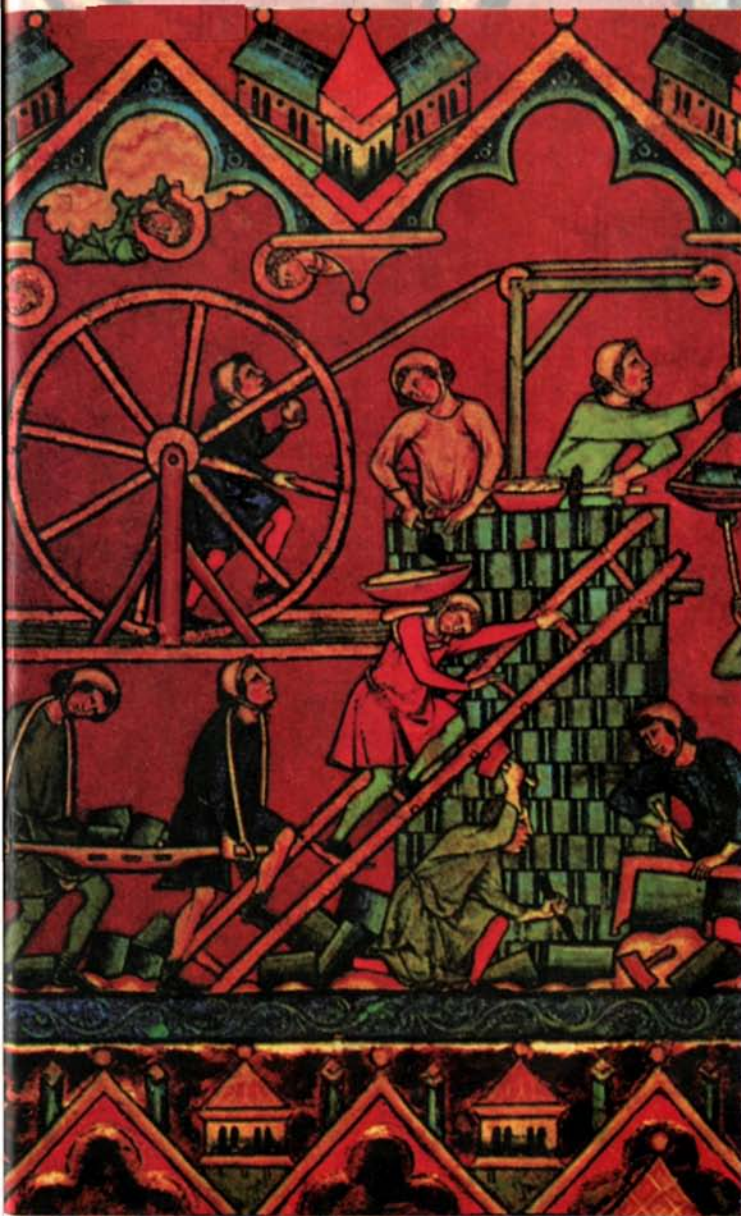


А. Д. Михайлов

ДО ФРАНСУА ВИЙОНА,
ДО МАРСЕЛЯ ПРУСТА



STUDIA PHILOLOGICA

А. Д. Михайлов

ДО ФРАНСУА ВИЙОНА,
ДО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

ТОМ III



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКИХ КУЛЬТУР
МОСКВА 2011

УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(0)9
М 69

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ)
проект № 10-06-07129



Михайлов А. Д.

М 69 До Франсуа Вийона, до Марселя Пруста / Сост.
Т. А. Михайлова. — Т. III. — М.: Языки славянских культур,
2011. — 552 с. — (Studia philologica).

ISSN 1726-135X
ISBN 978-5-9551-0474-4

В книге собраны статьи, написанные в разное время (начиная с 80-х годов), но посвященные одной теме — французской средневековой литературе во всем ее многожанровом проявлении, и ее связи с культурой других стран и эпох — античной, древнеанглийской, кельтской и даже древнерусской. Особое внимание уделено проблеме развития и трансформации традиционных сюжетов и мотивов в момент проникновения их в иноязычную среду или в контекст новых культурных ценностей.

Книга представляет собой третий том избранных работ А. Д. Михайлова (см. «От Франсуа Вийона до Марселя Пруста». Т. I и Т. II. М.: Языки славянских культур, 2009, 2010). Она была полностью подготовлена им к печати к началу сентября 2009 года, но дальнейшую работу с издательством прервала внезапная смерть автора. В архиве А. Д. Михайлова была найдена рукопись незавершенной книги о проблеме фантастики в Средневековье, над которой он работал в последние годы. — первый ее раздел был также включен в настоящее издание («Фантастический универсум бретонских лэ»).

ББК 83.3

На переплете:

Миниатюра из французской рукописи XII в. Изображение строительства.

ISBN 978-5-9551-0474-4

© А. Д. Михайлов, 2011
© Т. А. Михайлова. Составление, 2011
© Языки славянских культур, 2011

Содержание

Предисловие	7
О жанровом составе средневековой литературы и его эволюции (Предварительные замечания)	15
Любовная лирика средневекового Запада	29
Роман и повесть высокого Средневековья	49
Проблема генезиса антибуржуазной сатиры в фаблио	83
Старофранцузский «Роман о Лисе» и проблемы средневекового животного эпоса	95
Средневековый французский фарс	137
У начала великой традиции: книги Гальфрида Монмутского и их судьба	167
Перевод и подражание в Средние века (От «Энеиды» Вергилия к «Роману об Энее»)	213
Первые романы Кретъена	233
Средневековый французский роман о Флуаре и Бланшефлор, его источники и его судьба	275
Легенда о семи мудрецах и ее старофранцузская обработка	305
«Смерть Артура» сэра Томаса Мэлори	339
Легенда о Тристане и Изольде и ее завершение (роман Пьера Сала «Тристан»)	363
Венеция во французском рыцарском эпосе и романе	375
Два «романа» об Эреке (К вопросу о литературных взаимосвязях в эпоху Средних веков)	389
О границах типологических сопоставлений (Вокруг легенды о Тристане и Изольде)	399
Об одной старофранцузской параллели «Слову о полку Игореве»	413
Театральная жизнь Древней Руси в контексте развития европейского средневекового театра	421

Средневековая романдская литература (Опыт реконструкции)	433
Фантастический универсум бретонских лэ.....	463
<i>Вместо послесловия:</i>	
Изучение средневековой литературы: итоги, задачи, прогнозы	537

ПРЕДИСЛОВИЕ





На филологическом факультете Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова, где я учился в 1950—1955 гг., литературу Средних веков и тем более культуру этой эпохи преподавали поспешно и предельно сжато. В самом деле, на почти тысячелетие развития западноевропейской литературы было отведено не более семи или восьми лекций. Этому было несколько объяснений. Во-первых, на все остальное, что считалось более нужным и важным, времени оставалось очень мало и поэтому набирали нужные «часы» где только можно. Но все-таки основная причина была не в нехватке лекционного времени. Важнее было общее — довольно распространенное — отношение к Средневековью как к эпохе глубокого и повсеместного упадка культуры, подавляющего господства церковной идеологии, как к эпохе всевозможных предрассудков и распространения мистических учений. Что же, бесспорно, в ту эпоху были и мистические учения, и подавляющее влияние церкви. Средневековью у нас решительно противопоставляли Возрождение, эпоху, конечно, блистательную, страстную любовь к которой надежно подкрепляли известные высказывания К. Маркса и Ф. Энгельса, высказывания, считавшиеся тогда неоспоримыми и основополагающими. Возрождение, в самом деле, было замечательным культурным поворотом в истории человечества, вот почему со Средневековьем Ренессанс вел борьбу, часто решительную, агрессивную и нередко бездумную. Эта упорная борьба вызвала даже остроумную, но и резкую книгу французской исследовательницы-медиевистки Режин Перну (см.: *Pernoud R. Pour en finir avec le Moyen Age. Paris, 1977*), тем не менее безграмотные нападки на Средневековье не прекратились.

Но вот на что нельзя было не обратить внимание. В эти мрачные, темные столетия немало создавалось выдающихся художественных произведений, ярких, светлых по своей идейной направленности, эстетически прекрасных, к которым затем будут и будут обращаться на протяжении столетий, на фундаменте которых во многом и воздвигал свое величественное здание Ренессанс.

В эпоху Средних веков время от времени выпадали такие насыщенные периоды истории культуры, что их — позже — за

неимением лучшего называли тоже «ренессансами», только как бы уменьшенными, частными. Так принято говорить о «Каролингском возрождении» или о «Ренессансе XII столетия»

Не лучше обстояло дело в Университете с преподаванием истории. В моем случае — с историей Франции. Курс этот, рассчитанный на один семестр, вообще начинался с «середины» — с событий Великой французской революции 1789—1794 гг., а то, что стряслось в стране до этого, как бы не существовало вовсе, по крайней мере, мы этого не «проходили».

Несколько иначе было с преподаванием истории языка. Началось это с «начала», и мы на практических занятиях довольно долго и bestолково читали подлинный текст «Песни о Роланде», текст бесспорно очень трудный, к анализу которого и его комментированию мы были совершенно не готовы, а потому занятие таким чтением оказалось совершенно бесполезным. Кажется, и сейчас преподают историю французского языка точно также, то есть впустую, лишь бы сдать экзамен и поскорее забыть. Готовиться к чтению средневековых текстов надо как-то иначе, но нас этому не учили. Не говорю уж о средневековой палеографии, к ней мы и не прикасались. Думаю, что было бы полезней начинать чтение средневековых текстов не с «Песни о Роланде», а с памятников XIV—XV вв., причем, не очень сложных, скажем, с Гильома де Машо и Эсташа Дешана, а не со все-таки замысловатого Вийона. Мой путь приобщения к старофранцузским текстам был именно таким; я начал даже еще «позже» — с поэзии (очень ясной) и прозы (потруднее) XVI в. Пятясь назад, я постепенно научился достаточно легко читать памятники XIV, XIII, XII вв., особенно повествовательные, и привык к их в общем простому, но совершенно непохожему на современный синтаксису. Что касается лексики, то надо было иметь под рукой словари Грандсеня д'Отерива или Греймаса и выучить пару сотен слов, которые современным языком утрачены. Неплохо было бы хотя бы внимательно полистать какой-либо курс истории французского языка, скажем, А. Доза.

Теперь несколько слов о переводах. Учитывая, что читать старофранцузские тексты мы не умели, мы неизбежно обращались к переводам. Но их практически не было. Несколько раз — и прекрасно — была переведена «Песнь о Роланде» (Ф. Д. Де Ла Бартом, Б. И. Ярхо), издавался превосходный пересказ легенды о Тристане и Изольде, сделанный Ж. Бедье, и по сути дела это все. Впрочем, были

еще две маленькие книжки, пытающиеся хоть как-то представить богатейшую куртуазную литературу средневековой Франции; это анонимная повесть-песня «Окассен и Николетт» и «Мул без узды» никому неведомого Пайена из Мезьера. Книжечки милые, но не более того. Видимо, и к переводам средневековых текстов (если за ними не проглядывали «народные корни») наши издатели подходили с осторожностью. Естественно, исключением тут был Франсуа Вийон, бродяга, недоучившийся школяр и гениальный поэт. Его у нас переводили такие крупные поэты, как В. Брюсов, Н. Гумилев, И. Эренбург, П. Антокольский, Вс. Рождественский и др. Была популярна книжка Франсиса Карко «Горестная жизнь Франсуа Вийона» и, конечно же, прекрасная статья Осипа Мандельштама.

Поворотными в изучении Средневековья, вообще в отношении к нему стали, как мне кажется, два события середины 60-х гг. Во-первых, это начало работы в Институте мировой литературы им. А. М. Горького над монументальнейшей (первоначально планировалось десять томов) «Историей всемирной литературы» и — параллельно ей — двухсоттомной «Библиотекой всемирной литературы», предпринятой издательством «Художественная литература». Тут уж обойти эпоху Средневековья стороной или отделаться отговорками было нельзя. Добавим, что как раз в это время стали появляться прекрасные книги А. Я. Гуревича, посвященные средневековой культуре.

События эти оказались поворотными и в моей научной судьбе. Дело в том, что к тому времени я уже давно и достаточно настойчиво занимался поздним Средневековьем, приглядывался и примеривался к нему, а параллельно все более глубоко проникал в поэтический мир «Плеяды» (Ронсар, Дю Белле, Баиф и др.) и это бесспорно помогало занятиям медиевистикой. Я уже строил осторожные планы перевода сборника XV в. «Сто новых новелл» и несколько самонадеянно предложил серии «Литературные памятники» солидный том «Легенды о Тристане и Изольде». Благодаря поддержке И. Н. Голенищева-Кутузова и Н. И. Балашова эта моя заявка была принята, и я более чем на десять лет ушел в эту увлекательную работу. А параллельно начиналась подготовка очередного — «средневекового» — тома «Истории всемирной литературы» и к тому же по представлению академика Н. И. Конрада я был введен в Редколлегию «Литературных памятников», где сразу же был определен куратором средневекового раздела (вместе с Б. И. Пуришевым).

Работа над «ИВЛ» шла своим чередом. Первоначально томом, целиком посвященным литературе Средневековья, должен был руководить Р. М. Самарин. Он совсем неплохо знал эту литературу и, вне всяких сомнений, ее искренне любил. Но он не забывал о «мрачном Средневековье», да к тому же давно этой литературой не занимался, увлеченный «прогрессивной литературой современного Запада». Он почти не следил за новейшей научной литературой по медиевистике, и поэтому круг его знаний не выходил за пределы общеуниверситетского курса, как уже говорилось, поспешного и поверхностного. Структура тома, которую он предложил, написанные им главы, посвященные куртуазной лирике, рыцарскому роману, городской сатире, редакционную коллегия издания не удовлетворили (надо заметить, что главы, посвященные раннему эпическому творчеству народов Европы, вырвавшимся из фольклора, с самого начала были поручены Е. М. Мелетинскому, а раздел о средневековом театре — Ю. Б. Випперу). Тогда было решено привлечь к работе над томом меня. Я начал с того, что устранил попавшие в том несуразности и ошибки и расширил основные разделы за счет пополнения их дополнительным материалом. Но это был все-таки палиатив, и, взявшись за эти главы сегодня, я о многом написал бы иначе. В январе 1974 г. Самарин внезапно скончался. Работа над томом не была завершена. Все перешло в мои руки. Я существенно изменил структуру тома, в частности выделив в западноевропейском разделе «раннее» и «зрелое» Средневековье, каждое открыл специальным введением и написал ко всему тому большое концептуальное вступление. Где можно (то есть позволяло время) я переработал в нужном мне направлении «самаринские» главы (но в томе они вышли под нашими двумя фамилиями и ни слова из них я публиковать под своим именем не мог, хотя там было очень много «моего» текста).

Тем временем я продолжал расширять свои медиевистические штудии. Так, в спешном порядке я написал и опубликовал большую статью о формировании и судьбе артуровских легенд (для «Смерти Артура» Томаса Мэлори), выпустил том «Литературных памятников», посвященный легендам о Тристане и Изольде. Одновременно вышла моя монография о французском рыцарском романе и я принялся за следующие монографии — о фэблии и о французском героическом эпосе. А параллельно готовил публикации отдельных средневековых литературных памятников. Я издал несколько романов Кретьена де Труа, средневековые французские фарсы, «Роман

о Лисе», «Роман о семи мудрецах, роман «Флуар и Бланшефлор» и т. д. Ничего из этих материалов не вошло в три мои монографии и тем более в соответствующий том «Истории всемирной литературы» Поэтому я публикую их в этой книге. Правда, за тремя исключениями. Три большие работы — «Артуровские легенды и их эволюция», «История легенды о Тристане и Изольде» и «Гильом Оранжевый в исторических легендах и эпической традиции» («Жеста Гильома»), печатавшиеся в томах «Литературных памятников», составили отдельную книгу «Средневековые легенды и западноевропейские литературы» и поэтому в настоящее издание не вошли.

❧ II ❧

Посвятив несколько десятилетий пристальному изучению западноевропейской литературы Средних веков, я пришел к некоторым теоретическим выводам и существенным наблюдениям, суть которых попытаюсь здесь кратко изложить.

Прежде всего, я пришел к той точке зрения, что изучение памятников средневековой литературы, при всей специфике такого изучения и при всей неординарности этих памятников, не должно коренным образом отличаться от подхода к произведениям иных историко-литературных эпох, что подходить к средневековым памятникам следует с той же долей «медленного чтения» (или, по выражению Е. М. Мелетинского, «особой оптики»), что и к памятникам Нового и даже Новейшего времени. Произведение средневековой литературы, при всей его корреляции с «соседствующими» произведениями, в достаточной мере самодостаточно и замкнуто и может быть истолковано не только в сопоставлении с другими литературными памятниками эпохи, но и само по себе.

Это не значит, что между произведениями одной жанровой принадлежности или одной эпохи не может быть соприкосновений и даже тесных контактов. Напротив. Как мне представляется, соприкосновения и контакты не только возможны, но неизбежны и закономерны. Поэтому литературный процесс в Средние века представляет собой постоянное «перемешивание» различных жанровых образований, их воздействие друг на друга и как результат — появление новых жанровых форм. В этом и состоит в условиях Средних веков движение литературы, с чем связана ее формальная неустойчивость и подвижность.

Литературный процесс в Средние века предполагает достаточно плавное движение при, тем не менее, постоянном наращивании, укрупнении, но и дроблении литературных форм («внутрижанровом варьировании», по определению А. Я. Эсалнек); все это является одним из типичных факторов движения литературы. Поэтому изображать средневековый литературный процесс как последовательное и непротиворечивое следование одних жанров за другими, их бесконфликтную смену, когда на смену одному жанру или жанровой разновидности приходят другие жанры и формы, совершенно неверно. Жанры не умирают, оставляя место новым, а видоизменяются, трансформируя стоящие перед ними задачи. Возможно, так удобно описывать сменяющие друг друга литературные факты (в курсах лекций), но на деле все происходит иначе. Новые формы возникают из старых и «помнят» о своих предшественниках.

Существенными элементами литературного процесса в эпоху Средних веков (естественно, как и в другие эпохи) являются всякие виды влияний, взаимодействий и единоборств. Тут следует различать непосредственное влияние, когда воспринимающая сторона к такому восприятию готова (как правило, благодаря жанровому сходству, сюжетной и идейной близости, однонаправленности движения литературы). Такое воздействие обычно усваивается без особых проблем близкими по своему генезису или типологическому родству литературами, как правило, литературами соседствующими. Литературы друг от друга далекие — географически, конфессионально и т. д. — входят в соприкосновение, благодаря общелитературным закономерностям развития. Возможны (и достаточно часты) случаи сознательной переработки чужих, старых уже, сюжетов; особенно показательны в этом отношении переработки в условиях культурной жизни Средневековья античных сюжетов и форм или же перекодирование раннесредневековых элементов при переходе к зрелому или позднему Средневековью или даже на пороге эпохи Возрождения. Частным случаем литературных контактов и влияний является обращение к пародированию устаревших или не укладывающихся в новые рамки старых форм. Подобные трансформации особенно характерны для «канунов» и «рубежей», когда литературный процесс приобретает ускоренный характер, что приводит к наступлению новой эпохи, уже старательно и сознательно стремящейся преодолеть старые традиции, тенденции, формы.

**О ЖАНРОВОМ СОСТАВЕ
СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
И ЕГО ЭВОЛЮЦИИ
(Предварительные замечания)**





Жанр, как известно, является одним из самых фундаментальных и древних понятий литературной теории, но из-за непрерывной изменчивости и сложности денотата (а также и из-за своей «фундаментальности») — понятием очень спорным и все еще неустоявшимся. Поэтому представляется полезным обратиться с этой точки зрения к такому периоду истории литературы, когда это понятие не приобрело достаточно четких параметров (как это было, скажем, в литературе классицизма), но не было еще размыто и стерто всей сложностью дальнейшей литературной эволюции, хотя и в интересующую нас эпоху понятие это воспринималось довольно широко и последовательно.

Наши замечания и выводы сделаны на основании изучения литературы, прежде всего французского средневековья; вместе с тем в других литературах эпохи, как нам представляется, набор жанров будет приблизительно таким же, лишь их соотношение и хронологические рамки бытования окажутся несколько иными. Кроме того, в отдельных литературах (особенно таких периферийных, как, например, ирландская или каталонская) не все жанры реализуют себя или же представлены смешанными или синтетическими формами. Весьма показательны, что В. М. Жирмунский в одной из известных своих работ по средневековой литературе писал о последовательно сменяющих друг друга «доминирующих» жанрах эпохи¹. Здесь обращает на себя внимание определение «доминирующие». Было бы ошибкой полагать, что имеется в виду их взаимное отношение друг к другу: нельзя же сказать, что, например, бытовая новелла «доминирует» в XIII в., так как в то же самое время куртуазная лирика достигает больших художественных высот (достаточно назвать имена Вальтера фон дер Фогельвейде или Тибо Шампанского), а рыцарский роман и рыцарская эпопея продолжают свое существование. Как нам кажется, речь в данном случае должна идти о жанрах «монументальных» («макрожанрах»),

¹ См.: Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979. С. 162.

по определению Е. М. Мелетинского²). В. М. Жирмунский добавлял, что существование «доминирующих» жанров происходит «в рамках прочной социальной традиции»³.

Итак, предполагается, что героический эпос, рыцарский роман, куртуазная лирика, бытовая новелла, являясь жанрами, доминирующими для своего времени, отнюдь не исчерпывают жанровую систему эпохи. Здесь возникает, по меньшей мере, четыре вопроса, на которые мы попытаемся ответить. Во-первых, насколько в ходе развития литературного процесса бывали четко очерчены границы и структуры означенных жанров на синхроническом уровне? И, во-вторых, не происходит ли изменения и ломки этих границ при диахроническом изучении упомянутых литературных феноменов? В-третьих, каковы эти иные, не вошедшие в основной перечень жанры? Наконец, в-четвертых, какие связи существуют между разными составляющими всей жанровой системы Средневековья?

На синхроническом уровне четкая отграниченность одного жанра от другого кажется неоспоримой. В самом деле, рыцарский роман, как он сложился под пером гениального Кретьена де Труа и его старательных эпигонов, не может быть спутан с произведениями современного ему героического эпоса, к каким бы памятникам его мы ни обращались. Действительно, поэтическая система, бытовое назначение, сюжетный фонд, формы исполнения и даже музыкальный строй⁴ эпоса и романа не просто различны, но даже порой противоположны. Но перечисленные конститутивные признаки жанра не равнозначны. Героический эпос и роман (как основные повествовательные формы) отличаются каждый присущими только ему поэтическими системами. У них свой, отличный от «соседнего» образный строй, набор героев и сюжетов, принципы организации фабульного материала, не говоря уже о том, что роман, в своих наиболее классических и характерных формах, бывал написан, как правило, восьмисложным стихом с парной рифмой и без деления на строфы, тогда как «жесты» (за редкими исключениями) написаны десятисложным стихом и разбиты на лессы (или тирады) произвольной длины, связанные ассонансами. Между тем мы постоянно сталкиваемся в эпической традиции с

² Проблема жанра в литературе Средневековья. М., 1984. С. 25.

³ Жирмунский В. М. Указ. соч. С. 162.

⁴ См.: Протт В. Я. Фольклор и действительность: Избр. статьи. М., 1976. С. 36—39, 46.

проникновением в поэмы рифмы. Наиболее красноречивый пример — поэма «Рауль де Камбре», первая часть которой зарифмована, во второй же присутствуют ассонансы. Видимо, каждая часть имела своего автора или переписчика⁵. Но вот что заслуживает внимания: первая часть поэмы представляет собой типичную «жесту» с ясно просматриваемой исторической основой⁶, со свойственной жанру стилистикой и принципами организации фабульного материала⁷, тогда как вторая часть, по замечанию В. Ф. Шишмарева, — «это авантюрный роман обычного типа»⁸. С последним трудно согласиться: несмотря на различия в метрике, обе части на содержательном уровне хорошо пригнаны друг к другу. Так что содержание произведения оказывается важнее его внешней (в данном случае стихотворной) формы.

В сфере притяжения куртуазного романа оказались, конечно, и небольшие стихотворные повести — так называемые «лэ». Их роднит с классическими образцами романа и внешняя форма (восьмисложный стих с парной рифмой), и выбор сюжетов (как правило, любовные коллизии), набор персонажей (рыцари короля Артура). Признанным мастером этого жанра была Мария Французская⁹, но не менее значительными были и анонимные «лэ»¹⁰. В памятниках этого жанра обращает на себя внимание напряженность развития сюжета и нередкий трагизм развязки. Так что «лэ» мы должны рассматривать как самостоятельный жанр. Однако среди «лэ» подчас встречаются и такие произведения, которые некоторые исследователи склонны относить к «бытовой новелле» (во Франции она получила название «фаблио»). Так, короткая повесть «О плохо скроенном плаще»¹¹, выводит на сцену всех славных Ар-

⁵ См.: *Matarasso P. Recherches historiques et littéraires sur «Raoul de Cambrai».* Paris, 1962. P. 316—327.

⁶ См.: *Шишмарев В. Ф. Избр. статьи: Французская литература.* М.; Л., 1965. С. 271—314.

⁷ См.: *Rychner J. La Chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs.* Genève; Lille, 1955. P. 102—110, 140—149.

^{*} *Шишмарев В. Ф. Избр. статьи.* С. 274.

⁹ См.: *Ménard Ph. Les Lais de Marie de France: Contes d'amour et d'aventure du Moyen Age.* Paris, 1979; *Sienaut E. Les lais de Marie de France: Du conte merveilleux a la nouvelle psychologique.* Paris, 1978.

¹⁰ См.: *Tobin P. M. Les lais anonymes Bretons des XII^e et XIII^e siècles.* Genève, 1976.

¹¹ *Recueil general et complet des Fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles.* Т. 3. Paris, 1872—1890. P. 1—29.

туровых рыцарей, но изображение нравов королевского двора лишено здесь куртуазности. Создание таких произведений не раз озадачивало ученых; некоторые из них, например П. Нюкрог¹², выводили это произведение из корпуса жанра фаблио. Тем самым, оно оказывалось вне какого бы то ни было жанра. И таких произведений, стоящих на некоем жанровом пограничье, значительно больше, чем это может показаться. Но подобные произведения могут появиться только тогда, когда основная жанровая система уже сложилась и происходит межжанровый обмен.

Что касается «бытового назначения», то здесь мы постоянно сталкиваемся с жанровой путаницей. Не приходится говорить, что в репертуар жонглеров входили произведения разных жанров, которые могли исполняться ими не только попеременно, но и перед разной аудиторией. Дошедшие до нас перечни жонглерского репертуара убедительно свидетельствуют об этом. Устная форма исполнения предопределяла такое смешение жанров и их адресатов. Дело несколько изменилось, как показал П. Галле¹³, при переходе от напевной рецитации к обычному чтению и, особенно, к чтению личному. Однако анализ сохранившихся рукописных кодексов являет нам достаточно пеструю картину. Здесь как бы борются две тенденции. Одна связана со стремлением к достаточно нормативному осознанию жанра. Другая — к размыванию его границ, что подчас диктовалось весьма практическими соображениями (при высокой цене на пергамент его надо было расходовать экономно и чем-то заполнять свободные листы или же вообще составлять разношерстные конволюты). Первая тенденция особенно четко прослеживается в циклических рукописях, содержащих памятники, скажем, героического эпоса, например, поэм о Гильоме Оранжском¹⁴. Не столь последовательно выдержано это в жанре романа¹⁵. И рядом с этим мы сталкиваемся с рукописными кодексами, в которых скабрзные фаблио соседствуют с нравоучительными баснями, рыцарскими повестями и рядом других сочинений. Такова, например, одна

¹² Nykrog P. *Les Fabliaux*. Genève, 1973. P. 15.

¹³ Gallais P. *Recherches sur la mentalité des romanciers français du Moyen Age // Cahiers de civilisation médiévale*. T. 7. 1964; T. 13. 1970.

¹⁴ Tyssens M. *La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*. Paris, 1967.

¹⁵ Micha A. *La tradition manuscrite des roman de Chrétien de Troyes*. Genève, 1966.

из рукописей парижской Национальной библиотеки, подробно изученная Э. Фаралем¹⁶.

Итак, мы можем сказать, что при явно выраженной тенденции к конституированию определенного жанра происходила и их взаимная интерференция, что становится особенно очевидным при изучении рукописной традиции, изучении, связанном уже не столько с синхроническим, сколько с диахроническим уровнем анализа. Вместе с тем рукописная традиция в известной мере и сопротивляется этой интерференции жанров, размыванию их границ и структурных признаков. Так, в процессе эпической циклизации ядро большой серии поэм о Гильоме Оранжском, его братьях, их потомках и предках постепенно обрастает произведениями, не только «достраивающими» цикл, но наряду с такими и поэмами иного рода, по своей фабуле, стилистике, отбору персонажей и т. п. резко отличающимися от традиционной «жесты». Но они, эти квазикуртуазные романы, не попадают (или почти не попадают) в циклические рукописи; лишь иногда ими «затыкаются» зияющие пробелы в фабульной эволюции цикла. Т. е. интересы фабулы одерживают верх над самоощущением жанра. Но если уже имеющаяся в цикле поэма становится объектом нового, романного пересказа или переработки, то предпочтение всегда отдается старому тексту, более соответствующему традициям эпоса. Так, например, во второй половине XIII столетия северофранцузский трувер Адене-ле-Руа создал поэму «Бёв де Коммарши», тем самым переписав заново поэму рубежа XII и XIII вв. «Осада Барбастра»; однако во все циклические рукописи, созданные даже достаточно поздно, неизменно входило более раннее произведение. Впрочем, подобная приверженность средневековых переписчиков устойчивой жанровой традиции выдерживалась далеко не всегда. Что же касается собственно литературного обихода, то ощущение целостности жанра, незыблемости его границ и структурных признаков не могло не стираться по мере того, как время возникновения жанра все больше уходило в прошлое. Жанр испытывал все более мощное давление со стороны новых (или других) жанров, и это давление не могло не быть деструктивным. Наиболее плохо сопротивляющимися были малые жанры. Но это можно показать и на

¹⁶ *Faral E.* Le Manuscrit 19152 du Fond français de la Bibliothèque nationale. Paris, 1934.

примере макрожанра, скажем, романа. Достаточно сказать о переломном характере перехода от стиха к прозе, что в жанре романа произошло дважды: сначала, в первой половине XIII в., появился прозаический рыцарский роман на артуровские сюжеты, постепенно сложившийся в обширную «Вульгату», затем, уже накануне Возрождения, все старые романы, а также и эпические поэмы, были вновь пересказаны прозой, отвечающей вкусам своего времени¹⁷. Что касается поздних памятников героического эпоса, они, внешне оставаясь в рамках эпической традиции, являют собой если не окончательное разрушение структурных признаков жанра, то его существенную модификацию. Такова, например, обширная поэма XIV в. «Лион Де Бурж»¹⁸, широко вобравшая в себя типично романские мотивы.

Перейдем теперь к третьему из поставленных нами вопросов. В каком же литературном окружении находились «доминирующие» жанры Средневековья? Памятники, составляющие это окружение, настолько разнородны и их так много, что было бы невыполнимой задачей попытаться дать полный их перечень.

Отметим, что во французском литературоведении вопрос о жанровом составе средневековой литературы продолжает оставаться разработанным явно недостаточно. Так, если все более или менее ясно с «жестами» и куртуазным романом (особенно с романом на античные и бретонские сюжеты), если подробную и даже, может быть, слишком дробную классификацию лирических жанров дал П. Бек¹⁹ (для более позднего периода мы находим ее в не утратившей своего значения работе В. Ф. Шишмарева²⁰), то в остальных случаях принципы выделения того или иного жанра различны. Нам представляется, что по верному пути в своей классификации жанров пошел Ж.-Ш. Пайен²¹. Он не дает дробного и

¹⁷ См.: *Doutrepoint G. Les mises en prose des Epopées et des Romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle.* Bruxelles, 1939.

¹⁸ *Lion de Bourges. Poème épique du XIV^e siècle / Ed. critique par W. W. Kibler, J.-L. Picherit, T. S. Fenster.* T. 1—2. Genève, 1980.

¹⁹ *Bec P. La Lyrique française au Moyen Age (XII^e—XIII^e siècles): Contribution a une typologie des genres poétiques médiévaux.* Vol. 1: Etudes. Paris, 1977.

²⁰ См.: *Шишмарев В. Ф. Лирика и лирики позднего Средневековья: Очерки по истории поэзии Франции и Прованса.* Париж, 1911.

²¹ См.: *Payen J.-Ch. Littérature française: Le Moyen Age.* 1. Des origines a 1300. Paris, 1970. P. 131—207.

громоздкого перечня жанров, а применяет «кустовой» принцип. В данном случае он идет не от априорных схем, а исходит из самого конкретного материала. Рассмотрим некоторые принципы выделения жанров, предложенные Ж.-Ш. Пайеном в этой работе отнюдь не теоретического характера.

Так, в одну рубрику он выделяет фаблю и «Роман о Лисе». Здесь же рассмотрена и басенная традиция. Подобное объединение очень разнородного литературного материала представляется нам весьма оправданным. Между фаблю и баснями немало общего: во-первых, совпадает время их возникновения (конец второй трети XII в.), совпадают во многом присущая и басням, и фаблю сатирическая направленность и дидактические задачи; во-вторых, и фаблю, и басни могут быть сближены генетически (они восходят к достаточно древней традиции апологов и «примеров»), в-третьих, стилистика их очень сходна (вплоть до общего для них восьмисложника с парной рифмой). Вот почему относительно целого ряда произведений нельзя однозначно решить вопрос об их жанровой принадлежности. Правильнее было бы говорить об их «полижанровости»: они на законном основании фигурируют в сборниках басен (например, Марии Французской), не переставая быть типичными фаблю.

Точно такую же жанровую открытость обнаруживают и отдельные «ветви» (или же их составные части) «Романа о Лисе». Многие из рассказанных здесь историй по способам организации фабульного материала ничем не отличаются от фаблю: перед нами разворачиваются картины проделок и каверз типичного трикстера-Лиса, неизменно одерживающего верх над злобным, но одновременно простоватым и доверчивым волком Изенгрином, и т. п. И на все это наслаивается столь свойственная басенной традиции антропоморфная перекодировка поведения животных²² и одновременно — настойчивое выявление параллелизма между миром животных и человеческим обществом. Последнее не может не носить пародийного характера, но стихией пародии в очень сильной степени отмечен и жанр фаблю²³.

²² См.: Гаспаров М. Л. Античная литературная басня. М., 1971. С. 101.

²³ См.: Nykrog P. Les Fabliaux. P. 72—104; Lee Ch., Riccadonna A., Limentani A., Miotto A. Prospettive sui fabliaux: Contesta, sistema, realizzazioni. Padova, 1976. P. 3—41.

Но нельзя забывать, что и фаблио, и «ветви» «Романа о Лисе» оказываются открытыми и для иных жанровых соприкосновений. Это связано с их нарративностью, с одной стороны, с дидактизмом — с другой. И фаблио, и «Роман о Лисе» воссоздают определенную «картину мира», нередко не только сатирическую, но и гротескную. В этом они сближаются с целым рядом произведений эпохи, которым очень трудно дать жанровое определение, кроме как «сатирической картины действительности» (это достаточно расплывчато и условно). Таких книг в эпоху Средних веков было немало. Наиболее талантливая и популярная из них — это сочинение Этьена де Фужера²⁴. Поучительный и — неизбежно — религиозный характер подобных произведений несомненен (что и дало Ж.-Ш. Пайёну основание зачислить их в «куст» религиозно-наставительных жанров²⁵). Это сближает их с серией иных произведений XII—XIII вв., которые получили общее название «чудес Богоматери». Структура подобных стихотворных повестей или новелл несложна. Сначала рассказывается о каком-либо персонаже, чье поведение резко отклоняется от общепринятых норм, — о развратной аббатисе, о рыцаре, из-за своего вздорного характера нажившем много врагов, о виллане, не соблюдавшем постов, о монахине, сбежавшей из монастыря, о клирике, который завел любовницу, и т. д. Но все эти явные грешники, благодаря божественному заступничеству, в конце концов, спасаются, что и составляет смысл чуда и неожиданность развязки произведения. Как видим, большинство описанных прегрешений, изображенных очень зримо и достоверно, связано с утратой благочестия и благонравия. Таковы, например, «чудеса», описанные неким поэтом последней четверти XII в., называвшим себя Адгаром или Эдгаром²⁶. И в совокупности своей все эти «чудеса», особенно принадлежащие талантливейшему поэту рубежа XII и XIII вв. Готьё де Куэнси²⁷, воссоздают очень пеструю и, видимо, верную картину эпохи, причем с несомненными сатирическими интенциями, что сближает их с фаблио, с «Романом о Лисе», а

²⁴ *Fougeres Etienne de. Le Livre des Manières / Ed. par R. A. Lodge. Genève, 1979.*

²⁵ *Payen J.-Ch. Op. cit. P. 185—198.*

²⁶ См.: *Adgar. Le Graciai / Publié par P. Kunstmann. Ottawa, 1982.*

²⁷ См.: *Gautier de Coinci. Les Miracles de Nostre Dame / Publiés par V. F. Koenig. T. 1—4. Genève, 1955—1970.*

также со второй частью «Романа о Розе», написанной Жаном де Меном, у которого сатира, подчас горькая и нелицеприятная, берет верх над дидактикой.

Сюда же мы можем отнести и пересказы на французском языке (в стихах) знаменитой книги латинского средневекового писателя Петра Альфонса «Наставление клирику». Эти пересказы — так называемые «Наставления отца сыну»²⁸ — рядом с обычными поучениями широко включают «моральные» примеры, представляющие собой не что иное, как сатирические зарисовки действительности, в которых прямолинейный морализм отступает на задний план перед непредвзятой и горькой картиной жизни.

Французские стихотворные обработки книги Петра Альфонса выводят нас еще к одному значительному памятнику литературы XII—XIII вв. Мы имеем в виду стихотворные, а затем и прозаические парафразы известной восточной легенды о семи мудрецах, зародившейся, вероятнее всего, в Индии и через персидские, арабские, еврейские переделки дошедшей и до средневековой Европы, отозвавшись едва ли не во всех ее литературах, не исключая и русской²⁹. Различные манифестации этой легенды, используя приемы обрамленной повести³⁰, основной акцент делают не на обрамлении, а на вставных новеллах, которые по мере эволюции этой сюжетной структуры все в большей степени приобретают самоценный характер. Как нам уже приходилось это показывать³¹, в некоторых случаях «Роман о семи мудрецах» (вернее, его продолжения) постепенно вливался в жанровую систему рыцарского романа. Но был и другой путь: не к роману, а к остросюжетной сатирической новелле, утрачивающей навязчивое морализаторство и смыкающейся с жанром фаблю.

Если здесь перед нами трансформация религиозной дидактики в некое подобие рыцарского романа, то в известной мере из последнего (из некоторых его поздних образцов) вырастает еще один популярный жанр литературы зрелого Средневековья. Мы имеем

²⁸ Hilka A., Söderhjelm W. Pétri Alphonsi *Disciplina Clericalis*: III. Französische Versbearbeitungen. Helsingfors, 1922.

²⁹ См.: Булгаков Ф. История семи мудрецов. Вып. 1—2. СПб., 1878—1880.

³⁰ См.: Гринцер П. А. Древнеиндийская проза (обрамленная повесть). М., 1963.

³¹ См.: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 289—291.

в виду аллегорическую поэму. Аллегорическое переосмысление куртуазных идеалов легло в основу первой части «Романа о Розе», написанной Гильомом де Лоррисом³².

Аллегория, столь типичная для средневекового мышления, становилась и своеобразным поэтическим приемом. С его использованием связаны многие жанры литературы эпохи. Некоторые из них целиком построены на его разработке. Таковы, например, так называемые «бестиарии»³³ — описания пестрого животного мира, окружавшего средневекового человека. Впрочем, не только окружавшего: в «бестиариях» рассказано и о тех животных, которые никак не могли водиться в лесах Европы, а также о существах совершенно фантастических — единорогах, кентаврах, огнедышащих змеях и т. п.³⁴ Но в «бестиариях» животные — вполне реальные или же вымышленные описываются не ради самих этих описаний. Каждое из животных амбивалентно: оно и самосуцно и олицетворяет какой-либо порок или добродетель, или же то или иное положение религиозной догматики или символики (таковы символы евангелистов — лев, агнец, орел, телец; Иисуса Христа, Святого Духа и т. п.).

Но аллегоризм в средневековой литературе вел и к возникновению памятников иных жанров или жанровых разновидностей. Такова, например, аллегорическая поэма, под видом описания реального путешествия рассказывающая о трудном и полном опасностей «пути» человеческой души. Подобных псевдопаломничеств стало особенно много на исходе Средневековья, в пору острейшего духовного кризиса феодального общества³⁵.

Эволюции жанра как постоянному размыванию его границ противостояло в изучаемую эпоху мощное сдерживающее начало, которое Д. С. Лихачев удачно назвал «литературным этикетом»³⁶. В самом деле, в каждом жанре определенный персонаж мог нести лишь ему присущую смысловую и фабульную нагрузку. При переходе в иной жанр он непременно должен был сменить амплуа: из

³² См.: *Etudes sur le Roman de la Rose de Guillaume de Lorris* recueillies par J. Dufournet. Paris, 1984.

³³ См.: *McCulloch Fl. Mediaeval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill, 1960.

³⁴ См.: *Clébert J.-P. Bestiaire fabuleux*. Paris, 1971.

³⁵ См.: *Bell D. M. Etude sur le Songe du vieil pelerin de Philippe de Mézières (1327—1405)*. Genève, 1955.

³⁶ См.: *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы*. Л., 1967. С. 84—108.

неустрасимого рыцаря (в романе и эпосе) превратиться в трусливого бахвала и т. д. (в фавлю, в «Романе о лисе»).

Другим важным фактором, защищающим жанр от смешения с другими (при несомненном наличии его эволюции) был сюжет и способы его трактовки. Наконец, на устойчивость жанра, очерченность его границ указывало и появление пародий, о чем нам уже приходилось писать³⁷.

Итак, в эпоху Средних веков мы находим два противоборствующих, почти взаимоисключающих процесса — постоянное соприкосновение разных четко очерченных, по крайней мере, на уровне самоощущения, жанровых образований, что не могло не приводить к появлению гибридных, смешанных жанров и их разновидностей, и рядом с этим — старательное следование выработанным канонам, соблюдение «правил», отстаивание, если можно так выразиться, «жанровой чистоты».

Это — на синхронном уровне. При диахроническом же подходе жанровое переплетение и взаимообмен были неизбежны и, видимо, плодотворны и необходимы.

³⁷ См.: Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть (фавлю) и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М., 1986. С. 284—313.

**ЛЮБОВНАЯ ЛИРИКА
СРЕДНЕВЕКОВОГО ЗАПАДА**



Когда любовью я дышу,
То я внимателен; ей только надо
Мне подсказать слова, и я пишу.

Данте

В нашем повседневном представлении о Средневековье фигура рыцаря — неизменно на первом плане. Так оно и было в действительности — ведь мы имеем дело с феодальной эпохой, а феодал — состоятельный и могущественный или порядком обедневший — все равно был рыцарем. В тройственной структуре средневекового общества у феодала была одна задача и одна роль: если простолюдины трудились, обеспечивая общество материально, если духовенство молилось, учило и наставляло, то феодал был воином. Он оборонял страну от внешних врагов, сам отправлялся в военные походы, а порой и просто возглавлял шайку головорезов и беззастенчиво грабил — и чужих, и своих.

Но на протяжении столетий облик рыцаря-феодала менялся. Менялась и феодальная культура. Вернее, из общей господствующей феодально-церковной культуры постепенно вычленилась очень своеобразная культура рыцарства. Произошло это в пору зрелого Средневековья, то есть в конце XI и в XII столетии¹. К этому времени уже завершилось так называемое «великое переселение народов», на территории Европы начинали складываться национальные государства, заметно развились техника и всевозможные ремесла, расширились торговые связи и т. д. Внушительные успехи сделала и культура: с поразительной быстротой на разных концах континента возникают школы нового типа — университеты, где преподаются и светские дисциплины, а не одна теология. В архитектуре на смену монументальному романскому стилю приходит более экспрессивная и выразительная готика. Огромных успехов добивается литература на новых, недавно родившихся языках; она вырастает не только количественно; на смену нескольким ее жанрам приходит целая их россыпь. Именно в это время сложились те жанровые разновидности и формы, которые просуществуют затем несколько веков. Изменился и тип писателя: если

¹ См. по этому поводу работу Франко Кардини (*Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. М., 1987*) и особенно обобщающий труд Иохима Бумке (*Bumke J. Höfische Kultur: Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. Bd. 1—2. München, 1986*).

раньше им бывал почти исключительно ученый монах, одиноко трудившийся в монастырской келье, то теперь берутся за перо представители всех сословий — кроме духовных лиц и рыцари, и простые горожане. Показательно, что университеты открываются в городах, которые как раз к этому времени добиваются известной самостоятельности — прежде всего экономической, конечно, но также политической и культурной.

В это время усложнились и умножились связи с Востоком. Впрочем, Восток давно уже был совсем рядом, буквально под боком, в Испании, еще в начале VIII в. захваченной арабами (их называли маврами или сарацинами). С этим Востоком связи не прерывались, хотя с «неверными» шла непрерывная упорная война. Иные феодалы-христиане (особенно из испанской Кастилии) нередко заключали союзы с мавританскими халифами, а купеческие караваны или толпы паломников ежегодно переваливали через Пиренеи. У арабов, и как раз арабов испанских, была высокая по тем временам культура, нашедшая выражение в замечательной архитектуре, прикладном искусстве, философии и поэзии².

В конце XI в. началась эпоха крестовых походов, и перед удивленным Западом предстали диковинки Ближнего Востока — и остатки искусства Древней Греции, и пышная культура Византии, и многоцветный и притягательный мир арабских Сирии, Ливана, Палестины.

Ни укрепление королевской власти, ни богатеющие города, ни рост образованности, ни связи с восточными народами — ни одно из этих явлений в отдельности не могло повлиять на глубокую, трансформацию феодальной культуры. Лишь их сочетание привело к возникновению новых форм литературы и искусства, которые принято называть «куртуазными».

«Куртуазный» — это значит «придворный». Действительно, новые формы культуры отвечали запросам больших и малых феодальных дворов и обслуживали, прежде всего, их обитателей. Но понятие куртуазности не было адекватно реальным придворным обычаям и нравам эпохи. Даже напротив: как ее понимали прежде всего поэты, она этим обычаям и нравам решительно противо-

² Арабо-испанская культура давно стала предметом пристального изучения. См., в частности: *Леви-Провансаль Э.* Арабская культура в Испании. М., 1967; *Уотт У. М., Каккиа П.* Мусульманская Испания. М., 1976; *Жуделин А. Б.* Классическая арабо-испанская поэзия. М., 1973.

стояла. И поэтому идеалы куртуазии явились своеобразным протестом против не очень поэтической повседневности.

Впрочем, к началу XII столетия замковый быт заметно изменился по сравнению с предшествующими веками. Замки строились повсюду: каждый феодал хотел иметь свой «двор», пусть совсем маленький. При строительстве, конечно, учитывались задачи обороны — замки оставались крепостями. Но стали думать и о комфорте: удобней стали покои сюзерена, обширней и пышнее — пиршественная зала, просторней — внутренний двор. Все это украшалось скульптурой, резным орнаментом, гигантскими коврами. Времяпрепровождение феодалов стало разнообразнее; в нем появилось больше праздничности, ярких, красочных увеселений и забав. Отношения между людьми оставались, естественно, прежними, основанными на принципах сословности и религии, но вместе с праздничными одеждами в быт вошел некоторый внешний лоск — стали цениться учтивость обращения, умение вести беседу, слушать исполнение любовных песен или чтение увлекательных рассказов о фантастических похождениях рыцарей, об их подвигах во славу уже не сюзерена, а своенравной красавицы.

Куртуазность захватила, конечно, лишь самую поверхность феодальной культуры, но придала ей неповторимые пленительные черты. Связанные с понятием куртуазности идеалы благородства и верности, самоотверженности и бескорыстия отразили не эгоистические интересы рыцарства, а более широкие и передовые воззрения эпохи. Вот почему они не утратили своего значения и в наши дни.

Куртуазия как бы стала новой своеобразной религией средневекового Запада, со своими ритуалами, системой ценностей, со своим божеством — Прекрасной Дамой. Нет, куртуазия не посягала на старую религию — христианство, но она сформировалась рядом с ним и почти вне его. Куртуазия, как комплекс моральных и эстетических норм, носила подчеркнуто светский, внецерковный характер. Вот почему на нее порой посматривали косо, нередко преследовали ее пропагандистов, а самый знаменитый и яркий трактат по куртуазии — книгу Андрея Капеллана «О пристойной любви» — в конце концов запретили деятели католической церкви.

У куртуазии были свои сторонники, были венценосные покровители, поощрявшие поэтов и старавшиеся утвердить при своих

дворах ее «законы», но в целом куртуазия не вошла в повседневный замковый быт и реализовалась по преимуществу только в области поэзии. Если мы и находим подчас отражение куртуазных идеалов в изобразительном искусстве Средневековья, то это также связано с литературой — это красочные миниатюры-иллюстрации в рукописях куртуазных поэтов, изделия из кости или металла, иллюстрирующие литературные сюжеты, несколько позже — яркие гобелены и шпалеры, на которых также изображены герои куртуазных повествований или исполнение поэтом-менестрелем любовных песен в кругу изящных кавалеров и дам.

Куртуазная литература знала разные жанры — от суховатого ученого трактата до увлекательного приключенческого романа, но наиболее ярко и, главное, наиболее рано она заявила о себе в сфере лирики. Лирика эта — почти исключительно любовная. И это далеко не случайно: Именно в области любовных отношений человеческая личность могла и смогла — в условиях Средневековья — заявить о себе и утвердить свою самооценку.

В центре этой лирики — двое. Влюбленный поэт и предмет его поклонения, его страсти и его вдохновенных песен — Прекрасная Дама. Поэт непременно должен быть искренно и самозабвенно влюбленным: лишь неподдельное чувство дает ему право и на внимание Дамы, и на само творчество. И вот что оказывается: любовное чувство, воспетое в прекрасных стихах, одинаково доступно всем — и знатым сеньорам, и скромным рыцарям, и простым горожанам. Как мы увидим ниже, куртуазно любили или, по крайней мере, пели о такой любви и герцоги, и «вавассеры» (простые дворяне), и купцы, и клирики, и даже сын истопника и кухарки. Возвышенная любовь всех уравнивает. Как и высокое поэтическое мастерство. И наоборот — низменность, приземленность чувств лишает человека истинного благородства. Этим куртуазный «табель о рангах» бросал первый серьезный вызов сословно-религиозной морали, на которой основывалось средневековое общество.

