект войны, в понимании средневекового рыцарства, и определяет военные сирвенты Бертрана в гораздо большей степени, чем временные политические интересы или эгоистические стремления, не говоря о выдуманном романтиками, вместе с Огюстеном Тьерри, каком-то „патриотизме“ Бертрана, которому они приписывали „антибританские“ настроения. По духу благородства, по истинно мужественному отношению к жизни и смерти, сирвенты Бертрана напоминают песни Тиртея или Архилоха. Можно сказать, что „брани“ и составляют истинную „любовь“ Бертрана, обозначающего экстатическое упоение боем тем же словом „joü“, с помощью которого трубадуры выражают обыкновенно понятие куртуазной радости,

⁸ Пьеса была издана в альманахе *Город*, Петроград 1923, с. 9—48.

какую они испытывают при созерцании дамы. Приходит на память в этой связи ратный клич „Monjoï” воинов Карла Великого в *Песне о Роланде*, а ближе к нам — строки из песни Председателя в Пушкинском *Пире во время чумы*: „Есть упоение в бою...” Упоение это, однако, двойственно: подобно некоторым эпизодам батальных сцен *Войны и Мира* Толстого, в сирвентах Бертрана сквозь пыль военной игры начинает вдруг проглядывать иной, кровавый образ битвы, свидетельствующий о серьезности этой игры. Но если война неизбежна, то она должна быть „честной игрой”, и настоящий человек находит настоящую радость в настоящей битве⁹.

Здесь нет, к сожалению, возможности остановиться на особенностях блестящей поэтической техники Бертрана. Поэзии его присуща некоторая особая образная насыщенность, замечательная изобразительная суггестивность. Образы у Бертрана нередко чередуются по принципу, предвосхищающему кинематографический монтаж. Трубадуру никогда не изменяет чувство юмора, вообще присущее Бертрону в самой высокой степени. Все это вместе придает его песням ноту современного звучания, которая делает его поэзию созвучной с некоторыми образцами поэзии двадцатого века, особенно, английской: не даром образ Бертрана и реминисценции из его песен заняли такое большое место в поэзии Эзры Паунда.

Внимательное чтение песен Бертрана заставляет усомниться в справедливости наказания, наложенного на Бертрана Дантом (да позволено нам будет заметить: лично мы бы охотно поменяли его местами с Фолькетом Марсельским — трубадуром, впоследствии епископом, выступавшим заодно с альбигойскими крестоносцами против своих соотечественников, которого Данте тем не менее поместил в *Рай*). Меньше всего этот превосходный поэт, со свойственными ему реалистическими нотами, мастерски владеющий словом, похож на поджигателя войны, безответственно бряцающего оружием. Трудно сказать о Бертроне точнее и короче, чем это сделал недавно Дж. Вильгельм, определивший его поэзию всего тремя словами: War, Wit and Morality — бой, ум и нравственность.

*

*

*

Своего расцвета жанр политической сирвенты достигает, как уже сказано, в эпоху альбигойских войн. В ходе этих войн, продолжавшихся с перерывами около двадцати лет и закончившихся победой Севера, югу Франции, и в частности, независимым аристократическим дворам, составлявшим социальный субстрат куртуазной культуры, был нанесен смертельный удар¹⁰. Рим, в пря-

⁹ Об отношении к войне в средневековье см. (на материале, правда, XIV в.) книгу: J. Barnie, *War in Medieval Society*, London 1974. Интерпретацией военных мотивов у Бертрана мы обязаны в значительной степени главе об этом трубадуре в книге: J. J. Wilhelm, *Seven Troubadours*, University Park and London 1970, с. 145—172.

¹⁰ Об альбигойских походах см.: Н. А. Осокин, *История альбигойцев и их времени*, т. I—II, Казань 1869—1872; P. Belperron, *La Croisade contre les Albigeois*, Paris 1942; J. R. Strayer, *The Albigensian Crusades. Concurrents in World History*, New York 1971.

мом и переносном смысле, снова побеждал Афины. В эту тяжелую пору, когда на смену торжествовавшей в Провансе веротерпимости, широте взглядов и расцвету искусств надвигалась иссушающая волна ортодоксии, трубадуры, может быть, еще и не подвергались каким-то специальным гонениям, но куртуазная культура, частью которой были они сами, гибла у них на глазах. Некоторые трубадуры отзывались на агрессию яростными сирвентами, направленными против альбигойских крестоносцев, а вместе с ними и против Римской католической Церкви, во имя которой те действовали. Как любопытный факт, можно отметить, что на одном из инквизиторских процессов этого времени обвинением зачитывалась знаменитая, направленная против Рима, сирвента Гильема Фигейры.

И тем не менее, в новых неблагоприятных условиях поэзия трубадуров не угасла сразу. Она продолжала жить как в самом „куртуазном отечестве“, так и за его пределами, где находили убежище многие трубадуры-эмигранты.