Но куртуазные идеалы объективно противостояли этой морали и в другом. Вопреки общепринятым средневековым нормам главной фигурой куртуазной любовной лирики стала женщина, Дама. Тут она брала реванш за вековую приниженность (когда иные схоласты всерьез обсуждали вопрос, обладает ли женщина душой). В куртуазном микрокосме Дама была не только предметом

восторженного и смиреннейшего поклонения (причем подчас об этом говорилось в терминах привычного феодального обихода), но и обожествления на свой манер. Дама куртуазных поэтов непременно прекрасна. Она совершенна душой и телом и способна внушить возвышенную всепоглощающую страсть. И заметим: Прекрасная Дама совсем не обязательно принадлежит к высшим слоям дворянства; она может быть и горожанкой, и даже простой пастушкой. Как любовь и поэтический талант были выше сословной принадлежности влюбленного певца, так и красота и высокая одухотворенность Дамы оставляли позади ее реальное место в обществе.

Если указанные нами черты куртуазной лирики были известным вызовом общепринятым взглядам и нормам своего времени, и вызовом сознательным и последовательным, то в следующей особенности этой поэзии подобного вызова нет, хотя на первый взгляд он вполне очевиден. Дело в том, что в интересующей нас лирике воспевается любовь поэта к замужней женщине, что кладет его любовным желаниям почти неодолимый предел. Средневековая лирическая поэзия, конечно, достаточно разнообразна и богата, и мы находим в ней немало отклонений от этого правила (скажем, в пасторальных песнях, описывающих любовь к юной пастушке), но в подавляющем большинстве произведений поэт и его возлюбленная не могут и помышлять о законном браке. Почему же нельзя видеть здесь решительного отхода от общепринятой морали? Объективно эта поэзия звучала, конечно, «аморально», но субъективно, с точки зрения любящего и воспевającego эту любовь поэта нарушение моральных норм существовало лишь в его пленительных мечтах. Он грезил о взаимной любви, но сознавал, что она либо вовсе невозможна, либо сопряжена с отчаянным риском. И, что еще существеннее, — не так уж и нужна для раскрытия внутреннего мира поэта, для своего времени достаточно причудливого и сложного.

Лирическая поэзия средневекового Запада была первым в европейской литературе прорывом в область интимных сердечных переживаний, по своей напряженности, по многообразию и глубине во много раз превосходящим любовные чувства, воспетые античными поэтами (скажем, Катуллом, Горацием или даже Овидием). В отличие от не очень сложной гаммы чувств, обуревавших героев средневекового эпоса, в лирике мир человеческой души

выглядел более противоречивым и богатым. К тому же в куртуазной поэзии на первом плане были переживания личностные, ориентированные не столько во внешний мир, сколько внутрь мятущегося и страдающего сердца. До появления этой лирики средневековый человек редко оставался наедине со своими переживаниями и мыслями. Даже глубоко интимный акт — предстояние божеству — был непременно публичным и тем самым лишен сокровенной уединенности. В лирике впервые появились эти задушевность и исповедальность.

Литература во все века познавала и постигала действительность — окружающий человека мир и мир его души. Средневековая поэзия в основном интересовалась и вдохновлялась последним. И тут сфера любви оказалась замечательной находкой поэтов.

Куртуазная лирика обратилась к любовным мотивам во многом потому, что этой области человеческих отношений и переживаний не коснулась та жесткая регламентация, которой были подчинены другие стороны жизни средневекового человека. И именно любовь незаконная, запретная, безнадежная давала широкий простор изображению изменчивой и глубокой человеческой души, подверженной игре сложных страстей, изображению их трагического накала.

Иногда полагают, что Прекрасная Дама куртуазных поэтов потому уже замужняя женщина, что и она должна быть наделена богатым внутренним миром, тогда как неопытная девушка — в условиях Средневековья — обладать им не могла. Отчасти это, видимо, так, но все-таки в Даме важнее не ее жизненный и чисто эмоциональный опыт, а те неодолимые преграды, которыми она окружена.

В жизни все бывало, конечно, иначе, да и сами поэты легко и охотно отступали в своих любовных песнях от подобного стереотипа. Но в той воображаемой модели мира, которая встает из всего комплекса куртуазной лирики, Дама всегда была недоступна и недостижима, какие бы дерзкие мечты ни изливал поэт в своих стихах. Средневековье было эпохой шаблонов и всеобъемлющих норм. И куртуазная лирика, противостоящая феодально-церковной регламентации, вскоре же после своего рождения попала в жесткие рамки своих собственных законов и правил. Поэтому, несмотря на то, что в области любовной лирики творило в Средние века немало поэтов не только талантливых и самобытных, но и обладающих ярко выраженной творческой индивидуальностью, довольно

легко описать тот воображаемый мир, в котором пребывают лирические герои этой поэзии, и те душевные качества, которыми они непременно обладают.

Куртуазный поэт и его герой должны подчиняться чувству меры, то есть не преступать определенных, раз и навсегда положенных границ, следовать правилам и т. д. При этом предполагается, что лирическое произведение должно идти неукоснительно «от сердца», а значит — быть искренним и адресоваться немногочисленному числу любителей поэзии и ее знатоков, которыми оно только и может быть понято и оценено. Помимо меры поэт руководствуется также понятием «молодости». Здесь имеется в виду, конечно, не реальная молодость поэта и его возлюбленной, а та молодость духа, без которой невозможна истинная, по возможности первая любовь. Склад души влюбленного поэта и слагаемые им песни должны нести радость, даже если они полны горьких упреков и неподдельной грусти. Это радость, веселье от соприкосновения с возвышенным, прекрасным чувством, изливающимся в не менее возвышенных и прекрасных стихах.

Тем самым в представлении куртуазных поэтов комплекс моральных норм, этика сливается с эстетикой, вне ее просто не существует. Одно подкрепляет и оправдывает другое. Здесь очень важно, что любовь к Прекрасной Даме не только внушает поэту изысканные и проникновенные стихи, но и преображает его духовно. С одной стороны, возвышенно полюбить и затем соответственно петь об этом может только достойный. С другой же — приобщение к миру куртуазии еще выше поднимает певца. Вот почему у некоторых поэтов более позднего периода, но целиком вышедших из школы куртуазной поэзии, происходит своеобразная «ангелизация» Дамы, совершенно утрачивающей не только материальные, но и чисто земные черты, а любовь к ней описывается в терминах религиозного служения. Прекрасную Даму подменяет Богоматерь, Мадонна. Этого совсем не было у ранних поэтов и почти не было у поэтов эпохи расцвета куртуазной лирики (то есть конца XI — первой половины XIII в.). Но возможность подобной трансформации облика возлюбленной была заложена в куртуазной концепции любви едва ли не изначально. Просто у наиболее оригинальных поэтов живое восприятие действительности и человеческих отношений неизменно торжествовало над весьма условным платонизмом.

Но образ Дамы на всем протяжении развития куртуазной поэзии лишен не просто бытовых примет, которые могли бы его снижать, но и каких бы то ни было индивидуальных черт. Дело не в том, что поэты старательно зашифровывают реальные приметы их действительных вдохновительниц (а такие, бесспорно, были), а в том, что образ этот растворяется в некоей идее красоты, благородства и мудрости. Вот почему любовь так могущественна и неодолима. Бороться с ней в своем сердце влюбленный не может: он целиком находится во власти своего чувства. Он воспринимает Даму как нечто стоящее бесконечно выше его. Его удел — любовное служение, то есть выполнение всех капризов Дамы, воспевание ее красоты и добродетелей. Но также — бескомпромиссный уход в свое чувство, в интимнейший мир любовных переживаний, открытие в этом мире, а, следовательно, и в себе самом, неожиданных душевных качеств и порывов. Любовь, Любовь с большой буквы, как некий огромный неизведанный мир и как верховное божество этого мира, — в концепции куртуазных поэтов — обладает неограниченным могуществом. И средневековые певцы любви не устают славить это божество, прибегая порой к смелым, но точным метафорам. Так, провансалец Бернарт де Вентадорн восклицает:

У любви есть дар высокий,
Колдовская сила,
Что зимой, в мороз жестокий,
Мне цветы взрастила.

(Перевод В. Дынник)

Однако куртуазный поэт, признавая верховную власть над ним его Дамы, может порой и посетовать на ее холодность, и упрекнуть ее в равнодушии (эти сетования и эти упреки очень скоро стали общим местом любовной поэзии Средневековья). Любовь дарит радость, но она — и тягостное испытание, тяжелая болезнь, наваждение, от которого не может избавиться влюбленный. Радость любви неотделима от тяжелых переживаний. Они тоже — по-своему радость. Поэтому холодность и безразличие Дамы для поэта и его лирического героя необходимы, ибо именно они рожают во влюбленном многообразную гамму чувств. Казалось бы, здесь коренится глубокая противоречивость куртуазной лирики.

Но не случайно противоречие это средневековыми поэтами, как правило, не бывало преодолено. Более того, на этом противоречии и держится внутренний конфликт стихотворения и всего куртуазного микрокосма в целом.

Как и в любой поэзии, в средневековой, лирике много вымысла. Но коль скоро об этом говорилось ярко, убедительно, талантливо, то и над таким вымыслом можно было «обливаться слезами», прекрасно понимая, что перед тобой результаты условной поэтической игры. В любовной лирике Средневековья действительно было много от игры, но сквозь нее, бесспорно, прорывались истинные чувства.

Вокруг куртуазной поэзии сложилось немало увлекательных легенд, да и в самих ее законах и правилах было немало придуманного, измышленного. Поэтому до сих пор держатся некоторые поэтические предания, за которыми нет ничего, кроме прихотливой игры фантазии. Так, оказались легендой «суды любви», на которых якобы рассматривались всякие сложные «казусы» взаимоотношений поэта и его Дамы. Видимо, легендой было и то половое воздержание, о котором подчас упоминается в стихах средневековых поэтов: певец мечтает увидеть свою возлюбленную обнаженной, держать ее в объятиях, но не преступать последней черты. Что это? Условный поэтический язык, зашифрованный и двусмысленный, или странная прихоть ума? Видимо, и то, и другое. Образный строй средневековой любовной лирики нередко нарочито сложен и прихотлив. О чувствах смутных и переменчивых и писать надо было непросто. Непросто в том смысле, что нужно было сказать свежо и ново, по-своему, об уже хорошо известном. Эпоха шаблонов, Средневековье все время демонстрирует нам смелое преодоление этих шаблонов. Это была увлекательная и адски трудная игра — быть, оригинальным, оставаясь в рамках принятого архитектурного стиля или поэтической техники. Вот откуда эта неисчислимая фантазия строителей соборов и дерзкая метафоричность поэтов.

Метафорой было и бескорыстное любовное «служение», и нехитрые чувственные радости. Все это нельзя понимать буквально, но также нельзя отдавать предпочтение какой-то одной стороне выражения любовного чувства средневековых поэтов. И само это чувство, и вся любовная лирика Средних веков не были ни абсолютно платоническими, ни исключительно чувственными. Но

платонические мотивы, тесно связанные с идеей возвышающей и одухотворяющей роли любви, бесспорно, занимали в этой поэзии очень большое место, отразившись в ее образном строе, ее аллегоризме.

Очень важно, что средневековые лирики самозабвенно устремились на поиски творческой оригинальности, на поиски собственного стиля. Художественный поиск был для них очень важен, и показательно, что по-провансальски и по-французски название куртуазного поэта (соответственно «трубадур» и «трувер») образовано от глагола «искать». Какой колоссальный рывок вперед сделали складывающиеся национальные языки благодаря усилиям поэтов! А какое разнообразие жанров, строфических и метрических форм вошло в это время в поэзию! Именно теперь впервые появляется рифма, и как разнообразна, богата и неожиданна бывала она подчас у того или другого поэта!

Средневековая любовная лирика просуществовала не менее двух веков (потом пошло уже сплошное эпигонство). Притом, что у нее были общие черты, о которых мы говорили, каждая национальная поэтическая школа обладала неповторимыми особенностями и на свой лад решала сходные задачи.

Раньше всего куртуазная лирика появилась на юге Франции, в Провансе.

* * *

Прованс на исходе XI столетия был краем богатым. Щедрая природа, близость моря, которое было основной торговой артерией средневекового мира, соседство с арабской Испанией — все это способствовало расцвету провансальских городов. Одной из особенностей феодализма в Провансе было то, что страна не имела единого центра и единой власти; она состояла из небольших герцогств, графств, баронств, имевших между собой подчас весьма запутанные вассальные связи. Многие феодалы жили попросту в городах, и здесь не сложилось настойчивого противостояния культур «замка» и «города», хотя эти земли и были, конечно, покрыты плотной сетью феодальных жилищ-крепостей.

Если побудительные причины появления провансальской куртуазной лирики по существу те же, что и в других странах (о них

мы уже говорили), то ее непосредственных источников, видимо, два. С одной стороны, это рано зародившийся фольклор, тесно связанный с календарной обрядностью. Вот почему в поэзии провансальцев так часты песенные и плясовые интонации, а также темы и мотивы, четко приуроченные к сменам времен года. С другой стороны, это арабская поэзия, в которой были весьма сильные идеализирующие тенденции, подхваченные поэтами Прованса. В арабо-испанской поэзии встречаются памятники, написанные на двух языках — арабском и романском. Это говорит как о постоянных литературных контактах, так и об устойчивом двуязычии, эти контакты облегчавшем и оправдывавшем. И потому не случайно мы находим у провансальских трубадуров не только мотивы и образы арабской любовной лирики, но и ее отдельные жанровые разновидности и строфические формы, сильно трансформированные, конечно. Что касается опыта античной поэзии и средневековой лирики на латинском языке, то их достижения почти не были использованы поэтами Прованса (тогда как в других странах их опыт оказал некоторое воздействие на становление и развитие куртуазной поэзии)³.

Основной, наиболее универсальной и емкой формой любовной лирики Прованса стала песня (кансона). Она оказалась пригодной и для восхваления возлюбленной, и для рассказа о могуществе любви, о ее зарождении в радостный майский день на фоне пробуждающейся природы, и для горьких сетований из-за холодности Дамы. В песнях же повествовалось о разлуке с любимой, о коварстве злых наушников и соглядатаев, о мрачной подозрительности ревнивого мужа. К песне был близок «плач» — стихотворение, в котором печаль поэта (впрочем, не всегда из-за несчастной любви) бывала передана с особой остротой и силой.

У провансальской поэзии была одна важная черта, которая указывает как на ее фольклорные истоки, так и на особенности бытования. Это ее диалогичность. В стихотворении часто звучит не один, а два голоса. То это поэт беседует с Дамой, просит ее о благосклонности, упрекает в безразличии и т. д. Дама же отвечает

³ Ограничимся ссылкой на старую, ставшую уже классической, работу о лирике Прованса: *Jeanroy A. La Poésie lyrique des troubadours. Vol. 1—2. Paris, 1934.* Впрочем, см. также: *Шишмарев В. Ф. Лирика и лирики позднего Средневековья: Очерки по истории поэзии Франции и Прованса. Париж, 1911.*

ему, что-то обещает в будущем, сурово отказывает, иногда сама обращается с упреками, обвиняя поэта в легкомыслии, коварстве, в увлечении другими женщинами. А то перед нами беседа-спор двух поэтов о достоинствах той или иной Дамы, о силе и благородстве чувства, о задачах и средствах поэзии и т. п. Подобные стихотворения сложились в специальную жанровую разновидность (тенсона) с четким чередованием реплик спорящих и соответствующей этому строфической организацией. Другая разновидность спора (так называемый партимен) требовала, чтобы начинающий диспут трубадур сразу же четко обозначил обсуждаемую тему. Очень распространена была альба — песня рассвета. Это был диалог возлюбленного с его другом или слугой, которые стояли на страже, пока поэт вел любовные беседы с Дамой. Они сообщали ему об опасности или напоминали, что наступает момент вынужденного расставания. Даже в обычной песне присутствовал диалогический элемент: нередко песня адресовалась и Даме, и тому, кто должен был передать ей эти стихи. Поэтому такие песни заканчивались обращением к гонцу, другу, к самому божеству Любви, наконец, к некоему «Принцу», покровителю поэта и ценителю (или даже заказчику) его стихов (позднее на основе песен с концовкой-обращением сформировалась баллада).

Первым из известных нам трубадуров был герцог Гильем Аквитанский. Ранние его произведения относятся к концу XI в. Творческое наследие Гильема еще очень разношерстно и неровно: рядом с вполне куртуазными стихотворениями соседствуют песни, повествующие о любви, но очень далекие от смиренного поклонения Даме. В дальнейшем, у трубадуров следующего поколения, платонистическая тенденция решительно побеждает. Так, легендарный Джауфре Рюдель выступает певцом «Любви издалека», доводя тем самым эту тенденцию до логического конца: чтобы возвышенно любить и воспевать Даму, даже не надо видеть ее, вполне достаточно лишь услышать о ней восторженные рассказы. Однако платонизм очень скоро вызывает и реакцию: у некоторых поэтов, например, у знаменитого Бертрана де Борна, мы подчас встречаем ироническое и пародийное решение любовной темы.

В целом же у наиболее талантливых поэтов мы находим постоянную игру противоположными устремлениями — желанием искренне рассказать о своем чувстве, которое далеко не всегда пла-

тонично, и старанием следовать определенной системе мышления и условной поэтической образности. Борьба этих разноречивых устремлений и составляет, быть может, одну из притягательных черт этой поэзии.

Точно так же и выбор художественных средств провансальской лирики отмечен постоянным столкновением противоречивых тенденций. Все трубадуры стремились писать изысканно, находить неожиданные метафоры, играть звонкими рифмами и звучными повторами. Но одни все-таки во главу угла ставили ясность и простоту поэтического слова, другие же настаивали на том, что поэзия, адресующаяся к немногим знатокам и призванная передать всю сложность и тонкость обуревающих влюбленного чувств, и по форме должна быть нарочито усложненной. Так постепенно сложились два направления, два стиля. Видимо, ни один крупный поэт не может быть безоговорочно отнесен к «ясной» или же к «темной» манере, хотя порой он, казалось бы, достаточно определенно заявлял о своем творческом кредо. Так, такие признанные мастера «темного» стиля, как Маркабрюн, Арнаут Даниэль, Раймбаут Оранский, подчас изъяснялись в своих стихах с прозрачной ясностью, а сторонник простоты Бернарт де Вентадорн прибегал к хитроумным метафорам.

Как бы примирением этих двух тенденций стала провозглашенная Пейре Овернским «изысканная манера», не отрицавшая необходимости смелого творческого поиска, но предостерегавшая от излишней формализации образного строя лирики.

Возникнув в конце XI столетия, достигнув вершин в следующем веке, поэзия трубадуров очень быстро устремилась к своему упадку.

Для этого были как внутренние, так и внешние причины. Устойчивость лирических тем и форм, при всем таланте поэтов и понимании ими того непреложного факта, что обновление в сфере творчества необходимо, не могла не привести к возникновению определенного поэтического канона, пользоваться которым было легко, но который лишал лирику неподдельной свежести и новизны. Во второй половине XIII в. еще создавались любовные кансоны по всем правилам «веселой науки» трубадуров, но более типично для этого времени было творчество Пейре Карденаля, сурового обличителя нравов, славившего любовь за то, что ему удалось от нее избавиться. Но значительно существеннее оказались

причины внешние. Обеспокоенная расцветом в Провансе свободомыслия и в том числе ряда уравнительных ересей, католическая церковь организовала в начале XIII в. крестовый поход в Прованс северофранцузских феодалов. Началась полоса опустошительных войн, и в пламени их погибла провансальская культура, которая, по словам Ф. Энгельса, «вызвала даже отблеск древнего эллинизма среди глубочайшего Средневековья»⁴.

Но дело трубадуров не пропало. Уже в середине XII в. их опыт был подхвачен в сопредельных землях, прежде всего у их северных соседей, во Франции.

* * *

Большинство поэтов-трубадуров было не очень знатными рыцарями (впрочем, бывали и исключения; так, Серкамон был простым певцом-жонглером, Маркабрюн — безродным найденным, Бернарт де Вентадорн — сыном истопника и т. д.). На севере на первых порах слагать любовные песни также стали рыцари средней руки, например, Гас Брюле или Ги Туротт (шатлен⁵ де Куси). Но общая обстановка во Франции была совсем не такой, как в Провансе. На севере большее значение имели дворы крупных феодалов. Одним из таких дворов был, например, двор Альеноры Аквитанской, внучки первого провансальского трубадура Гильема Аквитанского и жены французского короля Людовика VII (а после развода с ним — английского короля Генриха II Плантагенета). Здесь, а также при дворах ее дочерей Марии Шампанской и Аэлисы Блуаской, охотно бывали и трубадуры (например, Бернарт де Вентадорн), и местные поэты, среди которых нередко встречались выходцы из городской среды, а также ученые клирики (например, Кретъен де Труа). А в следующем столетии куртуазных поэтов-горожан становится особенно много. Возникают уже чисто городские центры куртуазной поэзии. Таким в XIII в. становится, например, Аррас, где сочиняет плодовитый Адам де ла Аль и еще не один десяток стихотворцев. Но в городе же эта поэзия претерпевает и существенную трансформацию;

⁴ Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 5. С. 378.

⁵ Шатлен — незнатный рыцарь, владевший замком более знатного сеньора на определенных условиях.

так, в творчестве талантливейшего Рютбёфа (вторая половина XIII в.) куртуазная традиция получает уже даже не завершение, а решительное и полное переосмысление. Проникновенный лиризм этого поэта-парижанина носит уже совсем иной характер, начисто освобождаясь от куртуазных штампов.

В творчестве северофранцузских труверов культивируются примерно те же жанры, что и у трубадуров, но здесь еще больший удельный вес принадлежит фольклорным традициям. Поэтому такой популярностью пользуются пастурели, песни полотна, песни о несчастном замужестве и др., где приметы повседневной жизни более ощутимы и не затушеваны куртуазной фразеологией.⁶

Лишь очень немногие труверы целиком посвящали свое творчество лирическим жанрам и культивировали куртуазную концепцию любви (таким был, например, плодовитый Тибо Шампанский, знатный сеньор, правнук Альеноры Аквитанской). Большинство же трудилось в разных жанрах и даже родах литературы: при северофранцузских феодальных дворах рядом с любовной лирикой пышно расцветает рыцарский роман, а в городах нарождается драматургия. И создают все это одни и те же поэты; так, Кретьен де Труа помимо нескольких любовных песен создал пять прославленных романов, а Адам де ла Аль кроме лирических стихотворений писал пьесы.

Жанровое многообразие поэзии труверов сказалось также в том, что у них широкое распространение получили песни крестовых походов, где традиции куртуазной лирики переплелись с лирикой описательной (отчасти бытовой) и религиозной. В этих песнях мотивы неизбежного расставания с капризной Дамой нередко сменяются сетованиями девушки, чей возлюбленный ушел в крестовый поход, а тема куртуазного служения переплетается с идеей участия в «правом» и богоугодном деле. Вообще в этих песнях конфликт приобретает совсем иной, чем у трубадуров и вообще в куртуазной лирике, характер. Здесь значительно меньше условной игры; реальная жизнь с ее подлинными сложностями и тревогами приходит на смену надуманным и стереотипным коллизиям.

⁶ О лирике северофранцузских труверов см. замечательную работу Р. Драгонетти: *Dragonetti R. La Technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise: Contribution à l'étude de la Rhétorique médiévale.* Genève; Paris, 1979. См. также указанную выше работу В. Ф. Шишмарева.

Это вторжение в куртуазный мир дыхания живой действительности, подкрепляемое, в частности, тем, что лирические традиции оказываются подхваченными поэтами-горожанами, существенно преобразовывает любовную поэзию и, пожалуй, способствует ее более долгому существованию (традиции этой поэзии на французской почве, но в несколько иных условиях продолжают свое развитие в XIV и XV столетиях).

* * *

Сходными были становление и эволюция куртуазной лирики в немецких землях, где также сложилась — не без провансальского и французского влияния — своеобразная рыцарская культура. Первые произведения немецких поэтов-миннезингеров («певцов любви») появляются уже во второй половине XII в. И у них было очень сильно воздействие фольклора, уравновешивавшего куртуазные условности и сообщавшего их песням то незамысловатую лукавость, то задушевность⁷.

Однако уже к концу XII столетия у немецких поэтов появляются несвойственная их романским собратьям меланхоличность, мотивы сердечной тоски и безысходной печали. Чувственный элемент совершенно изгоняется из их поэзии. Томление души и нескончаемые сетования становятся отличительной чертой лирики таких талантливых миннезингеров, как Фридрих фон Хаузен и Рейнмар фон Хагенау. У их менее способных последователей на это наслаиваются усиленные поиски в области формы, становящейся исключительно изысканной, но лишь внешне блестящей, внутренне же бездушной и пустой.

Поэтому великий поэт немецкого Средневековья Вальтер фон дер Фогельвейде, вначале верный ученик Рейнмара, в зрелом своем творчестве выступает как смелый новатор. Во-первых, он возвращает поэзию к ее фольклорным истокам, во-вторых, отбрасывает меланхолический тон и изысканные иносказания и во весь голос славит как возвышенную любовь к недоступной Даме, так и чувство к простой крестьянской девушке, отвечающей ему ответным чувством, То есть любовь с точки зрения куртуазии «низкую», но, как полагал поэт, также бесконечно прекрасную и радостную.

⁷ См.: *Kuhn H. Minnesangs Wende. Tübingen, 1952.*

Как и из среды труверов, из числа миннезингеров вышло несколько выдающихся авторов рыцарских романов (Генрих фон Фельдеке, Гартман фон Ауэ, Вольфрам фон Эшенбах), для которых их лирическое творчество, порой весьма обильное, все-таки оставалось на втором плане. Итак, немецкие поэты тоже работали в разных жанрах. Но в отличие от трубадуров и труверов у миннезингеров большую роль очень скоро начинает играть дидактическое начало. Этим оказывается отмечено не только творчество поэтов-горожан (а их среди миннезингеров, кстати говоря, на первых порах почти не было), но и поэтов-рыцарей. Даже такой тонкий и искренний лирик, как Вальтер фон дер Фогельвейде, охотно обращается к жанру шпруха (короткое назидательное стихотворение).

Поэтому не случайно к середине XIII в. в область куртуазной лирики начинает вторгаться бюргерское начало. Поэты-горожане быстро осваивают опыт высокой куртуазной поэзии, используют ее формальные приемы и образный строй, но наполняют свои стихи самой бескрылой дидактикой и мелкими бытовыми подробностями. Попытки возродить былые идеалы куртуазии и петь бескорыстную любовь к далекой недоступной красавице (как, например, в творчестве Ульриха фон Лихтенштейна) выглядят уже в конце XIII в. смешным анахронизмом. К тому же у некоторых миннезингеров, даже у позднего Вальтера фон дер Фогельвейде, появляются спиритуалистическая трактовка любви (как пути к божественной мудрости) или покаянные мотивы, осуждающие любовь как чувство греховное, недостойное «добротного христианина».

Как и французские поэты-горожане, немецкие миннезингеры-бюргеры создавали свои городские «творческие объединения» (во Франции они назывались «шюи») и устраивали в определенные праздничные дни поэтические состязания. Но бюргерский дух, выразившийся в навязчивой дидактике и интересе к быту, а также религиозные мотивы лишили немецкую куртуазную лирику конца XIII и XIV в. ее основных достоинств — раскрытия глубокого и сложного любовного чувства, оказывающегося мощным созидательным началом, радостного восприятия жизни (ибо даже неразделенная любовь есть радость) и не менее радостного, и восхищенного восприятия искусства.



Куртуазная любовная поэзия знала, конечно, своих талантливых представителей и в других странах (скажем, в Испании или Англии), но наибольших высот достигла в литературе Прованса, Франции и Германии. Именно у провансальцев учились молодой Данте и поэты его круга и возвышенному и тонкому пониманию любви, и владению поэтическим словом.

Дальнейшая история куртуазной лирики — это история ее воздействия, восприятия и изучения. Интерес к ней среди европейских поэтов последующих веков знал два счастливых момента. Один — это эпоха романтизма, когда образным строем этой лирики и в еще большей степени ее идеями увлекались Вальтер Скотт, Виктор Гюго, Генрих Гейне и очень многие их современники. Другой — это эпоха символизма, вообще период конца XIX — начала XX в. Мимо возвышенной рыцарской любви и рожденной ею поэзии не прошла и русская литература. Иногда с искренней увлеченностью, иногда же несколько иронически (подсмеиваясь над чрезмерным интересом ко всему средневековому) русские поэты воскрешали образы смелого рыцаря, бедного, но бесстрашного и верного, пускающегося в путь «для битвы честной и суровой», и его Прекрасной Дамы, вдохновительницы его мужественных свершений и любовных песен. И даже за ироническими интонациями нельзя не видеть восхищения этой старой поэзией, проникнутой идеалами бескорыстной любви, честности и благородства, не утратившими своего значения и много веков после того, как замолкли последние песни трубадуров, труверов и миннезингеров.

**РОМАН И ПОВЕСТЬ
ВЫСОКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ**



Души готической рассудочная пропасть.

Осип Манделъштам

Взметнувшиеся ввысь башни готических соборов, все это немислимое и, казалось бы, хаотическое нагромождение арок, галерей, контрфорсов, порталов и шпилей поражает безрассудной фантазией строителей, как бы внезапно снизошедшим на них прихотливым вдохновением и одновременно — безошибочным и трезвым расчетом. Такую же четкость конструкции (при всей кажущейся ее произвольности), продуманную уравновешенность деталей, выверенность композиции находим мы и в рыцарских романах, полных чудес, игры воображения, капризного и смелого вымысла. Только ли смирение должен был вызывать в душе средневекового человека вид собора? И если смирение, то перед чем оно? Перед торжественным величием огромных, подавляющих человека каменных масс или перед веселым озорством зодчего, как бы бросающего дерзкий вызов всем мыслимым и немислимым законам механики и земного тяготения? И этот неудержимый порыв вверх, что это? — самозабвенная устремленность к божеству или горделивое желание преодолеть невозможное и создать прекрасное из «тяжести недоброй» равнодушного камня? Ответ на этот вопрос вряд ли может быть однозначным. Великие художники и поэты Средневековья (сохранила ли нам неблагоприятная история их имена, или они остались лишь безвестными создателями вечных шедевров) всегда стремились решать универсальные задачи. Ни в готическом соборе, ни в житии святого, ни тем более в лирике трубадуров или куртуазном романе нельзя искать какой-то один, исключительно или прежде всего конфессиональный смысл. Многозначность и многозначительность, многочисленность, по самой своей природе неисчерпаемые, были непременным качеством и культовой постройки, предназначенной, прежде всего, для религиозных нужд, и рыцарского романа, казалось бы, лишь призванного развлекать в часы досуга благородных воинов и их дам. В соборе не только предстояли божеству, но и решали важные общественные дела, короновали государей, отмечали знаменательные события, укрывались от врага, наконец, просто развлекались: недаром театр родился в центральном нефе, вышел на папёрть, а

затем захлестнул городскую площадь. Роман тоже не только развлекал; он заменял историю, повествуя о временах стародавних и легендарных; он был как бы «научно-популярным» чтением, сообщая сведения, скажем, по фортификации или географии; он, наконец, давал уроки морали, рассказывая о случаях высочайшего нравственного совершенства. Поэтому в средневековом романе мы находим не только причудливость вымысла, прихотливую игру символами и аллегориями, организованными в стройную и строгую иерархическую систему, но и бескомпромиссность моральных требований, их суровую однозначность, оставляющую, однако, индивидууму некоторую свободу выбора и сочетающую в себе категорическую императивность с большой долей терпимости и даже какой-то беспечной уверенности в изначальной доброте человека. Роман отразил иллюзии и мечтания людей Средневековья, их надежду на торжество справедливости, их наивную веру в чудо, совершающееся не только в макрокосме — окружающем человека мире, но и микрокосме — человеческой душе.

Роман возник лишь тогда, когда средневековое общество оказалось к нему готово, то есть достигло определенного — достаточно высокого — уровня материальной и духовной культуры. Произошло это в XII столетии¹.

В истории Средних веков был момент, когда культура Запада достигла исключительного развития, как бы полностью реализовав заложенные в ней возможности. Следующий шаг означал бы прорыв в новый историко-культурный период, а, следовательно, отрицание, разрушение, уничтожение данной системы эстетических ценностей и рожденных ею произведений. Этого шага еще не было сделано, но он был подготовлен тем стремительным взлетом литературы и искусства, каким было отмечено в Западной Европе XII столетие. Впрочем, почему только в Западной? Вспомним замечательную культуру Византии и Руси того же времени. И по-

¹ Литература о средневековом романе огромна и ежегодно пополняется многими десятками новых исследований. Упомянем лишь две основополагающие работы Е. М. Мелетинского, содержащие ссылки на новейшие публикации. См.: *Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы.* М., 1983; *Он же. Введение в историческую поэтику эпоса и романа.* М., 1986. Французский куртуазный роман подробно рассмотрен в нашей работе; см.: *Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе.* М., 1976.

чему только в Европе? Ведь к той же эпохе относится творчество, скажем, Шота Руставели или Низами.

Рыцарский роман родился на Западе в XII столетии, и это было далеко не случайно. XII в. не раз сравнивали с Возрождением или считали его началом. Оба эти утверждения, конечно, ошибочны. Но столетие было действительно замечательным. Применительно к Средневековью мы привыкли к известной замедленности историко-культурного процесса, когда столетие, а то и два отделяют одно важное событие от другого, между ними же как бы зияет пустота. На этот раз, то есть в XII в., картина заметно меняется. Культурное развитие приобретает невиданный до того динамизм. Литературные направления и жанры возникают как по волшебству, вступают во взаимодействие, усложняются и дробятся и скоро, если и не приходят в упадок, то оттесняются на литературную периферию, уступая место новым направлениям и жанрам. Заметим попутно, что столь же быструю эволюцию прodelывает и изобразительное искусство — от полнокровного цветения романского стиля в начале XII в. к утверждению готики уже в его середине. Это было время страстных проповедей Бернарда Клервосского, самозабвенного и сурового в своей вере, и смелых сомнений и догадок Абельяра; это было эпохой крестовых походов, открывших средневековому человеку новые горизонты — и чисто географические, и моральные. Это было время кровавых феодальных смут, религиозного экстаза, уравнительных ересей и одновременно — небезопасных попыток рационализировать иррациональное, вычислить и измерить безмерное или внеммерное. На смену суровой простоте, обобщенности и некоторой эстетической и этической одноцветности предшествующих столетий приходят пестрота, усложненность, многообразие. Культура Западной Европы, как и взрастивший ее феодальный способ производства, переживает период зрелости.

По своим формам и идеологической направленности эта культура оставалась, конечно, феодально-церковной, но это не значит, что ее производителем и потребителем были лишь «церковь» и «замок». Класс феодалов, рыцарство, самоопределился, умножился и заметно усилился. Но, как и в общественной жизни, как и в области экономики, на сцене появляется новая сила, появляется как раз теперь, и преобразует всю структуру средневекового общества, и его мирозерцание, и его быт. Этой новой

силой стал город. Не старый полис, доставшийся Западной Европе в наследство от античности, но новый город, возникавший и утверждавшийся в XI—XIII вв. во всех уголках континента. Город был не только резиденцией епископа (а следовательно, и церковной канцелярии, и скрипториев, и соборных школ), но и — довольно часто — местом пребывания сеньора и его двора. Именно развитие города как экономического фактора (города с его мастерскими, лавками торговцев и менял, дворами для проезжих купцов, с его ярмарками и т. п.) обеспечило относительно высокий уровень материальной культуры, без которого вряд ли был возможен тот пышный декор, та изнеженная роскошь, характерная для придворной жизни эпохи, о которой столь часто — то с резким осуждением, то с нескрываемым воодушевлением — пишут средневековые хронисты и авторы рыцарских романов.

В городах стали возникать первые университеты; они еще не вышли из-под опеки церкви, а на исходе Средневековья даже стали ее надежной опорой, но изучалась в них не одна теология. Рядом с медициной, правом, математикой и т. п. не была забыта и литература. Интерес к античной культуре заметно возрос. Создание больших романов, этих произведений «долгого дыхания», требовало не только воодушевленности дружинного певца, не только поэтического вдохновения и образного, лирического восприятия мира, на чем во многом держалась поэзия трубадуров. Здесь требовалось мастерство иного рода; оно предполагало обширные знания, начитанность, досуг, наконец. Все это мог дать только город. Вот почему среди авторов романов редко встретишь непосредственного рыцаря, совершающего подвиги во славу дамы и воспевающего ее в звучных, но как бы на едином коротком дыхании созданных стихах. Автор романа — это чаще всего клирик, то есть человек для своего времени ученый, состоящий на службе при очень значительном феодальном дворе (сеньор средней руки не смог бы оплачивать его долгий и утомительный труд), сам же, как правило, незнатного рода: простой горожанин или же бедный рыцарь, но порой — и монах, или же «клирик».

В городах и замках сложилась своеобразная светская культура, отделившаяся от культуры церковной. Эта светская культура не стала, естественно, культурой антицерковной. В некоторых пунктах она с идеологией церкви соприкасалась, но секуляризация, обмирщение стали ведущей тенденцией эпохи.

В этой сложной обстановке завершается отработка и кодификация мирозерцания рыцарства, столь важного для формирования и развития куртуазного романа. Специфическая мораль рыцарства была попыткой примирить идеалы аскезы и всеобщего равенства перед лицом бога с настроениями гедонизма и элитарности, чем было неизбежно окрашено мировоззрение верхушечных слоев общества. Это примирение не могло, конечно, быть проведено до конца и происходило обычно за счет одной из совмещаемых пар. Тем более — слияние этих идеалов. Это слияние было утопично. Так родилась утопия некоего рыцарского братства, столь отчетливо запечатленная в куртуазном романе. Элитарный характер этой утопии состоял в том, что она, эта утопия, была социально ограничена и отграничена; эгалитарность заключалась в идее равенства внутри этого замкнутого социума; гедонизм лежал в основе морали (на ее бытовом, житейском уровне), в идеях эстетического воспитания и т. д.; наконец, аскетизм соответствовал тем внешне благородным, но далеким от реальной практики целям, какие рыцарство перед собой ставило.

Рыцарский роман отразил определенный этап самосознания рыцарства, содействуя выработке и закреплению этой идеологии. Но отметим и другое: куртуазный роман, участвуя в формировании рыцарского мирозерцания, отразил далеко не все его черты и в наивысших своих проявлениях не ограничился его рамками. Вот почему при исходной элитарной направленности рыцарский роман, как и готический собор, адресовался к более широкой аудитории, чем узенькие придворные или монастырские кружки; он отразил более многообразные интересы и настроения, более пеструю и сложную систему мирозерцания, чем только пристрастия и взгляды верхушки общества. Это предопределило долгую жизнь и собора и романа.

* * *

Существует устойчивое мнение, что слово «роман» первоначально указывало на язык произведения. Думается, это не так. До «романа» уже существовала разветвленная и богатая традиция народно-героического эпоса (так называемых «жест»), создававшегося на новых языках, была литература житейная, естественнонаучная

(«бестиарии», «лапидарии» и т. п.), литература нравоучительная — и все это также на молодых языках средневековой Европы. Новый жанр — «роман» — был ближе всего к «жестам», ибо также повествовал о воинских подвигах, примерах небывалого героизма и благочестия и т. д. Но роман отличался от «жест», отличался разительно и принципиально, и конституирование романа как жанра началось с отделения его от другого жанра, имевшего уже развитую литературную традицию.

Между «жестой» и романом не было непреодолимой грани. Немало памятников носят переходный, гибридный характер. Немало эпических поэм было переработано затем в произведения нового жанра. Да и сами «жесты», как раз в это время широко переписывавшиеся в монастырских и городских скрипториях, испытали влияние поэтики романа. Деление стихотворного текста на строфы («лессы»), употребление в них стихов, связанных ассонансами, — в «жестах», восьмисложный (чаще всего) стих с парной рифмой без какого бы то ни было дробления на строфы — в этих новых куртуазных эпопеях вряд ли с достаточной полнотой говорят об отличии эпических памятников от романов. В основе отличия лежали сюжетика рыцарского романа и воплотившиеся в нем мирозерцание и система этических норм.

Опыт «жест» не прошел мимо романа. Ратная доблесть, неподкупная честность, верность идее, слову, обету, столь отчетливо возвеличиваемые в эпических поэмах, не теряют своей моральной значимости и в романе. Но здесь они осложнены и обогащены целым рядом иных требований, вообще иным отношением к этическим проблемам. И эстетическим. В романе на первый план выдвинут «личный интерес» рыцаря — его стремление к подвигу и славе. Подвиги совершаются уже не из сознания вассальной (а отчасти и племенной) верности, а во имя Дамы и собственного морального совершенствования. Вместо сдержанного эпического фона «жест» в романе торжествует красочная экзотика вымысла, почерпнутая из фольклора изначальных обитателей континента — кельтов и родственных им племен.

На географическом самоопределении эпоса и романа стоит немного остановиться. Эпос был четко ориентирован на юг и на юго-восток. В этом «направлении» героев ждали рыцарские свершения, богатая добыча, любовь своенравных красавиц, охотно порывавших со старой верой, принимавших крещение и стано-

вившихся помощниками и даже советчицами героев. Географические координаты эпоса были, конечно, приблизительны, подчас совершенно фантастичны, но идеологическая (конфессиональная) и политическая ориентация эпоса совершенно определена (речь идет, естественно, об эпосе романском; германский оказался самозамкнут на судьбах местных племен и тем самым преданиях и мифах, рожденных в достаточно узкой, «своей» среде). В этом смысле средневековый романский эпос историчен. Куртуазный роман, напротив, внеисторичен и также четко ориентирован на север, в сторону туманных далей неведомой, опасной и притягательной кельтской цивилизации. Отсюда явное отличие поэтики и стилистики эпоса от поэтики и стилистики хронологически близкого ему романа.

На смену суровому лаконизму «жест» пришло пристальное внимание к вещному миру, описываемому дотошно и вдохновенно. Человеческие характеры перестают решаться однозначно. В них выискивается борение страстей, непоследовательность, противоречивость. То есть глубина. Куртуазный роман порвал и с безразличием по отношению к женским характерам, чем поражают «жесты», если обращаться к ним после знакомства со средневековым романом. В «жестах» безмолвные фигуры героинь появлялись лишь изредка, да и то на заднем плане. В романе их характеры не только более индивидуализированы, не только занимают очень большое место, но часто определяют и основное направление интриги. Роман широко обратился к сложной символике и аллегориям (что было типично и для пластических искусств эпохи). Это сделало роман открытым для многообразных интерпретаций: узнавая и угадывая, читатель как бы становился соучастником творческого процесса: он досказывал недосказанное, додумывал едва намеченное. И здесь, роман оказывался в более сложном взаимодействии с читателем и слушателем, чем эпические поэмы с их наивной идеологической прямолинейностью. Все это было большим художественным открытием, оказалось весьма перспективным и пришло, естественно, не сразу. Но очень быстро, как и прочие литературные и художественные новации XII столетия.



Первые романы появились около середины XII в. во Франции, точнее, в англо-нормандской культурной среде, где старые традиции «жест» счастливо соприкоснулись и с возрождавшимся интересом к античной литературе (к Гомеру, но в позднеантичных и средневековых латинских пересказах, к Вергилию, Овидию, Стацию), и с приносимыми крестоносцами увлекательными рассказами о неведомых странах, о людях иной расы и иной веры, о диковинных животных, загадочных приключениях, пугающих и манящих. Соприкоснулись с идущими из Прованса культом Дамы, идеалами «куртуазности» — набором требований, которым должен отвечать истинный рыцарь (в этот набор входили не только смелость и верность, не только благочестие и справедливость, но и щедрость, добродушие, веселость, умение не только держаться в седле, но и танцевать, не только владеть копьем и мечом, но и лютней или ротой. Здесь впервые в истории культуры Средневековья был поставлен вопрос об эстетическом воспитании, которое, служа целям воспитания этического, уже эмансипировалось от последнего). Соприкоснулись, наконец, с пленительными преданиями кельтского фольклора, никогда не умиравшего в породившем их народе, несмотря на все нашествия иных племен, несмотря на печальный исход борьбы кельтов с англосаксонским завоеванием, заставившим валлийцев либо пересечь пролив и осесть в Бретани, либо с трудом удерживаться в Корнуэльсе. Это трагическое сопротивление родило к жизни, уже, очевидно, с V в., цикл сказаний об Артуре, вожде одного из островных кельтских племен, наиболее удачливом из военачальников, боровшихся с иноземцами. Постепенно, от века к веку, Артур превращался из главаря небольшого отряда смельчаков в вождя всех кельтских племен, а затем — в главу всего западного мира. Латинские обработки сказаний об Артуре возникли уже и VIII или IX в. Но эти обработки были наивны, сбивчивы и в литературном отношении беспомощны. Большого распространения они не получили. Да и время их еще не пришло. В XII в. интерес к кельтским легендам заметно усилился. Вообще в это время произошло как бы возрождение дохристианского фольклора, отголоски которого мы найдем и в романе, и в скульптурном убранстве готических соборов, и в орнаментике пергаментных манускриптов. В этой обстановке замечательный латинский писатель, валлиец по происхождению, Гальфрид Монмутский (умер в

1154 г.) собрал разрозненные кельтские предания и очень живо рассказал о юности Артура, о его ратных подвигах, о завоевании всеевропейского господства, о его мудрой старости и о смерти в результате подлого предательства. Книга Гальфрида (она была закончена в 1136 г.) привлекла всеобщее внимание. Но увидели в ней не только увлекательное и поучительное чтение. Молодые короли новой династии, Плантагенеты, ставшие править Англией и — благодаря семейным связям, умной политике и слабости их противников — доброй половиной Франции (ее западной частью, так называемой Аквитанией), воспользовались легендой в своих политических целях. Как верно заметил английский ученый А. Мортон, молодой династии «нужен был миф, подобный тому, чем были «Энеида» Вергилия для вновь созданной Римской империи или же предания о Шарлемане для французских королей. Такой миф и был найден в книге Гальфрида с ее сказочными историями о Новой Трое и норманизированным Артуром»².

Первые романы были либо стихотворными переделками на французском языке книги Монмута (напомним, что первые Плантагенеты и по языку, и по культуре, и по пристрастиям были французами), либо парафразами поэм Вергилия, Стация или латинских перелазгателей Гомера. Все эти переводы и переделки можно было бы назвать «историческими романами», хотя чувство историзма в них отсутствовало. Античные герои вели себя в них как заправские рыцари XII в., а осада, скажем, Трои изображалась как штурм феодального замка. «Историчность» этих книг заключалась, таким образом, не в достоверности деталей и не в верности общего взгляда на ход истории. «Историчность» этих романов была в ином — в ощущении исторической дистанции и в стремлении поставить события современности в непрерывный и привычный исторический ряд, соотнести, связать настоящее с прошлым.

Следующий этап эволюции куртуазного романа порывает с этим историзмом, порывает сознательно и строит именно на этом свою поэтику. Этот этап развития романа связан с именем Кретьена де Труа. Кретьен дал первые «романные» обработки сказаний об основных героях «бретонского цикла» — о короле Артуре, сеньшале Кее, королеве Геньевре, рыцарях Ивэйне, Гавэйне, Ланселоте и многих других. Созданный поэтом тип романа был затем

² Мортон А. От Мэлори до Элиота. М., 1970. С. 25.

повторен в десятках книг его подражателей на всех почти языках средневековой Европы. Сюжеты Кретьена прочно вошли в арсенал европейской словесности. По стопам Кретьена, подхватывая не только фабульную сторону его книг, но и заложенные в них этические и эстетические идеи, шел другой великий поэт средневекового Запада, баварец Вольфрам фон Эшенбах.

* * *

Биография Кретьена, как, впрочем, и многих других поэтов Средневековья, — это сплошное белое пятно. Известно лишь, что он был уроженцем Шампани, родился в начале 30-х г. XII в., обладал незаурядной для своего времени начитанностью — и в писаниях отцов церкви, и в античной литературе. Одно время он состоял при дворе графини Марии Шампанской, затем — графа Филиппа Фландрского. Из написанного Кретьеном сохранилось далеко не все. Утрачены его ранние лирические стихи, перевод «Искусства любви» Овидия, обработка легенды о Тристане и Изольде. Но сохранились, и в очень большом количестве списков, его пять романов, дающих совершенно новую разработку артуровских легенд. Время создания этих романов до сих пор вызывает споры. Но приблизительные даты известны. В конце 60-х гг. поэт заканчивает свой первый роман «Эрек и Энида», затем вскоре появляется «Клижес». На исходе следующего десятилетия Кретьен пишет «Ивэйна, или Рыцаря со львом» и «Ланселота, или Рыцаря телеги». Наконец, в 80-е г. создается «Персеваль, или Повесть о Граале», так и оставшийся незавершенным. После 1191 г. следы поэта теряются. Возможно, его уже не было в живых.

Вольфрам фон Эшенбах был моложе Кретьена лет на сорок. Он родился в Баварии около 1170 г. в небольшом провинциальном городке (современный Ансбах) на полпути между Штутгартom и Нюрнбергом. По своему происхождению он был бедным рыцарем. Поэтому ему приходилось состоять в услужении у знатных сеньоров. Одним из покровителей Вольфрама был ландграф Герман Тюрингский, известный своим интересом к куртуазной поэзии. При его дворе Вольфрам получил признание как незаурядный лирический поэт. Из написанного Вольфрамом, возможно, также сохранилось не все. Полностью и в ряде списков дошло до нас его основное произведение — монументальнейший роман «Парцифаль» (ок. 25 000

стихов), законченный около 1210 г. Роман «Титурель» и поэма «Виллехальм» остались незавершенными. Вольфрам, как и его современники, немецкие поэты Генрих фон Фельдеке и Гартман фон Ауэ, писал под сильным влиянием французов, чьи произведения были хорошо известны в западнонемецких, особенно прирейнских землях. Напомним, что французский язык все больше приобретал права языка международного литературного общения (наряду с латынью), поэтому творчество французских поэтов имело общеевропейский резонанс. Особенно творчество Кретьена де Труа.

Итак, пять романов Кретьена, пять совершенно различных жизненных коллизий, пять типов протагонистов. Однако эти пять книг не противостоят друг другу, они воспринимаются как части некоего целого. Залогом этого единства стали использованные поэтом артуровские легенды в их новом пространственно-временном и идеологическом осмыслении.

Мир героев Кретьена существует вне реальной действительности, он намеренно выведен за ее рамки. Но это не просто ограниченность художественного мира от реального и не просто отнесенность его в достаточно неопределенное эпическое прошлое. Поэт настойчиво и упорно проводит противопоставление мира реального миру вымысла. Неизбежные отголоски современности не снимают этого противопоставления, а лишь усиливают его. Артур у поэта — это король бриттов, но царство его распространяется по всей Европе, и Броселианд, Камелот или Тентажель расположены далеко не всегда на Британских островах. И это совсем не та Европа, которую знали современники Кретьена. К реальной Европе она отношения не имеет. Поэтому королевство Артура трудно локализовать географически и национально. Королевство Артура у Кретьена не имеет границ с реальными государствами XII в., хотя поэт и не раз называет их в своих романах. Они, эти государства, противостоят королевству Артура, а не граничат с ним. Так, скажем, Испания для Кретьена де Труа — это не королевство Артура, это нечто ему чуждое, от него бесконечно далекое и с ним никак не пересекающееся. Мир Артура не имеет реальных границ потому, что он безграничен. Но также и потому, что он вымышлен. Он безграничен как раз из-за своей вымышленности. Государство Артура — это грандиозная художественная утопия. Причем эта утопичность, фиктивность артуровского мира поэтом последовательно подчеркивается. Эта утопичность —

и как попытка воссоздания несбыточного, недостижимого идеала, и как несомненный укор современности, в которой этим идеалом и не пахло — усилена Кретъеном и выключенностью изображаемой действительности из привычного исторического ряда. В предшествующих обработках артуровских легенд (например, у Гальфрида Монмутского) Артур был молод, затем старел, наконец, умирал. Его жизнь, его эпоха были соотнесены с другими эпохами, они имели начало и конец. Иначе у Кретъена. У него и у его последователей артуровский мир существует если и не вечно, то настолько давно, что воспринимается как длящийся неопределенно долго. Его начало теряется в отдаленнейшем прошлом. Возникнув бесконечно давно, артуровский мир, как воплощение истинной рыцарственности, ее опора и ее гарант, длится как бы вечно и поэтому сосуществует с миром реальности, но не где-то в топографической неопределенности, а просто в иной системе отсчета.

Важной приметой этого мира, причем не только королевства Артура, а всего изображаемого в куртуазных романах художественного пространства, было переплетение реалистических и фантастических элементов. Это не значит, что мы не найдем в романе обыденного и будничного: по книгам Кретъена и его последователей можно составить представление о том, как жили их современники, обитатели средневековых городов и замков. Обильное же введение фантастики, привнесенной из кельтского фольклора, позволяет поэтам создать иллюзию особой действительности, в которой живут и совершают подвиги их герои. Загадочное, чудесное, встречающееся в куртуазных романах на каждом шагу, передается (впервые в литературе Запада) через будничное и обыденное.

Фееричность, чудесность как неперенное качество художественной действительности, воспроизводимой в куртуазном романе, были верно отмечены Э. Ренаном, писавшим: «Вся природа заколдована и изобилует, подобно воображению, бесконечно разнообразными созданиями. Христианство редко обнаруживается, хотя иногда и чувствуется его близость, но оно ни в чем не изменяет той естественной среды, в которой все происходит. Епископ фигурирует за столом рядом с Артуром, но его функции ограничиваются только тем, что он благословляет блюда»³. Здесь отме-

³ Ренан Э. Собр. соч. Т. 3. Киев, 1902. С. 189.

чена важная черта куртуазной утопии Кретьена — ее осознанно светский характер. Богобоязненность и благочестие не являются основополагающими моральными критериями для героев Кретьена де Труа и писателей его круга. Современники поэта не могли этого не подметить. Одни беззлобно обронили, что «бретонские сказания так увлекательны и так бесполезны». Другие с ожесточением утверждали, что рассказы о Клижесе и Персевале — не что иное, как «прельстительная ложь, смущающая сердца и портящая души». Мотивы христианской праведности в романах бретонского цикла присутствуют, но лишь как некий фон, как непреложная данность, о которой можно и не говорить. Весьма показательно, что, наполнив свои романы всевозможной фантастикой, Кретьен никогда не изображает чудес в религиозном (христианском) смысле слова. Религиозная интерпретация чудесного ему чужда. Это, конечно, не противопоставляет поэта господствующей идеологии эпохи (и Персеваль у него сурово осуждается за то, что в течение пяти лет, совершив десятки подвигов, ни разу не побывал в церкви), но четко указывает на секуляризирующие тенденции, связанные с развитием рыцарского романа как жанра исключительно светского, опирающегося на народное художественное сознание, сохранившее в себе немалую долю дохристианских представлений. Это качество творческого наследия Кретьена де Труа не было безоговорочно подхвачено и продолжено его последователями. Наоборот, некоторые из них наполнили мистической религиозностью изложенные Кретьеном или Вольфрамом поэтические легенды о чаше изобилия, лишь на первичном уровне связанные с таинством евхаристии.

Фантастика у Кретьена де Труа или Вольфрама фон Эшенбаха поднимает человека над обыденностью жизни, делает его сопричастным чуду, возвышает и возвеличивает его. Ведь герои куртуазных романов побеждают чудесное, снимают колдовское заклятие, разрушают волшебные чары. Они свершают это и силой оружия, и силой своего духа. В христианском чуде не было антропологической адекватности. Человек, если он не святой, оставался вне чуда, ниже и слабее его, он был ему подчинен, им подавлен и унижен. В куртуазном романе мотив одолимости чуда, наряду с его возвышенным, мажорным смыслом, отразил усилившееся внимание к личным качествам индивидуального человека, что объективно расшатывало общепринятые взгляды XII в. и что иногда называют

«гуманизмом Кретьена де Труа». Мотива единоборства с небесными силами, оказывающимися непобедимыми (как, например, в известной русской былине «О том, как перевелись богатыри на Руси»), у Кретьена и в рыцарском романе созданного им типа мы не находим.

Итак, «материей» романов Кретьена де Труа и его последователей оказывается описание подвигов единичных героев в нарочито внеисторичном, противостоящем реальной действительности мире подлинного рыцарства, где возможны всяческие чудеса, где чувства героев возвышенны и благородны, а их характеры полнокровны и глубоки. Глубоки, но не бездонны. Стремления героев, их душевные порывы осмыслены и измерены. Этой нравственной мерой и центральным понятием поэтики куртуазного романа стал рыцарский подвиг, так называемая «авантюра».

В центре романов Кретьена и его последователей — подвиги, «авантюры» рыцарей. Рыцарей, а не их дам. В отличие от ряда других произведений эпохи, в отличие, например, от теорий и поэтической практики трубадуров, в рыцарском романе (каким его создал Кретьен) женщина, дама, при всей своей активности, позволяющей ей порой не только становиться ровней мужчине, но и превосходить его в находчивости и мужестве, женщина — повторяем — не играет централизованной и нормирующей роли, какую она играла в представлении, скажем, Андрея Капеллана — автора известного трактата «О пристойной любви» — или какую хотелось бы играть таким дамам-меценаткам эпохи, как Альенора Аквитанская или Мария Шампанская. Женские образы Кретьена, несомненно, — одно из величайших завоеваний рыцарского романа. Хотя описаны они, как правило, «этикетно», то есть по принятым в литературе этого времени и этого жанра канонам (у них неизменно подчеркивается молодость, белокурость, стройность, голубизна глаз, белизна лица, а также ум, находчивость, разговорчивость, но не болтливость, обходительность, пристрастие к «куртуазным» забавам и т. п.), они обладают неповторимыми, только им присущими характерами. Любовь к даме, взаимоотношения с нею играют в романах Кретьена и его последователей очень большую роль. Вообще способность к любви, пристрастие к любви, любовь к любви являются, несомненно, непременным качеством настоящего рыцаря, но не одна любовь заполняет все их существование, и их «авантюры» продиктованы совсем (или

почти совсем) не любовью. Разве любовью вызван первый подвиг Ивэйна — его победа над Эскладосом Рыжим? И разве любовь заставила Персеваля-Парцифала избрать многотрудный путь рыцарства? И хотя в куртуазных романах не раз говорится о том, что рыцарю пристало быть влюбленным, эти произведения — не «любобные» романы. Слепое следование зову любви здесь осуждается. Для Кретьена (как и для Вольфрама фон Эшенбаха) основной проблемой остается совмещение любви и «авантюры», разрешение конфликта между ними и направленность, моральный смысл приключения, а через это — и всего существования рыцаря.

Хотя герои куртуазного романа описаны также во многом «этикетно», их характеры не менее разнообразны, чем характеры героинь. И внутренний мир героев более подвижен, а потому и более сложен, чем мир их подруг. Как правило, стоящие на пути влюбленных препятствия разрушаются героями — их воинской удалью, находчивостью, ловкостью. А также — моральной сосредоточенностью и чистотой, душевной щедростью. Да и препятствия эти часто таятся не где-то, а в самой душе героев. Но путь преодоления и этих препятствий у протагонистов куртуазного романа один — рыцарский подвиг, «авантюра».

Воинское мастерство рыцаря, его мужество, его сила и собранность раскрываются только в ходе подвига, только там они оттачиваются, оттачиваются. «Авантюра» формирует рыцаря — его воспитывает и прославляет. Но приключение просто не дается в руки. Отсюда центральный мотив рыцарских романов — мотив поисков приключений, мотив выбора пути, то есть направления поисков (что совпадает и с путем в этическом смысле), и подготовленности к «авантюре», подготовленности и в чисто воинском смысле, и в смысле нравственном. Чем выше этическая наполненность приключения, тем большим требованиям должен отвечать характер героя.

Вопрос о соотношении любви и «авантюры» и о смысле последней, присутствующий во всех романах Кретьена и его последователей, с особой остротой поставлен в двух произведениях поэта из Шампани — в романах «Эрек и Энида» и «Ивэйн, или Рыцарь со львом». На первый взгляд в обеих книгах ситуации сходные: это разлад между героем и его подругой. Но причины этого разлада и пути преодоления конфликта в двух произведениях Кретьена различны.

В романе об Эреке после всех испытаний, которым герой подвергает и себя, и свою жену, супружеская любовь торжествует. Но она не заслоняет собой и тем более не подменяет активной деятельности. К пониманию этого Эрек приходит не сразу, лишь испытав серию «авантюр». Поэтому «авантюра» здесь не только формирует характер доблестного рыцаря, она воспитывает и образцового возлюбленного. После примирения молодых людей подвиги Эрека приобретают иной смысл: это уже не самопроверка и не самоутверждение, то есть действие, обусловленное лишь внутренними побуждениями героя и потому не имеющее внешней направленности. Теперь подвиги героя полезны, а потому осмысленны и лишены случайности. Весьма симптоматично роман заканчивается вершинным подвигом Эрека — его схваткой с Мабонагренем, вечным стражем заколдованного сада. Если видеть смысл романа лишь в самопроверке героя и в утверждении гармонии между рыцарским подвигом и любовью, то последний эпизод может показаться лишним. Но он важен для Кретьена, ибо как раз здесь утверждается высшее назначение рыцаря — личной доблестью, индивидуальным свершением творить добро.

Роман «Ивэйн, или Рыцарь со львом» внешне параллелен «Эреку и Эниде». Но «Ивэйна» не случайно называют иногда «Эреком наизнанку». Созданный одновременно с «Ланселотом», в котором поэт отдал известную дань куртуазным взглядам на любовь, «Ивэйн» не только как бы полемизирует с подобной концепцией любовного чувства, но и призван показать, что куртуазная любовь не исключает подлинной страсти и вполне совместима с браком. Кретьен снова прославляет супружескую любовь: Лодина согласна стать женой Ивейна, так как она его полюбила, и коль скоро она его полюбила, она хочет стать его женой (это как бы развертывание мысли Фенисы, героини «Клижеса», сказавшей: «Чье сердце, того и тело»). Впрочем, неожиданное, казалось бы, поведение героини, выходящей замуж за убийцу ее первого мужа, имеет и чисто прагматическое объяснение: со смертью Эскладоса Рыжего земли Лодины не имеют больше надежного защитника (поэтому-то бароны и одобряют новый брак молодой женщины). Любовь оказывается в известной мере рассудочной, но и рассудок верно служит любви. Любовь в понимании Кретьена — это не повод к изнеженной лени, не повод к безделию (как это случилось с Эреком). Но и ратные подвиги не должны заслонять собой любовь (как это произошло

с Ивэйном). Показательно, что полтора года, протекшие с того момента, как Ивэйн отправился с Гавэйном на поиски приключений, описаны Кретъеном лишь в нескольких стихах. Такая краткость понятна. В веселых рыцарских забавах время летело быстро, потому-то герой и забыл о назначенном ему Лодиной сроке. Для поэта подвиги Ивэйна — бесцельны и не заслуживают подробного описания. Совершаются они только ради личной славы, в них нет ни внутреннего смысла (то есть они не воспитывают рыцаря морально), ни внешней направленности. Бездумность подвигов приводит героя и к забвению любви. После кризиса (безумия) Ивэйн становится совсем иным рыцарем. Теперь его «авантюры» внутренне наполнены, осмысленны, целенаправленны. Герой встает на защиту дамы из Нуриссона, спасает родственников Гавэйна, убивает гиганта Арпина Нагорного, избавляет от костра Люнетту и т. д. Идея благородства и самоотвержения подчеркнута в романе мотивом дружбы героя со львом. Этот мотив имел уже давнюю литературную традицию. У Кретъена он — многозначен. Это и единение человека с миром природы, которая отныне не равнодушна к героическим свершениям рыцаря, и указание на исключительность воинских подвигов протагониста (ведь Ивэйну сопутствует сам царь животного мира), и даже легкое пародирование описывавшихся в романах (в том числе и самим Кретъеном) ситуаций (лев Ивэйна до смешного точно повторяет некоторые поступки людей — он сторожит ночной сон рыцаря, пытается поразить себя мечом, полагая, что его господин мертв, радуется его успехам и т. д.). Эпизод со спасением льва не случайно помещен автором в самый центр романа. Это его вершинная точка и кульминация в формировании характера героя.

Показательно, что если до своего безумия и до встречи со львом Ивэйн во всем следовал советам Гавэйна (этого, в изображении Кретъена, рыцаря-спортсмена, гедониста и донжуана), то затем он противостоит ему. Противостоит, прежде всего, осмысленностью, полезностью своих «авантур». В этом отношении конец приключения Ивэйна символичен: он сражается с Гавэйном, и этот поединок (также многозначительно) завершается вничью. Именно в осмысленности, рассудочности подвига и состоит, по мнению поэта, основное качество подлинного рыцаря. И показательно, что не воинские свершения воспитывают героя (как это было с Эреком), а он приходит к нравственному совершенству

через сильнейшее любовное потрясение. Именно оно делает его истинным рыцарем — не только смелым и ловким, но и обладающим душевной широтой и благородством. Таким образом, тема соотношения любви и рыцарского подвига в их взаимной обусловленности получает в романе об Ивзйне более глубокое и сложное разрешение — не только связывая «авантюру» с полезной, целенаправленной деятельностью, но и подчеркивая созидательную, преобразующую силу любви.

Сложность человеческой души, ее неожиданные движения и порывы в литературе средневековья — до рыцарского романа — раскрывались лишь в литературе религиозной: в житиях, проповедях, в таком потрясающем по глубине памятнике средневековой литературы, каким была «Исповедь» Августина. Но там человеческая душа вычленялась из своего окружения, она, сирая и слабая, предстояла Богу и чаяла божественного милосердия. В романе индивидуальное свершение рыцаря утверждало силу человеческой личности в ее борьбе со злом. Герои романа ищут опору, прежде всего, в самих себе. Поэтому их личные переживания рассмотрены столь пристально и многообразно. Прежде всего — переживания любовные. Этот интерес к жизни сердца понятен. Он отражает не только веяния времени и вкусы эпохи, когда культ дамы оказывался в центре внимания поэтов и художников. Если продвижение реализма начиналось на «территории быта»⁴, то психологизм пробивал себе дорогу в области любовных отношений. В куртуазном романе в этом направлении делаются лишь первые шаги. Приемы раскрытия любовного чувства здесь еще достаточно примитивны, порой наивны, иногда совершенно беспомощны. Динамический портрет, авторский анализ и самоанализ героя, речевая характеристика и т. д. — все это лишь намечено и едва разработано. Но нельзя не отметить попыток логизировать переживание, обнажить его пружины, вскрыть последовательность в, казалось бы, непреднамеренном и произвольном.

Тема многоплановости и емкости рыцарской «авантюры», приемы раскрытия человеческого характера, его сложных переживаний, причем отнюдь не только любовных, продолжены и углублены в последнем, незавершенном, романе Кретъена, в его «Повести о Граале», произведении, вызвавшем наибольшее число переделок,

⁴ Сучков Б. Исторические судьбы реализма. М., 1967. С. 12.

переводов, продолжений и подражаний. Смысл этой книги не вполне ясен, но совершенно очевидно, что он не дает оснований для исключительно религиозного толкования. Персеваль покидает подругу свою Бланшефлер, движимый не мистическим религиозным порывом, а сложным комплексом чувств, где скорбь о брошенной матери и желание помочь своему дяде Королю Рыболову занимает одно из первых мест. Рыцарский идеал оказывается сильнее любви. Подвиг «повышенной трудности» обрекает героя на аскетизм. Но это совсем не христианская аскеза ради грядущего спасения, глубоко эгоистическая по своим внутренним побуждениям, а величайшая собранность и целеустремленность, когда устраняется все лишнее, все расслабляющее и отвлекающее. Быть может, не случайно в романе о Персевале такое большое место уделено подвигам Гавэйна, которые сначала переплетаются с героическими делами Персеваля, а затем совершенно вытесняют основного протагониста из повествования. Рыцарь-спортсмен, обычно противопоставляемый главному герою в остальных романах Кретьена, сам теперь совершает осмысленные и целенаправленные подвиги.

Первые романы Кретьена носили лирический, в известной мере камерный характер. В них перед читателем проходила не вся жизнь героя, а лишь один из ее кульминационных эпизодов. Быть может, самый важный, но все-таки лишь один. И конфликт был сфокусирован: все ограничивалось взаимоотношениями героя с его возлюбленной. В «Повести о Граале» поэт делает попытку раздвинуть рамки изображаемой действительности, дать более развернутую и широкую картину жизни, создать более монументальное произведение. Это уже не один какой-то значительный эпизод на жизненном пути того или иного рыцаря, теряющийся в вечной экзистенции артуровского мира. В этой книге акценты заметно смещены. Тема справедливости, сострадания, доброты становится в книге ведущей, и ее звучание усилено введением мотивов несправедности, жестокости, злонамеренности, которые проникают и в идеальное государство Артура. Кретьен своего замысла не завершил; французские продолжатели этой важной темы не развили, сконцентрировавшись на религиозно-мистическом толковании мотива Грааля и служащего ему рыцарства. У них отыскать Грааль не дано уже и Персевалу; этого может сподобиться только сверхидеальный рыцарь-аскет и праведник Галахад. Но один из продолжателей Кретьена, отказавшись от ускоррелигиозной разработки

темы, создал действительно монументальное творение, углубив и развив поставленные Кретьеном де Труа проблемы. Им был Вольфрам фон Эшенбах.

* * *

Пленительные баснословия романов Кретьена и его современников не преминули очень скоро увлечь немецких поэтов. Швабский рыцарь Гартман фон Ауэ (ок. 1170—1215) между 1190 и 1200 гг. переложил немецкими стихами два романа поэта из Шампани: так появились «Эрек» и «Ивэйн» Гартмана. Характерен его выбор: немецкий поэт обратился к тем романам Кретьена, где этическая проблематика наиболее отчетлива и углубленна. Гартман очень точно следует за текстом французского оригинала, не отступая ни от общей сюжетной структуры романов Кретьена, ни от характеристики персонажей, ни от положенной в основание этих книг центральной идеи — о совместимости рыцарского подвига и любви, о поисках гармонии между ними, а также от такой мысли Кретьена, как его утверждение о том, что возлюбленная должна быть рыцарю и женой, и подругой, и дамой. В своих обработках Гартман несколько усилил, по сравнению с французским оригиналом, описательный элемент: турниры и пиры, многолюдные шумные охоты и ожесточенные воинские схватки складываются у него в обширные картины, а роскошные одежды дам и сверкающее золотом и дорогой чеканкой вооружение рыцарей, узорчатые ковры и ткани, изысканные угощения и т. д. описаны не только с мелочной подробностью, но и с большим поэтическим подъемом. Этот повышенный интерес к миру вещей в его красочной праздничности был характерной приметой именно немецкого куртуазного романа. Не менее увлекла Гартмана фон Ауэ и присущая «бретонским» романам фантастика, от просто экзотических животных вроде ивэйновского льва, которых вряд ли можно было встретить в лесах средневековой Европы (но которых столь же охотно изображали и скульпторы на порталах, пилястрах и капителях готических соборов), до откровенно фантастических карликов, волшебников, звездочетов и единорогов.

Из мира сказки в повседневный быт средневекового города Гартман переносит читателя в своей небольшой стихотворной повести «Бедный Генрих», написанной одновременно с переделками

романов Кретъена. По своей разработке повесть во многом близка житийной литературе, которая в картине жизни постоянно акцентировала бытовой элемент. Однако эта близость — лишь кажущаяся. Тема гордыни, наказания за нее, смирения и прощения отступает на задний план перед провозглашаемой повестью идеей человечности и доброты. Человечность побеждает в Генрихе и заставляет отказаться от готовой свершиться жертвы. И девушкой, решающей отдать жизнь, дабы спасти рыцаря от неизлечимой болезни, движет не столько экстаз мученичества, сколько чувство любви к Генриху, а также забота о пропитании своей бедной семьи. Таким образом, повесть «Бедный Генрих» по своей проблематике не отделена непреодолимой стеной от рыцарского романа. Этому не приходится удивляться. Близость к житийной литературе роман обнаруживал и в заостренном внимании к переживаниям обычного человека, лишь в конце своего жизненного пути обращающегося к богу и подвигом подвижничества заслуживающего спасение.

Сложностью проблематики, большой идеологической насыщенностью, своеобразием решений религиозных вопросов отличается роман Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль». Перелагая книгу Кретъена, Вольфрам стоял перед достаточно трудной задачей. Роман о юном рыцаре Персевале был не только не доведен французским поэтом до конца, не только «смысл» романа не был в достаточной степени прояснен, но, по сути дела, поэт из Шампани создал два романа — «Роман о Персевале» и «Роман о Гавэйне», почти не соединив их между собой. Приключения двух рыцарей, переплетаясь порой, и имея одну конечную цель — проникновение в таинственный замок Грааля, — более ничем между собой не связаны. Именно поэтому книгу и называют «Повестью о Граале», тем самым в соперничестве двух молодых людей не отдавая предпочтения ни одному из них. Но о самом Граале в книге Кретъена рассказывается слишком мало и бегло; тема Грааля едва намечена. Таким образом, постройке Кретъена де Труа было далеко до «подведения под крышу», в ней даже не вполне была выявлена внутренняя структура. Вольфрам мог бы отбросить линию Гавэйна, целиком сосредоточившись на теме Персеваля. Он, однако, пошел более смелым и сложным путем. Он довел до конца все намеченные Кретъеном сюжетные линии, углубив и разработав их. Прежде всего — линию Грааля.

У Кретъена сюжет не выходит за пределы артуровского мира, вневременного и вневременного. Вольфрам, вводя историю отца Парцифалья — рыцаря Гамурета, противопоставляет королевству Артура не менее рыцарственный мир Востока. Тем самым исключительность и неповторимость рыцарской утопии «артурианы» немецким поэтом оспаривается. Артуровский мир отныне не противостоит реальной действительности; это теперь одно из королевств (наряду с Испанией, с Анжу и т. д.), быть может, лучшее королевство Западной Европы, в какой-то мере ее олицетворение. Сопоставленный с миром Востока, где, как оказывается, царят те же куртуазное «вежество» и рыцарская доблесть, та же возвышенная и утонченная любовь, мир Артура сам становится реальностью, просто синонимом, субститутом мира Запада. Но Запада, конечно, идеализированного и далекого от действительности начала XIII столетия. В этом мире, а не за его пределами (как было в романах Кретъена) случаются беззакония, порой торжествует произвол, обижают слабых и сирых. Тема эта возникает в романе не раз. В этом отношении особенно важны рассказы бедной Сигуны, открывающей перед героем неприкрашенную картину действительности с ее тяжким горем, минутными радостями и безысходной печалью. Эпизоды с Сигуной, вообще изложенная в романе Вольфрама ее трагическая история, снимают покров идеальности с артуровского мира, усложняют и углубляют концепцию жизни и тем самым — места в ней человека.

Двум этим мирам — восточному и артуровскому (все различие которых — в отсутствии или наличии истинной веры, а потому оно легко устранимо, чему свидетельством — судьба сводного брата Парцифалья «пятнистого» Фейрефица) — противостоит в книге Вольфрама мир Грааля, который благодаря своей идеальности принимает на себя основные черты королевства Артура. Но он значительно от него и отличается. У артуровского королевства не было ясных этических целей, и Круглый стол являлся лишь венцом воинских подвигов, той наградой, которой алкал каждый рыцарь; сам же по себе он был ничем: его не надо было искать, он был лишен каких бы то ни было чудесных свойств (мотив таинственных писем на пустующем кресле избранника появился в поздних обработках бретонских сюжетов). Королевство Грааля имеет вполне внятные этические и практические цели. Оно не только хранит волшебный камень, обладающий многими чудес-

ными свойствами, но и культивирует определенные нравственные идеалы, пропагандируя их среди других. Королевство Грааля имеет, таким образом, достаточно ясную программу. Обладает оно и четкой организацией. Однако рыцарство Грааля гряд ли можно отождествлять с обычным монашеско-воинским орденом, даже с загадочным и до наших дней вызывающим лишь споры и предположения орденом тамплиеров (храмовников), хотя тамплиерами и называет Вольфрам рыцарское братство Грааля. В уставе Мунсальвеша больше от типичных средневековых (в частности, еретических) морально-этических утопий, чем от распорядков католических орденов. Мораль Грааля антисословна и наднациональна, и в этом ее осознанный демократизм. Она глубоко человечна, и в этом ее притягательная сила. Содружество Грааля — это сообщество благородных духом, мужественных и честных, и потому практически оно открыто для многих, не только для ставшего праведным христианином и постигшего суть Бога Парцифалья, но и для язычника Фейрефица.

Вольфрам не упрощает пути героя к высшему совершенству, но и не усложняет его. В пути этом нет ничего сверхъестественного, он глубоко человечен. Вначале неотесанный простак, почти юродивый (Герцелойда, желая отвратить сына от пагубного стремления стать рыцарем, преднамеренно наряжает его в шутовские одежды), Парцифаль многого не понимает в жизни, о многом судит превратно. Но эта изначальная простота (как синоним чистоты и неиспорченности) позволяет юноше увидеть уродливые стороны действительности, увидеть в ней смешные условности и опасные предрассудки. Юноша постигает, что нравственные ценности (например, скромность и ненавязчивость) не абсолютны, они реализуются в конкретной жизненной ситуации. Познает юноша и иерархию этих ценностей. Так, сострадание, доброта оказываются выше рыцарской доблести и «куртуазности»: промолчав во время процессии Грааля во имя буквально понимаемого «вежества», Парцифаль забыл о сострадании и не исцелил короля Анфортаса, и за это прегрешение против человечности путь в страну Грааля юному рыцарю оказывается заказан. Не навсегда, но на долгие годы. В какой-то момент познание жизни приводит Парцифалья к бунту против Бога, но того Бога, суть которого он еще не понял, которого он видит отстраненно и судит предвзято и постижение которого — это не менее многотрудный путь, чем поиски

рыцарской авантюры. А эти последние становятся все более обыденными, они заметно утрачивают волшебную фееричность и все более полно отражают неприкрашенную правду жизни. Авантюры эти теряют характер чего-то внезапного, непреднамеренного, непредвиденного и становятся все более осмысленными. Они воспитывают героя и приводят его к постижению Бога, но не в его узкоцерковной интерпретации, а в глубоко гуманной, согретой простым человеческим теплом, вдохновлявшей все почти народные еретические движения эпохи, а затем — многих деятелей Возрождения. Эта концепция божества, столь ярко выраженная в наставлениях отшельника Треврицента, — отразила напряженные духовные искания современников Вольфрама с их настойчивым правдоискательством, с их стремлением к идеальному преобразованию как человеческой личности, так и всего общества. В этой концепции познание Бога давало не некую умудренность, но бесхитростную мудрость, приобщало к истине и красоте. Концепция эта, глубоко христианская по своей природе, не может быть, однако, отождествлена с официальной церковной доктриной, хотя и не противостоит ей. Не может не только из-за того, что обходит ряд кардинальных конфессиональных вопросов, но, прежде всего благодаря своей гуманности. Утопия Грааля с ее наследственной королевской властью, с Граалем — волшебным камнем, а не чашей евхаристии, с суровостью ее устава, не исключаящего, однако, ни «куртуазности», ни известного гедонизма, ни красочной полнокровности жизни, несомненно, отразила настроения и движущие силы ряда ересей и может быть в какой-то мере сопоставлена с ранним христианством, еще не осложненным и не трансформированным нормирующей политикой католической церкви. Может быть соотнесена с народной мечтой о чудесной скатерти-самобранке, насыщающей страждущих и алчущих, об источнике вечной молодости, о царстве справедливости и доброты и о его неминуемой победе над силами зла.

Царство Грааля — это у Вольфрама не одинокий замок, хранящий в своих стенах святыню (как это было у Кретъена де Труа), это даже не королевство. Из понятия топографического оно становится идеологическим. У этого мира есть границы, которые нужно оборонять, в него можно попасть, пройдя сквозь бескрайние лесные дебри. Но и эти границы, и этот величественный лес — не более чем метафора: при довольно точной локализации действия

своей книги (тут и Багдад, и Севилья, и Нант) Вольфрам помещает королевство Грааля в некую топографическую неопределенность. Королевство это везде, везде, где есть подлинная рыцарственность, где в чести справедливость и доброта, скромность и мужество, и нигде, коль скоро эти высокие нравственные ценности отсутствуют. Представителей этого рыцарского братства можно встретить и на княжеском или королевском троне в какой-нибудь европейской стране, и просто на глухой лесной дороге. Для них поклоняться Граалю — это значит следовать требованиям высочайшей нравственности, а хранить Грааль — это оберегать и распространять чистоту и созидательную силу своих моральных принципов. Мир Грааля в книге Вольфрама окутан некоторой дымкой неясности и таинственности. Он как бы двоятся: это и волшебный камень из сказки, и высокая моральная идея. Эта зашифрованность — от утопичности (то есть идеальности, несбыточности) придуманного поэтом рыцарского братства.

Многоплановая эпопея Вольфрама отразила как религиозные искания своего времени (в их демократическом и потому глубоко гуманном варианте), так и расширившиеся горизонты средневекового человека. Что отозвалось и пристальным вниманием к пестрому миру Востока, и признанием не только лишь сопоставимости последнего с миром Запада, но и равновеликости этих миров, еще недавно непримиримо враждебных и несочетаемых. Все более внятное личностное начало проявилось к книге повышенным вниманием ко всем проявлениям человеческого бытия. Феодальная повседневность — замковый быт, утомительные переезды по лесным дорогам, длительные морские путешествия, затяжные войны и стремительные рыцарские поединки, турниры, придворные празднества, городские ярмарки и многое другое нашло в Вольфраме фон Эшенбахе увлеченного и дотошного живописателя. Поэта привлекает яркость красок, приподнятая праздничность, причудливость, экзотичность. Однако Вольфрам редко впадает в натурализм и в скрупулезное каталогизирование бытовых подробностей. Ему не чужды ни ирония (как по отношению к своим персонажам, так и к читателю), ни гротеск (например, в описаниях внешности пророчицы Кундри), ни нарочитая грубоватость, ни даже некоторая стилистическая и метрическая неряшливость. Сторонник всего яркого, необычного, неожиданного, поэт так же относится и к слову — он отыскивает редкие

обороты и речения, щеголяет лексикой диалектальной или узко-профессиональной, он не боится обыгрывать многозначность того или иного слова, не боится двусмысленности и многословия. Мир Вольфрама более красочен, пестр, более многообразен, более полон звуков, более вещен и зрим, чем мир Кретьена. Намек, как бы небольшой эскиз поэта из Труа развертывается Вольфрамом в яркую и подробную картину. Книгу немецкого писателя населяет многообразная и красочная толпа персонажей. Здесь и крупные сеньоры, и молодые рыцари, и знатные дамы, здесь пажи, оруженосцы, конюшие, здесь солдаты городской стражи, моряки, богатые торговцы, ремесленники, купцы, здесь лодочники, школяры, монахи-отшельники, пилигримы, знахари, здесь обитатели величественных замков и бедных крестьянских лачуг, жители шумных городов и одиноких сельских хуторов, представители всех почти народностей, населявших тогдашний *Orbis terrarum*, — французы, испанцы, немцы, англичане, а рядом с ними — арабы, греки и т. д., вплоть до жителей далекой Индии. На этом пестром и шумном фоне отчетливо и емко выписаны фигуры главных героев, наделенных индивидуализированными характерами. Страстно-искателя приключений Гамурета не спутаешь с влюбчивым и отважным Гаваном, с сосредоточенным, самоуглубленным, взыскующим правды жизни Парцифалем, с простоватым и прямым Грамофланцем или с хвастливым Кеем. Столь же неповторимыми характерами наделены и героини романа: пылкая восточная царевна, красавица со смуглым лицом Белакана и мягкая преданная Герцелойда; кроткая и женственная, почти девочка Обилот и своенравная Антикония; верная Кондвирамур и вероломная, жестокая, но трагически воспринимающая несправедливость жизни Оргелуза; отчаявшаяся и почти впадающая в безумие Сигуна. Их характеры всегда детерминированы и реализуются в конкретных жизненных ситуациях, раскрывая герою (и читателю) все сложное многообразие действительности и указывая (иногда методом «от противного») единственно правильный путь. Воспитание Парцифаля, таким образом, не завершается его посвящением в рыцари; оно продолжается на протяжении всей книги. Постигают смысл добра, приобщаются к задушевной религиозности и другие герои — и Гаван, и Оргелуза, и все те, кто сопутствует им в их многотрудном пути.



Просветленный гуманистический пафос романа Вольфрама фон Эшенбаха был понят далеко не всеми современниками поэта. В книге видели и безвкусное нагромождение рыцарских авантур, и излишнюю увлеченность фантастикой, и чрезмерное пристрастие к необычным и устаревшим языковым оборотам, к неоправданной словесной орнаментике, к опасным литературным спорам. Среди хулителей Вольфрама одним из самых ожесточенных был поэт-горожанин Готфрид Страсбургский (умер около 1220 г.), автор обширного стихотворного романа «Тристан».

Сказания о печальной любви юноши Тристана и королевы Изольды⁵, восходя к ирландским и пиктским источникам и вплетаясь затем в мир артуровских легенд, были обработаны многими талантливыми писателями XII—XIII вв. и легли в основу целого ряда куртуазных романов. Самые значительные из них — книги француза Беруля и нормандца Тома (или Томаса), появившиеся около 1170 г., — сохранились лишь в отрывках, но многочисленные пересказы и переделки (немецкие, норвежские, английские, чешские, затем — итальянские, испанские, сербские, польско-белорусские и снова французские) позволяют судить о несохранившемся целом.

Рядом с творениями Кретъена или Вольфрама «Роман о Тристане и Изольде», каким он сложился на французской почве, кажется архаичным. В нем немало от кельтских и пиктских сказаний о славном витязе Друстане, побеждающем в смелом единоборстве огнедышащего дракона или отважно пускающемся на утлом суденышке по бурным морским просторам. Седой стариной овеяны в романе и некоторые бытовые детали. Однако эта архаичность — мнимая. Просто это роман иного типа, чем кретъеновский. У него иная структура, иная проблематика,

⁵ Мы можем даже говорить о своеобразном «тристановедении» как заметной отрасли международной медиевистики. Естественно, этому посвящена обширная научная литература. Сошлемся лишь на прекрасную публикацию соответствующих средневековых текстов (тут и новейшая библиография вопроса): *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes* / Ed. publiée sous la direction de Ch. Marchello-Nizia. Paris, 1995, («Bibliothèque de la Pléiade»). См. также выпущенную нами антологию текстов, выбранных по несколько иному принципу: *Легенда о Тристане и Изольде* / Изд. подгот. А. Д. Михайлов. М., 1976 (сер. «Литературные памятники»).

даже вызвавшая автора «Ивэйна» на открытую творческую полемику. В «Романе о Тристане и Изольде» меньше куртуазного «вежества», изящества и благопристойности душевных порывов, меньше утонченного красочного декора, описаний придворных празднеств и турниров. И топография романа иная. Здесь перед нами реальные (относительно, конечно) Ирландия, Шотландия, Корнуэльс. Артуровский антураж в романе присутствует, особенно в поздних прозаических обработках сюжета, но все как бы происходит на далекой периферии артуровского мира и вне его нравственных и эстетических норм. Прежде всего, идея рыцарской авантюры в ее сюжетобразующей и характерообразующей функции здесь отсутствует. Тристан, конечно, смелый воин, добрый товарищ, верный друг, но им владеют иные чувства, чем героями Кретьена, или Вольфрама. Личностное начало здесь до предела обнажено, и конфликт между индивидуальными побуждениями героев и общепринятыми нормами представляется неразрешимым. Поэтому общая тональность книги — трагическая. Герои гибнут, но не под ударами более опытных и сильных противников, а под давлением судьбы, сгибаясь под тяжестью рока. Поэтому участь их решена, предопределена заранее. Тема любви неразделимо переплетается с темой смерти, подобно ветвям деревьев, выросших на могилах любовников.

Если душевные глубины героев Кретьена или Вольфрама были в какой-то степени рассудочны и измерены, то страсть Тристана и Изольды кажется безрассудной и безмерной и как бы сродни экстатическим аффектам позднеготической скульптуры. Эта пагубная и неразумная страсть толкает их на попрание вассального и супружеского долга, на целую цепь притворств и обманов, даже на жестокость и несправедливость (например, попытка Изольды погубить Бранжьену, вина которой только в том, что она слишком многое знает). Впрочем, у героев есть смягчающее их вину обстоятельство — случайно выпитое приворотное зелье, толкнувшее их в объятия друг друга и роковым образом изменившее их судьбу. Мотив любовного напитка снимает налет иррациональности с пожирающей их страсти. Герои не просто одержимы любовью, как были ею одержимы Ланселот или Ивэйн в отдельные моменты своей жизни. Тристан и Изольда понимают (понимают с самого начала) незаконность и трагическую безысходность своей любви, они то бездумно предаются своей страсти, то борются с

ней, стремясь ее преодолеть, расстаются, бегут друг от друга. Но их удел — вечное возвращение, чтобы в смерти соединиться уже навсегда. Рок, символически реализовавшись в поднесенном им на корабле кубке, оказывается сильнее. Или такова всепобеждающая сила любви?

Роман утверждал дуализм любовного чувства. Подлинная любовь прекрасна, но она и запретна. Поэтому коллизия в романе неразрешима. Брак для героев священен. Священно и вассальное служение. Но они нарушают и то и другое. Иначе Тристан и Изольда не могут. Они могли бы провозгласить вместе с Фенисой из «Клижеса» Кретьена: «Чье сердце, того и тело». Они тоже хотели бы так. И этого же хотел бы и король Марк. Он не стремится — до поры до времени и в ранних обработках легенды — карать влюбленных. Он делает вид, что не замечает их связи. Потому что он мягок и добр. Но также и потому, что он знает о всепокрушающей силе любви. Он обманывает своих баронов, требующих возмездия, да и сам рад обманываться. Можно изгнать любовников, можно отдать Изольду прокаженным, пытать ее огнем — все равно коллизия неразрешима. Подлинная любовь неизбежно незаконна, а потому трагична. В куртуазных теориях любви, в лирике трубадуров конфликт между могуществом большого чувства и его незаконностью намеренно снимался. В рыцарском романе, который лишь с известной долей условности может быть назван «куртуазным», конфликт этот либо усугублялся (как в «Романе о Тристане и Изольде»), либо разрешался гуманистическим утверждением вечной правоты любви (например, в романах Кретьена или Вольфрама). В этом смысле рыцарский роман был антикуртуазным.

В «Романе о Тристане и Изольде» герои не осуждаются — ни мудрым Марком, ни автором. И все страдают. Психологическая убедительность переживаний героев, причем не только протагонистов, но и Марка, и «второй» Изольды, искренно любящей, обманутой и не способной не отомстить за свою поправленную любовь, достигает в романе необычайной для своего времени силы, что позволяет нам говорить о начатках реализма в изображении человеческих чувств. Они, эти чувства, различны у разных персонажей и строго детерминированы их характерами. И сложны. И так человечны.

Так было в ранних версиях. Затем осмысление легенды начинает меняться. Молодые люди, постоянно лгущие, плутующие, попирающие общепринятые законы морали и просто житейские правила, начинают вызывать прямое осуждение. Например, у сурового моралиста Готфрида Страсбургского. Бюргерский догматизм берет верх. Но в некоторых других обработках сюжета, например, во французском прозаическом романе XIII в., осуждаются не влюбленные, а король Марк. Осуждая этого несчастного рогоносца, наделяя его коварством, злонамеренностью, подлостью, тем самым оправдывают любящих. Просто они воюют с Марком его же оружием, а молодая женщина выбирает, несомненно, самого достойного. При такой интерпретации сюжета неизбежно исчезала сцена с мечом, разделявшим целомудренно спавших любовников. Новый Марк, застань он их в лесу, неминуемо бы их убил или на худой конец бросил бы их в темницу.

Подобная трактовка легенды снижала трагическое напряжение этой печальной повести, но диктовалась здравым смыслом: когда уже мало верили в роковую силу волшебного питья, неодолимости страсти героев требовалось какое-то иное, рациональное объяснение. Рационалистические тенденции средневекового мышления коснулись и этой поэтичнейшей и очень гуманной в своей основе легенды о трагической любви двух молодых прекрасных сердец.

* * *

И в романе о Тристане, и в произведениях Кретъена и Вольфрама не было полного слияния с идеологией рыцарства. Даже в ее идеализированном варианте. Миросозерцание авторов романов оказывалось неизменно шире, демократичней и гуманней этой узкой сословной идеологии. Поэтому всякое, даже значительное, отклонение от общепринятых феодальных взглядов и норм, встречающееся в том или ином произведении, нельзя рассматривать как пародию на рыцарский роман.

Даже такое необычное, для своего времени произведение, как французская повесть начала XIII в., «песня-сказка» «Окассен и Николетт». Это тоже рассказ о беззаветной любви, сокрушающей все преграды. Но преграды эти — не внутренние, психологиче-

ские, вроде тех, что преодолевали в своих сердцах Ивэйн и Лодина, которые сами воздвигали Тристан и Изольда. Препятствия эти — внешние. Героев разлучает и их социальное положение: он — графский сын, она — пленница-сарацинка, и вера: он — христианин, она — мусульманка (впрочем, крещеная), и воля отца юноши, и морские пираты, захватившие корабль Николетты. В повести есть бегства, скрывания в лесу, погони, морские странствия, переодевания и многие другие приключения. Приключения, но не «авантюры». Окассен, конечно, — удалой рыцарь, но ратные подвиги его не привлекают. Он целиком захвачен своей любовью. Эта нерыцарственность, «неавантюренность» повести сказалась и в очень сочувственном изображении простого люда, будь то горожане, стражники, пастухи или крестьяне. Они ведут себя со знатными на равных, и их голос, их оценка происходящего, человечная и трезвая, ощутимо звучит в книге. Повесть относят к «идиллическому» направлению куртуазного романа, возводят к греко-византийской литературной традиции. И то и другое сопоставление верно. Все эти разлуки и встречи, переодевания и узнавания, морские бури и нападения разбойников очень напоминают сюжеты и построение интриги поздних греческих романов (Гелиодора, Лонга и др.). Несмотря на все превратности судьбы, молодых людей ждет грядущее счастье. Тон повести — прозрачный и светлый. Герои поражают не только силой чувства и неколебимой верностью, но и своей юной чистотой, доверчивостью и добротой. То есть человечностью.

* * *

Над рыцарским романом немало потешались уже на исходе Средневековья и в эпоху Возрождения, когда становились невнятные и его наивная вера в фантастику, и душевная религиозность, и утверждаемые им высокие нравственные принципы. Казалось бы, навсегда забыты волновавшие авторов Средневековья этические проблемы. Художественная структура этих куртуазных повествований представляется теперь достаточно примитивной и беспомощной. Достоянием исторической этнографии стал описываемый в романе феодальный быт — все эти осады, турниры, многолюдные охоты и празднества. Но эти наивные рассказы о кознях

фей, о зловредных великанах, мудрых отшельниках, справедливых королях, бесстрашных и великодушных рыцарях, о любви светлой и самоотверженной продолжают волновать и манить. Потому что средневековый роман передал следующим эпохам высокое представление о человеческом долге, о чести и благородстве, о бескорыстии и подвижничестве, о доброте и сострадании. Передал представление о том, что затем стало называться трудно определенным, но всем понятным словом «рыцарственность».

**ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИСА
АНТИБУРЖУАЗНОЙ САТИРЫ
В ФАБЛИО**





На решение вопроса о наличии или, напротив, отсутствии в фаблио элементов сатиры¹, в том числе и сатиры антибуржуазной, влияет несколько факторов. Среди них следует назвать само понимание природы жанра фаблио, социальные истоки этого жанра, набор причисляемых к этому жанру памятников.

Так, не приходится удивляться, что Жозеф Бедье, трактуя фаблио как «contes à riges» («смешные рассказы»), полагал, что сатирическое начало в фаблио явно преувеличено². К тому же он считал, что насмешка в фаблио не носит обобщающего характера, так, она может быть направлена на того или иного рыцаря, а не рыцарство, на того или иного буржуа, а не на буржуазию³.

Пер Нюкрог, как известно, отстаивал куртуазное происхождение жанра. Поэтому, вполне согласуясь с собственной доктриной, он заявляет: «Сатира в фаблио направлена против тех, кто не куртуазен»⁴.

Но вот что полезно отметить. И Бедье, и Нюкрог, говоря о буржуа как персонажах фаблио, обращались в основном к тем произведениям, где изображены невзгоды супружеской жизни, будь то просто нескончаемые семейные ссоры, будь то ожесточенная борьба за главенство в семье, будь то супружеские любовные измены. Бедье в этой связи называет 18 фаблио⁵. Нюкрог дает свой список, куда он включает 21 фаблио⁶. Между тем, буржуа фигурируют в фаблио в большем числе ситуаций и значительно чаще, чем это кажется на первый взгляд.

Как уже говорилось, и Бедье, и Нюкрог в основном рассматривали фаблио на любовные темы. Поэтому в сферу их анализа не попал, например, такой примечательный памятник, как фаблио

¹ О сатире в фаблио см. нашу работу: *Михайлов А. Д.* Старофранцузская городская повесть (фаблио) и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М., 1986. С. 237—263.

² *Bédier J.* Lts Fabliaux. Paris, 1969. P. 326.

³ *Ibid.* P. 333.

⁴ *Nykrog P.* Les Fabliaux. Genève, 1973. P. 229.

⁵ *Bédier J.* Op. cit. P. 237.

⁶ *Nykrog P.* Op. cit. P. 266—268.

«О трех дамах из Парижа»⁷, где очень ярко и подробно описано, как три парижские кумушки беспробудно пьянствуют, напиваясь до полного неприличия и скандализуя их добропорядочных простофиль-мужей, которые, к тому же, думают, что их жены отправились в паломничество к святым местам, а не сидят в городской таверне. Я не хочу сказать, что исследователи, скажем, Нюкрог, совсем проходят мимо этого фаблио, но рассматривается оно в ряду тех памятников, которые изображают пороки женщин⁸, не учитывая, что здесь содержится и очень сатирическая картина городской жизни в целом, ведь перед читателем проходит вереница персонажей, принадлежащих к городской среде: не только три дамы и их мужья, но и трактирщики, кладбищенский сторож, просто городской люд. Или обратимся к другому известному произведению, в фаблио «О паятеле...»⁹ Нюкрог пишет по его поводу: «Его развязка не позволяет нам включить его в нашу схему»¹⁰. Действительно, это фаблио было бы ошибкой рассматривать среди фаблио о треугольнике, но увлеченный своими схемами, Нюкрог не обратил внимания, что тут тоже содержится сатира на буржуа. Характерно, что муж легкомысленной дамы, героини этого фаблио, не изгоняет наемного любовника, а признает его право на получение платы, коль скоро сделка состоялась.

Обманутый священник в фаблио «О священнике и об Ализон»¹¹ становится жертвой хитрости горожанки, занимающейся торговлей. За приличную сумму она устраивает ему свидание, но не с собственной молоденькой дочкой, а с бывалой девицей Ализон. Обычным для священников в фаблио сластолюбию и легковерности противостоит хитрость и практицизм горожанки.

Немало в фаблио выведено буржуа как второстепенных персонажей. Так, в фаблио «О виллане-золотаре»¹² горожане оказы-

⁷ MR III, 145. Ссылки на анализируемые тексты даются по изданию: Recueil general et complet des Fabliaux des XIII et XIV siècles / Publié par A. de Montaiglon, G. Raynaud. Paris, 1872—1890. Т. 1—6. К сожалению, мы не смогли в полной мере воспользоваться новым изданием интересующих нас текстов; см.: Nouveau recueil complet des fabliaux publié par W. Noomen et N. Van den Boogard. 6 vols. Assen, 1983—1992.

⁸ Nykrog P. Op. cit. P. 203.

⁹ MR I, 304.

¹⁰ Nykrog P. Op. cit. P. 113.

¹¹ MR II, 8.

¹² MR V, 40.

вают помощь незадачливому виллану, потерявшему сознание от непривычных запахов на городской улице; герои фаблю «О двух англичанах и осленке»¹³ покупают осленка тоже у горожанина. Как верно отметила М.-Т. Лорсен в своей прекрасной книге, «действие всегда разворачивается в конкретном месте, но трудно определить, где именно — деревне, поселке или городе»¹⁴. Разница между населенными пунктами разных типов была не так уж велика. Разница не политическая, не социальная, а бытовая. В городе обычно было много простолюдинов, чья жизнь не отличалась существенно от жизни в деревне. В то же время в деревне могли жить и состоятельные люди, например, всякого рода ремесленники и торговцы, и их быт напоминал быт их городских собратьев. Но дело даже не в этом. Для читателей и слушателей фаблю были существенны не столько точные бытовые детали, указывающие на то, где именно происходит действие, а социальная принадлежность персонажей.