Наиболее признанным мастером уже несколько иной разновидности сирвенты — сирвенты на темы религии и морали — был в эту эпоху трубадур Пейре Карденаль. В сирвентах этого рода, культивировавшихся почти с момента зарождения провансальской поэзии, трубадуры оплакивали падение нравов, упадок куртуазии и всевозможные пороки. В этом сказывается мифологизирующая ориентация куртуазного универсума на идеальное прошлое, противопоставленное настоящему как времени деградации и упадка; такая ориентация акцентирует невозможность реализации в этом мире куртуазного мифа с его идеальной устремленностью и предельным тяготением к абсолютному¹¹. Эти мотивы, характерные для раннего трубадура Маркабрюна и подхваченные его последователями, адептами „темного стиля“, достигают у Пейре Карденалья полноты выражения.

Этот трубадур, чья деятельность протекала между 1216 и 1271 гг., пользуется в наши дни репутацией крупнейшего провансальского поэта¹². Возможно, актуальность его инвектив, привлекательность его позиции, трагизм его положения, а также его высокое стиховое искусство, вызывая к нему симпатию, скрадывают известные черты декаданса, на наш взгляд, явственно ощущаемые в его поэзии. Эти черты проступают сквозь некоторую жесткость его юмора, за которым стоит ни на мгновение не ослабевающая серьезность тона, сквозь несколько однообразную, несмотря на множество вариантов строфы, версификацию, а также не сбалансированное более общими проявле-

¹¹ Cf. M. Meylakh, *The Structure of the Courtly Universe of the Troubadours*, „Semiotica“, 1975, nr 14/1, c. 61—80.

¹² Критическое издание: R. Lavaud, *Poésies complètes du troubadour Peire Cardenal*, Toulouse 1957. См.: K. Vossler, *Peire Cardenal, ein Satiriker aus dem Zeitalter der Albigenserkriege*, München 1916; L. Cocito, *Aspetti e motivi della poesia di Peire Cardenal*, Genova 1958, а также серию недавних статей Ш. Кампру, особенно в „Annales de l'IEO“, 4me sér., 2, 1970, nr 5, c. 23—48. Сирвентами Пейре Карденалья восхищался в своих книгах *Bel Canto* и *J'abat mon jeu* Арагон, находя их созвучными современности.

ниями игрового начала злоупотребление аллитерацией. Именно игровое начало — и это отличает его поэзию от творчества лучших из его предшественников — оказывается у него в значительной мере утерянным. Конечно, эпоха уже мало располагала к игре, и преобладающая серьезность, которая окончательно победит в поэзии трубадуров-буржуа XIV века, становилась чертой времени.

Большую часть наследия Пейре Карденалья составляют моральные сирвенты: по его словам жизнеописания, он „обличал зло этого мира и неверность клириков”. Всего три кансоны, из общего наследия более семидесяти пьес, проникнуты, в духе песен Маркабрюна, неприязнью к дамам и к любви, а также к куртуазным формулам, потерявшим свое значение и пародируемым Пейре. Одна из этих песен, в которой он говорит, иронизируя, что доволен Амором, оставившим его наконец в покое, так что ему не надо больше вздыхать, бодрствовать ночами, обманывать и быть обманутым, томиться, умолять и т.п. (поэт перечисляет привычные куртуазные клише — Р.-С. 335, 7) — немного напоминает сходное по своему методу стихотворение Цветаевой „Мне нравится, что Вы больны не мной,/ Мне нравится, что я больна не Вами”.

Сегодня сирвенты Пейре представляются, на наш взгляд, слишком прямолинейными и несколько пресными; кажется, что они мало потеряют, если пересказать их прозой; их можно сравнить, по духу, с картинами передвижников. В этих сирвентах Пейре обличает проповедников, обсуждающих после пиров сорта вин и готовых объявить всех, кто на них не походит, еретиками-вальденсами; критиков-стяжателей, чующих богатство лучше, чем ястребы и коршуны — падаль; королей, правителей и богачей, правящих миром с помощью грабежа, предательства и лицемерия. Отношение Пейре к миру лучше всего выразилось в его пессимистической басне о городе дураков, представляющей собой единственный образец этого жанра у трубадуров, предвещающий „похвалу глупости” Эразма и сопоставляемый Ш. Кампру с пьесой Ионеско *Носорог*. Предмет этой басни — современный Пейре Карденалю мир, где любовь к Богу и к людям, которая должна была бы быть нормальным состоянием для человека, подменена стяжательством, гордостью и обманом, и где тот, кто остается верен высшему пути, считается сумасшедшим.

Лучшими произведениями Карденалья мне представляются его духовные сирвенты, в которых чувствуется подлинное вдохновение. Такова песня, посвященная прославлению Креста, несколько напоминающая заключительные строфы *Марии Магдалины* Пастернака. Эта песня открывается следующими строками — полными глубокого внутреннего смысла:

Из четырех концов креста один направлен вверх, к тверди, другой вниз, к бездне; третий к Востоку, и последний к Западу. Этим Крест указывает, что Христос владеет всем пространством (Р.-С. 335, 15).

Подобные эзотерические мотивы, вместе с инвективами Пейре, направленными против господствующей церкви, дали повод для обсуждения в научной

литературе вопроса о том, не был ли Пейре Карденаль катаром¹³. На этот вопрос, мне кажется, можно дать скорее отрицательный ответ. В отличие от трубадура Гильема Фигейры, целиком отвергающего в своей известной сирvente, направленной против Рима, всю церковную иерархию, Пейре Карденаль не отрицает самой Церкви, он только требует, чтобы она была очищена от злоупотреблений. Именно глубокая религиозность Пейре заставляет его обличать „неверность клириков” с жаром, достойным Маркабрюна, который подобным же образом стремился возродить куртуазию: ведь жалобы на недостойных священников трубадур возносит к самому Богу.