Итак, среди персонажей фаблю, как главных, так и второстепенных, немало буржуа, хотя они могут называться в конкретном фаблю и иначе. Я хочу сказать, что подлинных буржуа в фаблю даже больше, чем персонажей, так называемых. Ведь в ряде произведений, относимых к жанру фаблю, иные персонажи бывают прямо и не обозначены как буржуа. Позволю себе привести несколько примеров. Так, в известном фаблю «О косах»¹⁵ муж находчивой дамы назван рыцарем. Между тем вся обстановка фаблю — типично городская. Интересно отметить, что в другом фаблю, разрабатывающем тот же сюжет (я имею в виду фаблю «О даме, которая убедила своего мужа, что он бредит»)¹⁶, обманутый муж назван уже горожанином:

Un borjois fu preuz et hardiz,
Sages et en faiz et en diz,
De boenes teches entechiez.

Отметим, что в первом фаблю, посвященном этому сюжету, рыцарь описан почти в тех же самых словах:

¹³ MR II, 178.

¹⁴ *Lorcin M.-T. Façons de sentir et de penser: les fabliaux français. Paris, 1979. P. 17.*

¹⁵ MR IV, 67.

¹⁶ MR V, 132.

Jadis avint c'uns chevaliers,
Preuz et cortois et beaus parliers,
Ert saiges et bien entechiez.

И в том и в другом фаблио подчеркнуты ревнивость мужа, его чрезмерная жестокость и конечное легковерие. Поэтому основного персонажа фаблио «О косах» можно с полным основанием считать буржуа. Или другой пример. В фаблио «О желаниях»¹⁷ описан, казалось бы, быт вилланов. Персонажи так и названы, но второй из них, завистливый и жадный, обрисованный явно отрицательно и далеко не случайно оказывающийся ни с чем, назван также ростовщиком. Зло высмеянный и проученный (Беранже Большой Зад)¹⁸ оказывается сыном виллана-ростовщика:

Et cil estoit filz d'un vilein,
D'un usurier riche et conblé.

Ростовщичество же, трактуемое обычно отрицательно, в сознании авторов фаблио, было, как правило, неотделимо от торговых и денежных операций, в конечном счете — от богатства. Вот что сказано о муже героини фаблио «О горожанке из Орлеана»¹⁹:

De marchéandise et d'usure
Savoit toz les tors et les poins.

Итак, какие-то качества буржуа могут проявлять в фаблио и другие персонажи, например, рыцари или вилланы. Мне кажется, что у авторов фаблио не было единого представления о буржуа либо как о жителе города, либо как о предпринимателе, будь то какие-нибудь финансовые операции, торговля или содержание ремесленных мастерских. Это не случайно: разные произведения тяготеют к различным тенденциям в изображении средневекового общества. Точно также авторы фаблио не обнаруживают единого взгляда в трактовке виллана. Поэтому нам представляется слишком решительным и безоговорочным следующее утверждение О. Жодоня: «Если буржуа упоминается без какой-либо аффекта-

¹⁷ См.: *Livingston Ch. Le jongleur Gautier Le Leu*. Cambridge (MA), 1951. P. 141.

¹⁸ MR III, 252.

¹⁹ MR I, 117.

ции, то вилан всегда презираем, хотя и признается, что для общества он необходим»²⁰.

В трактовке авторами фаблю этих двух социальных групп присутствуют три разных критерия, которые не исключают друг друга, а, как правило, выступают в комбинации друг с другом. Какие же это критерии? Это место жительства, материальное положение и моральные качества человека. Совершенно очевидно, что один из этих критериев с оценочной точки зрения нейтрален (это место жительства). Не нейтральность последнего очевидна. Также не нейтральным оказывается и второй.

В этой связи показательна концовка фаблю «О рыцарях, о клириках и о вилланах»²¹, где сказано:

Vilains est qui fet vilonie.

Тем самым из социального плана характеристика персонажа переносится в план моральный. И это очень характерно для фаблю: одно из этих качеств непременно влечет за собой другое. Вне этого сочетания, то есть определения социального положения и вытекающих из него моральных качеств персонажа, герой фаблю может вести себя и, так сказать, «неправильно». Так, в фаблю «О бедном клирике»²² хозяин дома-виллан проявляет несвойственные ему качества: он радушно приглашает к себе на ночлег молодого человека. Во второй версии фаблю «О сакристане»²³ меняла Гильом описан как человек положительный, честный; ограбленный во время поездки в Провен и Амьен, он вынужден заплатить из своего кармана компаньонам, что обрекает его на полную бедность и является исходным пунктом развития сюжета. Но эта «неправильность» поведения персонажа не должна нас удивлять; она определяется обычно тем, с кем этому персонажу приходится сталкиваться в данном конкретном случае. В последних двух фаблю противником и виллана, и буржуа оказывается священник. А так как последние трактуются

²⁰ *Jodogne O. Le fabliau // Typologie des sources du Moyen Age Occidental. Fasc. 13. Turnhout, 1975. P. 27.*

²¹ *Fabliaux et Contes des poètes François des XI, XII, XIII, XIV et XV siècles, tirés des meilleurs auteurs / Publiés par Barbazan; nouv. éd. augmentée et rev. par M. Méon. T. III. Paris, 1808. P. 28.*

²² MR V, 192.

²³ MR V, 215.

в фаблио, как и во многих других жанрах средневековой литературы исключительно отрицательно, то в сопоставлении с ними другие персонажи приобретают положительные (относительно, конечно) черты. Это значит, что сатирическое изображение буржуа появляется в фаблио далеко не во всех случаях, когда такой персонаж выходит на сцену. Если его антагонистом оказывается священник, то такой персонаж может быть даже симпатичным. Так, во всех трех версиях фаблио «О сакристине» муж героини соглашается на обман лишь из-за крайней нужды, в которую впала семья, убивает же он монаха во многом случайно, из-за излишней горячности и несдержанности, а не в силу своей расчетливой жестокости.

Бесспорно симпатичен герой фаблио «О Констане дю Гамеле»²⁴, хотя он довольно жестоко обходится с поклонниками жены (впрочем, они такое обхождение вполне заслужили). Единственное, что может быть поставлено в некоторый упрек персонажам-буржуа при их столкновении с ухажерами-священниками — это чрезмерная жестокость. Достаточно вспомнить такие фаблио, как «О распятом священнике»²⁵, «Об Эсторми»²⁶, «О Коннебере»²⁷, «О покрашенном священнике»²⁸ и некоторые другие. Когда же такого резкого столкновения с противником в фаблио нет, буржуа может быть очень симпатичным, вроде героя фаблио «О неисполнившихся желаниях»²⁹, который заснул после долгих странствий, чем весьма раздосадовал заждавшуюся его жену.

Если буржуа становится жертвой пройдохи (вора, публичной девки и т. п.), то он также не изображается резко сатирически. Так, о подобном персонаже из фаблио «Ришё»³⁰ М.-Т. Лорсен заметила: «Это, в конце концов, единственный симпатичный персонаж во всей этой истории, и он один способен на искренние

²⁴ MR IV, 166.

²⁵ MR I, 194.

²⁶ MR I, 198.

²⁷ MR V, 160.

²⁸ MR VI, 8.

²⁹ MR V, 184.

³⁰ См.: Nouveaux Recueil de Fabliaux et Contes inédits des poètes françois des XIII, XIV et XV siècles / Publié par M. Méon. T. I. Paris, 1823. P. 38 (ниже — Méon).

чувства»³¹ (Впрочем, и другие жертвы Ришё — рыцарь и священник — не наделены в данном случае отрицательными чертами: как и буржуа, они сначала сомневаются в своем отцовстве, потом верят и широко одаривают героиню). Безусловно трогательна сцена, изображающая, как хитрая женщина рассказывает священнику о ребенке, говоря, что новорожденный на него похож³².

Итак, сатира на буржуа обнаруживается в фаблио далеко не всегда, когда речь заходит о подобном персонаже». Ее появление во многом обусловлено наличием в произведении других персонажей, «расстановкой сил» в нем. Какие же свойства буржуа подвергаются в фаблио наибольшему осуждению? Или вопрос можно поставить несколько иначе: какие отрицательные качества приписываются в фаблио представителям буржуазии?

Основной порок буржуа, критикуемый в фаблио, это жадность. Она вполне естественно связывается с богатством, ибо не может быть жадным тот, кто ничего не имеет. Богатство же в Средние века, богатство не наследственное, каким обычно могли располагать лишь люди благородные, а благоприобретенное, было неизменно вещью сомнительной, так как добывалось не трудами рук своих, а какими-то финансовыми операциями, которые были в сознании средневекового человека неотделимы от мошенничества, от обмана³³. Вполне естественно наиболее пугающим, наиболее отталкивающим был образ ростовщика. Как заметил Ж.-В. Альтер, «не было более популярной сатирической темы. Религиозная поэзия, приключенческие романы, фаблио, сказы — везде в литературе встречаешь этот всеми проклинаемый образ ростовщика, его стремление к выгоде, его жадность, отсутствие у него угрызений совести; это совершенный тип предателя и обманщика»³⁴. Поэтому-то, как мы уже говорили, наиболее осуждаемые персонажи, вне зависимости от того, являются ли они буржуа или вилланами, обычно оказываются в фаблио, кроме всего прочего, еще и ростовщиками.

³¹ *Lorcin M.-T.* Op. cit. P. 165.

³² *Méon I.* P. 54.

³³ См.: *Alter J. V.* Les Origines de la satire anti-bourgeoise en France. Moyen Age — XVI siècle. Genève, 1966. P. 28.

³⁴ *Ibid.* P. 45.

Итак, неперенное сочетание богатства и жадности присутствует имплицитно во всех фаблио, так или иначе касающихся этого вопроса. Об этом, например, красноречиво сказано в «Фаблио об Алуле»³⁵:

Alous estoit uns vilains riches,
Mès moult estoit avers et ciches.

Богатство, нередко добытое сомнительным путем, неизбежно влечет за собой жадность, один из семи смертных грехов в представлении средневекового человека. Изображение жадности в литературе Средних веков, и, прежде всего в фаблио, нередко приобретает резко сатирические, гротескные формы. Так, образ богача-скряги, образ очень яркий, находим в «Сказе о Мартине Апоре»³⁶, произведении, которое, к сожалению, ни Бедье, ни Ньюкрог, ни Жодонь не относят к числу фаблио, не относят, как мне представляется, совершенно напрасно, ведь в нем есть сюжет, есть тот *Comic Climax*, о котором столь интересно сказано в книге профессора Т. Д. Кука³⁷.

Так или иначе, с проблемой богатства и бедности связан пространнейший в фаблио мотив мезальянса³⁸. Собственно говоря, он является почти неперенным исходным пунктом конфликта в фаблио о треугольнике. Но обычно сатирически изображается в фаблио не сама сделка, в которой деньги играют, безусловно, первую роль, а несовместимость супругов в сексуальном плане. Богатый буржуа оказывается, как правило, плохим мужем. Так, в фаблио «Мельник из Арлэ»³⁹ жена удивлена пылкостью мужа, не подозревая, что ночью к ней в постель приходит, кроме мужа, еще и работник с мельницы. Неверность жен, конечно, осуждается в фаблио, но ей находится и достаточное количество оправданий: и сексуальная слабость мужа-буржуа (который нередко оказывается еще и стариком), и его постоянные отлучки, как например, в фаблио «О ребенке, растаявшем на

³⁵ MR I, 255.

³⁶ MR II, 171.

³⁷ См.: *Cooke T. D. The Old French and Chaucerian Fabliaux. A Study of their Comic Climax.* Columbia; London, 1978.

³⁸ См.: *Boutet D., Stubel A. Littérature, politique et société dans la France du Moyen Age.* Paris, 1979. P. 123—124.

³⁹ MR II, 31.

солнце»⁴⁰ и, наконец, известная духовная несовместимость мужа и жены, где последняя либо просто мечтает о более возвышенных развлечениях, как в фаблио «О трех горбунах»⁴¹, либо ищет более куртуазной любви. Даже если конфликт фаблио не строится на участии в нем любовника, то и тут подчеркиваются и высмеиваются недостатки буржуа как мужа (например, в фаблио «О Торселе»⁴², где изображен глуповатый сын буржуа, который очень скоро начинает не соответствовать сексуальным запросам жены).

Редким случаем в фаблио является победа любовника-священника над мужем-буржуа. Тем более это надо отметить. Так, в фаблио «О священнике и о даме»⁴³ эта победа оправдывается непроходимой глупостью, самонадеянностью и грубостью мужа.

Вообще, с темой мезальянса и проистекающей отсюда почти неизбежной неверности жены связано в фаблио сатирическое изображение крайней глупости мужа-буржуа, проявляющейся, прежде всего, в его необычайном легковерии. Этот мотив столь часто встречается в фаблио, что здесь просто было бы лишним приводить примеры.

Ж. В. Альтер⁴⁴ указывает как раз на жадность буржуа и на его глупую доверчивость, как на основные качества, которые подвергаются в фаблио сатирическому осмеянию.

Нам хотелось бы упомянуть еще одно его качество, которое не выступает в произведениях нашего жанра столь же выпукло, как остальные. Это душевная черствость буржуа, его холодная расчетливость. Проявляется это не только в той жестокости, с какой он защищает обычно свой домашний очаг, но также и в том, как он строит свое материальное благополучие или относится к своим близким. В этом отношении очень показательны фаблио «Разрезанная попона»⁴⁵, которое, видимо, не требует комментариев, или фаблио «Глупая щедрость»⁴⁶. В последнем фаблио герой отучи-

⁴⁰ MR I, 162.

⁴¹ MR I, 13.

⁴² MR IV, 144.

⁴³ MR II, 235.

⁴⁴ *Alter J. V.* Op. cit. P. 116—120.

⁴⁵ MR I, 82.

⁴⁶ MR VI, 53.

вает жену от беззаботной доброты и лишь благодаря этому ему удается разбогатеть, стать состоятельным человеком. Авторская позиция в этом фаблио (написанном Филиппом де Бомануаром) очень близка к позиции героя, но не адекватна ей. Еще большая дистанция между авторской позицией и позицией персонажа в уже упоминавшемся фаблио о «Снежном ребенке»: бесчеловечная жестокость буржуа, продавшего в чужих краях прижитого не от него ребенка, явно осуждается, хотя это и не высказано открыто. Вообще это фаблио относится к числу совсем не веселых, а скорее трагических памятников жанра.

Итак, в отличие от Ж. Бедье, мы считаем, что фаблио было как раз одним из тех жанров средневековой литературы, где шло формирование антибуржуазной сатиры. Впрочем, почему только антибуржуазной? Также и антиклерикальной (что бесспорно) и даже антифеодальной (если вспомнить фаблио «Трюбер») ⁴⁷. В отличие от П. Ньюкрога, мы полагаем, что элементы сатиры в фаблио объясняются не куртуазными истоками этого жанра, а тем, что он отразил настроения определенной прослойки средневекового общества, которую с известными ограничениями можно было бы назвать «протоинтеллигенцией». Прослойка эта была по своему удельному весу в обществе весьма слабой, зависящей от основных классов общества, с этими классами постоянно взаимодействующей и их обслуживающей. И не ощущающей ни своего веса (пусть небольшого), ни своего единства. Этими особенностями этой прослойки объясняется узорность и непоследовательность сатиры в фаблио (как и в некоторых других современных им жанрах средневековой литературы). А также то, что сатира эта была направлена не на профессиональную деятельность буржуа, а на его моральные качества (в частности, на его семейные отношения). Тем самым перед буржуа как бы не закрывалась дорога к исправлению, ему не отказывалось в возможности и праве быть добропорядочным человеком. И такой подход лишал сатиру в фаблио (если брать все памятники этого жанра в их совокупности) черт озлобленности и социальной ненависти, что, видимо, и обмануло замечательного ученого Жозефа Бедье.

⁴⁷ Méon I, 192.

СТАРОФРАНЦУЗСКИЙ
«РОМАН О ЛИСЕ»
и проблемы средневекового
животного эпоса



Vor Jahrhunderten hätte ein Dichter dieses gesungen?
Wie es das möglich? Der Stoff ist ja von gestern und heut.
F. Schiller. Xenien. 270. Reineke Fuchs¹.

Нередко случается, что популярный сюжет находит наиболее полное и совершенное выражение совсем не там и не тогда, где и когда возник. Так было и с рассказами о каверзах и проделках отчаянного смельчака, нахала и пройдохи Ренара-Лиса, известных едва ли не во всех литературах мира. В конце блужданий этого сюжета мы находим знаменитую поэму Гете «Рейнеке-Лис», написанную в 1793 г. А до нее — многочисленнейшие обработки и переложения, принадлежащие перу как известных литераторов, так и неведомых нам безымянных средневековых поэтов.

Первая обширная обработка сюжетов о Лисе, их первое сведение в некое целое произошло на французской почве, где в последние десятилетия XII в. стали возникать одна за другой небольшие поэмы, повествующие о том или ином эпизоде из жизни Лиса, затем, уже в начале следующего столетия, объединившиеся в достаточно единое связное повествование» к которому на всем протяжении XIII в. продолжали пристраиваться и присоединяться дополнительные «ветви».



Зачинателем, автором первой из этих поэм был некий Пьер де Сен-Клу. На этого «Перро», жившего или родившегося, по-видимому, недалеко от Парижа, ссылаются иногда авторы последующих поэм, но о личности его и о жизни мы ничего не знаем. Известно лишь, что около 1175 г. он написал поэму восьмисложным стихом с парной рифмой о приключениях Лиса и его антагонистов. Размер был не новый: им писалось большинство стихотворных повествовательных произведений эпохи — рыцарские романы, назидательные сочинения, описания животных («бестиарии»), басни и т. д. Этим размером писали и все про-

¹

Якобы много веков назад это создано было.
Мыслимо ль это? Сюжет словно сегодня возник.
Ф. Шиллер. Ксении. 270. Рейнеке-Лис.
(Перевод Б. Ярхо)

должатели Пьера де Сен-Клу. Их поэмы, которые обычно называют «ветвями» (от франц., *branches*), не заставили себя ждать: за тридцать лет, до 1205 г., было написано около двадцати таких поэм². Большинство из них анонимны. Но если мы и знаем имя автора, оно ничего нам не говорит. Впрочем, кое-что о них мы сказать все-таки можем. Так, Перро, Пьер де Сен-Клу был, видимо, простым клириком, то есть представителем низшего духовенства, окончившим монастырскую школу или университет, но не принявшим священнического сана. Мог он быть и жонглером — профессиональным певцом и потешником, странствующим от города к городу и от замка к замку, где он перед весьма разношерстной аудиторией исполнял за определенную плату свой достаточно пестрый репертуар. Жонглерских школ тогда не было и жонглеры не объединялись в цеха или творческие союзы, как это было в Раннее Средневековье у ирландских филидов. Но нередко жонглерами становились бывшие школяры и клирики, и тем самым традиции ученой латинской поэзии счастливо соприкасались с традициями поэзии народной. Такие жонглеры, у которых за плечами была школа, становились не простыми исполнителями чужих песен, но создателями произведений оригинальных. Присмотримся с этой точки зрения к некоторым известным нам лишь по имени авторам «ветвей» «Романа о Лисе», «Ветвь» XII³ была написана неким Ришаром де Лизон, о котором рассказывали, что он сочинил свою поэму

² Их хронология убедительно обоснована Люсьеном Фуле; см.: *Foulet L. Le Roman de Renart*. Paris, 1914.

³ Традиционную нумерацию «ветвей» «Романа о Лисе» ввел Э. Мартен, подготовивший первое критическое издание произведения; это издание, несмотря на свою давность, остается все-таки одной из лучших научных публикаций памятника; см.: *Le Roman de Renart / Publié par E. Martin: En 3 vol. Strasbourg; Paris, 1882—1887.*

Эрнест Мартен, тщательно изучивший все четырнадцать сохранившихся рукописей «Романа о Лисе», дал, как тогда было принято, «сводный» текст памятника. По иному пути пошли последующие издатели. Марио Рок взял за основу так называемую рукопись «Канже» (Национальная библиотека. № 371; это рукопись В по классификации Э. Мартена). См.: *Le Roman de Renaît / Edité d'après le manuscrit de Cangé par M. Roques. Vol. 1—6. Paris, 1948—1963* (издание не завершено, напечатано 19 «ветвей»). Арман Стрюбель использовал рукопись Н (Библиотека Арсенала. № 3334). См.: *Le Roman de Renart / Edition publiée sous la direction d'A. Strubel. Paris, 1998* («Bibliothèque de la Pléiade»).

для какого-то «коннетабля», то есть принадлежал к придворному кругу, возможно, — был менестрелем, поэтом-профессионалом, состоящим при крупном феодальном дворе. «Ветвь» IX принадлежит перу некоего «кюре из Круа-ар-Бри». И это скупое указание кое-что нам говорит. На принадлежность этого поэта к сельскому духовенству стоит обратить внимание: здесь перед нами, пожалуй, как и во всем старофранцузском «Романе о Лисе», переплетение, по меньшей мере, трех традиций — устной народной (фольклорной) профессиональной жонглерской (которая все-таки к этому времени от фольклорной традиции стала отличаться) и «ученой», восходящей к опыту латинской литературы Средневековья.

Ученые справедливо отмечают определенное единство «ветвей», созданных между 1175 и 1205 гг., хотя в изложении событий здесь нет ни строгой последовательности, ни логики. Единство это — не сюжетное. Оно реализуется на уровне трактовки персонажей, которые обладают фиксированными характерами и постоянными функциями в повествовании. Отметим сразу же композицию «открытость» этого причудливого целого: незавершенность основного конфликта «Романа» — вражды и соперничества лиса Ренара и волка Изенгринна, в который включаются и другие представители животного мира, от льва до улитки, — позволяла создавать все новые поэмы, посвященные очередным проделкам Лиса. И если «ветвь» XVII отчасти резюмирует и подводит итог предыдущим, повествуя о кончине основного протагониста, то и этот итог оказывается мнимым — в действительности Лис не погибает и вновь готов к новым каверзам и приключениям. Поэтому не приходится удивляться, что и позднее создавались очередные «ветви» «Романа», причем, они не только продолжали его, пристраиваясь к его концу, но и вплетались в его середину и даже становились в его начало: так, после 1205 г. возникла XIII «ветвь», рассказывающая, как Лис покрасился в черный цвет, и «ветвь» XXIV, посвященная «героическому детству» Лиса и Изенгринна, служа своеобразным прологом ко всему корпусу «Романа»⁴. Видимо, законы циклизации, ее приемы и методы, однотипны, идет ли речь о героическом эпосе, рыцарском

⁴ См.: Flinn J. Le Roman de Renart dans la littérature française et dans les littératures étrangères au Moyen Age. Toronto, 1963. P. 107—109.

романе или же о таком своеобразном произведении, каким является «Роман о Лисе».

Время сложения этого произведения, его циклической организации не было долгим: к середине XIII в. основной корпус «Романа» был завершен. Последующие продолжения и дополнения — это, как увидим, уже совершенно новые произведения, это намеренные парафразы и даже пародийные переосмысления основного памятника.

Как уже отмечалось, при всей пестроте составляющих «Роман о Лисе» «ветвей», в них есть определенное единство трактовки взаимоотношений персонажей, осязаемое единство их характеров и повадок, единство же в изображении всего животного мира в его соотнесенности с миром людей. И все же разные «ветви» обладают собственной, лишь им присущей тональностью; они не только более или же менее удачны в литературном отношении, но как бы ставят перед собой не вполне сходные задачи. В одних преобладает интерес к описанию веселых проделок Лиса как представителя животного мира, увиденного глазами внимательного и вдумчивого наблюдателя, в других те же самые проделки изображаются вне зоологического контекста — как манера поведения просто плута и обманщика, в третьих на первый план выдвигаются, как это принято в басенной традиции, дидактические задачи, в четвертых под прозрачными покровами царства зверей зорко и нелюбезно воссоздается феодальное общество рубежа XII и XIII вв., его обычаи и порядки. Все это определяет и характер описываемых в отдельных «ветвях» проделок Лиса, и их мотивировку, и присутствие или же, напротив, отсутствие в произведении людей, с которыми звери находятся в каких-то отношениях (по крайней мере, неизбежно сталкиваются с ними), либо замещают их, пародийно воспроизводя как их психологические типы, так и взаимоотношения людей между собой.

Таким образом, одной из примечательных особенностей этого произведения было не только движение, развертывание сюжета, но и изменение тональности памятника, изменение характера решаемых «Романом» идейных и этических задач. По ходу повествования — от «ветви» к «ветви» и от десятилетия к десятилетию — все усложняются и усложняются взаимоотношения главного героя и его окружения, их конфликт становится все более острым и неразрешимым. И точно также — от поэмы к поэме —

чисто развлекательные цели сменяются постепенно сатирическими, чтобы затем уступить место моральным поучениям, отражающим взгляды рядового человека эпохи на взаимоотношения между людьми.

Итак, первым автором был Пьер де Сен-Клу (ему с убедительностью приписывают две «ветви» — II и V-a). Но не эти его поэмы заняли в сложившемся цикле первое место: их включение в циклические кодексы оказалось совершенно произвольным, не подчиняющимся никакому плану. Однако изначальность поэм Пьера де Сен-Клу определяется не только наличием в них (в «ветви» II) пролога, призывающего послушать о проделках Лиса, которые не менее интересны, чем похождения Париса, похитившего Елену, чем истории Тристана или Ивейна, чем забавные фавлю или величественные памятники героического эпоса, но и тем, что в созданной Перро поэме легко просматриваются ее отдельные источники (прежде всего многовековая басенная традиция). В поэме своей Пьер де Сен-Клу живо и весело рассказывает о нескольких не очень удачных проделках Лиса-Ренара — о том, как он, изнуренный голодом, было поймал гордого, хвастливого и недалекого петуха Шантеклера, попавшего на удочку льстивых заверений Лиса, но как преследуемый крестьянами с фермы Констана де Ну, последний вынужден был оставить свою добычу; затем о том, как Лис безуспешно пытался поймать синицу и едва спасся от охотничьей своры; о том, наконец, как Лису так и не удастся полакомиться котом Тибером и вороном Тьеселеном (ворон, как в басне, роняет кусок сыра, которым и утоляет голод Лис). Как видим, роман наш начинается совсем не с «начала» — не с рассказа о рождении его основного героя или о его первых приключениях, о чем поведает созданная много позже специальная «ветвь». Почему так произошло — понятно. Объясняется это как непосредственными источниками произведения, так и тем, что забавные истории о животных издавна бытовали в широкой народной среде, в фольклоре, и не менее увлекали и заинтересовывали доверчивых и жадных до всяческих баснословий средневековых слушателей, чем рассказы о загадочных приключениях отважных рыцарей в зачарованных лесных дебрях или в заколдованных замках. Не подлежит сомнению, что записи рассказов о Лисе, то есть созданию поэм Пьера де Сен-Клу и его продолжателей, предшествовал достаточно длительный этап устного бытования всех

этих занимательных и поучительных сюжетов. Поэтому «Роман о Лисе» как памятник письменности как бы и не надо было начинать с «начала», и в каждой «ветви» читателя сразу же вводили *in medias res*, в самую круговерть приключений и столкновений персонажей, чьи характеры, повадки, обычаи были заданы заранее, уже существовали в устной народной традиции и были заведомо хорошо известны слушателям.

Отметим также, что «Роман о Лисе» возник в пору рассвета рыцарского романа как его комическая, во многом пародийная параллель. Отчасти в этом смысл обозначения жанра памятника, вынесенного в его заглавие, — это тоже «роман», то есть повествование о приключениях, в том числе рыцарских и любовных. Но участниками их оказываются не люди, а звери, и ведут они себя не как полные утонченной куртуазии рыцари и их дамы, а как хитрые пройдохи и отъявленные мошенники, как существа простоватые и глуповатые, нередко грубые и жестокие. Тем самым «Роман о Лисе» примыкает к сатирическим жанрам средневековой литературы: если с басенной традицией у него много точек соприкосновения генетически, то к жанру фэблио (небольшие сатирические и нравоучительные стихотворные повести с острым сюжетом и подчас неожиданной развязкой) он близок выбором персоналий, их трактовкой, теми комическими ситуациями, в которые эти персонажи попадают, вообще особенностями мироощущения и способами изображения действительности. Но у термина «роман» был, возможно, и другой смысл. Здесь можно видеть указание на язык памятника — романский в отличие от латыни, на которой ранее рассказывалось о ссорах зверей, повадками, нравом, «характерами» так напоминающих людей. В латинской литературе Средневековья разнообразным произведениям о животных принадлежало заметное место.

Пьер де Сен-Клу был способным версификатором и изобретательным рассказчиком. Но он не ставил перед собой ни сатирических, ни пародийных задач. Он хотел повеселить и развлечь. Но в его не очень связанных между собой рассказах о пределках Лиса возникает уже основная тема всего цикла, его сюжетная доминанта, тот фабульный стержень, на который с легкостью нанизались затем все последующие «ветви» «Романа». Это мотив непримиримой вражды лиса Ренара с волком Изенгрином. Нет, не Пьер де Сен-Клу эту тему придумал: мы находим мотив постоянного

соперничества волка и лиса в фольклоре, в басенной традиции, в латинских памятниках животного эпоса (о которых будет сказано в своем месте). Как и у его предшественников, но в более явном виде, у Пьера де Сен-Клу обнаружилась та двойственность в изображении персонажей, которая станет затем отличительной чертой всех, видимо, «ветвей» произведения. В самом деле, изображаемые в поэме Перро животные — это не просто звери, которых можно было встретить в лесах Нормандии, Пуату, Ильде-Франса; они постоянно воспроизводят своеобразную модель человеческого поведения. Лис оказывается галантным ухажером, а волчица Грызента — довольно ветреной супругой Изенгринна. И если в конце «ветви» II Лис сначала забредает в типичное волчье логово, а затем спасается в своей не менее типичной лисьей норе, то когда в начале «ветви» V действие переносится к королевскому двору льва Нобля («Благородного», «Властелина»), реальные приметы жизни лесных обитателей уступают место некоему воображаемому царству зверей, копирующему феодальную действительность XII столетия.

Итак, уже в первой по времени возникновения «ветви» «Романа о Лисе» антропоморфизм основных персонажей выявляется весьма отчетливо. Здесь нет попытки воспроизвести подлинные повадки животных, их взаимоотношений между собой. Напротив, вопреки многочисленным наблюдениям средневековых «зоологов», волк наделяется тут простодушием, неловкостью, доверчивостью и т. п. Подсмотрены эти качества не у реальных волков, которыми кишели леса средневековой Европы. Герои уже первых «ветвей» начинают исподволь моделировать человеческие отношения и при этом социальные и психологические роли оказываются здесь распределенными уже раз и навсегда.

Но рядом с этим антропоморфизмом появляется и вполне осознанный зооморфизм: под условными животными масками обнаруживается «нечеловеческое», звериное в человеке, человек приравнивается животному, низводится до него. Животная маска не скрывает, а на этот раз вскрывает человеческие недостатки, позволяет увидеть подлинную сущность людей. Таким образом, животные в «Романе о Лисе» не копируют человека (хотя отчасти есть и такое копирование), не воплощают его, а изображают человека с известной долей острашения, на некотором расстоянии, откуда человек виден лучше и точнее.

Поэтому характеры и повадки животных в «Романе» — не плод наблюдений, а лишь мотивы литературы, причем, мотивы чрезвычайно устойчивые, пришедшие в это произведение и из фольклорной традиции, и из литературы ученой (латинской), опирающейся на богатый предшествующий опыт, восходящий, в конце концов, к «Батрахомиамахии» — «Войне мышей и лягушек», древнегреческому комическому эпосу, своеобразной пародии на гомеровскую «Иллиаду». Эта литературная условность, пародийность и комическое начало станут отличительными признаками животного эпоса в западной традиции, почти вовсе отсутствующими в традиции восточной.

Эту условность, заданность поведения персонажей необходимо подчеркнуть. Но это не та условность в трактовке животных, с которой мы сталкиваемся в некоторых иных жанрах средневековой словесности. В персонажах «Романа о Ренаре» нет иносказания и аллегоризма, которыми отмечены фигуры животных в бестиариях, где описываемое животное непременно что-либо символизирует, оставаясь в то же время самим собой. В «Романе о Лисе» все действующие лица — до самых малозначащих и проходных — сложное сочетание свойств реальных животных, чьи имена они носят, с некоторыми человеческими свойствами и набором чисто условных литературных свойств и качеств.

Все эти черты произведения уже были у Пьера де Сен-Клу. Однако самой популярной и в литературном отношении удачной считается не его поэма, а обширная первая «ветвь» (состоящая из трех самостоятельных, но тесно связанных между собою поэм — I, I-a и I-b по традиционной нумерации). Первая «ветвь» и ее непосредственные продолжения возникли позже поэмы Пьера де Сен-Клу, но в большинстве циклических рукописей занимают первое место. Оно определяется не сюжетом, а именно литературными достоинствами произведения, а, следовательно, и его популярностью.

В первой «ветви» и примыкающих к ней двух продолжениях своеобразное общество зверей предстает перед читателем во всей своем многообразии и условной регламентированности. Это, конечно, королевство, во многом организованное по человеческим меркам. Во главе его стоит король, и в его чертах хорошо просматриваются приметы идеальных государей Средневековья, как они постоянно изображались в героическом эпосе и рыцарском

романе. Лев Нобль в этом смысле вполне сопоставим с такими популярными в Средние века легендарными персонажами, как Александр Македонский, Карл Великий или король Артур. Нобль мудр, справедлив и спокоен. Он не любит суеты и поспешности, хотя и он может порой вспылить и приструнить смутьяна. Он стремится все кончить миром, всех успокоить, пресечь вражду, заставить врагов протянуть друг другу руку. Он по-своему симпатизирует Лису, отчаянное озорство которого его забавляет. И лишь крайнее нахальство и вероломство Лиса, постоянно нарушающего свои обещания и открыто глумящегося над королем и его двором, заставляет льва прибегать к крайним мерам. Но справедливость Властелина не всегда последовательна и непреложна: увидев, сколь богатые дары приносит ему семейство Лиса, Нобль тут же прощает крамольника и снова верит всем его обещаниям и посулам.

Королевская вознесенность над вассалами, что воплощается не только в обладании прерогативами власти, но и в особой, по сравнению с другими героями, умудренности и чувстве справедливости, действительно роднит Нобля с образами монархов в эпосе и романе. Но на этом их сходство и кончается. А отличия весьма показательны. В противоположность «державному Карлу» и королю Артуру лев Нобль «Романа о Лисе» лишен присущих героям рыцарских поэм и романов воинственности и отваги. Он никогда не ходит в походы, не участвует в сражениях. Государство его пребывает в состоянии мира. У него нет внешних врагов, чьи нападения следовало бы отражать. У него нет земель или городов, подпавших под власть неприятеля, которые надо было бы отвоевывать⁵. Бароны Нобля — лис, волк, барсук и др. — не отправляются в походы против «неверных» или в далекие странствования на поиски приключений во славу своенравной красавицы, как это делали паладины Карла или рыцари Круглого Стола. Тем самым, если в «Романе о Лисе» и изображается средневековое общество, то в редкие и совсем нехарактерные для него дни мира и спокойствия. В этом отношении «Роман о Лисе» сопоставим с фэблио, где также изображалась, прежде всего, мирная повседневная жизнь средневековых горожан, вилланов, вообще средних слоев средневекового общества.

⁵ Лишь в XII «ветви» рассказывается, как королевство Нобля подверглось нападению язычников-сарацин.

Нельзя не обратить внимания и на такую отличительную черту «Романа»: в отличие даже от бестиариев, не говоря уже о рыцарских романах и эпических поэмах, в приключениях Лиса не принимают участия фантастические или хотя бы заколдованные животные — драконы, единороги, вепри, таинственные белые олени и т. д. Нет в «Романе» и мотивов волшебства, заколдованности, феерии. Все «волшебство» романа состоит в том, что герои его говорят человеческими голосами и кое в чем подражают поведению людей.

Если считать, что «Роман о Лисе» в известной мере пародирует современный ему жанр рыцарского романа, то пародирование это сказалось, прежде всего, в трактовке изображаемой в произведении действительности. Она лишена героики, возвышенности, фантастики, чем отличалась художественная действительность рыцарского романа. С этой приниженностью, приземленностью картины мира, обрисовываемой в «Романе», связана и та мирная, повседневная обстановка, на фоне которой разворачиваются основные события и столкновения героев. Впрочем, на поверку эта мирная обстановка, это спокойствие оказываются весьма относительными. Мир и покой все время подтачиваются и разрушаются изнутри. Носителем этой постоянной дисгармонии становится в произведении его центральный персонаж.

Отметим, однако, что в отличие от «возмутителей спокойствия» в иных сатирических жанрах средневековой словесности, где ими бывали обычно молодые люди простого звания — подчас бездомные школяры и даже обыкновенные бродяги, здесь перед нами уже немолодой феодал, обремененный семьей, окруженный многочисленными вассалами и т. д., поведет он себя совсем не так, как вели мятежные герои эпических поэм или рыцарских романов, бросающие вызов королевской власти. Попирая законы феодального общества (и, добавим, нарушая правила литературного этикета), Лис вынужден выискивать всевозможные неожиданные ходы и уловки, чтобы выстоять в борьбе, чтобы попросту выжить в этом суровом и жестоком мире. Тем самым в «Романе», в отличие от басенной традиции, образ Лиса двойственен: наш герой — могущественный феодал, владелец неприступного замка, один из баронов короля Нобля, но и персонаж этому обществу решительно противостоящий, ведущий с ним упорную и во многом неравную борьбу. Это не значит, что Лис в этой борьбе

одинок и всеми покинут. На его стороне — семья (не только жена и дети, но и многочисленные братья, кузены, племянники, число которых определить, впрочем, нельзя — настолько в этом отношении отдельные «ветви» «Романа» противоречат друг другу), на его стороне некоторые другие хищники, его вассалы (в одной из «ветвей» рассказывается, как для обороны замка Лис сзывает со всей округи своих сторонников). Почти неизменно на стороне Лиса барсук Гринбер, знатный барон и опытный царедворец, охотно заступающийся за Ренара и берущий на себя роль посредника между ним и королем. Но все-таки Лис столь вызывающе дерзок, что восстанавливает против себя большинство зверей. Отсюда — частый в «Романе» мотив одиночки, бросающего вызов всему обществу, мотив бунтаря, восстающего за попранный справедливость.

Поэтому Лис из непокорного феодала превращается в некоего выразителя мнения толпы, как полагал Р. Боссюа⁶, то есть широких демократических масс. Хотя это, видимо, не совсем так, нельзя не отметить одобрительного отношения в «Романе» не только к борьбе Лиса с волком Изенгрином, олицетворяющим более высокую власть (волк-коннетабль) и более безжалостную и дикую силу, но и к любым проделкам героя. В них обнаруживается и его смелость, и присущая ему находчивость. Лис в «Романе» никогда не теряется и отыскивает выход из любой переделки. Если он и не всегда побеждает своих противников, то непременно выходит сухим из воды. При этом он обнажает глупость, жадность, завистливость других зверей, прежде всего, конечно, волка Изенгрина. Но отнюдь не только его; одураченным нередко остается и сам король Нобль, и он в столкновении с Лисом обнаруживает не положенную ему мудрость, а доверчивость и наивность, а также плохо скрываемую жадность.

Тем самым главный герой «Романа о Лисе» не только выполняет роль возмутителя спокойствия, но и такого персонажа, который всем своим поведением, самим своим существованием неизменно разоблачает явные или скрытые пороки окружающих. Но помимо этой «социальной» функции, во многом обуславливающей его поведение и его место в описываемой в произведении условной действительности, образ жизни Лиса, как он описан в

⁶ См.: Bossuat R. Le Roman de Renard. Paris, 1967. P. 91.

романе, во многом соответствует характеру героя. Лисом движет присущее ему в очень большой степени врожденное, почти ничем не сдерживаемое и явно не контролируемое разумом безрассудное озорство (таковы его жестокие шутки по отношению к медведю, коту и т. д.), которое, между прочим, вообще присуще ему в мировом сказочном сюжетном фонде и потому отразилось в необозримом числе фольклорных и литературных памятников (вообще для многих эпизодов «Романа» можно найти соответствующие параллели по известному указателю Аарне-Томпсона). Это необузданное озорство навлекает на него гнев Нобля, ставит героя в безвыходное порой положение, толкает на крайний риск. Именно это озорство (а не убогая рассудительность и приземленная расчетливость) придает образу Лиса неповторимые народные черты. Но эта же склонность к озорству часто делает героя безжалостным и жестоким.

Это, так сказать, свойство характера. Но в «Романе о Лисе» поведение героя почти постоянно объясняется и совсем иначе. На все эти рискованные поступки, озорные и жестокие, толкает героя и нечто иное. Это чувство голода, которое выгоняет Лиса из дому не на поиски отчаянных приключений, а самого обыкновенного пропитания. В этом, а не только в прирожденной агрессивности, причина его столь частых неладов с другими зверями; тяжелая повседневная борьба за существование сформировала его неповторимый характер, изощрила ум, укрепила волю, наделила дерзкой смелостью и нахальством. Это страшное чувство голода, столь знакомое всем простым людям Средневековья⁷, описано в ряде «ветвей» «Романа» очень достоверно и подробно. Видимо, для всех «ветвей» именно такой мотив поведения Лиса является доминирующим и основным.

Мотив этот — результат наблюдений над повадками животных и переосмысление безрадостного положения в обществе бесправных бедняков. Введение этого мотива в произведение обнаруживает внешнюю противоречивость последнего. Но противоречивость эта лишь кажущаяся. Если видеть в «Романе» только травестированное изображение феодальной действительности, то есть последовательно антропоморфное изображение животно-

⁷ См.: Goglin J.-L. Les misérables dans l'Occident médiéval. Paris, 1976. P. 50; Le Goff J. La Civilisation de l'Occident médiéval. Paris, 1982. P. 205.

го мира, то нарисованная в отдельных «ветвях» картина в самом деле не может не показаться заведомо неправдоподобной. Ведь герой произведения Лис — могущественный феодал, владелец укрепленного замка, приближенный короля Нобля; но он как подлинный обитатель леса охотится за дичью, прокрадывается в курятник, заманивает медведя на крестьянский двор и т. д. Как уже отмечалось, герои этого произведения ведут себя то как обыкновенные звери, то как представители феодальной верхушки западноевропейского общества XII—XIII вв. Но это не два их разных «состояния»; это одно «состояние» — причудливое, неправдоподобное, фантастическое. Но оно точно соответствует той условной действительности, которая рисуется в «Романе». Поэтому знатный барон, ворующий кур на ферме виллана, — это не бессмыслица, не художественный просчет. Это та мера условности, которая определена антропоморфным изображением животного царства, сочетанием с зооморфным истолкованием феодальной действительности. Думается, как раз сочетание антропоморфизма с зооморфизмом снимает возможные противоречия в той картине жизни, которая развернута в «Романе о Лисе», безусловно, картине сказочной.

От этой сказочности — и индивидуализированные характеры персонажей (прежде всего, конечно, Лиса), наделенные весьма своеобразной «психологией». Разные «ветви» произведения не то чтобы не согласуются между собой в обрисовке характера протагониста; каждая из них вносит какой-то свой, дополнительный штрих в его трактовку. Не приходится удивляться, что перед читателем разворачивается длинная череда проделок и сомнительных подвигов героя. Они очень разнообразны: Лис может, как в басне, прикинуться мертвым, чтобы рыбаки забросили его на свою подводку, где он лакомится их уловом; но он может перед лицом всего двора пуститься в нескончаемый юридический диспут или смиренно каяться в содеянных грехах и во их искупление отправляться в паломничество в Рим или Сантьяго. Он может льстить королю, со всей присущей ему убежденностью доказывать свою правоту и обвинять Изенгрина в еще больших злодействах, чем те, что ставятся в вину ему самому. Лис может прикинуться искусным врачом и, пересыпая свою речь всякими научными словами, ставить диагноз заболевшему льву. Он то галантно ухаживает за волчицей Грызентой, то разыгрывает безнадежно влюбленного

перед доверчивой львицей, то искренно беспокоится о благополучии своего дома и семьи, то грубо насилует жену Изенгрин, заставив ее в узкую свою лисью нору. Он охотится в лесу, забирается в курятник, но он же поступает в монастырь, исповедуется у отшельника, даже захватывает трон Нобля и женится на королеве («ветвь» XI).

Лис паразитически многолик, и дело здесь совсем не в несогласованности отдельных «ветвей» «Романа». Этот образ нельзя рассматривать как олицетворение какого-то одного психологического типа и тем более — как воплощение определенного социального слоя средневекового общества. В самом деле, кто такой Лис? — желчный мизантроп, своевольный феодал, подвергаемый постоянному остракизму изгой, задавленный тяжелой жизнью труженик, неисправимый озорник, бунтарь, драчун и забияк? Видимо, всего понемногу. В его характере нашлось место для многих человеческих слабостей и пороков, но и для большого числа достоинств. Это человек вообще, находящийся в разладе со своей средой, точнее — живущий в обществе, раздираемом острейшими конфликтами. Вот откуда его противоречивость и многообразии, непоследовательность его поведения, подчас нелогичность, даже абсурдность поступков. И паразитическая жизненность этой фигуры.

Другие животные не столь индивидуализированы и их характеры, естественно, не так подробно разработаны в «Романе». В них подчеркивается какая-то одна доминирующая черта — воинственное бахвальство петуха Шантеклера, хитрость кота Тибера, благодушие барсука Гринбера, глупость осла Бернара и т. д. даже неприменный антагонист Лиса волк Изенгрин — прежде всего непроходимо глуп. Отсюда его простодушие, доверчивость, неловкость, что делает его легкой жертвой жестоких розыгрышей Лиса. Изенгрин по-своему миролюбив, он легко прощает, верит лживым объяснениям обидчика, верит клятвам неверной жены Грызенты. Лишь голод, от которого он страдает не меньше Лиса, толкает его на отчаянные поступки, заставляет рисковать. И все же симпатии авторов «Романа» и их первых слушателей — не на стороне волка. Он остается матерым хищником, лишь неловким и неудачливым, а потому все время попадающим в комические ситуации. Образ Изенгрин решен в «Романе» в сатирическом ключе и нередко изображается гротескно.

Все герои «Романа о Лисе» (по крайней мере основные) имеют имена, что, как нам представляется, связано как раз с тем, что все они наделены лишь им присущими достаточно условными характеристиками. Так, волк Изенгрин — не вообще волк, а герой вполне конкретного литературного произведения. Одни из этих имен прозрачно значимы (лев, львица, медведь, петух и т. д.), другие относительно нейтральны (это обычно просто человеческие имена, например, осел Бернар), этимология третьих уже стерта, а потому довольно сложна (о значении имен Лиса и Изенгрина будет сказано ниже).

В имени волчицы Грызенты (Hersent) подчеркнута ее «зубастость» (от франц. *herse* — борона, колючая решетка), но в книге этот персонаж наделен иными свойствами. В Грызенте «Романа» выделена главным образом ее ветреность, готовность пойти навстречу первому попавшемуся ухажеру. Тема женской неверности постоянно возникает в «Романе о Лисе», нередко приобретая форму резкой сатиры на женщин в духе фавлю и антифеминистской литературы эпохи. Готова к изменам и львица, недаром в одной из «ветвей» романа Лис женится на ней. Львица кокетничает с героем, дарит на память кольцо, и вспышки ревности короля Ноэля вполне оправданы. Но не очень верна и лисица: думая, что муж погиб, она тут же выходит замуж за племянника барсука Гринбера, хотя обычно она делила с Лисом все трудности их нелегкой жизни. Таким образом, хотя три основных женских персонажа книги, три «дамы» обладают каждая каким-то лишь ей присущими чертами, доминирует в них одно — неверность и, отчасти, сварливость. Однако было бы неверно утверждать (как это делает Р. Боссюа⁸), что героини романа обрисованы менее ярко и выпукло, чем его герои. Пожалуй, высмеивание куртуазных идеалов, столь отчетливо звучащее в «Романе о Лисе», в трактовке женских образов проявляет себя наиболее последовательно и иллюстрируется особенно комическими сценами.

Пародирование не только куртуазных идеалов, но и всего феодального миропорядка происходит в «Романе о Лисе» многообразно и сложно. С одной стороны, животный мир поднят до феодального, ему приравнен, его подменяет: звери ведут себя как люди — волочатся за знатными красавицами, седлают коней,

⁸ Bossuat R. Op. cit. P. 102.

сходятся в судебном поединке, служат мессу и т. д., но они же хитрят, обманывают, дают ложные клятвы, подло мошенничают, то есть оказываются сниженными до мира фаблио, до мира феодального дна. При этом, копируя поведение людей, они не избавляются от своих звериных повадок, тем самым, приоткрывая животное начало и в человеке.

Эта двойственность трактовки действительности, на что обращают внимание все исследователи⁹, объясняется не только пародийными задачами произведения (которые вообще не следует преувеличивать), но в значительно большей степени тем, что по мере своего развития цикл все более сближался с сатирической городской повестью (фаблио) и в отдельные «ветви» «Романа о Лисе» широко входит повседневной жизни средневекового крестьянина, с которым постоянно сталкиваются основные герои книги. Так, Лис проникает на ферму, спасается от охотников, попадает в капкан, поставленный вилланами; и волку и медведю приходится испытать силу крестьянской дубины, улепетывать от собак и т. п. И рядом с этим животные вступают во взаимоотношения с людьми, каких не могло существовать в реальной жизни; так, Лис яростно переругивается с красильщиком, в чайчан с краской он ненароком угодил, навещает святого отшельника, препирается с монахами и т. п. Некоторые «ветви» и по тону, и по приемам повествования представляют собой типичные фаблио. Особенно показательна в этом отношении «ветвь» IX, где изображен крестьянин Льетар в привычной обстановке своего незамысловатого хозяйства и повседневного труда. Недовольный одним из своих волов, что впряжены в его телегу, он обрушивается на него с проклятиями (типа русского «чтоб тебя волки съели!»), обещая отдать медведю. А тот это слышит и является за обещанным. Мужичку, конечно, жалко вола, и тут ему на помощь приходит вездесущий Лис. За определенную награду он объясняет, как заманить медведя в ловушку, что Льетар и исполняет, тем самым не только сохраняя вола, но и получая медвежью шкуру и тушу — хороший запас съестного на зиму. Пришедший за платой Лис застаёт виллана в хлопотах по засолке медвежатины. Жадному крестьянину не хочется отдавать лесному хищнику своего лучшего петуха, и он спускает на Лиса собак.

⁹ См., напр.: *Flinn J. Op. cit.* P. 70.

Тот доносит графу Тибо, что Льетар охотится на его землях. Виллан пытается выманить Лиса из норы, но не преуспевает в этом, и, в конце концов, признает свое поражение. Как видим, в этой «ветви» на первом плане — характер виллана Льетара, жадного, но не очень ловкого, какими изображались обычно крестьяне в фаблио. Правда, одерживает над ним верх не пройдоха-школяр и не бесприютный бродяга, а всего лишь лесной обитатель, знаменитый своей хитростью.

Итак, по мере развития цикла степень пародийной замены человеческого общества миром животных снижается, причем следует различать обыгрывание в комическом плане стилистических формул и повествовательных приемов иных жанров (по преимуществу героических поэм и рыцарских романов) и сатирическое отождествление звериного королевства и феодального мира. Пародийные задачи (достаточно подробно изученные исследователями¹⁰) постепенно — и неуклонно — уступают место задачам сатирическим. При этом подобная сатира может носить и политический характер. Так, можно предположить, что изображенные в книге (в ранних ее «ветвях») лев и львица — это прозрачный намек на французскую королевскую чету, на Людовика VII и его первую жену Альенору Аквитанскую, а присланный от папы в качестве легата верблюд — это кардинал Петр Павийский, легат папы Александра III при Людовике VII¹¹.

Но подобные политические намеки (скажем, на ветреность Альеноры и на ссоры в королевской семье) появляются в «Романе о Лисе» лишь от случая к случаю. Как правило, перед нами сатирическое изображение не конкретных личностей, а определенных качеств человека, ярко выявляющихся в условиях феодального миропорядка. Сатира эта неизбежно антифеодальна, но направлена она в первую очередь не против королевской власти и монарха как ее носителя и даже не против более низкого «этажа» государственной пирамиды — против знатных феодалов, «баронов», которые дерутся и преследуют друг друга, как звери в лесу, а против всего жизненного уклада феодального общества, сформировавшего эгоистические, коварные и озлобленные человеческие характеры. Широкая демократическая основа

¹⁰ См.: Flinn J. Op. cit. P. 37—39; Bossuat R. Op. cit. P. 111—117.

¹¹ См.: Flinn J. Op. cit. P. 41—42.

этой сатиры понятна, но также закономерен переход от подобной сатиры к панморализму, к навязчивой и плоской дидактике, чем отмечены поздние «ветви» произведения и его дальнейшие переработки.

Наиболее резка и непримирима в «Романе о Лисе» сатира антиклерикальная. Этому не приходится удивляться: городская литература Средневековья питала особое пристрастие к такой сатире. В ней с особой силой происходило противоположение и столкновение кажущегося и истинного, должного и реального. Прегрешения мелкого и среднего духовенства вызывали критику не потому, что обнажали тот простой факт, что служители церкви ничем не отличаются от обычных смертных, а потому, что они вскрывали резкое противоречие между их словами, обязанностями, их назначением и их истинным лицом. Кюре, путающийся в текстах Писания, степенный аббат, волочащийся за пригожими горожанками, нищенствующий монах, сколотивший немалое состояние — вот излюбленные персонажи сатирической литературы Средних веков, не только глумливо осмеиваемые в ее произведениях, но и жестоко наказываемые на их страницах.

В «Романе о Лисе» введение антиклерикальной сатиры достигается, видимо, двумя путями, предопределенными двойственностью трактовки общества животных. Там, где оно соседствует с миром людей, появляются сатирические фигуры представителей духовенства. Так, в «ветви» I описывается дом богатого священника, куда забирается кот Тибер, чтобы половить мышей, описан там и монастырь, где Лис хотел бы исповедать свои грехи. В «ветви» VII много гривуазных намеков на распутство и чревоугодие монахов и кюре; в «ветви» XV изображены два жадных священника, польстившихся на шкуру кота, который, конечно, не дается им в руки и сильно царапает одного из них. С очень резкой сатирой на монахов и на монашество мы сталкиваемся и в других «ветвях» «Романа» (III, IV, VII и др.). Но если звери начинают изображаться антропоморфно, забывая о своих лесных повадках, то есть когда они разыгрывают роли придворных льва Нобля. Обратим внимание на то, что при изображении двора Нобля, где животные воспроизводят поведение представителей феодальной верхушки, за редчайшими исключениями не появляются фигуры реальных людей; последние обнаруживают себя лишь тогда, когда животные действуют в привычной своей обстановке (в лесу, в поле и т. д.),

то тогда антиклерикальная сатира приобретает не столько острые, сколько комические и пародийные черты. В самом деле, осел, читающий проповедь, волк, звонящий в колокола, или смиренно принимающий монашеский постриг, лис в костюме паломника, с крестом и посохом («ветви» I и V), звери, теснящиеся в церкви и даже служащие мессу (например, в «ветви» XIV) или панихиду (похороны курицы в «ветви» I) — все это не столько разоблачительные, сколько просто смехотворные картины. Они сродни пародийному травестированию священных текстов и церковного обихода в поэзии и празднествах вагантов; травестии эти, как известно¹², не подрывали основ религиозного мировоззрения, но бесспорно снимали с пародируемых объектов ореол святости.

Подобные озорные и богохульные картины хорошо вписывались в общий травестийный и пародийный мир «Романа о Лисе» и были подхвачены поэтами второй половины XIII столетия, продолжившими или переиначившими на свой манер как раз комические и сатирические традиции этого своеобразного памятника городской литературы Средних веков, у которого были столь многочисленные и многообразные истоки.

❧ II ❧

Французский средневековый «Роман о Лисе» должен, естественно, изучаться с разных точек зрения. Он может быть, например, рассмотрен в литературном окружении своего времени и сопоставлен как с городской литературой вообще, так и с теми многочисленными произведениями о животных, что сохраняли популярность на протяжении всего XIII в., в том числе с баснями и bestiариями. Большой интерес представляет изучение генезиса «Романа о Лисе», то есть выявление его ближайших предшественников и его далеких истоков¹³. Наконец, бесполезно обратиться к сходным памятникам других литератур, в частности литератур Востока, где отдельные мотивы «Романа о Лисе» обнаруживают себя с той или иной степенью достоверности.

¹² См.: Гаспаров М. Л. Поэзия вагантов // Поэзия вагантов. М., 1975. С. 485.

¹³ Вопрос этот, естественно, давно уже стал привлекать внимание; см., например: *Sudre L. Les sources du Roman de Renart. Paris, 1893; Silchez G. Tierfabel, Tiermärchen und Tierepos mit Besonderer Berücksichtigung des Roman de Renard. Reutlingen, 1905.*

Вместе с тем, не приходится сомневаться, что эти три аспекта изучения «Романа» так или иначе сводятся к проблеме генезиса произведения, дело в том, что наш «Роман» возник не на пустом месте, он был подготовлен опытом других жанров и других литератур, и именно благодаря этому он смог вылиться в столь законченные формы и выработать достаточно цельную концепцию действительности, чего мы почти не найдем в многочисленных произведениях других литератур, также выводящих на сцену животных в качестве основных персонажей. В иных произведениях мировой литературы еще не была утрачена архаическая мифопоэтическая основа и поэтому не произошло выключения животных из социальной иерархии; потому же не исчезла идея происхождения коллектива от животных-первопредков и тем самым сохранялось представление о животном как особой ипостаси человека. И хотя такое отношение к животному миру, зафиксированное во многих мифах и произведениях древних литератур, не имеет, казалось бы, ничего общего с концепцией действительности «Романа о Лисе» и даже с развитой индоевропейской басенной традицией — древнегреческой и древнеиндийской и их производным, — не учитывать мифологического происхождения ряда мотивов и образов средневекового памятника животного эпоса все же нельзя.

Связь первобытных животных мифов с поздними басенными мифологемами прослеживается весьма приблизительно, хотя животная символика и эмблематика, столь развитая и действенная в эпоху Средних веков, проявляет поразительную стойкость, дожив практически до наших дней — в геральдике, сфрагистике, всевозможных ритуалах и, конечно, — в языке.

Если далекие корни животного эпоса и в том числе «Романа о Лисе» уходят в доисторическое прошлое человечества, то более ясны его непосредственные истоки.

Изучение источников французского «Романа о Лисе» (как и его германских параллелей) и его глубинных корней ведется уже, по меньшей мере, полтора столетия. Первой серьезной работой в этой области следует считать пространное введение Якоба Гримма к его изданию немецкой поэмы XII в. «Рейнеке-Лис» (1834). Но замечательный немецкий филолог видел в животном эпосе вообще и в различных национальных вариантах «Романа о Лисе» в частности исключительно проявление некоего «немецкого

духа», испокон веков присущего этой нации и столь причудливо воплотившегося сначала в фольклорной «животной саге», которая и дала толчок развитию эпоса о животных. Небывалое распространение всевозможных сюжетов о животных Я. Гримм объяснял тем, что все эти сюжеты циркулируют у индогерманских народов, обладающих общим «арийским народным духом», а потому и создающих сходные произведения фольклора и литературы. Между тем, исследования других ученых¹⁴ убедительно показали, что сказки о животных существуют не только у индогерманских народностей и известны с глубокой древности. Сейчас можно считать доказанным, что образы животных вошли в фольклор и изобразительное искусство (наскальная живопись) почти всех народов и едва ли не изначально: изображения животных и рассказы о них относятся к самым древним памятникам искусства и словесности.

В распространении сюжетов животного эпоса очень большая роль принадлежит древнегреческой басенной традиции¹⁵. Последняя была связана с определенными задачами освоения человеком действительности, выполняя важные социальные функции житейского «примера» и отвечая на вопрос, как следует себя вести в разных случаях человеческого общения. Известная уже в Шумере и Вавилоне, животная басня приобрела в Древней Греции законченные повествовательные формы, в том числе и ту обобщающую, генерализующую установку, которую обычно отмечают исследователи. Не приходится удивляться, что басенная традиция обратилась в качестве своих персонажей к представителям животного мира. Как отмечал Л. С. Выготский, «причина употребления животных в басне заключается в том, что они представляют собой наиболее удобные условные фигуры, которые создают сразу же совершенно нужную и необходимую для эстетического впечатления

¹⁴ Обзор разноречивых точек зрения на этот вопрос см., например, в работах: *Колмачевский Л. З.* Животный эпос на Западе и у славян. Киев, 1882. С. 1—53; *Sudre L.* Les Sourees du Roman de Renart. Paris, 1893. P. 47—51; *Дашкевич Н. П.* Вопрос о происхождении и развитии эпоса о животных по исследованиям последнего тридцатилетия. Киев, 1904; *Левин И.* Введение // Свод таджикского фольклора. Т. I: Басни и сказки о животных. М., 1981. С. 10—34.

¹⁵ Происхождение и эволюция греческой басни подробно изучены в работах М. Л. Гаспарова; см.: *Гаспаров М. Л.* Федр и Бабрий // Федр, Бабрий. Басни. М., 1962. С. 205—222; *Он же.* Басни Эзопа // Басни Эзопа. М., 1968. С. 241—269; *Он же.* Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М., 1971.

изоляция от действительности»¹⁶. Соединение частного и общего достигается в басне как раз введением образов животных. На это указывал еще в 1809 г. В. А. Жуковский; «Тот мир, который находим в басне, — писал он, — есть некоторым образом чистое зеркало, в котором отражается мир человеческий. Животные представляют в ней человека, но человека в некоторых только отношениях, с некоторыми свойствами, и каждое животное, имея при себе свой неотъемлемый постоянный характер, есть, так сказать, готовое и для каждого ясное изображение как человека, так и характера, ему принадлежащего. Вы заставляете действовать волка — я вижу кровожадного хищника; выводите на сцену лисицу — я вижу льстеца или обманщика, — и вы избавлены от труда прибегать к излишнему объяснению»¹⁷.

Привычность и «маниабильность» (удобоупотребляемость) образов животного мира в качестве басенных обобщенных заменителей образов людей сделали сказки и басни с животных достоянием всех литератур и — неизбежно — неразрешимым вопросом приоритете греческой или индийской традиции в распространении этого жанра. В самом деле, мы находим фрагменты животного эпоса и в древней Греции, и в Древней Индии, причем, письменной его списании непременно предшествует достаточно длительный период устного бытования. И в Греции, и в Индии животный эпос неизменно тяготеет к басенной форме, то есть форме житейского поучительного примера. Иногда совокупность таких басен организовывалась в форме обрамленной повести (например, индийская «Панчатантра»), иногда же такой организации не происходило (басни Эзопа и его последователей).

Для нас не так уж и важно, родилась ли животная басня в Шумере и Вавилоне, в Греции или Индии. Существеннее не место рождения, а тот ареал, где басенная традиция приобрела достаточно развитые формы, чтобы затем начать свой путь по странам и континентам. Если в середине XIX столетия Бенфей безоговорочно верил в индийское происхождение всех сказочных и басенных сюжетов, то в следующем веке подобная точка зрения имеет уже не очень многих сторонников. Вместе с тем роль Индии бесспорно огромна. Как писал И. Левин, «значение Индии в отношении

¹⁶ Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968. С. 134.

¹⁷ Жуковский В. А. Эстетика и критика. М., 1985. С. 182.

басни не в приоритете сюжетов (как полагали ученые еще в прошлом веке), а в том, что басни, еще до нашей эры попавшие туда через Малую Азию, вероятно и через Иран, с ближнего Востока (в особенности из античной Греции), были собраны индийцами в большие своды»¹⁸.

В Древней Индии место лиса как персонажа-трикстера неизменно занимает шакал (в «Панчатантре», «Хитопадеше» и т. д.). Но это вряд ли что-либо меняет. Важнее отметить, что в индийской повествовательной традиции нет устойчивого мотива вражды лиса (шакала) и волка. Нет этого мотива и у Эзопа. Он появляется позднее и его появление, как нам представляется, связано с возникновением протосюжета «Романа о Лисе».

Видимо, решающим здесь было постепенное видоизменение трактовки образа волка. Первоначально он воспринимался как предводитель боевой дружины и вождь племени, что характерно для широкой индоевропейской традиции¹⁹. Поэтому, согласно целому ряду мифов, волк считался тотемическим животным и почитался как божество войны. Отсюда — нередкое переодевание вождя племени и военачальника в волчью шкуру, присоединение к имени «волчьей» клички (например, грузинский царь Вахтанг Горгослани, т. е. «Волкоглавый») и т. п. Вместе с тем, поверия многих народов связывают с волком мотив оборотничества, связи с нечистой силой, что превращает волка в какой-то мере в хтоническое божество. Так, в скандинавской мифологии конец света связывается с появлением гигантского волка, а древнеисландское божество Один обычно сопутствуем воронами и волками (клички последних — Гери и Фреки — переводятся как «жадный» и «прожорливый»), связанными с идеей смерти. Волк неразрывно соединяется с верой в оборотничество, он становится представителем царства мертвых, и культ его с особой полнотой реализуется в погребальных обрядах²⁰. На Балканах получила широкое распространение и отразилась в фольклоре вера в волко-человека, мертвеца-оборотня (волкодлака, вурдалака), обладавшего сверх-

¹⁸ Левин И. Указ. соч. С. 19—20.

¹⁹ См.: Иванов Вяч. Вс. Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка // Изв. АН СССР. Серия л-ры и яз. Т. 34. 1975. № 5. С. 399—408.

²⁰ См.: Свешникова Т. Н. Волки-оборотни у румын // Balcanica: Лингвистические исследования. М., 1979. С. 208—221.

ъестественной способностью превращаться в волка. Средневековые историки не раз отмечали в народе стойкую веру в способность некоторых людей оборачиваться волком и творить в этом облиции злые дела. Видимо, эти представления, а не только та реальная опасность, которая исходила от волка, сделала этого лесного хищника особенно ненавистным и пугающим на протяжении многих веков²¹.

Закономерен вопрос, почему и когда возник основной мотив «Романа о Лисе» — непримиримое соперничество Ренара и Изенгринна. Показательно, что первоначально лиса и волк (а также шакал и отчасти собака) не только не противопоставлялись, но нередко выступали нерасчлененно, как некое единство. Все они воспринимались как олицетворение ночной темноты (отсюда волк — «серый»), чреватой опасной таинственностью и потенциальным злом²². На каком-то этапе развития мифопоэтической традиции образы волка (шакала) и лиса были взаимозамещаемыми в широком спектре первобытных представлений об оборотничестве. Возможно, эта близость и сделала их. Оба они были опасными хищниками, приносившими немалый урон средневековому человеку, но все-таки хищниками по своей «натуре» разными. При непосредственном столкновении волк оказывался сильнее. Лис же противопоставлял силе хитрость. Так постепенно сложились их фольклорные и литературные амплуа.

Когда произошло это разделение функций — не вполне ясно. Уже в поздних античных мифах мы находим лису и волка совершенно в разных ролях. Но там они еще не стали опасны для человека. Даже напротив. Как известно, капитолийская волчица вскормила Ромула и Рема и тем способствовала основанию великого города, а лиса с ее умением прорывать сложные подземные лабиринты могла помочь Орфею спуститься в подземное царство в поисках Эвридики. Противопоставлены человеку эти звери стали позже, видимо, на исходе античности или уже в Средние века; тогда же они начали дублировать поведение людей, нося их маски.

Вот почему животные басенной традиции, уже достаточно ранней, не находятся, в отличие от мифа, в некоем симбиозе с

²¹ См.: *Delumeau J. La Peur en Occident (XIV—XVIII siècles): Une cité assiégée.* Paris, 1978. P. 63—65.

²² См.: *De Gubernatis A. Mythologie zoologique ou les légendes animales.* T. II. Paris, 1874. P. 127—160.

людьми. В мифе же, лежащем в основе басенных сюжетов, претерпевших затем решительные трансформации, боги могли принимать облик животных (так, Зевс оборачивался быком, лебедем и т. д.), было возможно появление некоего гибрида человека и животного (кентавры и мн. др.) и животные нередко вступали в связь с людьми (Пасифая с морским быком и т. п.). В басне животные выступают как отличные от человека существа, что говорит о том, что басенная традиция далеко уходит от мифа: уже осознается, что культурное и социальное отделено от природного. В басне животные начинают дублировать поведение человека, подменяя его как некий условный и — главное — обобщающий, типизирующий код.

Поэтому в формировании «Романа о Лисе» басенная традиция, идущая от античности, сыграла, видимо, первостепенную, если не решающую роль. Эта традиция, должно быть, не знала перерыва. Хотя не каждое столетие Средневековья оставило нам образцы басенного творчества, сохранившиеся многочисленные циклы средневековых басен говорят о стойкости и преемственности этой традиции.

Первая латинская обработка эзопических басен принадлежит, как известно, Федру, поэту I в. н. э. Наличие нескольких изводов басен Федра указывает на популярность его творчества и жанра басни вообще. Частично к Федру восходит басенный цикл Авяна (впрочем, он больше ориентировался на изысканный стиль Бабрия). Писал Авян в IV или V в. Более точной обработкой Федра является прозаический сборник неизвестного автора, вошедший в историю литературы под названием «Ромул». Его также датируют IV или V в. По-видимому, существовал в эпоху Раннего Средневековья и еще один басенный цикл на латинском языке — так называемый «Латинский Эзоп», текст которого не сохранился, но реальность которого подтверждается некоторыми косвенными свидетельствами. В «Ромуле» видят влияние этой книги. Использовал автор «Ромула» и латинское прозаическое переложение басен Бабрия (сборник «псевдо-Досифея»). «Ромул» был чрезвычайно популярен: на протяжении Средних веков он переписывался и перерабатывался по меньшей мере 12 раз. Существует легенда, что этот басенный цикл перевел на английский (англо-саксонский) язык полупоэтический король-мудрец Альфред Великий (849—901). Если его «Английский Ромул» не сохранился, то дошел до нас

перевод этой книги на французский язык, сделанный во второй половине XII в. талантливейшей поэтессой Марией Французской. Но книга ее — не единственное французское переложение латинских образцов. Известны многочисленные «изопеты» (басенные циклы, названные так по искаженному имени прародителя басни Эзопа), созданные в XII и XIII вв., — «Изопет Лионский», «Изопет I Парижский», «Изопет II Парижский», «Изопет III Парижский», «Изопет Шартрский», а также «Авионнет» (переложение басен Авиана) и др.

Во всех этих сборниках немало басен, где люди выступают в облики животных или, точнее, животные, сохраняя многие черты присущих им «характеров», имитируют население людей. Во всех этих баснях заметен интерес к сниженным, даже низменным сюжетам, звери попадают там в комические, заведомо смешные ситуации и обнаруживают грубую примитивность побуждений, нечестность и даже подлость поступков. Во всех этих баснях жизнь изображается в ее теневых, самых непривлекательных проявлениях. В подобных баснях редко можно встретить положительный персонаж. Но смысл таких «отрицательных примеров» очевиден: из каждого незамысловатого «животного анекдота» непременно извлекается позитивная мораль, полезный житейский урок; в басне подвергается хуле порок, указывается на возможные ошибки, возвеличивается или хотя бы просто одобряется добродетель. Басенная традиция, в которой дидактическое иносказание нерасторжимо сливается с изображением самых обычных, простых жизненных коллизий и обстоятельств, — это один из подступов к «Роману о Лисе», существенный компонент его фабульного фонда и своеобразной концепции действительности.

Совсем иными выступали животные в бестиариях, которые были заметной жанровой разновидностью средневековой литературы, тяготея к естественно-научным и аллегорическим сочинениям, осмыслявшим открывающийся перед человеком окружающий мир и объединяя в этом осмыслении объективно-научную и религиозно-символическую точки зрения. Как писала исследовательница средневековых бестиариев К. М. Муратова, «образы животных постоянно возникают перед средневековым человеком. Они определяют характер средневековой тератологической орнаментации, воплощающей своим беспокойным потоком смутную и хаотическую стихию полуварварского мироощущения первых

столетий Средневековья. Они прячутся в стилизованной листве капителей и скользят по страницам средневековых рукописей, складываясь в буквы. Они располагаются на полях манускриптов, оживляя их своими играми, гомоном и щебетанием. Они служат постоянным назиданием человеку, фигурируя в проповедях, баснях, легендах и сказках. Они извиваются под ногами неподвижно застывших статуй святых, «победивших земные соблазны». Они ползут по карнизам и архивольтам арок и украшают каменные входы в храм и деревянные скамьи молящихся. Изображения животных распространяются и на церковную утварь, превращаясь то в подножие светильника, то в узор драгоценной ризы, то в сосуд для воды, и проникают в будничные обиход каждого дома, украшая одежду и утварь»²³. Но бестиарии, как показывает далее исследовательница, носят не только прикладной, орнаментальный характер, но и пронизаны религиозно-философскими тенденциями.

Уже во II—III вв. н. э., видимо в Александрии, появляется «Физиолог», прообраз будущих средневековых сочинений о животном мире²⁴. Основное внимание было направлено здесь не на систематическое изложение накопленных к тому времени знаний о животных, а на открытие потаенного символического смысла явлений природного мира. Наивные античные метаморфозы, продиктованные первобытным синкретизмом мышления, уступали место сокровенным тайнам мироздания. Столпы католической ортодоксии Василий Великий, Иоанн Златоуст, Амвросий Медиоланский в др. также внесли свой вклад в описание животных и их символическое истолкование. Плодовитый писатель рубежа VI и VII вв. Исидор Севильский посвящает животным XII книгу своих «Этимологий». Под влиянием этой энциклопедической суммы Раннего Средневековья в «Физиолог» проникает зоологическая классификация описываемых животных, сливающаяся с этимологическими истолкованиями их названий. Все это закрепляется в многочисленнейших бестиариях, создававшихся на латинском языке, в которых отработывался и кодифицировался принцип построения подобного произведения, то есть его

²³ Муратова К. Средневековый бестиарий // Средневековый Бестиарий / Статья и коммент. К. Муратовой. М., 1984. С. 8—9.

²⁴ См.: Карнеев А. Материалы и заметки по литературной истории «физиолога». СПб., 1890.

внешняя структура, и закреплялись основные аллегорические параллели изображаемым представителям мира природы. Вскоре появляются бестиарии и на новых языках, причем, не только в прозе, но и в стихах.

Эти стихотворные бестиарии на новых, живых языках, прежде всего на французском (Филиппа Танского, Гильома Нормандского, Ришара де Фурниваля и многих других), не только отшлифовывали приемы воссоздания поэтическим словом окружающего мира зверей, но и усложняли многосмысленность заключающихся в образах животных символов. Как и в латинских «Физиологах», под пером поэтов утвержденные многовековой традицией «характеры» животных подкреплялись той символикой, которая с этими животными связывалась. Здесь случались довольно неожиданные решения. Но к «Роману о Лисе» они уже отношения не имеют. Поэтому латинский «физиолог» и всевозможные стихотворные бестиарии на новых языках — это еще один подступ к «Роману о Лисе» лишь в том смысле, что в этих своеобразных памятниках Средневековья отразился чуткий интерес к животному миру человека той эпохи, его наблюдательность, а также стремление разглядеть за фигурами льва, лисицы, волка и других зверей какие-то иные, не присущие им в реальной жизни качества.

Если «смысл» животного в бестиарии непременно таинственен, а мораль басни, как правило, ясна и без заключительной сентенции, то в «Романе о Лисе», по крайней мере в ранних его «ветвях», нет ни скрытой символики бестиарного рассказа, ни самоочевидной басенной морали. Последняя присутствует в той или иной «ветви» не в большей степени, чем в обычном анекдоте или «случае из жизни», крайне ненавязчиво неся в себе определенный житейский урок.

Здесь мы подходим к еще одному подступу к нашему «Роману», к тому, что Я. Grimm называл «животной сагой», а правильнее было бы называть историей, повествованием, сказкой о животных. Не приходится сомневаться, что они возникли на самых ранних этапах развития фольклора. Ведь образы животных, как справедливо отмечал М. Л. Гаспаров, «были хорошо знакомы народной фантазии еще со времен первобытного анимизма и тотемизма, когда религиозное сознание переносило человеческие характеры

и отношения на мир животных»²⁵. Образы животных запечатлевались в народном сознании, рожденные многовековыми наблюдениями, причудливо сочетавшимися со всевозможными суевериями. Истоком таких «животных сказок» было, таким образом, первобытное мифопоэтическое мышление, но к моменту широкого распространения таких сказок и их известной нормализации от первобытных представлений остались лишь отдельные плохо связанные между собой фрагменты.

Нет нужды спорить о том, были ли носителями подобных сказок именно германские племена (а почему, скажем, не кельтские?), как полагал Я. Гримм. Доказать это, видимо, невозможно, хотя сторонники германского происхождения животного эпоса охотно прибегают к данным этимологии. Но и здесь их ждет неудача: у большинства персонажей «Романа о Лисе» романские имена. Исключением являются лишь имена основных протагонистов. Так, имя Лиса — Ренар — восходит, по-видимому, к германскому Rainhard, (ragin — совет, hard — твердый), очень рано получившему распространение в латинизированной среде франков, дав несколько местных вариантов (Raynard, Reinard и т. п. — в Провансе, Reinhardt, Reinert — в Эльзасе и Лотарингии, Reinaert — во Фландрии и т. д.). Имя волка, Изенгрин, не получило столь широкого распространения; его германское происхождение несомненно и легко реконструируется: Ysengrin возводится к isen (твердый, стальной) и grim (шлем)²⁶.

Но это имя волка появилось в средневековой словесности довольно поздно. Его еще нет в латинской поэме неизвестного автора «Бегство узника», созданной в X или XI в. в прирейнских землях, важнейшем памятнике средневекового животного эпоса.

Действительно, здесь впервые появляются два сюжетных мотива, которые лягут затем в основу всех последующих произведений на эту тему. К тому же мотивы эти тесно связаны между собой. Один — это мотив непримиримой вражды волка и лиса, второй — истолкование причины этой вражды (о ней мы скажем ниже).

По своей структуре поэма представляет собой типичную обрاملенную повесть. Причем, в ней даже два обрاملения. В первом

²⁵ Гаспаров М. Л. Античная литературная басня. С. 9.

²⁶ См.: Дашкевич Н. П. Указ. соч. С. 49—50.

автор поэмы, монах из монастыря Св. Эвре в Туле, вспоминает свои молодые годы, когда он, наскучив однообразием монастырской жизни, решил бежать из монастыря. Этот свой поступок он сравнивает с поведением неразумного теленка, сбежавшего из родного хлева, заблудившегося в лесу и повстречавшего волка. Лесной хищник, порядком отощавший от голода, готовится полакомиться телятиной, но животные с фермы, призвав на помощь лиса, обкладывают со всех сторон волчье логово и спасают безрассудного беглеца. В это повествование вставлен длинный рассказ волка о причине его вражды с лисом (этот рассказ занимает больше половины поэмы — 705 стихов из 1229). Причина же этой вражды такова. Когда-то дед волка оклеветал лиса перед королем-львом, но лису удалось оправдаться и жестоко отомстить клеветнику: он убедил заболевшего льва, что для выздоровления ему надо вернуться в волчью шкуру (сюжет, хорошо знакомый басенной традиции и воспроизведенный в X «ветви» французского романа). С той поры и берет начало взаимная ненависть двух лесных хищников.

Говоря о «Бегстве узника», нельзя не отметить одного важного обстоятельства, отличающего это произведение от «Романа о Лисе». В латинской поэме одиночкой, изгоем выглядит волк; у него почти нет друзей и помощников. В то же время лис оказывается предводителем домашних животных, просящих его возглавить их войско. Он опытен, хитер и отважен, он известен своей враждой с волком, но с домашними животными у него распрей нет. Следует заметить, что в басенной традиции подчас встречается мотив одинокого лесного хищника, но вряд ли есть идея дружбы хитрого и прожорливого лиса с обитателями крестьянского двора.

Все становится на «свои места» в следующем латинском сочинении, непосредственном предшественнике «ветвей» Пьера де Сен-Клу. Речь идет об обширной поэме Ниварда Гентского «Изенгрим», завершенной около 1148 г. Нивард был по рождению немцем, учился во Франции, а затем обосновался в Нидерландах. Как отмечал один из исследователей его творчества, М. Л. Гаспаров, живя в области, «где боролись французское и немецкое культурное влияние, Нивард был решительным приверженцем французской культуры: все положительные персонажи его животного эпоса имеют лоск французской куртуазности, а грубые волк и осел, напротив, именуется немцами. Живя в эпоху обостряющейся вражды между все более светской культурой епископств и все бо-

лее аскетически-религиозной культурой монастырей, Нивард был решительным приверженцем первой, гуманистической тенденции: своего волка он изображает именно монахом и усиленно подчеркивает, что все монахи ему вполне подстать: грубые, глупые, жадные и прозорливые»²⁷.

В поэме Ниварда немало мотивов, встречающихся в басенной традиции, но большинство нигде не зафиксировано и, несомненно, восходит к устному сказочному фонду. Воздействие устных рассказов о животных на поэму Ниварда было очень значительным. Но и иная — ученая — традиция не может быть исключена: в его поэме, как и в «Романе о Лисе», много конкурирующих и дополняющих друг друга компонентов, восходящих к очень разным, подчас предельно отстоящим друг от друга источникам. Этому не приходится удивляться. «Фольклор, — писал Е. М. Мелетинский, — полистадиален в том смысле, что каждая фольклорная песня, сказка и т. д. сохраняет различные исторические пласты, но эти пласты, включая сюда любые нововведения, интегрируются, суммируются в определенные стабильные структуры»²⁸. Конечно, такая многослойность сглаживается под пером значительного поэта, но не исчезает полностью. В памятниках средневековой литературы, вырастающих из устной традиции и впитывающих в себя многообразные влияния, их источники неизбежно обнаруживают всегда, хотя не во всех случаях они лежат на поверхности и безусловны.

С меньшими основаниями мы можем говорить о воздействии на формирование «Романа о Лисе» восточных источников. Литература Востока знала давнюю разветвленную традицию рассказов о животных. Один из их истоков ведет в Индию, где уже в первые века н.э. сложилась на основе устных сказок, рассказов, преданий, притч замечательная книга «Панчатантра». Известны ее многочисленные изводы (кашмирский, южноиндийские, непальский и т. д.) Книга эта примыкает к широко распространенной в Индии литературе поучений и научных сочинений («шастра») и может служить (собственно, видимо, и служила) своеобразным

²⁷ Гаспаров М. Л. Нивард Гентский // Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М., 1972. С. 460.

²⁸ Мелетинский Е. М. К вопросу о применении структурно-семиотического метода в фольклористике. Семиотика и художественное творчество. М., 1977. С. 162.

руководством по «разумному поведению», соседствуя тем самым с научным трактатом («нитишастра»), но сохраняя структуру и стилистику художественного произведения. В житейских примерах «Панчатантры» действуют то люди, то животные. Последние наделены здесь «характерами», но они не связаны, как правило, с наблюдениями над повадками реальных животных: здесь может фигурировать болтливая черепаха, умный заяц, простодушная лисица и т. д. Фиксированность таких «характеров», приложимость их к определенному животному произвольны. Но для нас важно это закрепление за животным конкретных качеств, которые становятся его постоянной характеристикой. С этим, как известно, мы сталкиваемся и в «Романе о Лисе». Не может ли это указывать на влияние одного произведения на другое?

Отдельные вставные истории «Панчатантры» напоминают некоторые мотивы «Романа о Лисе». Но, во-первых, эти совпадения немногочисленны, а во-вторых, они слишком приблизительны, чтобы указывать на прямое заимствование. Поэтому между «Романом о Лисе» и книгами типа «Панчатантры» близость не генетическая, а типологическая. Но существенно и различие: в памятнике западноевропейской литературы нет столь старательно и прямо прочерченных назидательных задач, которые являются основой «Панчатантры», «Хитопадеша» и других произведений индийской литературы.

Между тем западное Средневековье было весьма богато на всевозможную дидактику. Недаром «Наставление клирику» Петра Адьфонси, написанное на пороге XII в. на латыни, столь охотно переписывали, размножали, да и переводили на живые языки. Огромной популярностью пользовалась и занесенная с Востока «Книга Синдбада», также преследовавшая назидательные цели. Что касается «Панчатантры», то она стала известна в Европе позже этих сочинений: между 1263 и 1278 г. ее перевел на латынь Иоанн Капуанский (с древнееврейского перевода). Но до этого имели широкое хождение арабский перевод ибн ал-Мукаффы («Калила и Димна»), сделанный в VIII в., и греческий Симеона Сифа («Стефанит и Ихнилат»), относящийся к концу XI в. Поэтому некоторые исследователи, в частности Л. Сюдр²⁹, не исключали возможности опосредствованного знакомства с «Панчатантрой», например,

²⁹ См.: *Sudze L. Op. cit.* P. 64—67.

путем устного распространения отдельных ее сюжетов. Впрочем, полное отсутствие подкрепляющих подобное предположение фактов оставляет эту проблему открытой.

На Ближнем Востоке рядом с переводными появлялись и оригинальные сочинения о животных, наиболее примечательной и самобытной была «Книга о животных» арабского писателя IX в. аль-Джахиза. В ее хаотической структуре научные сведения об окружающей человека фауне соседствуют с поэтическими отрывками и даже небольшими поэмами, рассказывающими о животных, и со связанными с ними бытовыми анекдотами и легендарными историями. Как писал исследователь творчества аль-Джахиза И. М. Фильштинский, «в общем потоке разнообразных занимательных сведений и цитат все время попадаются интересные рассуждения по вопросам социологии и естествознания, можно найти в книге в наивной форме зачатки теории эволюции видов, идею влияния климата на поведение животных, весьма разумные и даже мудрые рассуждения на этические, психологические, религиозные и другие темы»³⁰. Как видим, рассказы о животных довольно часто служат здесь поучительным целям.

Появление книги аль-Джахиза свидетельствовало о большой популярности повествований о животном мире в средневековой арабской литературе. Не приходится удивляться, что они вошли и в классический свод «Тысячи и одной ночи». Так, после обширнейшей «Повести о царе Омаре-ибн-ан Нумане (ночи 45—145) следует целая серия прозаических животных басен и притч — о гусыне и львенке, газеленке и паве, голубях и богомольце, водяной птице и черепахе, мыши и ласке, вороне и коте, блохе и мыши, вороне и лисице, воробье и павлине и т. д. Наиболее интересен для нас рассказ о лисице и волке (ночи 148—150). Оба персонажа рассказа обладают многими чертами, знакомыми нам по «Роману»: волк здесь жесток, груб и жаден, но также — глуп и доверчив. Лисица же противопоставляет его силе свою изворотливость и хитрость. Ей удается заманить волка в выкопанную виноградарями яму, натравить на него людей (которые убивают волка) и тем самым расчитаться с ним за былые притеснения и обиды, а также стать по

³⁰ Фильштинский И. М. Арабская литература в Средние века: Арабская литература VIII—IX вв. М., 1978. С. 186—167.

сути дела хозяйкой вожделенного виноградника. Полагают³¹, что вся эта серия рассказов о животных была внесена в сборник единым пластом и поэтому, видимо, принадлежит перу одного компилятора или редактора.

Сказки и рассказы о животных получили широкое распространение и в других регионах мировой литературы. Есть среди таких сказок и истории о хитром и ловком зверьке, одерживающем верх над более сильными и крупными противниками. Иногда таким животным оказывается заяц, в других случаях — черепаха, в третьих — паук и т. д.³² Все они кое в чем напоминают героя «Романа о Лисе». Видимо, в народном сознании закономерно возникает образ такого персонажа — смелого и хитроумного, благодаря этим качествам побеждающего других, заведомо более сильных животных. Нередко такой зверек бывает другом и помощником человека. Но последний мотив предполагает, конечно, не антропоморфное истолкование животного мира, а его самостоятельность по отношению к миру людей.

Если же не выходить за пределы Старого Света и за хронологические границы Средневековья, то можно наметить следующие закономерности. Мы можем говорить о трех различных трактовках животных в фольклоре и литературе. В одном случае лис играет роль трикстера и наделяется целым комплексом снижающих признаков (он характеризуется изворотливостью, вороватостью, лживостью, хитростью, льстивостью, себялюбием и т. п.). При столкновении с человеком он может одержать над последним временную победу — обмануть, перехитрить и т. п., но в целом лис оказывается слабее человека. И показательно, что в столкновение с людьми приходят лишь звери «низших» рангов: мы не увидим в этой роли, например, льва. Но при этом звери на свой лад дублируют поведение людей. Понятно, что такой подход характерен для европейской культурной зоны. Совсем иначе в Восточной Азии. В восточноазиатской традиции лис (лиса), восходя подчас к культурному герою, первоначально, обладает целым рядом магических свойств. Он оказывает человеку помощь или наказывает его, легко принимает человеческий образ и даже

³¹ См.: Герхардт М. Искусство повествования: Литературное исследование «1001 ночи». М., 1984. С. 315.

³² См.: Ольдерогге Д. А. Предисловие // Сказки народов Африки. М.; Л., 1959. С. V—VII.

может вступать с человеком в брачные отношения. Это же относится и к ряду других животных. Мотивы эти очень сильны в китайском и японском фольклоре и были с особым литературным мастерством разработаны замечательным китайским писателем XVII в. Пу Сунлином, создавшим устойчивую традицию рассказов о «лисьях чарах». Очевидно, что здесь нет дублирования животными поведения людей; животные от человека отъединены, ему противопоставлены как существа из совсем иного мира, с иными возможностями и свойствами. Третий вариант мы находим в ближневосточном и центральноазиатском регионе. На первый взгляд, трактовка животных не отличается здесь от той, с которой мы сталкивались в Европе. Но здесь нет противостояния мира животных и мира людей. Согласно буддийскому учению о метемпсихозе, это не два мира, а один, но лишь в разных формах существования. Поэтому животное, напоминающее своим поведением человека, не является здесь комическим персонажем, как не является им и животное, чьи повадки не соответствуют поведению реального зверя. Такой подход к изображению животного мира отразился в «Панчатантре» и был кое в чем воспринят и на Ближнем Востоке, благодаря переводам этой книги на персидский и затем на арабский языки.

Вернемся, однако, к поэме Ниварда Гентского. От нее до «Романа о Лисе» был один шаг. Но он был очень значителен. Как показал Ж. Бишон³³, в первой по времени создания «ветви» «Романа» перед читателем было уже совершенно новое произведение, хотя оказались переставленными лишь некоторые акценты. В центр повествования был теперь поставлен новый герой — лис Ренар. Волк Изенгрин продолжал играть очень существенную, но все-таки подчиненную роль. «Роман о Лисе» в совокупности своих «ветвей» стал историей жизни Лиса, а не волка, как было у Ниварда. Кроме того, в отличие от латинской поэмы, в «Романе» все приключения персонажей уже обуславливались не вторжением неких высших сил, не роком, не Фортуной (изображение которой, продиктованное идеей неотвратимости круговорота бытия, было столь любимо художниками Средних веков). Персонажи были теперь выведены к повседневной действительности и выступали

³³ См.: *Bichon J. L'Animal dans la littérature française su XII-ème et au XIII-ème siècles.* Lille, 1976. P. 464—468.

уже в новом обличьи: Нивард все-таки слишком интересовался жизнью монастыря, и действительность, в которой действуют его герои, сконструировал по монастырской модели, в романе же о Лисе перед читателем разворачивается жизнь вполне реального леса (пусть его обитатели и наделены условными характерами людей) и столь же реальных средневековых селения, города, замка (хотя их жители и не лишены звериных повадок).

❧ III ❧

По-старофранцузски лисица называлась *goupil* (от лат. *vulpes*). После появления «Романа о Лисе» имя его главного персонажа вытеснило прежнее наименование и стало обозначать лису. Появилось словечко «*renardie*» — «козни», «плутни» (с резко отрицательным оттенком) и соответствующий ему глагол *renarder*. Но даже если бы этого не произошло, у нас есть немало свидетельств огромной популярности произведения. Оно сохранилось в четырнадцати рукописях, (не считая фрагментов), имена его основных персонажей, быстро став нарицательными, мелькают в произведениях других жанров. И, естественно, после сложения основного корпуса «Романа» стали возникать его продолжения, переделки и переводы. Все они самым детальным образом изучены Джимом Флинном. Поэтому остановимся на важнейших.

Самой ранней стала немецкая переработка первых «ветвей» книги, возникшая между 1190 и 1200 гг. Ее автором был эльзасский поэт Генрих Лицемер³⁴. Его небольшая поэма не была точным и послушным переводом. Генрих устранил противоречия, имевшиеся в отдельных «ветвях», убрал повторы, присочинил ряд самостоятельных эпизодов. Но главное достоинство немецкого поэта состояло в том, что он из хаотического нагромождения событий, содержащихся в разных «ветвях» французского романа, создал логичное и последовательное целое. Генрих Лицемер не столько сочинял и придумывал, сколько компоновал и переставлял. Закончил он поэму апофеозом Лиса: приговоренный к смерти за все свои злые дела, он вылечивает заболевшего льва и тем заслуживает полное прощение.

³⁴ См. о нем: *Flinn J.* Op. cit. P. 549—597.

Обработка немецким поэтом французского оригинала была, бесспорно, удачной, но она не пользовалась популярностью в немецких землях. У нее вскоре появился конкурент, который непрерывно перерабатывался вплоть до изобретения книгопечатания, был много раз издан и стал известен Гете.

Это была поэма фламандского клирика Виллема, созданная в первой половине XIII столетия³⁵. Называлась она «Лис Гейнарт» («Reinaert de Vos»). Впрочем, предполагают, что Биллем лишь завершил поэму, начало же принадлежит некоему Арнауту, о котором, правда, известно не более, чем о Виллеме (никакими биографическими сведениями об этом клирике наука не располагает). Автор поэмы в основном следует за I «ветвью» французского романа. Но он, как это отчасти сделал и Генрих Лицемер, усилил антиклерикальную направленность произведения, умело и зло разоблачая лицемерие церковников. С большим мастерством выписаны в поэме деревенские сцены; так, рассказывая о злоключениях медведя, попавшего на крестьянский двор, автор выводит характерные фигуры вилланов, заставляющие предвидеть жанровые картины Брейгеля, Тенирса или Броувера. Виллем особенно любил эти крестьянские сценки, поэтому он с особой охотой и изобретательностью изображает невзгоды и напасти медведя и волка, которых хитрый Лис постоянно делает жертвами увесистых крестьянских дубин.

Исчерпав содержание I «ветви», Биллем создает в конце своей поэмы сатирическую картину нравов того времени. Основным «оппонентом» Лиса становится теперь король Нобль. Испросив разрешения публично покаяться перед казнью, Лис открывает, что знает о заговоре против короля и о том, что заговорщики располагают несметными сокровищами — таинственным кладом короля Эрманариха. Лев, естественно, прощает Лиса, и тот отправляется в паломничество. По дороге он съедает посланного с ним в качестве провожатого зайца, а голову бедняги посылает королю. После этого лев объявляет Лиса вне закона и обещает награду тому, кто доставит его живым или мертвым.

Поэма Виллема своей популярностью едва ли не затмила славу французского «Романа о Лисе». Ее переработка, сделанная в последней трети XIV в. неизвестным автором, отмечена еще

³⁵ См.: *Flinn J.* Op. cit. P. 598—655.

более резкой антиклерикальной сатирой. Продажность и лицемерие духовенства, распространившиеся повсюду, означают полное торжество Лиса, который становится в восприятии человека конца Средневековья олицетворением всего порочного в обществе и в отдельном его представителе (хотя в его личной «судьбе» поэтом выявлено немало горестного и даже трагического). Прозаический пересказ этой поэмы не раз печатался, начиная с 1479 г., переводился на английский (издания Кэкстона 1481 и 1489 гг.) и вновь был «переведен» в стихи воспитателем детей герцога Лотарингского Хенриком ван Алькмаром (конец XV в.). Тогда же поэма Алькмара была переведена на нижнесаксонский диалект немецкого языка и стала одной из популярнейших немецких книг³⁶.

Обработки сюжетов о вражде волка и лиса и о нескончаемых каверзах последнего появились во многих других странах; все они восходят либо к Французской версии сюжета, либо к ее германоязычным переработкам; пользовался известностью и «Изенграм» Ниварда Гентского. Так или иначе, мимо этих сюжетов не прошли мимо ни итальянская, ни английская, ни скандинавские литературы. Вполне естественно, что интерес к ним не прекращался и во Франции.

Здесь мы сталкиваемся с двумя тенденциями. Во-первых, продолжали сочинять, вяло и неоригинально, все новые «ветви» книги, либо повторяя в несколько измененном виде эпизоды ранних «ветвей», либо присочиняя по старым моделям новые приключения Лиса, Изенгрин и других зверей. Во-вторых, образы животного эпоса были широко использованы для создания аллегорических сочинений на злобу дня. Первая из этих тенденций не представляет интереса. Вторая, напротив, как нам кажется, заслуживает внимания.

Около 1245 г. Филипп Новарский, видный политический и военный деятель эпохи, а также довольно самобытный поэт, включил в свои «Мемуары» сатирическую «Жесту о Киприотах»³⁷. В ней он изобразил события своего времени, рассказав о раздорах среди

³⁶ Поэма эта переведена и на русский язык; см.: Рейнеке-лис: Поэма XV века / В пер. Л. Гинзбурга. М., 1978. Отметим, что в предисловии переводчика содержатся очень неверные сведения о возникновении произведения и о характере распространения сюжета в других странах.

³⁷ См.: *Flinn J.* Op. cit. P. 158—173.

крестоносцев, обосновавшихся на Ближнем Востоке. В своей поэме он дал их предводителям имена персонажей прославленного романа. Все звери разбиты на два лагеря: на стороне волка выступают медведь, петух и кот, на стороне Лиса — барсук и обезьяна (за каждым из этих персонажей стоят реальные исторические лица; себя Филипп изобразил под именем петуха Шантеклера). Ссора заканчивается примирением, но противники Лиса не очень верят в его добрые намерения. Симптоматично, что самому коварному и лживому из своих противников мессире Эмери Барлэ, Филипп дает имя Лиса.

Этот образ все более становился условным символом, олицетворением обмана, фальши и лицемерия. Из веселого и удалого озорника, нарушавшего размеренный ритм жизни королевства льва Нобля, он сделался персонажем отрицательным, не смешливым, а пугающим. Его очень часто изображали в монашеской рясе или в одежде паломника. Это и понятно: в литературе второй половины XIII и XIV вв. самыми острыми сатирическими произведениями были произведения антиклерикальные.

Таким предстает лис Ренар в небольшой поэме талантливейшего французского поэта XIII в. Рютбёфа «Переименованный лис» («Renart le Bestourné»), написанной около 1260 г. и в обширном анонимном сочинении в стихах «Коронование Лиса» («Le Couronnement de Renart»), появившемся между 1263 и 1270 гг. В более поздних «Новом Лисе» («Renart le Nouvel») лильского поэта Дакмара Желе (ок. 1289) и в «Переделанном Лисе» («Renart le Contrefait») какого-то «клирика из Труа» (первая половина XIV в.)³⁸ основные персонажи «Романа» трактуются уже совершенно аллегорически (а аллегоризм был отличительной чертой литературы того времени) и служат разоблачению как служителей церкви, так и феодальной верхушки.

Это было полным переосмыслением животного эпоса как жанра, но такое переосмысление представляется нам закономерным и логичным: в этом нашли отражение не только сатирическая переориентация городской литературы Средневековья в обстановке все более усиливающегося расслоения общества, но и отдаленнейшие, в том числе восточные, истоки «Романа о Лисе», где довольно часто животные обозначали не определенных

³⁸ См.: Flinn J. Op. cit. P. 174—442.

представителей лесной фауны и не определенные человеческие характеры и типы, а были условными символами универсальных качеств и животного и человека. Идея этой универсальности в той или иной мере присутствует в разных памятниках животного эпоса, что и сделало возможным переход от фольклора к литературе.

**СРЕДНЕВЕКОВЫЙ
ФРАНЦУЗСКИЙ ФАРС**





Мы привычно говорим о «мрачном Средневековье» и опрометчиво забываем, что эта эпоха знала немало яркого и светлого — и в прямом и в переносном значении этого слова, что рядом с этой «мрачностью», то есть темными суевериями, наивными предрассудками, экстатическими покаяниями, беспримерной жестокостью, всегда находилось место для озорной, порой достаточно грубой и циничной шутки, а недели постов сменялись неделями же безудержного ярмарочного веселья. В культуре Средних веков пафос утверждения и возвеличивания уживался с мотивами разоблачения и развенчания. Эта сатирическая струя средневековой литературы, в частности литературы французской, этот ее, по меткому замечанию Александра Блока, «острый галльский смысл»¹ особенно изощренно и резко выявили себя на исходе Средневековья, в пору бурных и многозначительных общественных потрясений и сдвигов, когда окончательно сформировалась и окрепла своеобразная культура города и небывало расцвели и умножились всевозможные сатирические и комические жанры, в том числе и театральные. Среди последних, бесспорно, первое место — и по популярности, и по количеству сохранившихся памятников, и по историческому значению, и по познавательной ценности — принадлежит фарсу. Он возник несколько раньше, но наиболее полно развернулся как раз в пору позднего Средневековья. Его роль в художественной культуре своего времени, его особенности, его структура могут быть поняты лишь в контексте всей театральной жизни Средних веков².