* *

*

Наряду с сирвентами на темы религии, политики и морали надо выделить так называемые „персональные” сирвенты, посвященные прославлению или, наоборот, диффамации определенного лица¹⁴, например, сеньера, который по мнению трубадура, не проявил достаточной щедрости (щедрость и гостеприимство, игравшие такую большую роль в жизни странствующих трубадуров, считались главнейшими чертами куртуазности, что с известными оговорками можно считать одним из многочисленных в куртуазном универсуме отдаленных рефлексов архаических индоевропейских традиций)¹⁵. Хотя хрестоматийно-классическими образчиками жанра сирвенты являются сирвенты политические, ближе, однако, к истокам жанра стоят в свете приведенной интерпретации, различные виды именно персональных сирвент, т.е. сирвент обращенных к какому-либо лицу.

Разновидностью персональной сирвенты следует считать и форму плача (*planh*), поскольку в нем большое место занимает восхваление достоинств и доблестей оплакиваемого лица — знатного сеньера (нередко бывшего при жизни покровителем трубадура), собрата-трубадура, изредка — возлюбленной дамы. Близость к сирvente проявляется и в том, что поэтика XIV в. *Leys d'Amors* указывает на практику заимствования музыкальной (следовательно, и строфической) формы для произведений этого жанра уже существующих кансон:

pero per abusio vesem tot jorn qu'om se servish en aqueset dictat de vers e de chanso
(ed. Gathien-Arnoult, I. 348)

¹³ Этот вопрос специально ставится в статье L. Vargas, *Peire Cardenal était-il hérétique?*, „Revue d'histoire des religions”, 1936, n° 118. Проблема отношения поэзии трубадуров к учению катаров рассматривается во многих работах. См.: D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris 1956, livre II, ch. 6; „Revue de Synthèse”. Numéro spécial: *Le Catharisme*, 1948; „Cahiers du Sud”. Numéro spécial: *Les Cathares*, An 53: 1966; R. Nelli, *Le Phénomène cathare*, Paris 1964.

¹⁴ Ср. перевод термина 'sirventes' в латинском варианте трактата первой половины XIII века *Donatz Proensals* Юка Файдита: „cantio facta vituperio alicujus”, [в:] *The Donatz Proensals of Uc Faïdit*, ed. J. H. Marshall, Oxford 1969, с. 142.

¹⁵ См. Benveniste, *op. cit.*, t. I, ch. 7: „L'Hospitalité”, с. 87—101. О куртуазной щедрости см.: А. Я. Гуревич, *op. cit.*, с. 225—229.

— практику, по мнению автора поэтики, ошибочную из-за несоответствия в сюжете и стиле. Серия недавних исследований показала тесную связь этой жанровой разновидности с латинским *planctus*¹⁶, в свою очередь, восходящим к более древним, универсально распространенным ритуальным формам. Поскольку плачи сочинялись обычно на смерть великих мира сего, то они нередко могут служить источником уточнения исторических дат, если, конечно, сами не нуждаются в более точной датировке.

К числу наиболее знаменитых провансальских пьес этого жанра относится плач Бертрана де Борна на смерть „молодого английского короля” (Р.-С. 80, 41), а также плач Гаусельма Файдита на смерть короля Ричарда Львиное Сердце. Трубадуры, впрочем, оплакивали не только королей и могущественных сеньеров. Плач трубадура Гаваудана, который придерживался так называемого „темного стиля”, посвящен смерти его дамы и пронизан, кажется, неподдельной грустью (Р.-С. 174, 3). Гильем де Сент Лейдьер является автором плача по своему другу Гуго, написанного в сильных и трогательных выражениях (Р.-С. 234, 15а). Наконец, трубадуру Блакассету (1240—1280 гг.) принадлежит своеобразный — уже шуточный — „плач”, сочиненный на уход двух прелестных девиц-сестер в монастырь (Р.-С. 96, 10а). — На что же там блистающие взоры и белые зубки? — спрашивает поэт в тоске.

Сравнительное изучение жанров плача и сирвенты показывает, что границы между ними довольно расплывчаты. Так, знаменитый плач Сорделя, написанный им в 1237 году на смерть его покровителя Блакаца (тоже трубадура), надо рассматривать скорее как настоящую сирвенту, поскольку его пафос состоит в такой же степени в обличении живых правителей, как и в прославлении мертвого (Р.-С. 437, 24). Так как все доблести погибли с покойным — говорит Сордель — его сердце следует вынуть из груди и дать съесть королям, страдающим трусостью — среди них — Фридриху II, Генриху III и графу Раймону VII Тулузскому. История этого плача имеет любопытное продолжение. Его сюжет, восходящий к тем же архаическим фольклорным мотивам, с которыми связана знаменитая легенда, восточного происхождения, о „съеденном сердце”, составившая жизнеописание трубадура Гильема де Кабестаня — привлек внимание еще двух трубадуров, которые захотели внести в него свои коррективы. Бертран д'Аламанон в специально написанной тем же размером сирвенте, начинающейся словами „Меня очень огорчил сеньер Сордель, ибо ему изменил разум...”, заявил, что незачем делить благородное сердце между трусами, которых перечисляет Сордель, лучше отдать его достойным дамам, прекрасное — прекрасному (Р.-С. 76, 12); со своей стороны, Пейре Бремон в сирвенте „После того как сеньеры Сордель и Бертран разделили сердце...” предлагает разделить не сердце, а все тело (Р.-С. 330, 14). Наконец, было замечено, что в происходящей в *Чистилище* сцене встречи