Театр занимал заметное место в повседневном быте средневекового человека, и в картине эпохи рядом с фигурами рыцаря, купца, ремесленника или монаха не затеряется и фигура забавника-лицедея. Его осуждали с церковных амвонов, ему отказывали в

¹ Блок А. Собр. сочинений: В 8 т. Т. 3. М.; Л., 1960. С. 361.

² О возникновении и эволюции средневекового театра см. обобщающую работу М. Л. Андреева: *Андреев М. Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (X—XIII вв.)*. М., 1989.

исповеди или погребении, его презирали и изгоняли из общества благопристойных бюргеров. Отвергнутый и гонимый, средневековый актер был, тем не менее, неотъемлемой частью общества; он развлекал и веселил и во дворе рыцарского замка, и на городской площади, и даже в стенах монастыря; без него не обходилось ни одно важное событие, будь то простая ярмарка, престольный праздник или же коронавание государя, приезд иностранных послов и т. п.

Выступления профессиональных актеров Средневековья — фокусников, акробатов, танцоров, дрессировщиков животных — были, конечно, «театром», но театр этот был лишен слова, лишен текста, то есть литературной основы. На первых порах она была довольно слабой и у другого театра Средневековья — театра религиозного. Его родили утилитарные задачи богослужения. Латинские богослужебные тексты были уже недоступны темным массам мирян. Но там, где слово оставалось лишь недифференцированным звуком, жест и мимика были доходчивы и понятны. Поэтому слова богослужения не просто произносились, они тут же инсценировались, проигрывались, и по мере своей эволюции эти вначале наивные, примитивные инсценировки становились все замысловатее, сложнее и красочнее. В них изобретательность и фантазия постановщика была важнее и таланта актеров и мастерства драматурга. Яркий и эмоциональный, театр этот оставался камерным, пока он не отказался от латинского языка, перейдя на живой, французский, и от алтарной части собора как места исполнения, выйдя на паперть, а затем и на соборную площадь.

Произошло это в XII—XIII вв., в пору стремительного и повсеместного развития городов. В эти столетия города постепенно, но неуклонно обретали независимость, деловито строились, расширяли свои границы и богатели. В круговерти кровавых феодальных усобиц они нередко разорялись, порой сжигались дотла и вновь быстро отстраивались и крепили. Население городов было пестрым. В городской среде шло постоянное брожение, здесь зрели опасные ереси, в молодых университетах, в известной мере свободных от непосредственной опеки церкви, читали лекции слишком смелые профессора, высказывавшие крамольные идеи. Пестрая масса бродячих школяров-«вагантов», кочевавших из университета в университет, вносила в размеренную жизнь города

элемент неустойчивости, беспорядка. В городах всегда было много недовольных, смутьянов, бунтарей. Сюда сходились все, кому крупно не повезло или кто рассчитывал на легкую удачу. Все они не случайно стекались в городские стены: «воздух города делает свободным» — гласила пословица. В городах, конечно, были строгие порядки, была стража, скорый на расправу суд, но все это не от хорошей жизни — держать в повиновении городской люд было трудно. Поэтому не приходится удивляться, что как раз в городской среде рождались бунтарские, сатирические, пародийные произведения, отмеченные озорной шуткой, дерзким юмором, порой циничным нигилизмом.

Поэтому развитие французского средневекового театра, особенно театра светского и комедийного³, неразрывно связано со средой горожан, которые были зрителями и актерами этого театра, и с самой городской культурой, которая по мере своей эволюции все более противопоставляла себя культуре феодально-церковной. Но культура средневекового города не была единой. Рядом с бунтарскими, сатирическими элементами в ней находили себе место элементы охранительные, консервативные. Рядом с веселой шуткой или дерзкой пародией уживались бюргерские идеи добропорядочности, благочестия, накопительства. Да и шутка не всегда отражала добродушную веселость; нередко в ней прорывались низкая зависть и мрачная озлобленность. В определенных, чаще всего деклассированных кругах городского населения, неизменно присутствовало стремление не только высмеять все действительно комичное или отжившее, ретроградное, но и глумливо поиздеваться над любыми этическими принципами и нормами, оплевать их и извратить. Эта тенденция отражала не силу и смелость ее носителей, а, напротив, их слабость, их страх перед осмеиваемыми ими общественными установлениями и институтами. Итак, в городской культуре зрели и свежие творческие импульсы и, наоборот, тенденции застойные, которые могли приобретать форму не только хвалы, но и хулы.

Эта двойственность городской культуры нашла отражение и в театре. Он не только высмеивал и разоблачал, он также наставлял и предостерегал. Нередко эти столь разные, почти противостоящие

³ Сжатою, но полную характеристику этого театра см. в кн.: *Aubailly J. Le théâtre medieval profane et comique*. Paris, 1975. С. 1.

тенденции уживались в одном произведении, но чаще они бывали разведены по соответствующим жанровым разновидностям.

Трудно сказать, когда именно сложился средневековый комедийный театр. Видимо, достаточно давно. По крайней мере XIII в. оставил в этой области ряд совершенно замечательных произведений. Так, в пьесе Жана Боделя, незаурядного поэта и увлекательного рассказчика, «Игра о святом Николае», даны яркие сатирические зарисовки городской повседневной жизни той эпохи. Младший современник и земляк Боделя Адам де ла Аль, прозванный Горбуном из Арраса, пишет пьесы несколько иного жанра. Основа их — уже вполне светская. Одна из его пьес, «Игра о Робене и Марион», — поэтичный рассказ о верной и нежной любви довольно условных пастушка и пастушки. Но вот что симптоматично: соперником Робена становится вернувшийся из похода вояка рыцарь, фигура явно комическая, который вынужден ретироваться, напуганный, отвагой и задором молодого крестьянина. Другая пьеса Адама де ла Аля, «Игра в беседке», полна фольклорными мотивами, причудливо переплетающимися с сатирическими выпадами в адрес церковников и городских богатеев. В XIII же столетии развернулся сатирический талант Рютбёфа, поэта-парижанина, тесно связанного с местным университетом. В развитии театра значительную роль сыграл его «Миракль о Теофиле», разрабатывающий церковную легенду о продаже души дьяволу, но полный сатирических пассажей и картин. Писал Рютбёф и пародийные монологи, имитируя, например, речь уличных шарлатанов («Сказ о травах»); поэт-парижанин обнаруживал здесь незаурядную наблюдательность и прекрасное знание своей среды. В XIII в. создаются сатирические сценки-диалоги, выводящие на подмостки представителей тех или иных профессий или сословий. Но хотя подобные произведения пользовались у зрителей значительным успехом, они не обладали напряженной интригой и были лишены действия (некоторые из них, возможно, писались просто для чтения). Однако такие «сказы» и «споры» многое сделали для подготовки комического театра: в них отрабатывались приемы речевой характеристики, возникали типы-маски. Все это содействовало появлению пьес дидактико-аллегорического характера, так называемых моралите, остросатирических пьесок — соти и собственно фарсов.

Существует мнение, что эти комические пьесы вычленились из огромных религиозных пьес, так называемых мистерий. Французские мистерии рассказывали — подробно, красочно и назидательно — обо всей земной жизни Христа; они начинались с трогательных сцен поклонения пастухов или волхвов, чтобы, не пропуская ни одного значительного евангельского эпизода, дойти до кульминационного напряжения Голгофы и разрешиться вознесением Иисуса. (Позже появились и пьесы, повествующие о жизненном пути богородицы и апостолов.) Каждый библейский сюжет, мотив, иногда даже фраза проигрывались на подмостках средневекового театра, они разворачивались порой в обширный сценический эпизод, передававшийся средствами пантомимы или диалога.

Среди подобных сцен встречалось немало комических; они изображали то шумящих и ссорящихся торговцев, расположившихся со своими товарами посреди храма, то потасовку жадных солдат, делящих скудную одежду Христа, то смешные ужимки паралитика, получившего возможность ходить без помощи костылей. Эти живые, динамичные сценки, выросшие на библейском текстовом материале, но порой далеко от него ушедшие, начинали, прославляли торжественно-неторопливое и возвышенно-одухотворенное действие мистерии, превращаясь в занимательную, веселую интермедию. Сценки эти, согласно распространенной точке зрения, каким-то образом преобразовались в известные нам фарсы. Эта теория счастливо подкрепляется и данными этимологии: слово «фарс» означает не что иное, как «фарш», «начинку» (от народного латин. «farsa»). В текстах мистерий (а многие из них сохранились) нередко делались пометки, что в данном месте следует вставить фарсовую пьеску. Средневековые же хроники иногда упоминают о том, что одновременно с мистерией исполнялся и фарс (например, фарс «Мельник, чью душу в ад черт уволок» шел в 1496 г. одновременно с «Мистерией о святом Мартине» и «Моралите о слепом и хромом»).

Все это так, только вот на что было бы полезно обратить внимание. Во-первых, фарсы, видимо, старше мистерий: они могли возникнуть уже в конце XII столетий или начале следующего; как, например, примечательная пьеса середины XIII в. «Мальчик и слепой». Что касается упоминаний о фарсах в хрониках и текстах мистерий, то упоминания эти как раз указывают на фарс как на

самостоятельный и вполне сложившийся жанр, который используется в том грандиозном и многодневном театральном празднестве, каким было представление средневековых мистерий. Вторых, темы фарсов не имеют никаких аналогий с библейскими сюжетами: текст фарса не мог появиться как результат разработки и разворачивания того или иного библейского эпизода и даже одной фразы Библии.

Как нам уже приходилось отмечать⁴, одним из литературных источников фарсовой драматургии как совокупности текстов могли оказаться и фаблио, короткие стихотворные повести и новеллы, рожденные городской действительностью и остро сатирические по своему содержанию и, так сказать, идеологической направленности. В самом деле, фаблио в своей эволюции все больше тяготели к ярко выраженной диалогической форме. Так, например, в фаблио «О Даме Жанне» («Dit de Dame Jouenne») реплики персонажей очень точно рисуют их облик, их душевный склад, их темперамент. Автор достигает в этом такого мастерства, что собственно авторский текст оказывается ненужным. В начальную ситуацию вводят всего шесть стихотворных строк (всего их в фаблио 292), далее же идет сплошной диалог. Автор передает не только колоритный аромат речи зажиточных крестьян или средней руки буржуа, но их же словами воссоздает мелкие приметы повседневного быта жителей средневекового города или деревни.

Тематика фаблио и фарсов нередко очень близка (если подчас и не одна и та же), а единый стихотворный строй (восьмисложник с парной рифмой) облегчал заимствование или даже жанровую перекодировку. Но путь этот, видимо, не был прямым и однозначным; сохранившиеся тексты фаблио и фарсов простоту такого перехода не подтверждают. Скорее всего, перед нами не прямая трансформация одного жанра в другой, а воздействие тематики, стилистики, повествовательных приемов и, если угодно, идеологической наполненности, общей концепции жизни одного жанра (фаблио), но хронологически за ним следующий (фарс), но не вырастающий из него непосредственно.

⁴ См.: Михайлов А. Д. Старофранцузская городская повесть фаблио и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. М., 1986. С. 97. См. также: Михайлов А. Д. От фаблио к фарсу // Теория театра. Академические тетради. Вып. 7. М., 2000. С. 274—276.

В действительности фарсы рождены не перетолкованием библейской истории, пусть даже ее комических эпизодов, а мучительным и сложным самоосознанием горожанина, его интересом к повседневной жизни своих сограждан, настоятельной потребностью высмеять все, что в ней было смешного и нелепого, изобразить в подлинном свете тех, кто обычно напяливал на себя маску добропорядочности и благочестия. Питательной средой послужил для фарса и типичный бюргерский индивидуализм, и настороженно-недоверчивое отношение буржуа к ближнему, к «соседу», и радостное открытие в его личной жизни, моральных качествах, профессиональных навыках, в его «деле» всяческих неполадок и изъянов. И рядом с этим мы находим в фарсе и чисто народные черты — не столько прозорливый, критический взгляд на власть имущих, сколько неиссякаемую веселость, готовность к не всегда безобидному розыгрышу и к дерзкой шутке. Тем самым драматургия фарса была не в последнюю очередь связана с разоблачительными тенденциями средневековой городской культуры, культуры смеховой, карнавальной.

Карнавальные, масленичные игры были примечательным явлением в общественной жизни Средневековья. Они могут показаться нам чем-то совершенно невероятным, непостижимым и даже, быть может, просто выдуманным досужими учеными последующих эпох. Действительно, в пору строгой общественной и сословной регламентации в определенные, заранее фиксированные моменты годового цикла наступало как бы всеобщее раскрепощение, на смену оцепенению приходил небывалый, невиданный разгул, и вся эта многоступенчатая иерархическая постройка опрокидывалась — пусть не всерьез, пусть лишь понарошку и ненадолго. Травестийная карнавальная стихия захватывала все самое почитаемое и святое, все подвергалось безудержному осмеянию, циничному пародированию и даже наглому оскорблению. Социальный распорядок нарушался, общественные связи рывались и извращались. Бездомные бродяги, отвратительные калеки, жалкие нищие провозглашались знатными сеньорами, королями, самим Папой римским. Привычные торжественные ритуалы, вплоть до церковной службы, разыгрывались пародийно, при этом нередко обнажалась их внутренняя бессмыслица, к которой в обыденной жизни относились серьезно и даже благоговейно. В силу этого обстоятельства карнавал, несмотря на свой

изначально игровой характер, таил в себе серьезные разрушительные импульсы.

Об этой своеобразной карнавальной культуре, о ее внутренней природе и о воздействии на развитие литературы в последнее время написано немало, особенно после появления примечательных работ М. М. Бахтина⁵. Но многочисленные оценки этой культуры нередко противоречивы. Иногда, например, говорится, что удельный вес этой культуры явно преувеличен, что ей принадлежало значительно более скромное место, чем это кажется сейчас. Ведь карнавал был исключительным, экстремальным моментом в жизни средневекового человека, к тому же именно моментом, то есть явлением недолгим. Нельзя не учитывать и того, что все компоненты средневекового карнавала, его доминирующая атмосфера известны нам лишь приблизительно, часто по рассказам писателей и изображениям художников иной эпохи, например Рабле или Брейгеля. Непреложно, однако, что эта «смеховая культура» оставила заметный след в литературе и искусстве своего времени. Небесполезно отметить, что она не была направлена — хотя бы субъективно — против существующего строя и соответствовала уровню сознания средневекового человека, отличавшегося постоянными метаниями от экстатических покаяний к открытому богохульству, от идеалов умеренности к циничному разгулу.

Итак, озорные травести и рискованные аллегории, столь типичные для смеховой культуры карнавала, бесспорно, влияли на драматургию фарса. Фарсовые спектакли были неотъемлемой частью карнавального празднества. И, тем не менее, фарс не адекватен карнавальной культуре. Как увидим, фарс чужд карнавализации, травестированию жизни точно так же, как он чужд аллегоризму другого средневекового драматического жанра — моралите. В значительно большей степени, чем фарс, с духом карнавала связаны сатиры. Как показали исследования⁶, жанр сатиры

⁵ См.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965; см. также: Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976; Gaignebet C., Florentin M.-C. Le Carnaval: Essais de mythologie populaire. Paris, 1979.

⁶ См.: Aubailly J. Cl. Le monologue, le dialogue et la sottie. Essai sur quelques genres dramatiques de la fin du moyen âge et du début du XVI^e siècle. Paris, 1976.

был остросатирическим жанром; выросший из пародийных и сатирических монологов и диалогов, он намеренно травестировал действительность, показывая ее в нарочито оглуленном, вывернутом наизнанку виде. И исполнялись соти актерами особого амплуа — шутами и шутихами (или «дураками» и «дурами»), носившими специальную одежду с неизменным дурацким колпаком с бубенчиками. Дифференциации между исполнителями соти не было, они олицетворяли не живых людей, даже не сословные или профессиональные типы, а социальные институты — церковь, рыцарство, королевскую власть, папский Рим и т. п. Поэтому сатира в пьесах этого жанра бывала обычно социальной и даже ярко политической. Поэтому-то все запрещения, которые обрушивались на театральные объединения того времени, и аресты актеров происходили из-за слишком смелых намеков и иносказаний как раз в соти.

И соти, и фарсы, и мистерии уже не могли исполняться группой любителей, не имеющих никакой профессиональной подготовки. На исходе Средних веков театральная жизнь стала столь многообразной и богатой, что возникла необходимость в создании полупрофессиональных трупп. Так как театральные спектакли шли не каждый день, а лишь по праздникам, труппы эти были, конечно, любительскими, но это не значит, что в них не было подлинных мастеров своего дела. Повсеместной славой пользовался, например, мэтр Жан де Понтале, живший во времена Франциска I, блестящий исполнитель (а возможно, и сочинитель) соти и фарсов, обладавший незаурядным талантом комика и импровизатора.

Постановки мистерий нуждались в особых приемах, и здесь на первом месте бывал обычно не актер и даже не режиссер, а декоратор и создатель всевозможных сценических эффектов. Исполнение мистерий растягивалось, как правило, на несколько дней и требовало большого числа участников. Это могли себе позволить лишь достаточно крупные и богатые города, где возникли так называемые «Братства страстей господних», ставившие мистерию не чаще, чем два или три раза в год. Постановкой фарсов эти «Братства» не занимались.

Соти и фарсы ставить было проще, поэтому исполняли их чаще, чем мистерии. Этому способствовал и сложившийся к середине XV в., после завершения Столетней войны, устойчивый стереотип

городской жизни, с постоянными ярмарками, престольными праздниками и т. п., к которым приурочивалось исполнение фарсов и соти. Сложилась и специфические театральные объединения, которые исполняли пьесы этих жанров и в недрах которых и создавался, по-видимому, их репертуар. Таких объединений, очевидно, было много — каждый город мог иметь свою труппу. Входившие в нее актеры бывали обычно местными жителями, имели определенную профессию и не склонны были вести кочевой образ жизни, на что повседневная действительность того времени обрекала фокусников, акробатов и прочих бродячих актеров. Но не каждый горожанин, конечно, мог войти в подобную любительскую труппу. Цеховая организация средневекового общества сказалась и на судьбе театра. Чаще всего театральные объединения основывали бывшие школяры-студенты. Этому не приходится удивляться, ибо в среде средневекового бродячего студенчества издавна культивировался особый вид поэтического творчества — остросатирический и пародийный. Этим баловались в молодые годы и степенные прелаты и профессора богословского факультета Сорбонны, но им, конечно, было не к лицу публично разыгрывать соти и фарсы. Случилось так, что ядром театральных комедийных трупп стали молодые правоведаы — клерки судебных палат городских парламентов, делопроизводители, помощники адвокатов и т. п. И названия этих театральных трупп нередко прямо указывали на профессию их членов. Так, в конце XIII в. возникла в Париже знаменитая «Базошь» (так называлось тогда здание парижского суда — искаженное латинское слово «базилика»). Власти далеко не всегда одобрительно относились к деятельности «Базоши». Так, в 1474 г. она была запрещена парижским парламентом, причем текст этого постановления был достаточно серьезен и категоричен: «Палата запретила и запрещает отныне клеркам и служителям как гражданского, так и уголовного суда, к какому бы сословию они ни принадлежали, исполнять публично в зданиях упомянутых гражданского и уголовного суда и во всяких иных общественных местах фарсы, соти, моралите и иные игры, происходящие при сборище народа, под страхом изгнания из этого королевства и конфискации всего имущества. И пусть они не просят разрешения делать это ни у упомянутой палаты, ни у других лиц под страхом быть навсегда исключенными как из упомянутого гражданского, так и из упо-

мянутого уголовного суда»⁷. Мы не знаем, свернула ли после этого «Базошь» свою деятельность. Вряд ли. Просто какое-то время спектакли могли идти перед более узким кругом зрителей. В конце же века «Базошь» опять функционировала вполне официально. К тому же запрещение «Базоши» не привело к полному прекращению исполнения фарсов в Париже. В столице были и другие труппы. Так, в последние годы правления безумного Карла VI (10-е годы XV столетия) в Париже возникла еще одна театральная корпорация — содружество «беззаботных ребят». Это тоже были в основном мелкие судейские чиновники, недавно покинувшие университет, но в их среде насчитывалось немало и бродячих школяров, и просто людей неопределенных профессий, вплоть до уличных воришек и обыкновенных бродяг. В репертуар «беззаботных ребят» также входили фарсы и соти, причем последние были их излюбленным жанром. Видимо, «беззаботные ребята» устраивали красочные и шумные «праздники дураков», один из которых был столь ярко описан в «Соборе Парижской богоматери» Виктора Гюго.

Как мы уже говорили, почти каждый крупный город имел свою полулюбительскую труппу (красноречивы и показательны их названия: «Бесстыдники» в Камбре, «Рогоносцы» в Руане, «Весельчаки» в Реймсе, «Дырявые портки» в Лионе и т. п.), поэтому отпадала необходимость в театральных гастролях. Но если не пускались в разъезды актеры, то путешествовали пьесы. Обмен репертуаром особенно усилился после изобретения книгопечатания. Нередко это были так называемые «пиратские» издания, текст которых бывал наскоро записан во время спектакля тогдашним стенографистом, подосланным конкурирующей труппой, или оперативным типографщиком. Не приходится удивляться, что такой наспех записанный и тут же отпечатанный текст бывал очень несовершенен — он изобилует пропусками, ошибками, прямой бессмыслицей. Однако мы вынуждены теперь обходиться лишь такими изданиями, других в нашем распоряжении нет. Фарсы, видимо, считались столь незначительным, несерьезным драматургическим жанром, что уважающие себя издатели-гуманисты до них не снисходили. И даже этих несовершенных изданий сохранилось немного. Тиражи таких маленьких простеньких

⁷ *Petit de Julleville L. Les comédiens en France au moyen âge. Paris, 1885. P. 101.*

книжек, напечатанных готическим шрифтом, иногда снабженных забавной картинкой на бумажной обложке, бывали ничтожны. Да их никто и не хранил. Отыграв пьесу, труппа переходила к следующей, а затрепанный экземпляр предыдущей пьесы попросту выбрасывался в чулан. Впрочем, находились все-таки чудачки, почувствовавшие вкус к подобной литературе. Так, какой-то заядлый театральщик собрал в середине XVI в. в Париже довольно большое число таких изданий, отпечатанных как в столице, так и в провинции (в Лионе и Руане), и отнес их к переплетчику. Сборник этот затем не одно столетие провалялся где-то на чердаке в Германии и лишь в 1845 г. был обнаружен и приобретен Британским музеем. В настоящее время известно несколько таких искусственных сборников; один из них хранится во Флорентийской библиотеке, другой — в библиотеке Копенгагена, и т. д. Лишь самые известные фарсы, например знаменитый «Адвокат Пьер Патлен», издавались многократно и даже переписывались от руки с того или иного печатного издания.

Предметом давних споров является вопрос о том, представляет ли фарс по отношению к соти и моралите самостоятельный жанр, обладающий вполне определенным набором признаков, или же эти три формы средневековой драматургии имеют больше общего, чем отличающего их друг от друга. Споры нет, бывают «трудные» случаи: например, в фарсе порой появляется фигура шута (или «дурака»), непрямого персонажа соти. Еще больше путаницы вносят первые издания всех этих пьес, в которых нередко и соти и моралите называются «новым развеселым и презабавным фарсом». Все эти трудности, однако, не делают вопрос о жанровом своеобразии фарса совершенно неразрешимым, как порой полагают⁸. Для выявления специфики фарса нельзя ограничиваться каким-то одним основным признаком и давать достаточно жесткое определение жанра. Следует принимать в расчет и стихотворную форму пьесок этого рода (они обычно писались восьмисложным стихом с парной рифмой), и их тематику (непосредственное изображение разных сторон, как правило, частной жизни горожан), и набор персонажей и т. д.

⁸ См.: *Lewicka H. Etudes sur l'ancienne farce française. Paris; Warszawa, 1974. P. 17.*

Существенным критерием является и социология жанра, то есть сфера его бытования.

Фарс писался для широких кругов горожан. Их интересы и вкусы он отражал главным образом и прежде всего. Вот почему представители других сословий, в первую очередь дворяне и крестьяне, изображаются в фарсе не очень часто и почти всегда враждебно. Поэтому фарс остается жанром типично городской литературы. Но нельзя не отметить, что он отчасти преодолевает ее средневековую ограниченность, стремясь воспроизводить жизнь такой, какова она есть. К тому же в пору расцвета фарса (XV и первая половина XVI в.) городская среда была достаточно пестрой, и поэтому фарс не мог не отразить подлинно демократические настроения и взгляды. Фарсовая драматургия обладала и рядом чисто народных черт: веселостью и исключительной чуткостью к любому проявлению комизма, ненавистью к прижималам и захребетникам, сочувствием к обездоленным, восхищением находчивостью и смелостью и т. д.

К тому же фарс расцвел в ту эпоху, когда литература, так или иначе связанная с народными кругами, не была чужда литературе высокой. Именно это — одна из примечательных черт раннего Возрождения. В ту пору фарсы, эти небольшие комические пьески, не считались, конечно, большой литературой. Однако это не значит, что они пользовались популярностью лишь у самого простого, бесхитростного зрителя. Напротив, их ставили повсюду — не только на рыночной площади, но и при дворе. Так, в 1538 г. король Франциск I, славившийся своей любовью к литературе и к гуманистической учености, велел отсчитать мэтру Понтале 225 турецких ливров за то, что тот со своей труппой «играл перед ним много разных фарсов для его удовольствия и развлечения»⁹.

Драматургия фарса, жанра по происхождению своему средневекового, не предшествует, а сопутствует развитию французской ренессансной литературы и театра. Популярности фарса не помешали ни увлечение культурой итальянского Возрождения, ни усиленное освоение античного наследия и приобщение к античной театральной традиции (к драматургии Плавта, Теренция, Сенеки,

⁹ *Petit de Julleville L. Répertoire du théâtre comique en France au moyen âge.* Paris, 1886. P. 383.

а затем и великих греческих трагиков и Аристофана). Напротив, фарсовая стихия дает о себе знать и у Рабле (в главе 34-й третьей книги «Гаргантюа и Пантагрюэля» он описывает представление фарса о немой жене), и у Клемана Маро, и у Маргариты Наваррской (и Маро и Маргарита испробовали свои силы в этом жанре). Продолжает свою жизнь фарсовая драматургия и в середине и во второй половине XVI столетия, в пору становления высокого ренессансного театра. Более того, у представителей ученой комедии второй половины XVI в. — от Жоделя до Лариве — нельзя не заметить широкого использования фарсовых приемов. И если воздействие фарсовой традиции у выходца из Италии Лариве иногда отрицается (у него видят влияние итальянской народной комедии), то у Жоделя и его ближайших современников оно неоспоримо¹⁰. Как раз в это время появляется большое число изданий фарсов, что говорит об их популярности, о спросе на этот вид драматургии. Их печатают как в Париже, так и в провинции, например у лионского типографа Барнабе Шоссара, видимо, специализировавшегося на изданиях этого типа.

Столь стойкая популярность фарса (а его поздние образцы развлекали еще Корнеля и Мольера) и его мирное сосуществование с жанрами высокой возрожденческой драматургии не должны нас удивлять. Рожденный в недрах средневековой культуры, фарс был свободен от двух существенных ее черт, что позволило ему перешагнуть через границы своей эпохи. В отличие от многих произведений литературы Средних веков, особенно литературы позднего Средневековья, фарс был лишен свойственного этой литературе наивного и прямолинейного аллегоризма. Это позволило ему изобразить жизнь определенных слоев общества в целом такой, какой она и была, и подняться до обрисовки — пусть самой первоначальной, пусть достаточно примитивной — человеческих характеров. Но фарс был лишен и другой, не менее существенной и примечательной черты средневековой, главным образом, городской литературы — навязчивого и пресного морализма. Он не только старался изобразить жизнь такой, какова она есть, но и принимал ее, эту жизнь рядовых горожан, с ее мелкими заботами, плутнями, каверзами, сомнительными шутками и нешуточными

¹⁰ См.: Бояджиев Г. Мольер: Исторические пути формирования жанра высокой комедии. М., 1967. С. 31—44.

печалями. Поэтому для фарса типичны конфликты не экстремальные, а, если угодно, будничные, рядовые; в нем мы найдем не острогу гротеска, а дотошное бытописание, не сатирическое разоблачение, а комическое осмеяние, пусть достаточно грубое и откровенное. Наряду с новеллистикой драматургия фарса дала достаточно широкую и пеструю картину городской жизни конца Средневековья и начала Возрождения, то есть изобразила эпоху бурную, исключительно подвижную и неустойчивую, когда пришли в движение большие массы населения, а городская жизнь стала отличаться особой нестабильностью и неразберихой. Хотя фарс не отразил новых тенденций эпохи и не вывел на своей сцене представителей молодой гуманистической интеллигенции, атмосферу общественного брожения, принимавшего порой достаточно крайние формы, он передал довольно правдиво. В драматургии фарса не столько выявлялось новое, рождающееся, сколько запечатлевалось уже имеющееся, запечатлевались наиболее характерные ситуации и типы городской жизни. Так, на фарсовой сцене перед зрителями проходила целая вереница представителей разных городских профессий. Это священники и монахи, профессора университета и рядовые школьные учителя, врачи и аптекари, судьи, адвокаты, прокуроры, судебные приставы, писцы и секретари суда, солдаты, отставшие от своих полков, и городские стражники, наконец, ремесленники и торговцы всех мастей — портные, сапожники, литейщики, скорняки, мельники, булочники, виноделы, а также разные бродячие торговцы и лоточники и, кроме того, степенные хозяева всевозможных лавок — обувных, суконных, мясных и т. д. Немало в фарсах слуг, конюхов, трактирщиков, хозяев постоянных дворов; встречаются и более состоятельные горожане — купцы и банкиры, а также дворяне мелкой руки, не говоря уж о пришедших в город богатых крестьянах, их батраках и слугах. Широко изобразил фарс и своеобразных «новых людей», рожденных эпохой Возрождения. Речь идет не об ученых-гуманистах, а о бездомных бродягах, которых нищета сдвинула с места, заставила, неизменно опускаясь на дно жизни, менять профессии. Как известно, это социальное явление создало даже особый литературный тип (преимущественно в романе) — тип пройдохи, плута, «пикаро». Полно таких каверзников и обманщиков и в фарсе.

Все эти персонажи были обыденны и привычны, в них не было отклонения от нормы, которое может смешить, но может и пугать (на этом часто строился средневековый гротеск); в фарсах на первом плане был показ подлинной нормы, то есть истинной, соответствующей действительности, а не некоему идеальному представлению о жизни. Поэтому комизм фарса в трактовке своих персонажей — это комизм узнавания, комизм открытия подлинного лица героя, причем такого лица, которое предвидели и подозревали, о котором догадывались, но которое этот персонаж старался по возможности скрыть. Это вело к созданию привычных социальных типов-масок и к складыванию фарсов в циклы (о врачах-шарлатанах, тупицах учителях, хвастливых вояках и т. п.). Но циклы эти, конечно, достаточно условны, и к ним не может быть сведено все многообразие фарсового материала, отразившего многоликость и пестроту городской жизни.

Эта жизнь увидена в фарсовой драматургии не со стороны, не глазами принадлежащего к иным кругам наблюдателя, а глазами самих горожан. Но это не значит, что в привычной для них жизни не замечено ничего нелепого, абсурдного, бессмысленного и комического. Напротив, прекрасное знание этой жизни и позволило авторам фарсов изобразить городскую повседневность столь подробно, правдиво и, если угодно, глубоко.

Нет, глубина эта, конечно, весьма относительна, точно так же, как, бесспорно, совсем не полна та картина действительности, которую мы находим в фарсах. В этой действительности выявлен один аспект, который не только определяет чисто внешнюю структуру произведений этого жанра, но и лежит в основе всех их конфликтов. Его можно было бы назвать «магистральным сюжетом» жанра и даже определенной концепцией жизни, как она рисуется авторам фарсов. Концепция эта далека от прекраснотушных иллюзий, гуманистов о гармоническом и совершенном устройстве общества. С точки зрения авторов фарсов, в жизни, напротив, царят беспорядок и дисгармония, связи между людьми зыбки и подвижны, вместо общности интересов здесь правят своекорыстие, эгоизм, низкие страсти (жадность, лживость и т. д.). Короче говоря, жизнь предстает в фарсах как непрекращающаяся, упорная, ожесточенная война всех против всех. К этому надо добавить, что в целом ряде фарсов отчетливо проявляется потребность увидеть повседневную жизнь рядового горожанина непременно в

ее самых низменных, откровенно непоэтичных, не только смешных, но и нарочито грязных, отталкивающих формах (при этом всевозможные физиологические самопроявления индивидуума неизбежно выходят на первый план). Такое изображение жизни приводит к тому, что в фарсах этого рода вырисовывается отнюдь не веселая и радостная картина действительности, полная неудержимого смеха и незлобных шуток, а картина достаточно мрачная, где царят жестокость, хищный эгоизм, безжалостное глумление не только над действительно комичным и тем более низменным, с моральной точки зрения ничтожным, но вообще над любым проявлением человеческих чувств и побуждений, над всем высоким и одухотворенным, над человеческим достоинством, над личностью как таковой.

Не приходится говорить, что во многих фарсах присутствует последовательное снижение героических идеалов. Поэтому та непрерывная война, в состоянии которой неизменно пребывает общество, нередко принимает в фарсе не только потешные или нелепые, но и самые грубые, отвратительные формы.

Естественно, что эта война начинается в недрах минимальной ячейки общества — в семье. Не случайно действие многих фарсов сконцентрировано на личной жизни горожанина, на сфере его семейных отношений. По подсчетам Барбары Боуэн¹¹, добрая половина фарсов повествует о невзгодах супружеской жизни. Здесь сказались, конечно, неизжитые традиции средневекового антифеминизма, вполне понятного как в среде ограниченных бюргеров, так и в деклассированных кругах городской бедноты; к тому же подобное отношение к женщине было подкреплено некоторыми чертами религиозной идеологии. Этот антифеминизм породил целую литературу, памятниками которой были и отдельные части знаменитого «Романа о Розе», и многие стихотворные повести (так называемые фаблио), и такая, скажем, примечательная книга, как появившийся в начале XV в. сборничек назидательных новелл под красноречивым названием «Пятнадцать радостей брачной жизни» (слово «радости» употреблено здесь, конечно, иронически).

¹¹ Bowen B. Les caractéristiques essentielles de la farce française et leur survivance dans les années 1550—1620. Urbana, 1964. P. 13.

Казалось бы, фарсы повторяют эту типичную для городской литературы Средних веков тематику. Действительно, фарсовая драматургия полна образов плохих жен — сварливых, жадных, жестоких, распутных. Чего стоит, например, жена героя из популярного фарса «Лохань»? Она вконец заездила покладистого Жакино, препоручив ему все домашние обязанности: и покупку продуктов, и уборку дома, и приготовление обеда, и стирку белья, и уход за детьми. Составлен даже целый реестр дел, которые ложатся на его плечи. А исполняющий все это простофиля в благодарность получает лишь грубые окрики да пинки. Жена умирающего мельника (фарс «Мельник») не только жадна, но и одновременно безмерно жестока и распутна: она не ухаживает за больным, не дает ему утолить жажду и прямо в его присутствии обнимается со своим любовником кюре. Видимо, дурной характер жен был в то время действительно «проблемой», коль скоро один фарс («Два горожанина и их жены») был специально посвящен решению риторического вопроса о том, какую жену иметь предпочтительнее — сварливую, но верную, или же покладистую, но ветреную.

Во многих фарсах подробно и изобретательно изображены те перебранки и потасовки, которые ежедневно возникают между мужем и женой. Немало подобных сцен решено в фарсах в духе самого грубого, примитивного комизма.

Все эти семейные дразги и свары совершенно не обязательно подаются в фарсах как столкновение мужа и жены, как соперничество полов за главенство в доме (хотя такая их трактовка, безусловно, доминирует, недаром непременно в отрицательных тонах изображается в большинстве фарсов теща — подстрекательница и наушница), ссорятся дети с родителями, хозяева со слугами и т. д. И все тшятся посильнее навредить друг другу, половчее обмануть, урвать побольше жизненных благ.

Однако далеко не все жены в фарсах — либо черти в юбке, либо грязные потаскухи. В этом отношении показательна героиня фарса «Бедный Жуан». Она, конечно, достаточно ветрена, она — завязая модница, и у мужа никаких денег не хватает на ее наряды, но ее облик лишен грубых черт. Она капризна, кокетлива и, бесспорно, очень привлекательна. Герой этого фарса «бедный» не потому, что ему попала в жены распутная девка или жадная до всяких обнов выскочка. Здесь дело сложнее. Жуан попал под женин каблук потому, что жена его красива и изящна и он без па-

мяти в нее влюблен. Таким образом, здесь перед нами и достаточно тонко намеченный женский характер и совсем не банальная жизненная ситуация.

Вообще сварливость жен в фарсах далеко не всегда объясняется врожденными чертами их характеров. Так, в фарсе «Новобрачный, что не сумел угодить молодой супруге» поразительная инфантильность героя вызывает справедливые упреки жены. Положение молодоженов бесспорно комично, и вряд ли кто-либо из них обрисован в отрицательном свете. Лишь грубое вмешательство тещи предсказывает, что и этот брак, даже после того, как смешное недоразумение будет устранено, не станет раем. Подлинная борьба между супругами за главенство в доме — еще впереди.

Немало фарсов рассказывает о страданиях молодой женщины, опрометчиво вышедшей за старика. Развязка таких фарсов различна: совершенно не обязательно молодая жена находит себе дружка на стороне. В этом отношении показателен фарс «Жены, которые решили переплавить своих мужей». Старики мужья охотно соглашались омолодиться, так как прекрасно понимают, что уже не в силах справляться со своими мужскими обязанностями. Но из плавильной печи они действительно выходят преображенными: теперь они хотят командовать в доме, и не исключено, что они заведут себе более молоденьких подружек.

Иногда роли в фарсе меняются. Ветреником оказывается муж, а не жена. В пьеске «Женатый любовник» жена искренне страдает оттого, что ее муж холоден к ней и явно имеет возлюбленную. В фарсе «Дворянин и Ноле» обманутый муж не унывает, он тут же изменяет сам и при этом дает наглядный урок волоките дворянину. К тому же двойной урок: он открывает глаза даме на поведение ее мужа и этим вносит в их семейный очаг зерно раздора да к тому же склоняет жену дворянина к измене. Обескураженному же и пристыженному волоките он нагло предлагает иногда меняться женами, ибо он, простолюдин Ноде, не видит между ними существенной разницы:

«И разницы нет никакой
Между Лизон и госпожой;
Устройство на один фасон
У госпожи и у Лизон.

И я шалить не прочь с любой —
С моей Лизон иль с госпожой».
(Пер. Л. Цивьяна)

Слишком далекие исторические аналогии бывают, как правило, неправомерны и бездоказательны. Но, говоря об этом фарсе, о том, как его герой простолюдин Ноде борется со сластолюбивым дворянином за чистоту и покой своего домашнего очага, нельзя не вспомнить о Фигаро, который спустя почти три века будет вести такую же борьбу с графом Альмавивой. А заключительный монолог Ноде полон достоинства и спокойной уверенности в себе, герой недвусмысленно предостерегает дворянина:

«Ну а коль скоро
Вы слюбитесь с моей женой,
Слюблюсь я тотчас с госпожой.
Чуть вы нодить, Ноде к вам — шасьт
И насеньорствуется всласть.
Уж лучше нам не брать чужого».

Впрочем, столь решительная и полная победа простого горожанина над сеньором — вещь в фарсах почти уникальная. Тема супружеских измен решается в пьесах этого жанра обычно иначе; к тому же в роли поклонников легкомысленных женщин выступают в фарсах совсем иные персонажи. Это либо довольно абстрактные «ухажеры», либо кюре и монахи, либо же свой брат, такой же горожанин.

Их любовные шашни далеко не всегда сходят им с рук. Нередко они оказываются сурово наказанными, в лучшем случае им приходится порядком натерпеться страху, вроде трех беззаботных приятелей — Мартена, Готье и Гильома, — вздумавших приударить за одной оборотистой дамой (фарс «Трое волокит у распятыя»). Дама, видимо, всласть насмеялась над злополучными ухажерами, когда, получив от каждого богатые подарки, отправила их ночью одного за другим к придорожному распятию да еще велела причудливо вырядиться: одному — священником, другому — мертвецом, а третьему — самим дьяволом. Этот веселый розыгрыш находчивой дамы изображен в фарсе с явным одобрением.

В еще более критической ситуации пришлось оказаться монаху брату Гильберу, завязанному дамскому угоднику и сластолюбцу. Во-

обще священники и монахи очень часто выступают в фарсах (заметим, как и в возрожденческой новеллистике) в роли любовников неверных жен. Было это и в средневековой повествовательной литературе сатирического характера. Там это изображалось как явное и предосудительное отклонение от нормы. В фарсах — иначе. Теперь это, скорее, воспринимается как норма, и задачей пьесы становится не разоблачение служителей культа, а демонстрация их поразительной (и похвальной!) находчивости, ловкости и изворотливости.

Точно так же — и любовные плутни женщин. Нет, авторы фарса не бросают в них из-за этого камня. В фарсовой драматургии женщины предстают полноправными соперниками или партнерами мужчин. Из подсудимой, какой женщина была в городской дидактической литературе Средневековья, в фарсах она становится подлинной героиней. Изображая непрерывную войну, которая идет и в семье и в обществе, авторы фарсов не могли не относиться с сочувствием к тем, кто в этой борьбе оказывается наиболее находчивым и хитроумным, расторопным и ловким, тем более, если подобные свойства характера обнаруживает женщина, осмеливающаяся бороться за свои права.

Для фарсовой драматургии вообще весьма типичны такие ситуации, когда сталкиваются два хитреца, два каверзника, два мошенника. Причем при развязке обычно оказывается, что тот, кто казался наиболее проворным и хитрым, в действительности сам попадает впросак. На основе подобных коллизий легко организуются как фарс, посвященный семейным неурядицам, так и пьесы, повествующие о супружеских изменах, о шутках, которые пытаются сыграть со своим приятелем два весельчака-забуддыги, наконец, пьесы более широкого социального диапазона, где сталкиваются представители разных профессий или разных сословий.

Например, башмачник Кальбен (из одноименного фарса) придумал хитроумную уловку, позволяющую ему не тратиться на наряды жены: на все ее просьбы о новом чепце или платье он отвечает пением, как бы и не слыша ее. По совету своего ухажера жена Кальбена подпаивает мужа и похищает у него его тугой кошелек. Когда же проспавшийся Кальбен требует вернуть деньги, жена поступает по его модели — она принимается весело петь, ничего не слыша. Так предусмотрительный башмачник попадает в свою собственную ловушку.

Иногда плутни и подвохи не только оборачиваются против их авторов, но и приводят к совершенно неожиданным результатам. Вот несколько примеров.

В фарсе «Женатый любовник» жена подозревает мужа в неверности и по совету соседки пытается хитростью узнать истину, уличить его. Мужа убеждают, что он очень болен и пора подумать об исповеди. В наряде кюре появляется, конечно, соседка и, к ужасу своему, узнает от мнимоумирающего, что он давно находится в любовной связи с ее собственной дочкой. Посрамлением двух хитрых кумушек и мог бы завершиться этот фарс, но у него несколько иной, более неожиданный финал: неверного мужа убеждают, что для выздоровления ему полезно было бы раздеться, и, когда он скидывает штаны, жена и соседка обрушивают на его голый зад град палочных ударов. Так он получает свое.

Сходная ситуация и в фарсе «Обуженная куртка». Здесь также есть мотив мнимой болезни, исповеди и неожиданных разоблачений. Два весельчака, Ришар и Готье, решают подшутить над своим собутыльником Тьерри. Его также уверяют, что он очень болен, что пришел час подвести последние счета с жизнью и покаяться в содеянных грехах. Тьерри укладывается в постель, а Готье, давясь от смеха, появляется перед ним в священнической рясе. И что же открывается двум бездельникам? Во-первых, что это он, Тьерри, устроил потасовку, в которой здорово досталось Ришару; во-вторых, что сделал он это не просто так, а из ревности, ибо Ришар стал приволакиваться за женой Готье, с которой уже давно крутит любовь он, Тьерри.

Тема обманутого или попавшего в свою же собственную западню плута, хотя и не в столь анекдотическом ракурсе, лежит в основе и самого знаменитого французского фарса — «Адвокат Пьер Патлен». Произведение это создано, бесспорно, очень большим мастером, поэтому вполне понятны настойчивые попытки — впрочем, все еще бесплодные — обнаружить его автора. Называли имена мало кому известных Пьера Бланше и Гильома Алексиса и великого Франсуа Вийона, по-видимому, действительно имевшего связи с «Базошью», но этого фарса, однако, не писавшего.

Позволим себе здесь небольшое отступление. Фарс о Патлене приписывался Вийону Далеко не случайно. Этот гениальный поэт, как никто другой в его время, выразил с большой поэтической

силой, убедительностью и пронизательностью трагедию ничем не сдерживаемого и не контролируемого индивидуализма, сознание одиночества и беспомощности человека, несмотря на всю его амбицию. Как мы помним, для драматургии фарса типично изображение жизни как разгула низких страстей, циничного эгоизма, безразличия к этическим ценностям. Вийон в своем творчестве отразил и эту концепцию жизни, и ее бесперспективность, и трагичность. Он, бесспорно, был связан с теми кругами городского люда, настроения которых своеобразно преломились в фарсовой драматургии: Он, возможно, в какой-то момент был близок к «Базоши» и даже входил в содружество «беззаботных ребят». Не исключено, что он мог принимать участие в фарсовых спектаклях. Но важнее не эти личные контакты, а то мироощущение, которое роднит творчество поэта с фарсовой традицией. Поэзия Франсуа Вийона многое проясняет и объясняет в последней.

Но вернемся к «Адвокату Пьеру Патлену». Фарс этот был исключительно популярен, его играли во многих городах, на протяжении первых ста лет своего существования он выдержал около двадцати изданий. Его переписывали, иллюстрировали, ему подражали, писали его продолжения. Многие его фразы стали поговорками, и даже появился глагол «pateliner» — «патленизировать», то есть ловко обманывать глупцов.

По сравнению с другими французскими фарсами композиция «Адвоката Патлена» отличается известной сложностью. В фарсе, по существу, два конфликта, две интриги, в развязке оказывающиеся очень умело связанными воедино. Из пяти персонажей фарса два исполняют как бы подсобные роли: это жена Патлена Гильеметта и судья. Но и они в достаточной степени индивидуализированы. Гильеметта — крикливая, грубоватая женщина, находящаяся в полном подчинении у мужа, понимающая его с полуслова и точно (и не без мастерства) исполняющая его указания. Судья — довольно комическая фигура; он совершенно не может разобраться в той путанице, которую ловко организовал Патлен.

Если в других фарсах перед нами были в основном обобщенные социальные или психологические типы (вороватый мельник, кюре-волокита, педант-учитель, солдат-фанфарон, муж-ротозей или муж-скряга, жена-простофиля, жена-развратница или жена-сварливица и т. д.), то в фарсе о Патлене можно говорить о попытке

создания объемного, многогранного характера. Взять, к примеру, суконщика Гильома Жосома. Он прижимист и осторожен, ибо не первый год торгует, он жаден и корыстолюбив, он груб и жесток с нижестоящими, но он несколько глуповат, легко поддается на лесть, он в известной мере доверчив, несмотря на всю свою осмотрительность. К тому же он довольно бестолков, хотя и думает, что очень хитер и проникателен.

Обычно в фарсах не часто изображались крестьяне, а если и изображались, то достаточно неприязненно. Основная их черта, которая подчеркивалась в пьесах этого жанра, — непроходимая, неслыханная глупость (таков, например, Маюэ из одноименного фарса). Не таков Тибо Поблей из «Патлена». Это тоже своеобразный характер. Тибо ленив, простоват, чревоугодлив, он нечист на руку и лжив. Но он по-крестьянски сметлив и хитер, и в результате ему удается вконец запутать недалекого судью и жадного Жосома и обмануть короля плутов адвоката Патлена.

Главный герой фарса — примечательная личность. Он, конечно, изрядный мошенник и стяжатель. Но есть в нем и некий артистизм. Мошенничество и плутовство становятся для него не средством, а целью. Он искренне увлечен той опасной игрой, которую ведет с суконщиком, притворившись больным. Он с упоением имитирует горячечный бред, хотя при этом и отчаянно трусит. А разве не страсть к игре, к риску заставляет его принять участие в тяжбе Тибо и Жосома? И одна из его заключительных реплик:

«Смех! Деревенский пастушонок,
Едва лишь вылез из пеленок,
И обхитрил меня!»

это и крик отчаяния из-за ускользнувшего адвокатского гонорара, и возглас восхищения еще большим плутом, чем он сам.

А как мастерски сделана первая сцена Патлена и суконщика! Как логично, как постепенно раскрываются здесь характеры противников! Как они прощупывают друг друга, как друг другу не доверяют (хотя разыгрывают полное простосердечие), как колеблются перед принятием решения, причем колеблются истинно — в душе и наигранно — для партнера и в то же время антагониста.

В образе Патлена можно, конечно, видеть сатиру на продувных адвокатов. В образе Гильома Жосма — разоблачение корыстолюбивой буржуазии. И это есть в пьесе, но образы ее протагонистов шире и глубже находящихся за ними социальных типов-масок. Применительно к этому фарсу, стоящему все-таки особняком в фарсовой продукции эпохи, можно говорить о чертах комедии характеров и интриги. Ведь сталкиваются в пьесе, ведут хитроумную борьбу не просто представители того или иного сословия, а именно характеры, в достаточной степени индивидуализированные. Кстати, вот еще какую деталь не мешало бы отметить: в этом фарсе почти нет чисто фарсовых приемов ведения действия — нет потасовок, оплеух, грязных перебранок, переодеваний и т. п. (лишь симулирование болезни Патленом можно отнести к приемам фарсовой комедии). Вместо всего этого в пьесе прекрасно разработаны речевые характеристики персонажей, вообще диалог, потому-то язык пьесы так обогатил французскую фразеологию, имена ее основных персонажей стали нарицательными, а немало выражений — крылатыми.