¹⁶ S. C. Aston: *The Provençal Planh, I: The Lament for a Prince*, [в:], *Mélanges Boutière*, Liège 1971, т. I, с. 5—22; II: *The Lament for a Lady*, [в:], *Mélanges Lejeune*, т. I, с. 57—66. См. также: H. Springer, *Das altprovenzalische Klagelied*, Berlin 1895.

Данте с Сорделем трубадур указывает Вергилию на души тех, кто, распевая латинский гимн к Божьей Матери, молятся о прощении за небрежение долгом, и среди них правители, высмеянные им в плаче по Блакацу. Данте, по-видимому, знал и ценил этот плач, пафос которого согласуется с его собственными политическими взглядами, и прибег к тонкой литературной игре в этом отрывке. В двадцатом веке мотивы этой песни Сорделя реминесцировал английский поэт У. Б. Йитс, который в своем стихотворении, посвященном смерти знаменитого лидера ирландских националистов Чарльза Парнелла, советует отвратить его сердца ирландским политическим деятелям¹⁷.

* *

*

Различные разновидности жанра персональной сирвенты объединены одной общей особенностью, которая делает его из всех жанров провансальской литературы наиболее заостренно-личным. Эта особенность заключается в том, что такие сирвенты, как правило, обнаруживают глубокую личную заинтересованность их авторов, которая далеко не всегда присутствует в любовной кансоне и которая внешне выражается в присущих сирвенте элементах иронии, сатиры, спора, сопровождающих обличение и выпад. Жанр персональной сирвенты — в меньшей степени, чем жанр диалогизированного прения — служит отдушиной для реализации в поэзии трубадуров смехового начала и разного рода „сниженных” мотивов¹⁸. Однако с формой прения сирвенту, как жанр мнений по преимуществу, объединяет прежде всего внутренняя диалогичность. Скрытая диалогичность выходит наружу, когда трубадуры, как это нередко бывает, обмениваются сирвентами. Так, горькие упреки, брошенные Амору трубадуром Альберетом де Сестаро, вызывали к жизни ответ Аймерика де Беленоя, а на упоминавшееся уже яростное обличение тулузанцем Гильемом Фигейрой жестокости Римской католической Церкви в эпоху альбигойских войн отвечает сирвентой, впрочем, гораздо более слабой, трубадурка Гормонда из Монпелье. Интересны случаи, когда обмен сирвентами происходит между трубадурами, вовлеченными в военную интригу. Такой обмен произошел, например, между генуэзцем Бонифачио Кальво, высту-

¹⁷

Had de Valéra eaten Parnell's heart
No loose-lipped demagogue had won his day,
No civil rancour torn the land apart.

W. B. Yeats, *Parnell's Funeral*

¹⁸ Подробнее о сниженных мотивах см. в моей статье *Диалогические жанры поэзии трубадуров* в т. XVIII/2 настоящего журнала, с. 19—21. Подобные сниженные мотивы у трубадуров, чаще вообще замалчиваемые, до сих пор не получили достаточного объяснения. Нам известна всего одна, специально посвященная таким мотивам статья: К. Lewent, *Abseits der hohen Minnesangs*, „Studi Medievali”, 1936 нр 9, с. 122—149. Характерно самое название этой статьи, начинающейся словом „Abseits”, тогда как точнее было бы определить этот феномен как *Die verkehrte Minnesang*, или что-либо в этом роде. Ср. также: Ch. Leube-Fey, *Bild und Funktion der dompna in der Lyrik der Troubadours*, Heidelberg 1971, с. 70.

пившим в своей сирvente, сочиненной им на провансальском языке, против венецианцев, и не замедлившим ему ответить венецианским пленником в Генуе Бертоломе Дзордзи (любопытно, что согласно средневековому жизнеописанию, Бонифачио, получив ответ, отыскал своего оппонента, и оба стали друзьями). Диалогический принцип хорошо сочетается здесь с игровым началом, проявляющимся в юморе, который не изменяет трубадурам даже при крайней серьезности тем и обстоятельств.

Примером личной смеховой инвективы может служить серия весьма острых сирvent, частично выдержанных в квази-фольклорном стиле, которыми веселый и беспутный трубадур — аристократ Гильем де Бергедан (1140—1203 гг.) донимал своего личного „врага”, Понса де Матаплана, именуемого им „маркизом”:

A, Marques, Marques, Marques,
D'engan etz farsitz e ples

— таков рефрен одной из его „обличительных” песен (Р.-С. 210, 8)¹⁹. В этих песнях он не только обвиняет „маркиза” во всех смертных грехах — обманах, предательстве, трусости и даже в убийствах и мужеложестве, но и насмехается над его внешностью: у него выбиты три зуба, а оставшиеся торчат „как у быка” (?), у него кривой нос, щеки отвисли, как винный бурдюк, а глаза похожи на пару „козлов, просунувших морды сквозь маленькое окошко”. Его длинные волосы прикрывают лишаи и паршу, он колченог и криворук. Шуточный, игровой характер этих поношений, достаточно ясный из самых текстов песен, обнаруживается и в том, что после гибели маркиза в сражении Гильем сочинил великолепный по нём плач, проникнутый нелицемерной скорбью (Р.-С. 210, 9). В нем трубадур сожалеет, что не мог придти маркизу в бою на помощь, и сулит ему несколько странный, совершенно языческий рай, наполовину мусульманский, наполовину как бы рыцарский, где рядом с Карлом Великим, Роландом и Оливье пребывают прекрасные женщины, служащие утешением праведникам в вечной жизни.

Игровые мотивы, тяготеющие к „сниженному” стилю, находят оптимальные условия для своего воплощения в разновидности персональной сирventы, обращенной к жонглеру или трубадуру-конкуренту. В сирвентах, условно называемых „жонглерскими” (термин этот, с расплывчатым значением, встречается лишь трижды и притом только в поздних „жизнеописаниях” трубаду-

¹⁹ „Ах, маркиз, маркиз, маркиз,/Вы набиты и полны обманом”. — Новейшее двухтомное издание 32 песен этого трубадура богато документированное историческим и фактическим материалом — M. de Riquer, *Guillem de Berguedan*, m. I—II, Abadia de Poblet 1971. Смеховое начало не менее ярко выражено и в его сниженной „любобной” лирике в которой он воспекает некую даму под неожиданным условным именем (сеньялем) Теща, поскольку ее ненавистного мужа он называет Тестем (старым и шелудивым). Описывая свои отношения с Тещей, он пользуется традиционной метафорой битвы или турнира, в котором он „развертывает свои знамена” и „воодушевленный, наносит такие удары, что леопард или лев не сравнится с ним в ярости”.

ров)²⁰. Трубадуры весело поносят жонглеров, обратившихся к ним, например, за новой песней или рекомендацией; ценой таких поношений жонглер покупал своеобразную популярность. Из нескольких сохранившихся сирвент, носящих литературно-пародийный характер самой знаменитой является веселая „галерея портретов”, Пейре Овернского — песня, в которой этот поэт осмеивает двенадцать своих собратьев-трубадуров, как полагают, собравшихся по случаю какого-то праздника при дворе Алиеиоры Аквитанской или Альфонса VIII Кастильского, а может быть в летней резиденции графов Тулузских (Р.-С. 323, 11)²¹. Опыт Пейре вдохновил другого веселого трубадура, Монаха Монтаудонского, сочинить в подражание ему песню с юмористическими портретами целых шестнадцати других трубадуров. Надо заметить, что, при скудости наших знаний о большинстве провансальских поэтов, обе сирвенты служат одним из необычных источников сведений о трубадурах, которых они вышучивают.

К сирвентам „литературного” характера примыкает и жанр энсеньямена (*ensenhamen*), или поучения, содержащего всевозможные инструкции жонглеру. Жанр этот всесторонне изучен в неоднократно упомянутой уже на этих страницах монографии Франсуа Пиро²².

Своеобразным вариантом „персональной сирвенты” представляется жанр похвалы (*gab*) в котором трубадур нередко обращает свою иронию на себя самого, как это делает в последней строфе только что упомянутой сирвенты Пейре Овернский (впрочем, под видом легкого упрека за „темноту” своих песен, он, по существу, только делает себе еще один комплимент, что дало возможность одному из переписчиков подшутить над трубадуром, заменив строку „что он всех трубадуров глава” словами: „он квакает как лягушка в болоте”). Наиболее знаменитое произведение этого жанра — похвальба Пейре Видаля, в которой он хвастается своим превосходством в делах рыцарства, войны и любви (Р.-С. 364, 18). Все дело у него упирается в отсутствие коня — эта шутливая песня, собственно, и была сочинена Пейре специально для того, чтобы наекнуть сеньеру Монпелье, графу Гильему VIII, какой подарок хотелось бы ему от него получить.

Жанровое творчество трубадуров, в котором ярко проявилась их формальная изобретательность, бесконечное стремление к оригинальности формы, сочеталось у них с верностью более общим жанровым канонам. Вместе с тем, во „второстепенных жанрах” и, тем более, в жанрах индивидуального изобретения обусловленность трубадуров традицией была, конечно, не такой

²⁰ Пример такой перебранки, однако, в жанре прения (Р.-С. 441, 1) — там же, с. 20. Жанру „жонглерской сирвенты” посвящены работы: F. Witthaeft, *Sirventes joglaresc...*, Ausg. u. Abh., (Marburg) 1891, 88; S. Méjan, *Contribution à l'étude du sirventes joglaresc*, [в:] *Mélanges Boutière*, m. I, с. 377—395. См. критику Pirot, *op. cit.*, с. 46—48.

²¹ Эти обстоятельства исследуются в ряде статей, из которых укажу работы У. Т. Паттисона в „*Modern Philology*”, 1934, нр 31, с. 19—34, и в *PMLA*, 1935, 50, с. 14—24, а также Р. Лежен в „*Rev. de langue et lit. d'oc*”, 1962—1963, нр 12—13, с. 35—54.