О популярности этого фарса говорит и появление двух других пьес, где фигурирует адвокат Патлен. Одна из них является полным подражанием первому фарсу. Но интрига в ней значительно упрощена. Как и в «Адвокате Патлене», в «Новом Патлене» герой льстивыми речами вкрадывается в доверие к меховщику-торговцу и уносит товар, уверяя, что за него щедро заплатит местный священник. В этой сцене перед нами то же прощупывание противниками друг друга, те же колебания, тот же наигранный торг и т. д. Сцена эта — явная копия оригинала, к тому же она не столь легка и стремительна, как первая. Цинизм и плутовство Патлена, очковтирательство и нечестность меховщика в ней более очевидны, чем в первой пьесе, характеры героев более стереотипны и прямолинейны. Больше оригинальности во второй сцене пьесы (сцена в церкви), но в ней использован типично фарсовый прием взаимного непонимания говорящих: меховщик просит поскорее отпустить его, то есть расплатиться за якобы купленный мех, священник же думает, что тот просит отпустить ему его грехи, то есть исповедать его.

«Завещание Патлена», строго говоря, не фарс. В пьесе этой нет интриги, нет столкновения персонажей, нет их борьбы, нет, поэтому, и конфликта. Эта комическая пьеска вплетена в традицию

шутливых или сатирических завещаний, вершиной которых были два «завещания» Франсуа Вийона. Как и у Вийона, в завещании, которое диктует умирающий Патлен, немало комических деталей и, одновременно, горечи от сознания мимолетности и иллюзорности земных благ, с которыми приходит час расстаться. Но неумный характер балагура и весельчака сказывается и здесь: Патлен просит похоронить его в винном погребке, поближе к полным бочонкам. Как справедливо заметил Д. Е. Михальчи, в этой пьесе, навеянной как фарсовой традицией, так и творчеством Вийона, отразилось «пристрастие умирающего Патлена к радостям земной жизни, безразличие к религии, насмешка над суевериями и предрассудками»¹², то есть оптимистический характер этого персонажа, как и известной части фарсовой драматургии.

Между прочим, особым свободомыслием и тем более антирелигиозностью драматургия фарса не отличалась. Обилие в ней комических фигур кюре и монахов не говорит о сознательной антицерковности. Через все Средневековье проходит традиция иронического разоблачения мнимых добродетелей служителей церкви. Тем важнее указать на некоторые немногочисленные фарсы, отмеченные чертами антирелигиозной сатиры. Это уже знакомый нам «Мельник» и «Воскрешение Ландора», где почти кощунственное изображение потусторонней жизни заставляет почувствовать влияние новой эпохи — эпохи Возрождения.

Фарсы в том виде, в каком они дошли до нас, не были произведениями большого поэтического искусства. Написанные, как правило, восьмисложным стихом с парной рифмой, они испытывали некоторое воздействие народной песни (что особенно очевидно, скажем, в фарсах «Женатый любовник» или «Башмачник Кальбен»), а также лирики эпохи: в них вклиниваются порой, преимущественно в лирических партиях, строфические формы баллады или рондо и стих приобретает известную изысканность и поэтичность. В массе же своей фарсы написаны грубоватым, но образным, густо насыщенным пословицами, прибаутками и арготизмами языком, верно отражающим многообразную речь городского люда. Не приходится говорить, что язык персонажей фарса нередко используется для их характеристики, подчерки-

¹² Михальчи Д. Фарсы об адвокате Пателене / Три фарса об адвокате Пателене. М., 1951. С. 12.

вая их индивидуальные свойства (скажем, деловитость, глупость, грубость и т. д.) или профессиональную и сословную принадлежность (особенно часто в фарсах пародируется псевдоученая речь университетских профессоров, тарабарщина судейских или медиков, елейные тирады священников, воинственные восклицания солдафонов и т. п.).

Хотя фарс возник, видимо, в XIII в., от первых веков его существования неслучайно почти ничего не сохранилось: он расцвел и принес обильные плоды именно накануне Возрождения и в его раннюю пору, когда городская жизнь с ее своеобразной специфической обильно насытила этот драматический жанр сюжетами, темами и образами и создала благоприятные условия для его расцвета. При всей своей ограниченности (как жанровой, так и мировоззренческой) фарс отразил определенные черты жизни города на исходе Средневековья, подметил характерные для этой жизни ситуации и социальные типы.

Применительно к лучшим фарсам мы можем говорить о попытках создания характеров, об известном мастерстве в построении действия, в развертывании интриги. Но, как правило, действие в фарсах довольно примитивно, а интрига — прямолинейна и проста. К тому же в фарсах немного действующих лиц, а сами эти пьесы невелики по объему (за исключением «Патлена»). Они не знают деления на акты и картины, хотя место действия в них часто меняется. Обычно в тексте это никак не обозначалось: при отсутствии декораций и скудном реквизите пауз в исполнении фарса не бывало. Иногда персонажи сами говорили, что вошли в дом или оказались на площади и т. п. Нередко на примитивных фарсовых подмостках две сцены разворачивались параллельно. Так, в «Адвокате Патлене» герой разговаривает с женой у себя дома, и в этот разговор вклиниваются реплики суконщика Жосома, который находится в своей лавке.

Эта простота и незамысловатость сценической площадки при постановке фарсов (в отличие от мистериальных спектаклей) еще более увеличивала удельный вес слова, речевой характеристики, которые играют в пьесах этого жанра основную роль. Эта установка на достоверность и характерность и в речевой сфере лишний раз указывает на тот факт, что фарс следует отнести к комическим жанрам драматургии.

Поэтому вполне закономерно фарсовая традиция не прерывается (но, конечно, постепенно трансформируется) до середины XVII столетия, успешно соперничая с ученой гуманистической комедией. А соединение этих двух традиций привело, как известно, к созданию великого комедийного театра Мольера, начинавшего свой сценический путь как простой «фарсер».

**У НАЧАЛА
ВЕЛИКОЙ ТРАДИЦИИ:
книги Гальфрида Монмутского
и их судьба**





В истории литературы встречаются произведения, на которые принято постоянно ссылаться, но которые давно уже никто не читает. Да, собственно, и зачем? Ведь все их темы, сюжеты, мотивы разошлись по другим книгам, повторились в десятках и сотнях литературных памятников разных эпох и разных народов. Между тем сами эти произведения не заслуживают столь решительного и упорного забвения. Они обладают неповторимым собственным лицом, и их роль вовсе не ограничивается изобретением сюжетов для других писателей. В самом деле, авторы таких книг вряд ли видят свою задачу в коллекционировании старинных преданий и легенд, в их пропаганде и распространении (хотя бывает, конечно, и такое). Они живут в определенную эпоху, живут ее интересами, идеями и вкусами и вписывают свою книгу в конкретный историко-культурный контекст.

Именно с этой точки зрения должны быть, прежде всего, рассмотрены и сочинения Гальфрида Монмутского. Написанные в 30-е и 40-е годы XII столетия, его книги отразили те существенные перемены, которыми был отмечен этот век в литературной истории Западной Европы. Только в тесной связи со своим временем произведения Гальфрида могут быть правильно истолкованы и поняты. Вместе с тем произведения его завершают собой многовековое развитие кельтской мифо-поэтической традиции, без опоры на которую, без переосмысления, без переработки которой они просто не могли бы возникнуть. Поэтому, всячески подчеркивая место творчества Гальфрида Монмутского в литературе его времени, нельзя обойти молчанием многообразное и богатое наследие кельтской культуры, к которому он столь счастливо обратился. И, наконец, сочинения его, завершая кельтскую литературную традицию (по крайней мере, ее наиболее значительный и плодотворный этап), вывели сказания древних валлийцев на широкий европейский простор. Сказаниям этим предстояла еще долгая жизнь. Она была особенно богата в рамках Средневековья, на заре которого эти сказания зародились и затем столь пленительно и ярко расцвели.

❧ II ❧

Мы очень мало знаем о Гальфриде Монмутском как человеке и деятеле своего времени (как, впрочем, и о большинстве писателей Средневековья). Он не был настолько заметной фигурой, чтобы сведения о нем попали в хроники и анналы. Да и сам он почти ничего не рассказал о себе. Упоминает он себя в своих книгах лишь четыре раза, и упоминания эти — обычные для Средневековья обращения к меценатам и заказчикам или своеобразная «подпись» автора в конце сочинения либо его раздела. Впрочем, сохранилось несколько не очень достоверных записей в монастырских книгах, относящихся к Гальфриду. Достоверность их сомнительна в том смысле, что мы не можем с полной уверенностью сказать, является ли упоминаемый в них персонаж автором интересующих нас сочинений. Не знаем мы и как следует понимать определение «Монмутский» — как указание на принадлежность к какому-то конкретному монастырю или как обозначение места рождения. Большинство ученых¹ склонны понимать определение «Монмутский» как раз во втором смысле, т. е. видеть в нем указание на место рождения писателя. Если это действительно так, то Гальфрид был уроженцем старинного валлийского города в Монмутшире (Юго-Восточный Уэльс) на реке Уай. В Средние века город входил в состав независимого валлийского королевства (княжества) Гвент. Королевство это прославилось своим мужественным противостоянием англосаксонскому завоеванию: здесь был рубеж продвижению германцев на Запад. Гвент потерял независимость лишь в середине XI столетия. В это время был воздвигнут Монмутский замок (развалины которого сохранились до наших дней) и были построены две линии оборонительных укреплений по рекам Аск и Уай. Город Монмут и прилегающий к нему район оказали упорное, но на первых порах безуспешное сопротивление норманнскому завоеванию, подобно тому, как до этого они отражали набеги датчан и продвижение в Уэльс англосаксов.

¹ Специальных работ о Гальфриде не так уж много; важнейшие из них следующие: *Faral E.* La légende arthurienne. Paris, 1929 (мы пользовались переизданием 1969 г.); *Tatlock J. S. P.* The legendary History of Britain: Geoffrey of Monmouth's *Historia regum Britanniae* and its early Vernacular versions. Berkeley; Los Angeles, 1950; *Parry J. J., Caldwell R. A.* Geoffrey of Monmouth // *Arthurian literature in the Middle ages: A Collaborative History* / Ed. by R. S. Loomis. Oxford, 1959. P. 72—93; *Jarman A. O. H.* Geoffrey of Monmouth. Cardiff, 1966.

Но земли валлийцев еще не были покорены окончательно. В годы правления Вильгельма Рыжего (1087—1100) и особенно при Генрихе Боклерке (1100—1135) следуют одно за другим мощные восстания местных жителей. Один из вождей валлийцев, Гриффит ап Кинан (из Гвентского королевского рода), возвращается из Ирландии, где он был какое-то время в изгнании, и становится во главе своего мужественного народа. К нему вскоре приходит на подмогу с севера Гриффит ап Рис, и их объединенные силы наносят несколько внушительных ударов норманским баронам, заставив последних отступить. В период правления безвольного Стефана Блуаского (1135—1154) в борьбе с норманнами особенно отличился молодой валлийский принц Оуэн ап Гриффит; его летучие отряды не раз обращали в бегство английские войска. И при преемнике короля Стефана Генрихе II Плантагенете валлийцы одержали несколько значительных побед. Лишь смерть Оуэна в 1169 г. несколько ослабила сопротивление уэльсцев. Между тем окончательно покорить страну удалось лишь Эдуарду I (1272—1307), королю из норманской династии, после смерти последнего влиятельного валлийского князя Ллуелина ап Гриффита (1282). И вот что примечательно: Эдуард тут же ввел для наследника престола титул принца Уэльского, тем самым подчеркнув значение валлийских земель в своем королевстве.

Не приходится удивляться, что в своих произведениях Гальфрид упоминает и королевство Гвент, и его главный город Каерлеон, разрушенный в 976 г. данами. Существует мнение, что писатель был по своему происхождению валлийцем. Ведь он говорит о том, что при создании своих произведений использовал какую-то старинную валлийскую книгу («*Britannici sermonis librum vetustissimum*»). Впрочем, иногда замечают, что по самоощущению своему Гальфрид был скорее бриттом², хотя к началу XII столетия, бритты, представители одного из кельтских племен, населявших Британские острова, вытесненные в Уэльс и Корнуэльс англосаксами еще в V—VI вв., давно уже смешались с местным населением (ведь противоположаний такому смешению не было) и утратили свою этническую самостоятельность. И если книги свои Гальфрид Монмутский посвятил именно племенам бриттов, их легендарным королям, то сведения, ему необходимые, он черпал, прежде всего

² См.: Parry I. J., Caldwell R. A. Op. cit. P. 73.

из валлийских источников, из преданий древнего Уэльса. Противопоставления валлийцев и бриттов мы у него вряд ли найдем.

Интересно отметить, что в ряде юридических документов эпохи писатель упомянут как Гальфрид Артур (*Gaufridus Arthurus*). Это, видимо, не двойное имя, а «отчество». Это подтверждают валлийские переработки его сочинений: они решительно называют писателя Гальфридом сыном Артура (*Gruffydd ab Arthur*), что просто не передано в латинском тексте³. Поэтому утверждение Вильяма Ньюбургского о том, что Гальфрид присоединил к своему имени еще одно — Артура, ибо, мол, он и придумал этого баснословного персонажа, вне всяких сомнений ошибочно и продиктовано, скорее всего, общим отрицательным отношением к Гальфриду этого историка конца XII столетия⁴.

Валлийская «Хроника королевства Гвент» (*«Gwentian Brut»*), правда, мало достоверная, рассказывает некоторые подробности о детстве писателя. Так, она сообщает, что отцом Гальфрида был действительно некий Артур, капеллан Вильгельма, графа Фландрского; что молодой человек получил хорошее воспитание в доме епископа Лландафского Ухтриада, который доводился ему дядей с отцовской стороны⁵. Но все это — лишь домыслы позднейших редакторов валлийской хроники и авторов интерполяций, сделанных, видимо, не раньше XVI в. Однако обратим внимание на само их появление: национальная валлийская литературная традиция числила Гальфрида среди тех, кем можно было гордиться, потому что писателю и было придумано как почтенное родство, так и образованность.

Впрочем, последнее несомненно: Гальфрид свободно владел латынью, этой основой средневековой учености. Неплохо знал он доступную в то время античную литературу (Гомера в позднейших латинских пересказах, Вергилия, Овидия, Стация, Лукиана), знал христианских писателей, был хорошо знаком с валлийской устной словесностью.

³ См.: *Faral E. Op. cit. T. 2. P. 3*; ср.: *Jarman A. O. H. Op. cit. P. 11*.

⁴ Он писал о Гальфриде в «*Historia regum anglicarum*»: «*Gaufridus hic dicitur est, agnomen habens Arturi pro eo quod fabulas de Arturo... per superductum latini sermonis colorem honesto historiae nomine palliavit*» (*Faral E. Op. cit. T. 2. P. 2*).

⁵ См.: *Faral E. Op. cit. T. 2. P. 3*.

Точная дата рождения писателя не установлена. Ее обычно определяют весьма и весьма приблизительно — «около» 1100 г.⁶ Вряд ли много позже: в сочинениях Гальфрида четко проглядывает определенная зрелость — и политическая, и писательская. Первая дата, которая нам точно известна — 1129 г., когда имя Гальфрида впервые упоминается в одном юридическом документе, связанном с Оксфордом⁷. Он, видимо, занимал какой-то пост в местном монастыре, будучи ближайшим сотрудником его архидьякона Вальтера. Вальтер возглавлял монастырскую школу, в которой, наверное, преподавал и Гальфрид. Действительно в ряде документов он назван «магистром». Вот только мы так и не знаем, какой предмет был его основной специальностью. Занятия с учениками оставляли Гальфриду достаточно досуга и для того, что мы теперь назвали бы самообразованием, и просто для чтения, и для работы над своими сочинениями.

Творческий путь Гальфрида не был долгим. Как полагал Э. Фараль⁸, он охватывал приблизительно два десятилетия, т. е. время пребывания писателя в Оксфорде (1129—1151). Собственно, нам довольно трудно говорить о каком-то «пути», о творческой эволюции. Мы не знаем, чем были его годы ученичества, не только ученичества обычного, но и писательского. Мы не знаем его первых опытов, хронология его произведений все-таки приблизительно, а их последовательность вызывает споры. Но не будем вдаваться в них и тем более приводить сложную и подчас зыбкую аргументацию исследователей. Споры эти еще не кончились. Вот их некоторые результаты.

Первым произведением Гальфрида Монмутского были, скорее всего «Пророчества Мерлина» («*Prophetiae Merlini*»), которые он «опубликовал»⁹ по просьбе Александра, епископа Линкольнского, около 1134 г. Впрочем, некоторые исследователи полагают иначе.

⁶ См.: *Jarman A. O. H. Op. cit. P. 11. Ср.: Barber R. King Arthur in legend and history. L., 1973. P. 35.*

⁷ См.: *Fard E. Op. cit. T. 2. P. 2, 8; Jarman A. O. H. Op. cit. P. 13.*

⁸ *Faral E. Op. cit. T. 2. P. 8 sqq.*

⁹ Когда говорят о «публикации» или «издании» применительно к Средним векам, то имеют в виду завершение писателем его произведения и изготовление его первой рукописной копии, той «матрицы», с которой затем делаются последующие списки. Как правило, эти первые рукописи до нас не дошли, но об их содержании можно судить, сопоставляя сохранившиеся копии.

Они относят создание этого произведения к рубежу 20—30-х гг.¹⁰, когда, по их мнению, появилось отдельное «издание» этого произведения. Что касается Э. Фараля, то он считал, что Гальфрид прервал работу над «Историей», своим главным сочинением, чтобы создать эту небольшую книжечку, своими загадочными прорицаниями вызывавшую живой интерес у современников. Тогда «Пророчества» не предшествуют основной книге писателя, а являются лишь ее частичной «предпубликацией». Так или иначе, это произведение было первым, попавшим к читателю. И не столь уж важно, действительно ли Гальфрид написал «Пророчества» тогда, когда дошел до соответствующего места «Истории», или это было первоначально вполне автономное произведение, позже использованное для другой работы. Тут вот что интересно отметить. Перед нами довольно редкий для эпохи Средних веков пример смелого введения своего авторского «я», пример рассказа писателя о том, как создавалась книга — на страницах самой этой книги (см. гл. 109). И, включая затем «Пророчества» в «Историю», Гальфрид не только рассказал об их появлении, но и сохранил посвящение, открывающее их отдельное издание. Это не рассказ в рассказе, это своеобразная «цитата», это произведение иного жанра, вставленное в корпус основного.

И действительно, в этом произведении (если считать его отдельной книгой) Гальфрид опирается на иную литературную традицию, что отразилось прежде всего на стиле, отличающемся от стиля остальных частей «Истории». Здесь писатель вдохновлялся некоторыми библейскими текстами (в частности, Апокалипсисом), а также традицией загадок и пророчеств, широко распространенных в литературах древних кельтов. Да и сам Мерлин заимствован писателем из валлийского и отчасти ирландского фольклора, где его функции и его «генеалогия», как увидим, весьма многообразны. Стиль этой части книги Гальфрида повышенно эмфатичен, периоды определенным образом ритмически организованы, а образный строй насыщен столь милыми средневековому читателю загадочными иносказаниями и аллегориями, что, между прочим, открывало затем широкий простор фантазии миниатюристов, охотно иллюстрировавших как раз эту часть книги писателя (на-

¹⁰ См.: Meehan B. *Geoffrey of Monmouth. Prophecies of Merlin: new manuscript evidence* // Bul. of the Board of the Celtic Studies. T. XXVIII, 1978. P. 37—46.

пример, сцену схватки белого и красного драконов, описанную в гл. 111 «Истории»). Можно, конечно, предположить, что сам материал заставил Гальфрида отказаться от спокойной дотошности хроникального рассказа, сделать повествование предельно увлекательным и волнующим. И еще: именно здесь писатель был наиболее свободен от источников, от какой бы то ни было литературной традиции¹¹. Но можно посмотреть на этот вопрос и иначе: часть, посвященная пророчествам Мерлина, настолько отличается от остальных частей главного сочинения Гальфрида, что была и задумана, и написана, как произведение самостоятельное, лишь позже инкорпорированное в «Историю бриттов». Стиль «Пророчеств» перекликается со стилем позднего произведения Гальфрида — его стихотворной «Жизни Мерлина», завершенной, по-видимому, в 1148—1150 гг.

Между созданием этих двух произведений, посвященных юному прорицателю и помощнику короля Артура, лежит работа над «Историей». Точное время «публикации» книги может вызвать споры. Дело в том, что ее разные рукописи (а их сохранилось около двухсот¹²) открываются отличающимися друг от друга посвящениями. В большинстве списков (из них наиболее авторитетные находятся в университетских библиотеках Кембриджа и Оксфорда, в Парижской Национальной библиотеке и в библиотеке Ватикана) книга посвящена герцогу Роберту Глостерскому (ум. 1147), незаконному сыну английского короля Генриха Боклерка, и одновременно Галерану из Мелёна, крупному северофранцузскому феодалу. Другая группа списков «Истории» открывается посвящением королю Стефану Блуаскому, вступившему на престол в декабре 1135 г., и все тому же герцогу Глостеру. О чем говорит этот разницей в посвящениях? Указывает ли он на время написания книги? Ответить на последний вопрос однозначно вряд ли возможно. Казалось бы, Гальфрид спешно переделал посвящение, приравливая его к новым обстоятельствам: он порывал с влиятельными личностями предшествующего царствования и заискивал перед новым королем. Но, думается, дело обстояло сложнее. Ведь перед нами разные рукописи книги, и их назначение могло быть раз-

¹¹ См.: *Markale J. L'épopée celtique en Bretagne*. P., 1975. P. 110.

¹² См. их перечень в кн.: *Geoffrey of Monmouth. Historia Regum Britanniae* / Ed. by A. N. Y. Griscom. 1929. P. 551—580.

личным. Видимо, закончены они были после 1135 г., поскольку в главе третьей король Генрих упомянут в таких выражениях, что не вызывает сомнения, что к этому времени он уже покинул наш бренный мир. Как справедливо заметил Э. Фараль¹³, имена Роберта и Стефана могли соседствовать в посвящении лишь тогда, когда эти политические деятели не находились в состоянии открытой вражды, т. е. до 1138 г. По-видимому, эту дату и следует принять за крайнюю: «История бриттов» была закончена до 1138 г. (кстати, в июле этого года герцог Роберт окончательно порвал с королем, а заодно и с Галераном, который не только остался верен Стефану, но и принял активнейшее участие в военных действиях против Глостера).

Популярность «Истории» отразилась не только на обилии ее списков. Среди последних было обнаружено несколько таких, которые довольно существенно отличались от большинства остальных. Эта группа списков была названа исследователями «Версией-вариантом» («Variant Version») книги. Появление этой версии представляет, пожалуй, трудно разрешимую загадку. По крайней мере со времени ее публикации¹⁴ не утихают связанные с нею споры. Впервые изучивший эту версию Джекоб Хаммер полагал, что этот вариант «Истории» является ее «ответвлением», столь типичной для эпохи Средних веков переработкой (причем переработка эта коснулась не всех глав книги, а лишь отдельных ее частей, точнее говоря, начальных, «доартуровских» глав). Дж. Хаммер видел в появлении опубликованной им версии как свидетельство огромной популярности сочинения Гальфрида, так и яркий пример методов работы средневековых редакторов и писцов¹⁵.

Между тем Роберт Колдуэл (которому принадлежат страницы, посвященные «Версии-варианту», в коллективном труде «Артуровская литература в Средние века») высказал предположение, что эта версия не только не принадлежит перу Гальфрида Монмутского (что, строго говоря, очевидно), но и предшествует его книге¹⁶. Р. Колдуэл писал: «Версия-вариант» упоминает имя “Galfridus

¹³ См.: *Faral E. Op. cit. T. 2. P. 16.*

¹⁴ См.: *Geoffrey of Monmouth. Historia regum Britanniae / A Variant Version edited from manuscripts by J. Hammer. Cambridge (MA), 1951.*

¹⁵ См.: *Op. cit. P. 20.*

¹⁶ См.: *Parry J. J., Caldwell R. A. Op. cit. P. 87.*

Arturus Monemutensis”» только в колофоне. В ней нет посвящений, нет обращения к Вальтеру Оксфордскому, и какого бы то ни было намека на загадочную книгу на языке бриттов»¹⁷. Поразительное утверждение! Достаточно обратиться к изданию Дж. Хаммера (а Колдуэл постоянно на это издание ссылается), чтобы убедиться, что имя автора, посвящение, упоминание валлийского источника и т. д. есть и в «Версии-варианте»¹⁸. Правда, есть не во всех ее рукописях. Но в основных своих частях рукописи эти очень немногим отличаются друг от друга, поэтому отсутствие в некоторых из них начальной страницы с посвящением можно считать случайным. И было бы ошибкой полагать, что в список Кардиффской публичной библиотеки посвящение это оказалось включенным «под влиянием» текста Гальфрида, а сам этот список якобы восходит к некоему прототипу «Версии-варианта», независимому будто бы от книги Гальфрида Монмутского. Все было как раз наоборот. Прототип «Версии-варианта» бесспорно существовал. Эволюцией этого варианта и являются известные нам пять рукописей. Лишь в некоторых из них посвящение осталось, в других же было почему-то снято.

Довольно запутан исследователями вопрос и о хронологическом соотношении «Версии-варианта» и так называемой «Вульгаты» (т. е. гипотетического текста Гальфрида, представленного очень большим числом списков). Здесь возможны по крайней мере три точки зрения. Можно предположить (как это сделал Дж. Хаммер), что «Версия-вариант» — это ответвление от основной рукописной традиции, принадлежащее какому-то амбициозному переписчику, снабдившему свой текст стихотворным панегириком народу Уэльса и самому Гальфриду. Автор этого своеобразного стихотворения (написанного рифмованными стихами, что не очень типично для средневековой латинской поэзии) называет и себя: это некий «брат» (т. е. монах) Мадок из Эдейрна¹⁹. Не был ли он действительно автором этой версии, а не только ее переписчиком, украсившим свой труд изящными, как он полагал, стихами? Совершенно очевидно, что писал он при жизни Гальфрида Монмутского (видимо,

¹⁷ Parry J. J., Caldwell R. A. Op. cit. P. 87.

¹⁸ См. издание Дж. Хаммера. (Op. cit. P. 22).

¹⁹ Op. cit. P. 18.

в середине столетия) и прекрасно знал, кто является подлинным автором первоначальной версии «Истории бриттов».

Этот забавный текст «брата Мадока» стоит процитировать:

Всех отважных мужей услаждают нам душу деянья:
 Блеск искусных мечей и сугубой славы сиянье,
 Но среди прочих племен хвалой высокогремящей
 Бриттов народ награжден ради доблести рыцарей вящей.
 Чуть лишь под солнцем в горах щиты и шлемы заблещут
 Рати, внушающей страх, тотчас все враги вострепещут.
 Как перуном копья разит осторожно и метко
 Храбрая бриттов семья, раздавались песни нередко.
 Многих врагов побеждав, облагали их данью обильной,
 Много низвергли держав и монархов десницею сильной.
 Памятью в долгих веках брани бриттов должны быть хранимы,
 В мерных воспеты строках, сколь бы ни были неповторимы.
 Всепобеждавшую рать, что стяжала удачу по праву,
 Мощь баронов и стать поминает и добрые нравы
 Древних слово певцов, но лишь порознь являя отличие
 Тех или этих бойцов и немногих монархов величье.
 Здесь же недолгий рассказ все объемлет бриттов сраженья,
 Нет в нем докуки для нас, но приятность и наслажденье,
 Ибо читателю мил, кто в повести этой короткой
 Трудность искусством смирил и судил справедливо и кротко.
 Битвы и мужа дела, не убавив в книге недлинной
 Многого их числа, но умом собрав воедино,
 Из Монемуты Гальфрид, востер, как меч наточенный,
 Эту усладу дарит всем усердным в трапéзе ученой.
 Свел же столь плотно, как мог, эти книги инок валлийский
 Нам на отраду Мадок из обители Эдеирнийской²⁰.

(Перевод С. А. Ошерова)

Французский филолог-медиевист Пьер Галле высказал предположение, что «Версия-вариант» является последним звеном в эволюции латинского текста «Истории»²¹. С этим, однако, трудно согласиться. Палеографический, текстологический и лингвистиче-

²⁰ Цит. по: *Гальфрид Монмутский. История бриттов: Жизнь Мерлина /* Изд. подгот. А. С. Бобович, А. Д. Михайлов, С. А. Ошеров. М., 1984. С. 194 (сер. «Литературные памятники»).

²¹ См.: *Gallais P. La Variant Version de l'Historia regum Britanniae et le Brut de Wace. Romania, 1966. Т. 87. Р. 1—32.*

ский анализ рукописей книги Гальфрида (а анализ этот еще никак нельзя считать законченным) показывает, что и после создания «Версии-варианта» продолжали возникать новые списки «Истории». Еще меньше оснований встать на точку зрения Ганса-Эриха Келлера, который пришел к совершенно парадоксальному выводу, что автором «Версии-варианта» был Вальтер, архидьякон Оксфордский, и что творение его и было той «стариннейшей валлийской книгой», которую переработал по его указанию Гальфрид²².

Интересно отметить, что, помимо «Версии-варианта», которая, как нам представляется, могла возникнуть еще при жизни Гальфрида Монмутского, тогда же, все в том же XII столетии, появились обработки «Истории» на валлийском языке. Учеными выявлены по меньшей мере пять таких независимых переводов-обработок²³; самая ранняя из них дошла до нас в рукописи рубежа XII—XIII вв. (оригинал же был создан значительно раньше). Так, валлийские легенды, до этого не записанные на их родном языке, через посредство Гальфрида были возвращены создавшему их народу.

Если «История бриттов» стала пользоваться почти беспрецедентной популярностью сразу же после ее создания, то иной была судьба последнего творения Гальфрида Монмутского, его стихотворной «Жизни Мерлина». Он написал ее уже на склоне лет, видимо, около 1148 г. или несколько позже, и посвятил Роберту Чесни, епископу Линкольнскому²⁴. Роберт занял епископскую кафедру как раз в 1148 г. (и занимал ее до 1167 г.); свой небольшой стихотворный «роман» Гальфрид написал, возможно, в связи с этим назначением. Так или иначе, эта дата — вполне надежный *terminus a quo*. По крайней мере это можно заключить по начальным строкам «Жизни Мерлина». Тогда *terminus ad quem* — это конец 1150 г., после которого судьба писателя, как увидим, резко переменялась. В отличие от других его произведений «Жизнь Мерлина» не пользовалась популярностью: сохранилась всего одна ее полная рукопись²⁵.

²² Keller H.-E. *Wace et Geoffrey de Monmouth: problème de la chronologie des sources*. Romania, 1977. Т. 98. P. 1—14.

²³ См.: Parry J. J., Caldwell R. A. Op. cit. P. 89. Cp.: Markale J. Op. cit. P. 231.

²⁴ См.: Forai E. Op. cit. Т. 2. P. 28—36; Jarman A. O. H. Op. cit. P. 19.

²⁵ См.: Jarman A. O. H. Op. cit. P. 21.

Если мы знаем предельно мало о молодости Гальфрида Монмутского, то несколько лучше известны нам последние годы его жизни. В 1151 г. он был направлен в Сент-Асаф (Северный Уэльс) и 7 марта 1152 г. был возведен в епископский сан²⁶. Сан епископа сделал Гальфрида видным лицом в государстве; так, он скрепил своей подписью в качестве свидетеля хартию короля Стефана, в которой Стефан признавал наследником престола своего двоюродного племянника Генриха Плантагенета (16 ноября 1153 г.).

Но пробыл в Сент-Асафе писатель недолго. Видимо, большую часть времени он проводил в Ландафе, где, как говорится в валлийской «Хронике принцев» («*Brut y Tywysogion*»), он скончался и был похоронен в местной церкви. Согласно последним разысканиям, это могло случиться между 25 декабря 1154 и 24 декабря 1155 г.²⁷

❧ III ❧

Как мы могли убедиться, жизнь Гальфрида Монмутского не очень насыщена яркими событиями. Писатель был далек от острых политических конфликтов, на которые было столь богато это столетие, хотя он и был близко знаком с рядом видных деятелей эпохи и даже подписал весьма важный политический документ. Но эта известная удаленность от столкновений и соперничества различных феодальных группировок не означала, что он был безразличен к совершавшимся вокруг него событиям. Даже напротив: эта позиция «над схваткой» позволяла писателю давать самостоятельную оценку историческому процессу, вырабатывать собственную концепцию эволюции кельтского населения Британских островов.

Гальфрид, был, конечно, историком. По крайней мере именно так представлял он стоящие перед ним задачи. Но историком он был довольно своеобразным. Дело в том, что, рассказывая об исторических судьбах кельтов, он многое сочинил, придумал, нафантазировал. Важно, какие источники он использовал, на какую традицию ориентировался, но еще важнее, что он стре-

²⁶ См. *Faral E.* Op. cit. Т. 2. P. 37.

²⁷ См.: *Thorpe L.* The last years of Geoffrey of Monmouth // *Mélanges de langue et littérature française au Moyen Age offerts à Pierre Jonin.* Aix-en-Provence, 1979. P. 661—672.

мился решать не только политические и исторические задачи, но и задачи художественные.

В его столетие история вновь становилась наукой, вырабатывая передовые для своего времени методы исследования. Она постепенно преодолевала безраздельное господство церковной традиции (согласно которой «историю» следовало начинать от «сотворения мира»), преодолевала также бескрылую фактографию монастырских хроник и анналов. Все в большей степени образцом для писателей-хронистов XII в. начинали служить историки Античности — Светоний, Тацит, Тит Ливий, Цезарь, да и не только историки в прямом смысле слова, но и поэты, разрабатывавшие исторические и псевдо-исторические сюжеты.

Для нас важно не столько умножение исторических сочинений, чем был отмечен XII в., сколько изменение их характера, их повысившаяся вариативность, вообще тот расцвет историографии, который отмечается всеми исследователями²⁸, расцвет, выразившийся и просто в разнообразии этих сочинений, и в их приближении к художественной литературе. Расцвет этот может быть понят на фоне тех колоссальных культурных сдвигов, которые сделали XII столетие примечательным этапом в развитии западноевропейской цивилизации.

Век этот давно уже получил название «возрождения»²⁹. При всей условности термина в его применении к периоду Зрелого Средневековья нельзя не отметить, что известные основания именно для такой квалификации столетия все-таки есть, хотя вопрос этот продолжает вызывать неизбежные споры. Правильному решению данной проблемы, несомненно, мешает, как это ни парадоксально, наличие великой эпохи Возрождения, с которой, собственно, начинается история западноевропейской культуры Нового времени. Эпоха эта давно уже стала предметом самого пристального, глубокого и, не побоимся этого слова, любовного изучения, что, безусловно, отразилось и на осмыслении и на оценке средневеко-

²⁸ См., например: *Вайнштейн О. Л.* Западноевропейская средневековая историография. М.; Л., 1964. С. 143—148.

²⁹ Литература, посвященная этому вопросу, огромна; у ее истоков стоит написанная с большим подъемом и хорошо документированная работа Чарльза Хаскинса. См.: *Haskins Ch. H.* The Renaissance of the Twelfth century. Cambridge (MA), 1928; *Ghallinck J. de.* L'Essor de la littérature latine au XII^e siècle. Т. 1—2. Bruxelles; Paris, 1946.

вой культуры. Последняя, противопоставляемая культуре ренессансной, неизбежно трактовалась как явление неполноценное, во многом реакционное, с которым молодая культура Возрождения вела непримиримую и успешную борьбу.

Идея культурного перерыва, приходящегося на период Средневековья (в том числе и на XII в.), была выдвинута во многом самими итальянскими гуманистами, желавшими представить свою эпоху (и вполне правомерно) как новый, после Античности, замечательный расцвет наук и искусств. Между тем такого провала в культурном развитии Западной Европы в действительности не было.

Трудно отрицать, например, несомненное мастерство средневековых зодчих и строителей, столь заметное на фоне общего технического прогресса в период Зрелого Средневековья (о чем убедительно сказано в книге Жана Жимпеля)³⁰. Но все не ограничивалось одними техническими усовершенствованиями, находками и открытиями. Даже противники идеи «Ренессанса XII в.» вынуждены признать, что это столетие по своим культурным результатам существенным образом отличалось от предшествующего. Говоря об «уникальности» этого века, М. Е. Грабарь-Пассек и М. Л. Гаспаров верно замечают: «XI век только пробуждал и подготавливал, XIII век будет закреплять, систематизировать и подчас замораживать, XII же век ищет и находит»³¹. И в другом месте этой интересной статьи: «XII век является действительно замечательным литературным периодом в культурной истории Европы, когда зарождаются и намечаются многие важнейшие противоречия и конфликты будущих веков, но еще не созревают до яростных вспышек, свидетелями которых мы будем в XIII в., когда все новое выступает еще в живой и непосредственной свежести, не затвердевшей в догмах схоластики и в нормах куртуазной поэтики. Именно XII век являет картину рождения, а кое-где уже и расцвета совершенно новых культурных явлений. И если искать термин, выражающий его сущность, то этим термином скорее будет не “возрождение” чего-то прежнего, а “рождение” подлинно новых, дотоле неведомых тенденций»³².

³⁰ См.: *Cimpel J. Les bâtisseurs de cathédrales*. P., 1976.

³¹ *Грабарь-Пассек М. Е., Гаспаров М. Л. Время расцвета // Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв. М., 1972. С. 274.*

³² Там же. С. 270.

Так было в сфере науки, когда впервые на Западе начинали, скажем, обращаться к подлинному Аристотелю, а не к его латинским или даже арабским переводам. К этому надо добавить, что многочисленнейшие латинские кодексы, по которым гуманисты Возрождения будут затем знакомиться с произведениями античных поэтов, философов и ученых, в подавляющем большинстве случаев были изготовлены в монастырских скрипториях все в том же XII в. Эти безвестные переписчики проявляли завидную широту: наряду с Библией, молитвенниками, часословами и сочинениями отцов церкви они старательно копировали, не жалея ни собственного времени, ни очень дорогого в то время пергамента, произведения «язычников» — Плавта, Лукиана, Тибулла, Петрония, Ювенала, не говоря уж о философах и историках.

XII столетие не было, конечно, «революционным» или даже просто «переломным». Но убыстрение культурного развития в этот век неоспоримо. В сравнении с веком предыдущим XII не может не поражать своим необычайным многоцветием и богатством. Во-первых, всевозможных литературных памятников (а также философских, исторических, естественно-научных) стало неизмеримо больше чисто арифметически. Во-вторых, бесконечно увеличилось их число на новых, живых языках. И, наконец, в это столетие появилось немало совершенно новых жанров или жанровых разновидностей и форм. Рост интереса к античной культуре (этот неперменный спутник эпохи Возрождения) хотя и не привел в XII столетии к каким-то коренным изменениям и сдвигам, но должен быть отмечен. Произошло, например, своеобразное «возрождение» традиций Овидия³³, он заметно потеснил популярного в предшествующем веке Вергилия, по произведениям которого учились в монастырских школах, и который пользовался известным «доверием», так как считалось, что он предсказал в IV эклоге рождение Христа. Овидия тоже использовали в школьном преподавании, но теперь, в XII в., от весьма примитивного и схематичного его понимания совершился переход к более глубокой его трактовке, к активнейшему его изучению и подражанию ему. Как писали М. Е. Грабарь-Пассек и М. Л. Гаспаров, «овидианству отдали дань на пороге XII в. поэты луарской школы — Марбод,

³³ См.: *Pansa C. Ovidio nel medio evo. Sulmone, 1924; Rand E. K. Ovid and his influence. N. Y., 1928.*

Хильдеберт и особенно Бальдерик, сочинявший даже прямые подражания понтийским посланиям Овидия. Произведения этих поэтов, превосходные по отделке стиля, оказали благотворное влияние на латинский язык XII в.»³⁴.

Самое же существенное и симптоматичное, что должны мы отметить в культуре столетия,— это углубление и усложнение художественного осмысления действительности, выдвижение на первый план чисто эстетических задач. В самом деле, как раз в это время, уже на пороге XII в., в творчестве провансальских трубадуров, а затем и у других писателей и поэтов появляется осознание авторства, появляется понятие индивидуального стиля, индивидуального творческого почерка. И, что еще важнее и знаменательнее, в этом столетии литературная жизнь приобретает такую напряженность и насыщенность, что уже возникает пародия, причем пародия индивидуальная, как комическая имитация конкретного авторского стиля. Появляются и всевозможные руководства по поэтическому искусству³⁵, что лишний раз указывает на несомненные изменения в литературной атмосфере эпохи.

Сочинения Гальфрида хорошо вписываются в этот процесс обогащения и усложнения литературной жизни. Отметим прежде всего ярко выраженную ориентацию писателя на античную традицию. Впрочем, влияние Овидия на сочинения Гальфрида не бросается в глаза. Но первые главы «Истории бриттов» во многом используют не только сюжет, но и стилистику «Энеиды» Вергилия³⁶. Ведь тут рассказывается (правда, довольно кратко) о бегстве троянцев во главе с Энеем из-под разгромленной Трои, их обосновании в Италии, затем о судьбе потомка Энея, Брута, переселившегося в Грецию и возглавившего экспедицию на Британские острова. Вместе с тем первые главы книги — не рабский слепок с эпопеи древнеримского поэта. Гальфрид смело варьирует эпизоды, придумывает отсутствующие у Вергилия детали, словом, ведет себя не как послушный переписчик или малооригинальный переложитель, а как поэт, наделенный богатой собственной фантазией.

³⁴ Грабарь-Пассек М. Е., Гаспаров М. Л. Указ. соч. С. 278.

³⁵ См.: Faral E. Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge. P., 1923; Chellinck J. de. Op. cit. T. 2. P. 243.

³⁶ См.: Faral E. La légende arthurienne. T. 2. P. 70—79.

Именно так должны мы оценивать и немного загадочную ссылку на «стариннейшую валлийскую книгу», которую якобы вручил нашему писателю архидьякон Вальтер. Трудно оспаривать это утверждение Гальфрида, но еще труднее в него поверить. В эпоху Средних веков такие ссылки встречаются на каждом шагу и, как правило, они оказываются чистойшей мистификацией. Ведь в то время ценность произведения (не только научного или исторического, но и художественного) обычно определялась степенью его достоверности. Достоверность же обеспечивалась наличием «источника» — какой-то старой книги, которую писатель якобы переводил, пересказывал, перерабатывал. Значительно реже ссылались на некие устные рассказы. Им не очень верили. А вот книга была надежнее, поэтому-то писатели и ссылались на подобный вполне «материальный» источник, хотя его и не существовало в действительности.

Нет, мы совсем не хотим сказать, что Гальфрид Монмутский все сочинил, все придумал. Многие мотивы, которые мы находим в его «Истории бриттов», есть и у ряда его предшественников (о них речь впереди). Кое-что он заимствовал из сочинений, которые до нас не дошли (их существование, конечно, весьма гипотетично), кое-что — из устной традиции, восстановить которую удастся опять-таки очень приблизительно. Но анализ текста «Истории» (столь тщательно проделанный Э. Фаралем) показывает, что творческая фантазия играла в работе писателя первостепенную роль.

Так, используя во многом вергилиеву фразеологию, отдельные мотивы, заимствованные из «Фиваиды» Стация, из некоторых средневековых хронистов (Беды Достопочтенного, Ненния и др.), Гальфрид придумывает генеалогию Брута, явно сочиняет рассказ о пребывании Брута в Галлии. Весь этот эпизод не находит себе аналогий ни в одном известном нам историческом труде или литературном произведении. Еще больше выдумки обнаруживает писатель в рассказе о правителях Британии до появления там легионов Юлия Цезаря. И хотя здесь немало откровенного вымысла и фантастики, писатель стремится показать, что он серьезный историк: в конце глав он делает отсылки к событиям, известным

из истории Древнего Рима или библейской истории. Тем самым легендарные правители³⁷ Британии получают у Гальфрида свое место во всемирной истории, оказываются включенными в реальный хронологический ряд.

Ученые немало потрудились, чтобы отыскать «источники» Гальфрида. Удавалось это далеко не всегда. И вот что типично для писательской манеры автора «Истории бриттов»: когда он не связан предшествующей традицией, то обычно изобретателен и даже глубок. Так, наиболее самостоятелен Гальфрид в своем рассказе о короле Аеире (Аире) и его трех дочерях (гл. 31). Самостоятелен, а потому поэтичен и психологически тонок и правдив. Исследователи почти единодушно во мнении, что история Лира, рассказанная Гальфридом, — плод исключительно его собственной фантазии³⁸. Действительно, ирландской мифологии знаком Лер или Лир, который является морским божеством³⁹. Есть сведения, что в этом качестве почитался он и жителями Уэльса⁴⁰. В двух валлийских мабиноги (памятниках героического эпоса) упоминается некий Лир (Llyr)—отец основных персонажей цикла. Но ни морское божество древних ирландцев, ни герой валлийского эпоса не имеют ничего общего с персонажем Гальфрида. А у него эпизод этот превосходно разработан, и, видимо, именно поэтому к нему столь охотно обращались затем многие авторы, вплоть до Шекспира.

Уже здесь писатель ставит не только существенные политические вопросы, но и глубоко решает проблему человеческих взаимоотношений. Его Лир не только ошибается как государственный деятель, но совершает ошибку и чисто человеческую. Ошибка его — это плод излишней самоуверенности, вспыльчивости, даже самодурства. И поверхностности суждений. Трагическая история Лира слишком хорошо известна, чтобы ее здесь пересказывать. Но

³⁷ Гальфрид называет легендарных правителей Британии латинским словом *rex*. Это, конечно, не «король» в более позднем значении этого термина. Это и не более сниженное и нейтральное «царь». Речь идет — исторически — о племенных вождях, но писатель, вполне согласуясь с основным замыслом своей книги, хотел бы видеть их именно «королями», ибо это не просто рассказ о легендарной истории бриттов, а их возвеличивание и прославление.

³⁸ См.: *Faral E. Op. cit.*, Т. 2. Р. 111; *A. O. H. Op. cit.* Р. 35.

³⁹ См.: *Vries J. de. Paris, 1977. P. 93—94.*

⁴⁰ См.: *MacBain V. Celtic Myth and Religion. London, 1917. P. 93.*

как не отметить ту психологическую глубину, с которой описаны Гальфридом переживания состарившегося царя, как не указать на разнообразие созданных писателем женских образов, особенно прелестной, искренней и по-своему честной и мудрой Кордейлы! Хотя этот эпизод занимает в книге всего лишь одну главу, но и по своим размерам, и по подробности, с какой в ней повествуется о правлении Лира и его злоключениях, он занимает в «Истории бриттов» одно из ключевых мест.

Вообще надо заметить, что Гальфрид явно выделяет в своем повествовании отдельные эпизоды и особо интересующих его персонажей. Так, он то заметно ускоряет ритм своего рассказа, быстро переходя от одного бриттского вождя или правителя к другому, то, напротив, задерживается на каком-либо эпизоде, которому он не обязательно посвящает так уж много страниц текста, но который получает более тщательную отделку. К таковым узловым эпизодам относятся бесспорно главы, рассказывающие о Бруте и его потомках, о Лире, затем о Белине и его брате Бренние (который осуществил победоносный поход на Рим). Довольно подробен Гальфрид и в своем рассказе о римском завоевании Британии (ведь тут у него были многочисленные и вполне надежные источники), но некоторые сообщаемые им факты расходятся с общепринятыми сведениями.

Однако полезно отметить не отдельные неточности Гальфрида, повествующего об отношениях бриттов и римлян, а тот факт, что эпизоды, описывающие покорение римлянами Британии, не окрашены в «Истории» в трагические тона. И это далеко не случайно. Начиная с этих эпизодов писатель постепенно проводит мысль об очень тесной связи бриттов с римлянами (это, например, подчеркнуто в рассказе о деятельности Клавдия и Арвирага — гл. 65—69). Нередко оказывается, что в жилах королей-бриттов течет римская кровь. Таковы, например, Аврелий Амброзий и его брат Утерпендрагон — одни из ключевых фигур британской истории, по представлению Гальфрида. Точно так же он делает жену Артура, Геневеру, представительницей знатного римского рода. Потомки Энея долго жили в Италии, затем они приплыли на Британские острова. Теперь кольцо замыкается: новые правители Британии (т. е. непосредственные предки и потомки короля Артура) по своим родственным связям и происхождению восходят к знатым римлянам. Хотя это, бесспорно, выдумка, появление ее

из-под пера Гальфрида понятно: память о могуществе Рима была не просто жива в обществе XII столетия, представление об этом могуществе было реальностью. Вообще весь рассказ писателя об истории бриттов, об их королях преследует одну цель: показать, как рядом с великой римской империей возникает не менее великое и могущественное Британское королевство, которое оказывается и наследником этой империи, и соперником ее, и ее союзником и собратом.

Совсем иначе описывает Гальфрид взаимоотношения бриттов с представителями германских племен. Уже с 23-й главы «Истории» начинается рассказ о германских набегах. Собственно, с этого момента история Британии, как ее излагает Гальфрид, разворачивается на фоне все более усиливающегося натиска англов и саксов. История бриттов приобретает черты героического сопротивления иноземцам, сопротивления, которое растягивается не на одно столетие. Не приходится удивляться, что трактовка германских племен и их вождей (например, Хенгиста и Хорса) у Гальфрида неизменно отрицательна. В этом он отличается не только от монаха Эадмера (ум. 1124), написавшего свою «Историю нововведений в Англии» («*Historia novorum in Anglia*») с ярко выраженных англосаксонских позиций, но и от сочинений Вильяма Мальмсберийского, стремившегося примирить англосаксов с норманнами. У Гальфрида англы и саксы непременно коварны, жестоки и подлы. Именно благодаря этим качествам им удается не раз одерживать верх над бриттами, которые обычно побеждают в открытом честном бою, но легко поддаются на обман. Так, во время «майских убийств» (гл. 104—105) бритты вынуждены героически защищаться от хорошо вооруженных саксов, напавших на них вопреки заключенному ранее соглашению. Немало у Гальфрида рассказов о том, как германцы подсылают к бриттам убийц, отравляют источники и т. д. Так, из-за подлого вероломства саксов гибнут Аврелий и Утерпендрагон, наиболее могущественные и смелые британские короли.