²² Pirot, *op. cit.*

сильной, как в классической куртуазной кансоне или даже традиционной сирвенте. Сниженные мотивы, составляющие изнанку куртуазной идеологии, легко находили прибежище в любых модификациях традиционных жанров, в том числе сирвенты.

Среди таких модификаций надо назвать жанр комжата (*comjat*, перемена), в котором трубадур прощается со своей бывшей дамой, не оправдавшей его надежд, переходя к другой, лучшей, и „эскондич” (*escondich*, „извинение”), в котором влюбленный оправдывается перед дамой, если он навлек на себя ее гнев или подвергся наветам клеветников²³. В этих жанрах, как и в тенсоне, встречаются сниженные мотивы, но одновременно в них торжествует всяческое остроумие, очаровательный юмор и игра ума. Знаменитый „эскондич” Бертрана де Борна — сочинение, тронутое иронией, однако остающееся в границах куртуазности, представляет собой апологию трубадура против наговоров меркзких „клеветников”, внушивших даме, что он ее не любит и ей неверен (Р.-С. 80, 15). Шутливый, хотя и не лишенный пафоса тон этой песни обнаруживается, прежде всего, в том способе, каким Бертран доказывает свою невиновность, призывая на свою голову всевозможные несчастья, если только клевета подтвердится. „Эскондич” Бертрана пользовался большим успехом; ему подражает Петрарка в своей кансоне *S'il dissì mai*, а в недавнее время Лев Лунц включил его в переводе Е. Полонской в упомянутую выше пьесу *Бертран де Борн*. Заключительная строфа очень колоритна²⁴. В ней Бертран сравнивает свою даму с охотничьим ястребом, ученым и одновременно ручным, которого он не променял бы на другую птицу, не умеющую летать и способную гоняться только за цыплятами. Это характерно сниженное сравнение соперничающих дам с охотничьими птицами, напоминающее сравнение их с лошадьми в песнях Гильема Аквитанского и Раймбаута де Вакейраса (о последней ниже), обнаруживает всю условность, несмотря на реалистический колорит песни, поэтического приема Бертрана.

В жанре прощального комжата трубадуры дают себе особенную свободу в выражении разного рода мыслей в духе шутливого женоненавистничества, желая своим бывшим дамам геенну огненную и злого друга, или сулят им в скором времени монастырь, поскольку скоро их красота завянет, румянец сойдет, а на лице под повязкой появится „позорный знак”. Жанры комжата и „эскондича”, с их критикой в адрес дам, можно интерпретировать как варианты специфически дамской (т.е. обращенной на дам) сирвенты; *Leys d'Amors* указывают, оговорив тематические особенности эскондича, что строится он „по образцу кансоны”, не отличаясь в этом, таким образом, от сирвенты (*escondigs es us dictatz del compas de chanso* — ed. Gathien-Arnoult, I, 348; — *estiers de chanso no's desvia* — ed. Anglade, II, 184). Уместно здесь вспомнить и о единственной дошедшей до нас сирвенте изысканнейшего Анраута Данизля, на предельно непристойный сюжет, касающийся условий, на кото-

²³ Об этих жанрах: Leube-Fey, *op.cit.*, с. 86.

²⁴ Cf. Wilhelm, *op. cit.*, с. 166.

рых дама по имени Эна была бы согласна удовлетворить притязания некоего Бернарта де Корниля (Р.-С. 2, 15). Надо только иметь в виду, что этот сюжет, уже обсуждавшийся до Арнаута двумя другими трубадурами — Раймоном де Дюрфортом и Трюк Малеком (Р.-С. 397 и 447) носит совершенно фиктивный характер и весь строится на фонетической игре созвучий некоторых словечек с именем де Корниля...²⁵

В том же ключе следует понимать многочисленные шуточные высказывания трубадуров, жалующихся, подобно Монаху Монтаудонскому, на ненасытность дамы, „которая, когда ему кажется что он достиг берега, заставляет его снова пускаться вплавь”, или желающим ей, как Гильем де Сент-Лейдьер, пятьсот брабантцев в любовники, за плату, лишь бы она после этого его полюбила, даже когда она станет старухой с трясущейся головой (Р.-С. 234, 17 — трудно было бы придумать пародию более снижающую куртуазную любовь чем эта)²⁶. В другом примере жанра похвалы (*gab*), принадлежащем Раймбауту Оранскому, поэт дает совет добиваться благосклонности дам, если не помогли другие средства, „ударом кулака в переносицу” (Р.-С. 389, 18. III).

С пародийным снижением мотивов куртуазного служения перекликается у трубадуров переворачивание религиозных мотивов, занимавшее большое место в средневековой карнавальная культуре, с ее „пьяными литургиями” и шутовскими праздниками. Таковы утверждения Раймбаута Оранского, сообщающего, что улыбка его дамы делает его счастливее, чем улыбки четырехсот ангелов, или — предельный случай — высказанное в прении с трубадуром Гранетом ироническое пожелание Бертрана д'Аламанона о скорейшем приходе Антихриста, который, как он надеется, станет исполнять все желания и заставит его даму ему отдаться, в чем ему до сих пор было отказано (Р.-С. 189, 5). В более широком плане сюда же относятся переосмысленные в куртуазном ключе многочисленные рефлексии христианских ценностей в любовном культе трубадуров, что, однако, еще совсем не дает повода их подозревать в вольтерьянстве.

В ходе эволюции куртуазной поэзии с ее безграничным стремлением к разнообразию формы, трубадуры все более тяготели к изобретению все новых оригинальных модификаций жанра сирventы, которые нередко оставались представленными какой-нибудь единственной инновацией. Таковы в творчестве Монаха Монтаудонского „энуэг” и „плазер” (*enuieg, plazer* — производные от слов со значением „скука” и „удовольствие”) — жанры, в которых трубадур перечисляет соответственно вещи, которые его раздражают и вызывают у него тоску, и другие, его радующие и веселящие (Р.-С. 305, 5, 8—10, 15; первый из этих жанров был продолжен за пределами поэзии трубадуров в итальянской и каталонской поэзии). Что же наводит скуку на нашего труба-

²⁵ Ср. его же знаменитую секстину, где игра двойными значениями чередующихся по строгой схеме словорифм вводит в нее непристойные импликации. См. Ch. Jernigan, *The Song of Nail and Uncle...*, „Studies in Philology”, 1974, nr 71, с. 127—151.

²⁶ См. Lewent *op.cit.*, с. 140 и след.

дура? — Конечно, клеветники „с наточенными языками”; завистливые дамы, когда они бедны и заносчивы, рыцари, строящие из себя важных птиц в чужом краю, когда у себя дома они только „толкут перец в ступке и пробуют подливку” (т.е. служат поварами на кухне). С другой стороны, „куртуазного монаха” раздражает, когда в вино добавляется слишком много воды, когда приходится скользить по обледеленной дороге или спать в таверне возле чадающей лампы, а также, когда мантия сшита из двух разных мехов или приходится сидеть за слишком длинным столом, накрытым короткой скатертью. Напротив, трубадура радует, кроме традиционных признаков куртуазии, таких, как щедрость, честь и т.п. — „жирная семга в девятый час”, „спать в ветер и грозу” или „быть на берегу ручья в жаркий летний день”. Надо заметить, что „плазер” Монтаудонца получился гораздо менее колоритным и удался ему хуже, чем „энуэг”, обладающий некоторым концептуальным значением в иерархии жанров провансальской поэзии, служа своего рода „свалкой” всяческой некуртуазности: в некоторых контекстах, например, у Гаусельма Файдита, производные от этого корня структурно противопоставлены понятиям, образованным от основы со значением „куртуазная радость” (joy).

Говоря об индивидуальном жанровом творчестве, надо упомянуть разнообразные жанровые эксперименты, представленные в наследии Раймбаута де Вакейраса, среди которых очень интересен его галантный *Karros* (*carros* — буквально „колесница” — Р.-С. 393, 32). Эта пьеса представляет собой выдержанное в военных терминах описание состязания монферратских красавиц с прекрасной маркизой Беатрис, которой они объявили войну, поскольку она превосходит их всех красотой и куртуазностью. Дело кончается тем, что маркиза, несмотря на множество военных приготовлений со стороны противниц, поворачивает вспять враждебное войско, едва выехав на поле сражения на своей боевой колеснице.

Karros замечателен пародийным обыгрыванием стереотипной эпической ситуации, в самых общих чертах сопоставимой с соответствующими эпизодами *Одиссеи* или *Бхагавад-Гиты*. К *Karros* примыкает загадочный *Гарламбей* („конный бой” — Р.-С. 393, 14) — описание несколько иного турнира, в котором нужно видеть символизированное сопоставление достоинств нескольких дам, представленных лошадьми (эта достаточно универсальная символика была введена в провансальскую поэзию еще „первым трубадуром” — Гильемом Аквитанским). Эта „темная” пьеса, исполненная несколько необычной иронией и насыщенная персональными намеками, которые вряд ли удастся вообще когда-нибудь расшифровать, тем не менее интересна для нас как уникальное в своем роде, полное остроумия и выдумки произведение, относящееся к „барочной” ветви провансальской лирики. В то же время, формально *Гарламбей*, как и рассмотренный перед этим *Karros*, представляют собой лишь модификацию жанра сирвенты. Такая ситуация вообще высоко характерна для жанровых опытов трубадуров, в которых они постоянно балансировали между „известным” и „новым”. Лишь в самые последние

страницы провансальской поэзии трубадур Сервери де Джирона, который вообще культивировал редкие, почти не употребительные жанры, наподобие дескорты и эстампиды — вписывает формы, которые не помещаются уже ни в какие жанровые рамки, такие как *peguesca* (нечто вроде „ерунды“) или *vers estrayn* (странная песня).

LES GENRES DE LA POÉSIE ANCIENNE OCCITANE.

II. GENRE DE SIRVENTES ET LES GENRES ASSOCIÉS

RÉSUMÉ

Cet article est le deuxième de la série consacrée par l'auteur aux genres de la poésie troubadouresque (cf. sur les genres dialogués, ZRL XVIII/2, p. 5—22). D'après l'auteur, les sources du genre de sirventes se trouveraient dans la tradition archaïque du «don» et de l'échange, la chanson laudative étant la réponse du chantre à un don d'un homme puissant. Du sirventes politique dont le poète le plus célèbre fut Bertran de Born, l'auteur passe au sirventes moral et religieux, sous-genre lancé par Marcabru et cultivé surtout par Peire Cardenal. On pourrait voir dans ce courant «négatif» de la poésie troubadouresque une manifestation de l'orientation mythologique de l'univers courtois envers quelque «passé idéal», juxtaposé au présent en tant que temps dégradé. Une telle orientation viendrait souligner l'impossibilité de réaliser le mythe courtois avec ses aspirations vers l'idéal, son penchant vers l'absolu, dans un monde dégénéré. Parmi les différentes espèces du sirventes, le sirventes personnel, laudatif ou diffamatoire, serait le plus proche des sources de ce genre. Si la plainte ne peut être que laudative, on estimera, au contraire, le sirventes-invective comme terrain de manifestation du principe du rire, de toutes sortes de motifs comiques, parodiques, dérisoires. On y verrait une ressemblance avec le genre du débat dont le sirventes, genre des opinions par excellence, peut être rapproché du point de vue de son caractère dialogique interne, exteriorisé dans le cas où les troubadours échangent entre eux des sirventes. Sont connus les sirventes parodiques de caractère littéraire, parmi eux les *sirventes joglaresques*, particulièrement mystérieux, la satire de Peire d'Alverna imitée par Monge de Montaudó, etc. Le genre de l'*ensenhamen*, genre associé, vient d'être étudié à fond par M. François Pirot.

Les pièces appartenant aux genres du *comjat* (chanson de départ) et *escondich* (excuse), l'auteur les détermine comme «sirventes à l'intention des dames». C'est ici que se réfugient comme dans d'autres genres secondaires moins réglementés représentés par un nombre restreint de pièces, également les motifs «rabaissants», parodiques, burlesques qui composent «l'enverse» de l'idéologie courtoise et manifestent le principe du jeu. Ce refuge, ils le trouvent également dans les différentes modifications individuelles du genre de sirventes que l'on rencontre p. ex. chez Monge de Montaudó, Raimbaut de Vaqueiras, Cerveri de Girona.

M. B. Meylakh

STRUKTURA GATUNKOWA POEZJI TRUBADURÓW.

II. GATUNEK SIRVENTES I GATUNKI POKREWNE

Streszczenie

Zdaniem autora źródeł gatunku *sirventes* należy szukać w pradawnym zwyczajach wzajemnego obdarowywania się, kiedy to śpiewak niższego pochodzenia, podwładny, odpowiadał pieśnią na dar możnej osobistości. Po przebadaniu *sirventes*

typu politycznego o różnorodnych odmianach, których najznakomitszym przedstawicielem był Bertran de Born, autor przechodzi do innej odmiany tego gatunku, a mianowicie do *sirventes* typu moralnego i religijnego rozwijających się od Marcabru do Peire Cardenala jako gatunek niższy. W tej „negatywnej” gałęzi poezji dworskiej ujawnia się mitologizująca orientacja dworskiego uniwersum w stosunku do idealnej przeszłości przeciwstawionej czasem współczesnym jako epoce degradacji i upadku. Taka orientacja akcentuje niemożliwość zrealizowania w tym współczesnym świecie mitu dworskiego z jego nastawieniem idealnym i nieustannym dążeniem ku wartościom absolutnym.

Bliżej źródeł tego gatunku stoją rozliczne odmiany tzw. *sirventes* personalnych poświęconych wysławianiu albo zniesławianiu niektórych osób. Jeśli gatunek płacziwy to wyłączna domena pochwały, to w różnorodnych syrwentach inwektywnych dominuje osnowa śmiechu i drwiny; tu właśnie ujawnia się paralela z gatunkami dyskursywnymi, polemicznymi, z którymi *sirventes* wykazują wyraźne pokrewieństwo jako gatunek o wewnętrznej strukturze dialogowej. Wiele pieśni personalnych odznacza się wyraźnym charakterem literackim, wśród nich szczególnie „pieśni żonglerskie” (*sirventes joglaresques*), słynne „*sirventes* o dwunastu trubadurach” Peire z Owernii i in.

„*Sirventes* dla dam” nazywa autor pieśni pożegnalne (*comjat*) oraz przepraszające (*escondich*). Razem z najróżnorodniejszymi przejawami założeń ludycznych motywy niższe, stanowiące niejako podszewkę ambiwalentnej ideologii dworskiej, znajdują dogodnie dla siebie miejsce w gatunkach „małych”, krążących w postaci utworów o stosunkowo ograniczonej ilości, gdzie w znacznie mniejszym stopniu przejawia się determinizm tradycji. W tym wyższym przeto stopniu odnosi się to do przeróżnych modyfikacji gatunku *sirventes* oraz do gatunków nacechowanych indywidualnością twórców, czego przykładem szczególnie dobitnym mogą być genologiczne eksperymenty takich poetów, jak Monge de Montaudou, Raimbaut de Vaqueiras i Cerveri de Girona.

Na zakończenie uwaga bibliograficzna:

Obecna rozprawa jest drugą częścią studium tegoż autora o poezji trubadurów (zob. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, t. XVIII, z. 2, s. 5–22).

Przełożył Jan Trzynadlowski