Но это не значит, что бритты и тем более их вожди изображаются Гальфридом неизменно доверчивыми и простодушными воинами, которые могут противопоставить хитрости и подлости врага лишь свою воинскую сноровку и мужество. И им ведомы сильные страсти, заставляющие их совершать роковые ошибки. И далеко не все бриттские цари изображены однозначно положительно. Здесь

автор «Истории» старательно проводит одну и ту же идею. Те короли правят спокойно и долго, которые уважают интересы своего народа и чтут стародавние законы. Тот же, кто ведет себя иначе, нередко оказывается побежденным врагами или низложенным подданными. Для Гальфрида королевская власть еще не обладает непреложной святостью. Так, он сочувственно рассказывает, как притеснявший простой народ Грациан поплатился за это жизнью (гл. 89). Как полагал Джерман, Гальфрид хотел, конечно, развлечь и позабавить своих читателей, но также показать завоевателям-норманнам, что они покорили когда-то могущественную и славную страну⁴¹. Но не только это: рисуя правителей слабых или коварных, нерешительных или вероломных, он сознательно противопоставляет им своих положительных героев. Прежде всего, Артура, который уже в изображении Гальфрида становится вровень с такими идеальными правителями (по представлениям Средневековья), как Александр Македонский или Карл Великий. Но это еще не убежденный сединами мудрый старец, каким предстанет король Артур в произведениях ближайших продолжателей Гальфрида Монмутского. В «Истории бриттов» перед читателем проходит вся жизнь героя. Наибольшее внимание уделяется его многочисленным победоносным походам, тому, как он старательно и мудро «собирает земли» и создает обширнейшую и могущественнейшую империю. И гибнет эта империя не из-за удачливости или отважности ее врагов, а из-за человеческой доверчивости, с одной стороны, и вероломства — с другой.

Интересно отметить, что писатель вводит в свое повествование чисто романический мотив (впрочем, встречающийся и во многих мифах). Это мотив губительности женских чар, вообще деструктивной роли женщины как в жизни героя, так и всего племени или государства. Так, неодолимость женского очарования испытывает на себе Вортигерн, он не в силах устоять перед опасной привлекательностью Ронвеи (Ронуэн), дочери предводителя саксов Хенгиста. Одурманенный к тому же напитками, он женится на прекрасной чужестранке, и это приносит его стране немало бед и лишений.

Точно так же причиной гибели могущественной Артуровой державы является в конечном счете неверность Геневеры, всту-

⁴¹ См.: *Jarman A. O. H. Op. cit. P. 99—101.*

пившей в любовную связь с Модредом, племянником короля. С образом Геневеры (валлийское написание — *Gwenhwyfar*) в книгу Гальфрида входит тема адюльтера, которая получит затем широкое распространение в романах на артуровские сюжеты. Тема эта не придумана писателем. Мы находим ей параллели в средневековой ирландской эпической литературе, где был создан образ королевы Медб. Дочь короля Коннахта, Медб не просто является обладательницей верховной власти, она есть воплощение такой власти: лишь проведя с ней ночь любви, герой может получить желаемое могущество. И таких героев, и таких ночей в жизни Медб было очень много: она охотно дарит свою любовь домогающимся ее. И этому не препятствует тот факт, что у нее есть муж Айлиль, которому не остается ничего другого, как закрывать глаза на поведение жены⁴². Точно также и Геневера, возможно, изменяет Артуру не только с Модредом, но и с другими знатными сеньорами из окружения короля — всего вероятнее с Каем или даже с Вальванием⁴³, хотя последний мотив у Гальфрида совершенно отсутствует, он появится в более поздней артуровской традиции.

Однако, как нам представляется, было бы ошибкой видеть в образе Геневеры переосмысление, трансформацию персонажа какого-то более раннего сказания, некое воспоминание о героине кельтской мифологии. Такая героиня наукой не зафиксирована. И толкование имени жены Артура как «Белый Призрак» (так толкуют это имя многие, в том числе Ж. Маркаль⁴⁴) вряд ли что-либо объясняет в характере королевы.

Мы полагаем также, что для возведения другого персонажа «Истории бриттов», племянника короля Артура — Модреда, к кельтскому (ирландскому) божеству Медру-Мидиру⁴⁵ нет достаточных оснований. Это божество является в ирландской мифологии правителем земного рая⁴⁶, т. е. иного мира (преисподней). Мидир часто изображается коварным обманщиком, и это может роднить его с персонажем Гальфрида. И хотя в данном случае генетическое тождество в известной мере совпадает с тождеством функциональным, генетические прототипы Артура и Модреда

⁴² См.: *Markale J. La femme celte*. Paris, 1977. P. 231—233.

⁴³ См.: *Ibid.* P. 227.

⁴⁴ См.: *Ibid.* P. 128.

⁴⁵ См.: *Markale J. Lépopée celtique en Bretagne*. P. 256.

⁴⁶ См.: *Vries J. de. Op. cit.* P. 117—118.

восстанавливаются на разных уровнях диахронической протяженности и поэтому входят в разные, несопоставимые системы.

Вряд ли можно толковать их любовное соперничество как переосмысление борьбы света и тьмы (если считать Артура изначально солярным божеством, а Модреда-Мидира — властителем преисподней). Думается, для Гальфрида такое архетипическое истолкование взаимоотношений этих персонажей было абсолютно чуждо. Ведь мотив любовного соперничества старика-дяди и молодого племянника относится к числу самых распространенных в мифологии, фольклоре и литературе универсалий. Подобный мотив можно, видимо, обнаружить в исключительно большом числе соответствующих памятников. Проанализировавший этот мотив, как он манифестировался у тлинкитов, индейцев северо-западного побережья Америки, Е. М. Мелетинский писал: «...рассказ о борьбе старого вождя с сыном своей сестры определенным образом опосредствован тлинкитским социально-историческим контекстом. У тлинкитов, которые придерживаются традиций материнского рода (с учетом того, что при этом родовой строй в целом уже находится у них в стадии разложения), отношения с братом матери очень тесные и вместе с тем сложные. Дядя, особенно дядя — племенной вождь, представляет для племянника авторитет племенной власти и родовых установлений, дает ему защиту, а также материальное и магическое наследство, но одновременно он является для него и источником авторитарного насилия, патроном в трудных инициационных испытаниях (во всяком случае, в прошлом). Для дяди сын его сестры есть «надежда» рода, но также ближайший наследник, который в конечном счете сменит дядю в роли вождя и получит его имущество в ущерб его родным сыновьям. Все это не может не порождать, особенно на фоне известной деградации родового строя, амбивалентности отношений с авункулюсом — дядей по матери. Традиционное сознание мыслит естественной властью дяди над племянником и его роль патрона в обрядах посвящения, но это сознание принимает и необходимость смены поколений, власти авторитета и т. п. по линии «дядя→племянник» и осуждает попытки помешать этому процессу. Наш миф в какой-то мере отражает эти социальные отношения (конечно, с большой долей фантастики), но к ним не сводится. Заметим, что у других племен североамериканских индейцев, у которых господствует отцовский

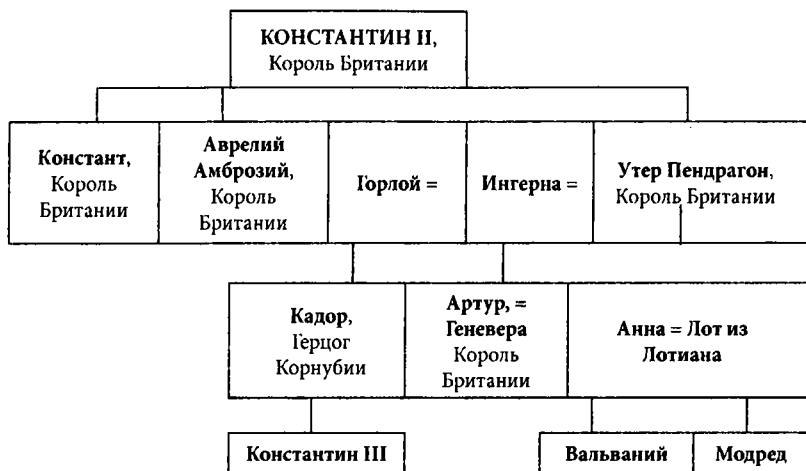
счет родства и патриархальные традиции, в аналогичных сюжетах вместо дяди и племянника выступают отец и сын»⁴⁷.

Последнее замечание о трансформации мотива при переходе от матриархата к патриархату стоит отметить, так как это можно проследить и на эволюции мотива соперничества дяди и племянника в артуровской традиции. Но ни эта эволюция (о которой мы еще скажем), ни появление самого этого мотива у Гальфрида не может быть объяснено генетически, т. е. как переосмысление старой мифологемы и ее применение к новому сюжету. Для автора «Истории бриттов» куда существеннее было переосмысление соперничества (нет, не любовного, конечно) реальных политических деятелей его времени, также связанных между собой сложными родственными отношениями,— Роберта Глостерского, незаконного сына законного короля Генриха, и Стефана Блуаского, чьи права на престол были довольно сомнительны: Стефан был лишь сыном Адели, сестры короля Генриха. Одно время он считался наследником престола (после трагической гибели законного сына короля), но затем преемницей Генриха I была объявлена его дочь Матильда, сначала жена императора Генриха V, а впоследствии анжуйского графа Жоффруа Плантагенета. Так что вопрос о престолонаследии был в это время очень остр и запутан. Отметим также, что после скоропостижной смерти Генриха I Стефан Блуаский буквально захватил английский трон (в этом ему помогли Роберт, епископ Сальсберрийский, и Генрих, епископ Винчестерский), и был момент, когда он чуть было его не лишился. Поэтому претензии Модреда в книге Гальфрида могли отразить и эту столь актуальную и напряженную политическую ситуацию. Гальфрид Монмутский лишь наложил на этот политический конфликт мотив сексуального соперничества племянника и дяди в духе универсальной архетипической мифологемы.

В связи с образом Модреда и его роковым для судеб страны конфликтом с Артуром укажем на существенную трансформацию этого персонажа, вносящую дополнительный трагический штрих в содержание этого эпизода. Родословная Артура, как она изложе-

⁴⁷ Мелетинский Е. М. Палеоазиатский мифологический эпос: Цикл ворона. М., 1979. С. 126—127.

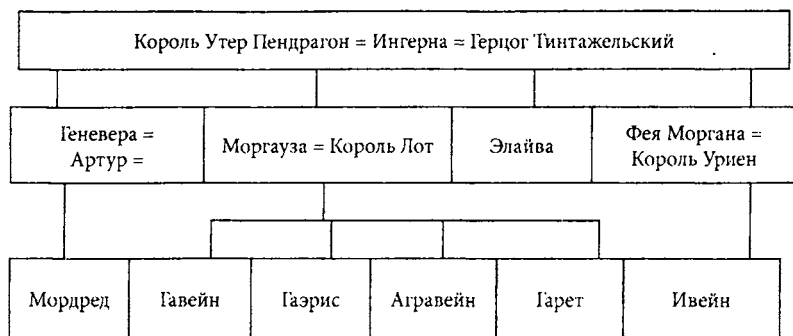
на у Гальфрида, такова (используем, с некоторыми изменениями, схему из работы Ричарда Кавендиша⁴⁸):



Как видим, у Гальфрида Артур наделяется двумя племянниками, противопоставление которых очевидно: верный сподвижник короля Вальваний (Гавейн последующей традиции) здесь противостоит предателю Модреду. Последний захватывает власть и женится на королеве. Эти действия Модреда неизменны на протяжении всей артуровской традиции. Но в ходе ее развития конфликт дяди и племянника осложняется, переосмысливается в духе перехода от матриархата к патриархату (о чем мы говорили выше). Коварному вероломству и предательству Модреда находится новое, более психологически сильное и ситуационно острое обоснование. Генеалогия Артура выглядит теперь так (используем также схему Р. Кавендиша⁴⁹):

⁴⁸ См.: *Cavendish R. King Arthur and the Grail: The Arthurian Legends and their Meaning.* London, 1978. P. 29.

⁴⁹ *Ibid.* P. 45.



На этот раз племянник оказывается одновременно сыном Артура от кровосмесительной связи короля с его сводной сестрой Моргаузой, женой Лота Оркнейского. Тем самым любовное соперничество племянника и дяди совмещено (а не заменено) с аналогичным соперничеством отца с сыном. Мотив инцеста (сожитительство с женой дяди) значительно усилен: Мордред (Модред в более поздних текстах) посягает теперь на жену отца, являясь одновременно плодом сожитительства брата с сестрой. Такая трансформация родственных отношений героев бесспорно усложняет и обостряет ситуацию, но еще дальше уводит образ Модреда от его далекого и весьма гипотетического прототипа — ирландского божества Мидира. Усложнение ситуации произошло в ходе эволюции артуровской традиции, конечно, не из-за перехода от матриархата к патриархату и не как воспоминание о таком переходе, а в результате авторского углубления и усложнения сюжетных схем.

Итак, у реки Камблан сходятся для последней решительной битвы отряды предателя Модреда (а он заключил военный союз с исконными врагами бриттов — саксами, а также скоттами и пиктами) и воинство Артура. Много славных мужей погибло в этом сражении. Был убит вероломный Модред, но погиб также и Артур. Но, как пишет Гальфрид, король лишь временно покинул наш бранный мир, он скрылся на острове Авалоне, этом своеобразном земном рае, «Яблочном Острове» валлийской мифологии, блаженном острове, где отдыхают и залечивают раны герои. Мотив этого чудесного острова интересует нас в данном случае не как отражение каких-то универсальных архетипических мифологем и не в связи с зависимостью легенды об этом острове от

своеобразной «пропаганды», проводившейся Гластонберийским аббатством⁵⁰, а как отражение специфики политического и художественного мышления Гальфрида. С политической точки зрения рассказ об Авалоне — это воплощение мечты о конечном торжестве кельтов, об их реванше по отношению к англосаксам. В этой связи отметим следующее: Гальфрид писал сравнительно недавно после норманнского вторжения в Британию. Эту экспедицию Вильгельм Завоеватель готовил старательно и долго, и не только в военно-стратегическом плане. У него были предварительные контакты с представителями валлийской знати, он охотно включал в свои отряды потомков тех кельтов, которые вынуждены были переселиться в Бретань и отчасти в Нормандию, постоянно теснимые англосаксами. Так что события 1066 г. — в какой-то мере возвращение кельтов на их историческую родину. Сторонники Вильгельма могли изображать и толковать эти события и так. Как бы начинала сбываться мечта о том, что король Артур очнется наконец от своего долгого сна и возглавит свой угнетенный, но не сломленный, не покоренный народ. С чисто художественной точки зрения рассказ Гальфрида об острове Авалоне — это поэтическая разработка универсального мифа о царстве мертвых, параллель острову Гесперид древних греков или, скажем, острову Фей (Caer Siddi) древних валлийцев.

После гибели Артура в стране начинаются нескончаемые усобицы. В них, как полагает Гальфрид, — причина крушения государства бриттов и победы германцев. Здесь писатель как бы обудывает свою фантазию и возвращается на историческую почву. Широко используя сочинения Беда Достопочтенного и некоторых других своих предшественников, он бегло повествует о дальнейшей судьбе бриттов, об их последних королях. И тут он выдумывает последнюю свою «басню». Он рассказывает, как англосаксы все глубже проникают на территорию бриттов, начинают возделывать их земли, строят города, возводят укрепленные замки. Но почему они побеждают? Не из-за слабости или трусости бриттов, а из-за раздиравших их раздоров и распрь и в еще большей степени из-за обрушившихся на страну голода и чумных эпидемий. К тому же

⁵⁰ Этому легендарному острову и его роли в артуровских сказаниях посвящена обширнейшая литература. Нет возможности приводить ее всю. Сошлемся лишь на обстоятельную работу Джеффри Эша: *Ashe C. King Arthur's Avalon*. N. Y., 1958.

разве можно считать бриттов разгромленными и уничтоженными? Ведь они сохранили за собой Уэльс, они переселились в Арморика и цивилизовали эту богатейшую благодатную страну. Важно отметить, что Гальфрид придает большое значение Малой Британии — континентальной Бретани, где сохраняются культурные и политические традиции бриттов (показательно, что легендарный прекрасный лес Броселианд помещается им в Арморике).

На рассказе о наследниках Артура Гальфрид довольно внезапно обрывает свою книгу, несколько иронически предлагая другим историкам ее продолжить. Не приходится удивляться, почему автор «Истории бриттов» прервал рассказ на событиях конца VII в.: дальше, по сути дела, должна была бы начинаться история уже англосаксонского королевства, а обращаться к ней Гальфрид не хотел. Да и задача его была иная: он проследил историю кельтского населения Британии от возникновения там государства до его гибели (хотя сами бритты не погибли) и тем самым довел свое повествование до конца.

В своей книге и особенно в связи с повествованием об Артуре Гальфрид пересказывает или придумывает немало поэтичнейших легенд. Так, он создает образ юноши-прорицателя Мерлина, имеющего мало общего с легендарным бардом VI в. Мирддином, которому традиция приписывает несколько стихотворений. Рассказывает Гальфрид и легенду о Кольце Великанов, чудесным образом перенесенном из Ирландии в Британию (и ныне существующая мегалитическая постройка Стоунхендж), и легенду о Горе Святого Михаила, где обитал ужасный дракон, которого сразил отважный король. В этом эпизоде писатель использует распространенные в фольклоре мотивы единоборства с чудовищем, присовокупляет придуманные им самим детали, и здесь образ Артура приобретает черты мифологического героя. Писатель в подобных эпизодах все дальше уходит от подлинной истории, да и не стремится быть историчным. Вот почему ученые хронисты его времени, даже такие талантливые и самобытные, как Гиральд Камбрейский, но лишенные необузданной поэтической фантазии автора «Истории бриттов», отзывались с явным неодобрением о его книге.

Пересказывая или сочиняя легенды, Гальфрид умеет передать свойственный им первозданный аромат народных мифологических баснословий с их интересом к загадочному и чудесному. И одновременно писатель создает более реалистические, точнее го-

вора, более исторически достоверные рассказы о военных предприятиях Артура (тут подробно изображены обстоятельства его похода против императора Луция). И рядом с подобными батальными сценами мы находим у него эпизоды, явно навеянные укрепляющимися как раз в это время в феодальной среде куртуазными идеалами и обычаями (таково, например, изображение в гл. 157 «Истории» коронования Артура в Городе Легионов — яркой и торжественной придворной церемонии). Гальфрид умел варьировать свой стиль. Как уже говорилось, он то бесстрастно подробен или, напротив, лаконичен, то смело погружается в фантастику. Ученые отмечают также, что ему не было чуждо и ироническое пародирование некоторых характерных примет чужого стиля, в частности таких его современников, как Вильям Мальмсберийский, Генрих Хантингдонский или Карадок Аланкарванский⁵¹.

Гальфрид был прежде всего поэтом. Вот от чего немного наивными выглядят обвинения его в недостоверности, в том, что он был лишь «сочинителем исторических сказок»⁵². Он и был создателем увлекательных баснословий. Это особенно очевидно в его стихотворной «Жизни Мерлина», прелестной маленькой поэме, соединяющей своеобразную народную фантастику, мотивы, заимствованные из архаических слоев кельтской мифологии, с элементами куртуазного осмысления взаимоотношений между людьми. Но этим соединением разнородных стилевых пластов отмечена и «История» Гальфрида.

Именно смелость и изобретательность фантазии, занимательность сюжета, разнообразие повествовательной манеры сделали его книгу, а точнее рассказанные в ней легенды, повсеместно популярной.

IV

Гальфрид повествовал о многих легендарных королях Британии, следуя в этом за своим предшественником Неннием, но именно у него лишь один из них — король Артур — не только занял в их ряду безоговорочно центральное место, но и дал толчок

⁵¹ См.: Flint V. I. J. *The Historia Regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth: Parody and its Purpose. A Suggestion. Speculum*, 1979. Т. 54. P. 447—468.

⁵² См.: Вайнштейн О. Л. Указ. соч. С. 181.

дальнейшей разработке связанных с ним сюжетов в литературе Средневековья, а затем породил и целую отрасль медиевистики — «артурологию».

Гальфрид Монмутский короля Артура, как известно, не придумал. И не он сделал его победоносным вождем островных кельтов (уже не он), тем более основателем утопического государства, чуть ли не мировой империи, законной наследницы империи Римлян (еще не Гальфрид). До того, как быть обработанными в гальфридовой «Истории бриттов», артуровские легенды претерпели долгую эволюцию. Легендам этим посвящена огромная специальная литература, ежегодно пополняющаяся десятками новых книг и сотнями статей. Не излагая выдвигаемые на этот счет многочисленные противоречивые теории (хотя бы теории о происхождении «артурианы»), проследим все-таки самым кратким образом основные этапы эволюции этих легенд до того момента, как они были переосмыслены Гальфридом из Монмута.

Образ короля Артура прошел сложное и многоступенчатое развитие. Бесспорно можно говорить о существовании его прототипа задолго до того момента, как этот исторический персонаж оказался в гуще политической борьбы своего времени. Точнее говоря, до того момента, как на реального Артура были перенесены некоторые черты героев или божеств кельтской мифологии.

Здесь нам помогает лишь метод аналогии. Дело в том, что у ряда кельтских племен существовал строгий запрет на запись сакральных и мифологических текстов. Поэтому мы можем лишь предположить, что у валлийцев и бриттов уже на довольно ранней стадии развития их общества существовала своя мифология и связанные с нею героические сказания. Возможно, в них говорилось о каком-то могучем герое, совершавшем подвиги «повышенной трудности». Р. Ш. Лумис считал возможным сопоставить образ Артура на архетипическом уровне с образами героев некоторых ирландских саг. Но наиболее популярный герой последних, Кухулин, как полагал ученый, сопоставим скорее с Вальванием-Гавейном⁵³. Что же касается Артура, то его больше напоминает легендарный король Улада Конхобар. Действительно, он мудр, справедлив, мужествен — совсем как Артур в развитой артуровской традиции. Двор Конхобара в Эмайн-Махе напоминает двор Артура в Камелоте или

⁵³ См.: Loomis R. S. *Wales and the Arthurian Legend*. Cardiff, 1956. P. 77—78.

Городе Легионов. Но вряд ли образ Конхобара мог оказать влияние на создание образа Артура. Гальфрид Монмутский мог просто не знать сюжетов ирландских саг, точно так же, как и авторы, писавшие до него.

Интереснее и продуктивнее другое сопоставление. Некоторые черты Артура напоминают сходные черты валлийского божества Брана. Он могучий гигант, славящийся своей отвагой и силой. Но в сказаниях, с ним связанных, рассказывается, как он страдает от раны, и этот мотив роднит этого героя скорее с персонажем поздней «артурианы» — с увечным королем, хранителем Грааля⁵⁴. Таким образом, и здесь нет предпосылок возникновению интересующего нас мифологического персонажа.

Еще меньше их в наиболее архаических пластах кельтской мифологии, так как мы просто не располагаем никакими мало-мальски достоверными данными. Однако попытки в этом направлении предпринимались. В Артуре видели, например, какое-то аграрное божество или даже отзвуки солярных мифов⁵⁵. Ныне это убедительно опровергнуто Р. Ш. Лумисом⁵⁶.

С большей уверенностью мы можем говорить об Артуре как о племенном вожде, или, точнее, предводителе военных отрядов. В этом качестве он упомянут в достаточно большом числе памятников. Они двух родов. Это записи кельтских мифологических сказаний или произведения, созданные на их основе, и латинские тексты хроникально-исторического и агиографического характера.

Как отважный военачальник упомянут Артур в поэме валлийского барда второй половины VI в. Анейрина «Гододдин»⁵⁷. В ней рассказывается о героической гибели одного из североэльтских племен. Артуру — герою поэмы — нет равных по смелости и силе. Если это не поздняя интерполяция, то поэма Анейрина является самым ранним свидетельством реального существования Артура и сложения легенд о нем. Ведь поэма была создана в той среде, в которой не могла не сохраниться память об этом историческом деятеле. Важно отметить, что у Анейрина, как и у

⁵⁴ См.: *Cavendish R.* Op. cit. P. 150—151.

⁵⁵ См.: *Rhys J.* Studies in the Arthurian Legend. L., 1891. P. 39—43.

⁵⁶ См.: *Loomis R. S.* Celtic Myth and Arthurian romance. N. Y., 1927. P. 350—355.

⁵⁷ См.: *Jackson K. H.* The Gododdin. The Oldest Scottish Poem. Edinburgh, 1969.

некоторых других валлийских поэтов VI—VII вв., Артур упоминается не только как смелый воитель и даже мудрый правитель, но и как предводитель отрядов отчаянных головорезов, в чьем характере известное благородство и честность легко сочетаются с первобытной жестокостью и даже кровожадностью. Таким образом, качества военного предводителя (бесспорно восходящие к чертам племенного вождя или героя) еще долго будут определяющими для этого персонажа.

Для этого были свои основания. Так называемые «темные века» британской истории⁵⁸ — это период непрекращающейся изнурительной кровопролитной борьбы со следующими одна за другой волнами англосаксонских вторжений, борьбы, отмеченной отдельными частными успехами и цепью непрерывных поражений. Не приходится удивляться, что она выдвинула и своих героев. А мифо-поэтическая традиция, отражавшая самосознание кельтов, нуждалась в таких героях и создавала их.

Так, живший в VI в. монах Гильдас⁵⁹ описал в книге «О разорении и завоевании Британии» («De Excidio et conquestu Britan-niae») серию успешных операций бриттов, под предводительством некоего Аврелия Амброзия не раз наносивших саксам ощутимые удары. Одна из таких побед — битва на Горе Бадоне, происшедшая, вероятно, около 516 г. В результате этой победы кельты приостановили дальнейшее продвижение саксов, которые долго не могли оправиться от поражения. Вокруг этой битвы, о которой рассказал Гильдас, стали группироваться другие легенды о кельтских победах, что дало толчок возникновению образа Артура как неустрашимого и удачливого вождя. Но вот что показательно: текст Гильдаса настолько туманен и противоречив, что остается неясным, кто был предводителем кельтов в этой битве. Возможно, и не Аврелий Амброзий. Упоминает Гильдас некоего Ursus'a (т. е. медведя), и ученые справедливо предполагают, что здесь зашифровано имя Артура (ведь по-валлийски корень слова «медведь» — Atru или Matu)⁶⁰. Лесли Олкок специально останавливается на вопросе, почему Гильдас не называ-

⁵⁸ См.: Ker W. P. The Dark Ages. London, 1955; Markale J. Le roi Arthur et la société celtique. Paris, 1977. P. 151—192.

⁵⁹ См. о нем: Faral E. Op. cit. Т. I. P. 1—39. Ср.: Barber R. Op. cit. P. 13—18, 29—30; Lindsay J. Arthur and his Times. London, 1958. P. 179—187.

⁶⁰ См.: Markale J. Le roi Arthur... P. 199.

ет Артура и кто возглавлял кельтов в битве на Горе Бадоне⁶¹, и приходит к выводу, что со всей уверенностью ответить на этот вопрос затруднительно. Иной точки зрения придерживается Ж. Маркаль. Проанализировав ряд памятников житийной литературы (т. е. вышедших из клерикальных кругов), созданных незадолго до 1100 г., а именно жития местных святых — Гильдаса (ум. 570), Кадока, Караннога, Падерна, он отмечает, что в их жизнеописаниях Артур неизменно изображается как предводитель полубандитских, полувоенных отрядов, сражавшихся с саксами, но и охотно занимавшихся грабежами и поборами среди местного населения, не очень соблюдая при этом неприкосновенность святых обителей. Видимо, солдатня Артура обобрала не один монастырь. «Монастырская традиция,— пишет Ж. Маркаль,— не делала из Артура “маленького святого”, совсем наоборот. Создается впечатление, что все авторы упоминают Артура специально для того, чтобы изобразить его как злобно-го тирана, как выскочку, грабителя и совершенно бесовестного человека. Во всех этих текстах мы встречаем слова, отражающие ненавистное к нему отношение. Это подтверждает гипотезу о том, что у Артура были натянутые отношения с церковными деятелями его эпохи, что и объясняет молчание Гильдаса и Беды на его счет»⁶².

Действительно, Беда Достопочтенный, знавший писания Гильдаса, в своем рассказе о борьбе с саксами выдвигает нового героя. Это король Нортумбрии Освальд, не раз наносивший поражения германцам. Он вряд ли мог послужить прообразом Артура и способствовать сложению мифа об этом короле.

Остановимся еще на нескольких произведениях, предшествовавших сочинениям Гальфрида, произведениях, которые он, скорее всего, хорошо знал.

Одно из них — это валлийский «роман» «Куллох и Олуэн» (в русском переводе «Килох и Олвен») ⁶³. Время его возникновения

⁶¹ См.: *Alcock L. Arthur's Britain: History and Archaeology. London, 1971. P. 21—26.*

⁶² *Marhalt J. Le roi Arthur... P. 206.*

⁶³ См. о нем: *Mac Cana P. The Mabinogi. Cardiff, 1977. P. 62—77; Markale J. Lépopée celtique en Bretagne. P. 137—151; Poster I. L. Culhwch and Olwen and Rhonabwy's dream // Arthurian literature in the Middle Ages. P. 31—43; Loomis R. S. The Development of Arthurian Romance. N. Y., 1970. P. 24—27;*

точно не установлено, но совершенно очевидно, что он предшествует книге Гальфрида.

Это произведение зафиксировано на стадии перехода от богатырской сказки к рыцарскому роману. Но по своей тематике, образному строю и стилистике оно все-таки ближе к сказке. Это типичный эпический рассказ о героическом сватовстве, о добывании невесты. Протагонист произведения ищет помощи и поддержки у Артура и его рыцарей. Посещение юношей королевского двора описано в духе эпических сказаний; здесь присутствуют мотивы инициационных испытаний, запретов и ограничений. Эпический колорит, наличие типично фольклорных тем и мотивов начиная с основного сюжета произведения — добывания невесты посредством преодоления заранее обусловленных препятствий и выполнения во многом стандартного набора заданий, а также повторы, стереотипные эпитеты, ретардации и т. п. — все это говорит о том, что «Куллох и Олуэн» является переходным произведением, в котором очень сильны элементы фольклора. Современный французский кельтолог Жан Маркс так отозвался об этом произведении: «Эта сокровищница приключений, наполненная вызовами на поединок, странствиями, разыскиванием талисманов, узнаваниями, поисками заколдованных предметов, создает ту атмосферу, в которой благодаря литературным шедеврам, созданным поэтами-бриттами, несмотря на содержащиеся в их произведениях огромные лакуны, интерполяции, противоречия, можно отыскать ключ и источник чудесного, окрашивающий в неповторимые тона бретонские сюжеты»⁶⁴. Действительно, эта атмосфера пленительной феерии отразилась и в книге Гальфрида Монмутского, и еще в большей степени — в последующей артуровской традиции. Но здесь можно было бы отметить и другое. Наряду с архаизирующими мотивами (что роднит изображенный здесь двор Артура с двором Конхобара) и чертами племенного вождя, ощутимыми в образе Артура, последний предстает тут не просто отважным и опытным военачальником, но и мудрым, убежденным сединами королем.

Cavendish R. Op. cit. P. 17—21. См. русский перевод памятника: Мабиногион: Волшебные легенды Уэльса / Пер., вступ. статья и примеч. В. В. Эрлихмана. М., 1995.

⁶⁴ *Marx J.* Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne. Paris, 1965. P. 29.

Он совсем не таков в двух других произведениях, к которым мы сейчас перейдем.

Первое — это анонимные «Анналы Камбрии» («*Annales Cambriae*»), созданные, видимо, в конце X в. и иногда включаемые в отдельные списки «Истории бриттов» Ненния (после гл. 66). Здесь дважды упоминается Артур. Под 516 г. рассказывается: «Битва при Бадоне, во время которой Артур носил на своих плечах крест господ нашего Иисуса Христа три дня и три ночи, и бритты были победителями»⁶⁵. Под 537 г. сказано: «Битва при Камлане, во время которой Артур и Медрауд убили друг друга, и мор наступил в Британии и Ирландии»⁶⁶. Хотя здесь появляется важный для дальнейшей артуровской традиции, в том числе и для Гальфрида, мотив вражды Артура с Модредом, ни личность Артура, ни ее трактовка автором «Анналов» остается неясной.

Иначе рассказывает об Артуре Ненний, писавший, видимо, в конце VIII в. Но в его хаотическом, многослойном произведении, в котором можно обнаружить не только следы разновременных интерполяций, но и почти механическое соединение разных в жанровом и хронологическом отношении частей, Артур остается прежде всего военным вождем. Он наделяется двенадцатью славными подвигами (как античный Геракл), самый замечательный из которых — сражение на Горе Бадоне. Но тут вот что следует отметить. Реальный Артур явно не мог совершить всех тех подвигов, о которых говорит Ненний. Географическая и временная локализация этих двенадцати сражений исключает это. Артур, первоначально вождь северных кельтов, мог быть причастен лишь к некоторым из них. Когда саксонские отряды устремились в Северный Уэльс и Шотландию, встала задача объединения кельтских племен для совместного отпора завоевателям. Исторический Артур, конечно, мог предпринять попытку возглавить такие объединенные силы кельтов⁶⁷, что, однако, вряд ли ему в полной мере удалось. Но это совершилось на уровне творимой о нем легенды, которая, нося компенсаторный характер, неизбежно должна была возникнуть.

⁶⁵ *Faral E.* Op. cit. T. 3. P. 45; «*Bellum Badonis in quo Arthur portavit crucem Dominostri Jhesu Christi tribus diebus et tribus noctibus in humeros suos et Brittones victores fuerunt*».

⁶⁶ *Ibid.*: «*Gueith Camlann, in qua Arthur et Medraut corruerunt, et mortalitas in Britannia et in Hibernia fuit*».

⁶⁷ См.: *Markale J.* Le roi Arthur... P. 216—218.

Возникнуть именно тогда, когда в ней появилась необходимость. Как писал Э. Фараль, «Артур, вождь северных бриттов, герой локальных сражений, приобретает в тексте “артурианы”, в том виде, в каком она дошла до нас, черты героя, чьи подвиги распространяются на всю Британию и в котором последующие поколения призваны прославлять наиболее крупного государя британской национальной истории»⁶⁸.

Ненний поведал и о далеких предшественниках Артура, начиная с легендарного Брита (Брута), потомка Энея. Почва для рассказа о правителях Британии и для создания образа Артура, короля бриттов, а затем и императора Запада, была подготовлена. Гальфрид Монмутский мог писать свою «Историю». Он не во всем следовал за Неннием, привлекая и другие источники, так как был усидчив, учен, талантлив и обладал изобретательной фантазией. Но Ненний послужил ему надежной канвой. Не была ли рукопись Ненния как раз той «стариннейшей валлийской книгой», которую архидьякон Оксфордский Вальтер и передал однажды своему другу и сотруднику, попросив переделать ее на новый лад?



Судьба сочинений Гальфрида, и прежде всего его главной книги, его «Истории», двояка. С одной стороны, ворчливое порицание подлинных «историков», обвинения в недостоверности, в выдумках и натяжках, с другой — колоссальная популярность, выразившаяся не только в нескончаемом потоке списков и копий, но и в обработках, пересказах, подражаниях, наконец в возникновении устойчивой артуровской традиции, столь щедро обогатившей европейскую средневековую словесность.

Мы вряд ли должны объяснять этот беспримерный успех одними литературными достоинствами книги Гальфрида Монмутского, хотя и о них забывать не стоит. Читателей (а следовательно и писателей) Средневековья увлекло далеко не все из того, о чем поведал Гальфрид. Ведь из всего псевдоисторического повествования нашего автора повышенный интерес вызвала лишь его артуровская часть. Все, что ей предшествовало и за ней следовало, уже у самого Гальфрида во многом воспринималось как необходимое дополне-

⁶⁸ *Fatal E. Op. cit. T. 1. P. 147.*

ние к «основному», т. е. к «артуриане». Последователи Гальфрида Монмутского продолжили разработку именно этой «основной» части его книги, остальное же либо попросту отбрасывая, либо пересказывая бегло и незаинтересованно, либо же решительно переосмысляя.

Как уже говорилось, Гальфрид короля Артура не придумал. Он лишь привел в систему то, что нашел в смутных и скупых упоминаниях предшественников (главным образом у Ненния) и, видимо, в устных легендах. Широкое хождение таких легенд как на Британских островах, так и на континенте, в смешанной франко-кельтской среде в немалой мере обеспечило благожелательный прием сочинений Гальфрида. Но существовали также вполне определенные политические круги, в которых артуровские легенды были встречены с особенным энтузиазмом. Мы имеем в виду молодую династию Плантагенетов, имевшую прочные корни в Нормандии и Бретани. Для представителей этой династии, и прежде всего для короля Генриха II (чьей женой была знаменитая Альенора Аквитанская⁶⁹, страстная поклонница куртуазной лирики трубадуров и покровительница литературы), артуровские легенды обладали большой притягательной силой. Ведь они рассказывали о досаксонских властителях Британии, якобы генетически связанных с родом римских императоров. Поэтому-то Генрих проявлял повышенный интерес к личности короля Артура, дал это имя одному из своих внуков (который, став герцогом Бретонским, пытался подчинить себе континентальные владения Плантагенетов, вступив в соперничество с Ричардом Львиное Сердце) и способствовал появлению стихотворного романа-хроники Васа «Брут»⁷⁰ (1155). Вас довольно точно пересказал в стихах книгу Гальфрида, но существенно изменил трактовку образа центрального персонажа. Уже у Васа этот король приобретает черты убеленного сединами мудрого правителя, становится символом подлинной рыцарственности и благородства, как они понимались во второй половине XII столетия. Появляется у Васа и идея Круглого Стола, за которым собираются самые прославленные и

⁶⁹ См. о ней: *Lejeune R. Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille // Cultura neolatina. T. 14. 1954. P. 5—57; Markale J. La vie, la légende, l'influence d'Aliénor comtesse de Poitou, duchesse d'Aquitaine, reine de France, puis d'Angleterre, Dame des troubadours et des bardes bretons. Paris, 1979.*

⁷⁰ См.: *Foulon Ch. Wace // Arthurian literature in the Middle ages. P. 94—103.*

достойные члены рыцарского братства, причем путь в их круг не заказан никому, если он доблестен и благороден. Следом за Васом за разработку артуровских сюжетов принялся замечательный французский поэт Кретъен де Труа⁷¹, который, однако, не создал подробного последовательного рассказа об артуровском королевстве, а написал пять романов не столько о самом Артуре, сколько о прославленных его рыцарях — Эреке, Ивейне, Ланселоте, Гавейне, Персевале и др.

И Вас, и Кретъен писали по-французски, хотя и были так или иначе связаны с английским двором⁷². Несколько позже стали появляться и английские пересказы книги Гальфрида, а затем и созданные на их основе самостоятельные произведения романного жанра. Среди первых английских стихотворных переработок «Истории бриттов» заслуживает упоминания обширное сочинение Лайамона⁷³, возникшее около 1204 г. В нашу задачу не входит давать сопоставительный анализ всех этих произведений, тем более что это уже делалось неоднократно⁷⁴. Ниже мы скажем об одном существенном моменте эволюции «артурианы», сейчас же обратимся к интересному свидетельству популярности артуровских легенд в кругах, близких к английскому королевскому дому.

⁷¹ Литература о нем очень велика, поэтому укажем лишь несколько основных работ: *Cohen C.* Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII siècle, Chrétien de Troyes et son oeuvre. Paris, 1931; *Frappier J.* Chrétien de Troyes, l'homme et l'oeuvre. Paris, 1968; *Hofer S.* Christian von Troyes; Leben und Werke des altfranzösischen Epikers. Graz, 1954; *Topsfield L. T.* Chrétien de Troyes: A study of the Arthurian Romances. Cambridge, 1981; *Muddox D.* The Arthurian Romances of Chrétien de Troyes: Once and Future Fictions. Cambridge, 1991; *Bergeron G.* Les combats chevaleresques dans l'oeuvre de Chrétien de Troyes. Oxford; Bern; Berlin; Wien, 2008.

⁷² См.: *Markale J.* Aliénor d'Aquitaine. P. 170—175.

⁷³ См.: *Loomis R. S.* Layamon's Brut // Arthurian literature in the Middle ages. P. 104—111.

⁷⁴ Литература, посвященная артуровским легендам и их отражению в художественной словесности разных эпох и разных народов, поистине огромна. Очень удачные обзоры развития «артурианы» на протяжении Средних веков содержатся в книгах П. Ш. Лумиса и в коллективном труде, вышедшем под его редакцией, на который мы уже неоднократно ссылались. Укажем два очень полезных справочных издания: *The Arthurian Encyclopedia* / Ed. by N. J. Lacy. N. Y.; London, 1986; *Minary R., Moorman Ch.* An Arthurian Dictionary. Chicago, 1990.

Мы имеем в виду рассказ известнейшего хрониста Гиральда Камбрейского (ок. 1146—1220), который был весьма популярным и очень плодовитым писателем своего времени. Рассказ этот настолько увлекателен, подробен и даже поэтичен, что его стоит привести целиком. В своем латинском сочинении «*De principis instructione*» (1192) Гиральд так рассказывает о раскопках, что производили монахи Гластонберийского аббатства в 1190 г.⁷⁵:

«Сейчас все еще вспоминают о знаменитом короле бриттов Артуре, память о котором не угасла, ибо тесно связана с историей прославленного Гластонберийского аббатства, коего король был в свое время надежным покровителем, защитником и щедрым благодетелем. Из всех храмов своего королевства он особенно любил и почитал церковь святой девы Марии, матери Господа нашего Иисуса Христа, что в Гластонбери. Смелый воин, король повелел поместить в верхней части своего щита, с внутренней стороны, изображение Богоматери, так что во время битвы образ этот постоянно был у него перед глазами. И перед началом сражения он не забывал смиренно лобызать ее стопы. О короле Артуре рассказывают всякие сказки, будто тело его было унесено некими духами в какую-то фантастическую страну, хотя смерть его не коснулась. Так вот, тело короля, после появления совершенно чудесных знамений, было в наши дни обнаружено в Гластонбери меж двух каменных пирамид, с незапамятных времен воздвигнутых на кладбище. Найдено тело было глубоко в земле в выдолбленном стволе дуба. Оно было с почестями перенесено в церковь и благоговейно помещено в мраморный саркофаг. Найден был и оловянный крест, положенный по обычаю надписью вниз под камень. Я видел его и даже потрогал выбитую на нем надпись (когда камень убрали): “Здесь покоится прославленный король Артур вместе с Геневерой, его второй женой, на острове Авалоне”. Тут на многое следует обратить внимание. Выходит, у него было две жены. Именно вторая была погребена вместе с ним, и это ее останки были найдены одновременно с останками ее мужа. Но в гробнице их тела положены отдельно: две трети гробницы были предназначены для останков короля, а одна треть, у его ног,— для останков жены. Нашли также хорошо сохранившиеся светлые волосы, заплетенные в косу; они несомненно принадлежали

⁷⁵ Латинский текст см. в кн.: *Fard E. La légende arthurienne*. Т. 2. P. 437—440.

женщине большой красоты. Один нетерпеливый монах схватил рукой эту косу, и она рассыпалась в прах. Было немало указаний на то, что тело короля покоится именно здесь; одни из таких указаний содержались в сохранившихся в монастыре рукописях, другие — в полустершихся от времени надписях на каменных пирамидах, иные — в чудесных видениях и предзнаменованиях, коих сподобились некоторые благочестивые миряне и клирики. Но главную роль сыграл в этом деле король Англии Генрих Второй, услышавший от какого-то исполнителя бриттских исторических песен одно старинное предание. Это Генрих дал монахам точное указание, что глубоко под землей, на глубине по меньшей мере шестнадцати футов, они найдут тело, и не в каменной гробнице, а в выдолбленном стволе дуба. И тело оказалось лежащим именно там, зарытое как раз на такой глубине, чтобы его не могли отыскать саксы, захватившие остров после смерти Артура, который при жизни сражался с ними столь успешно, что почти всех их уничтожил. И правдивая надпись об этом, вырезанная на кресте, была закрыта камнем тоже для того, чтобы невзначай не открылось раньше срока то, о чем она повествовала, ибо открыться это должно было лишь в подходящий момент. Гластонбери, как ее называют теперь, звалась в прошлом островом Авалоном; это действительно почти остров, со всех сторон окруженный болотами. Бритты называли его Инис Аваллон, что значит “Остров Яблок”. Место это и вправду в старые времена было изобильно яблоками, а яблоко на языке бриттов — аваль. Благородная Моргана, владычица и покровительница этих мест и близкая родственница Артура, после битвы при Кемелене переправила его на остров, что сейчас зовется Гластонбери, дабы он залечил там свои раны. Место это называлось в прошлом также на языке бриттов Инис Гутрин, что значит “Стеклянный Остров”, и из этого названия саксы, когда они тут обосновались, и составили “Гластонбери”, ибо на их языке глас значит “стекло”, а бери — “крепость”, “город”. Да будет известно, что кости Артура, когда их обнаружили, были столь велики, будто сбывались слова поэта: “И богатырским костям подивится в могиле разрытой”⁷⁶. Берцовая кость, поставленная на землю рядом с самым высоким из монахов (аббат показал мне его), оказалась на три пальца больше всей его ноги. Череп был столь велик,

⁷⁶ Вергилий. Георгики. I. 497 / Пер. С. Шервинского.

что между глазницами легко помещалась ладонь. На черепе были заметны следы десяти или даже еще большего числа ранений. Все они зарубцевались, за исключением одной раны, большей, чем все остальные, оставившей глубокую открытую трещину. Вероятно, эта рана и была смертельной».

Таков этот немного наивный рассказ, ярко свидетельствующий о распространенности артуровских легенд на исходе XII столетия. В повествовании Гиральда отметим два момента. Во-первых, историк подчеркивает интерес к личности Артура и к рассказываемым о нем легендам короля Генриха II Плантагенета, который бесспорно способствовал популяризации «артурианы». Во-вторых, распространение этих легенд, в том числе легенды о нахождении тела Артура и о его перенесении с монастырского кладбища в церковь, Гиральд связывает с Гластонберийским монастырем. Это не случайно. Монастырь был не просто влиятельный и богатый. Он выполнял и определенные идеологические функции. Его географическое положение сделало аббатство местом соприкосновения нескольких национальных культурных традиций — валлийской (и корнийской, ибо Гластонбери расположен «на пороге» Корнуэльса), ирландской, саксонской и франко-норманской. В монастыре, по вполне понятным причинам, активно собирали реликвии и творили легенды. Так, утверждалось, что в монастырской церкви покоятся останки св. Бригитты и св. Патрика, наиболее почитаемых святых островных кельтов. Однако тут не обошлось без подлога: за захоронение первосвятителя Ирландии, жившего в первой половине V в. (389—461), выдали могилу «рядового» местного святого, скончавшегося в Гластонбери в 850 г.⁷⁷ Распространение легенд о короле Артуре было вполне в интересах монастыря и соответствовало политическим амбициям молодой династии, лишь недавно утвердившейся на английском троне.

Со всеми этими легендами, и прежде всего с легендой о королевстве Артура как идеологическом (точнее духовном) центре Запада, вскоре соприкоснулась — опять-таки на гластонберийской почве — еще одна легенда. Речь идет о легенде о таинственном Граале, столь поэтично отозвавшейся едва ли не во всех литературах западного Средневековья. Грааль был потиром, т. е. чашей причащения на первой литургии, но этот сосуд отождествлял-

⁷⁷ См.: *Faral E. Op. cit.* Т. 2. Р. 423.

ся также с той чашей, в которую Иосиф Аримафейский собрал кровь распятого Христа. В Граале видели и магический камень алхимиков⁷⁸, и трансформированный рог изобилия народных легенд. Включенный в систему артуровских преданий (и резко видоизменив последние), Грааль стал олицетворением некоего мистического рыцарского начала, символом высшего совершенства. Стал он и своеобразной эмблемой мировой христианской империи, мечты о которой были столь характерны для XIII в., в частности для идеологов ордена Тамплиеров⁷⁹. Христианская основа легенд о Граале несомненна, на что не без основания указывал в свое время Марио Рок⁸⁰. Но было бы ошибкой не видеть в этих легендах и кельтского субстрата — мифологического сосуда изобилия, типичного для дохристианских представлений коренных жителей Британских островов. Действительно, как заметил Ж. Маркс, в основных компонентах легенд о Граале их мифологический характер «бросается в глаза»⁸¹. Ведь, как писал видный чешский кельтолог Ян Филип, «в Ирландии магический котелок был символом изобилия и бессмертия и часто помещался на священном месте или в здании. При торжествах, известных под названием гобния, в котле варилось магическое пиво для питания и подкрепления божеств»⁸². Таких котелков найдено археологами немало, а самый знаменитый из них, так называемый Гундеструп, представляет собой значительный памятник средневекового прикладного искусства и хранится в Национальном музее в Копенгагене.

Итак, легенды о чудесном котелке, дарующем вечную молодость и здоровье, были издавна распространены среди коренного населения Британии. Они были переосмыслены в христианском духе. Появилось предание (его упоминает Вильям Мальмсберийский), что Иосиф Аримафейский по поручению Филиппа, первого епископа Иерусалима и хранителя святых реликвий (чаши евхаристии и копья сотника Лонгина), отправился на Британские острова, где основал небольшое аббатство и построил церковь

⁷⁸ См.: *Duval P. La pensée alchimique et le conte du Graal.* Paris, 1979.

⁷⁹ См.: *Evola J. Le mystère du Graal et l'idée impériale gibeline.* Paris, 1972.

⁸⁰ См.: *Roques M. Le Graal de Chrétien et la Demoiselle au Graal.* Romania, 1955. Т. 76. P. 1—27.

⁸¹ *Marx J. Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne.* Paris, 1965. P. 87.

⁸² *Филип Я. Кельтская цивилизация и ее наследие.* Прага, 1961. С. 171.

на том самом месте, где позже возник монастырь Гластонбери. Это предание охотно пересказывали местные монахи, хотя христианство распространилось в Британии значительно позже. Считалось, что Иосиф мог иметь при себе какие-нибудь святые реликвии.

Так «артуриана» приобрела новый смысл и новую структуру. Идейным центром утопического артуровского королевства стал уже не двор Артура, а полный чудес замок Грааля, охраняемый почти божественным воинством. «Начало» Артурова царства связывалось уже не с какими-то мифологизированными событиями «темных веков» британской истории, а с перенесением на Британские острова священных христианских реликвий. Подвиги основных персонажей артуровских сказаний приобрели иное содержание: на смену бездумным поискам приключений пришли осмысленные богоугодные деяния, ведущие к моральному совершенствованию рыцаря и к установлению справедливости и гармонии в мире. Здесь роль короля Артура претерпевает дальнейшую редукцию: этот персонаж совершенно утрачивает былую активность, превратившись даже не в верховного судью в делах доблести и чести, а в некоего бесстрастного наблюдателя, в праздности и лени проводящего свои дни в Камелоте и других замках. Артур лишается «истории»: у его королевства нет ни начала, ни конца, оно как бы существует вечно. Нет у него и четких географических границ: это уже не королевство Британия, а какая-то всемирная империя, без конца и без края.

Впрочем, подобная тенденция изображения Артура и его королевства была и не единственной, и не очень стойкой. Уже с середины XIII столетия начинают появляться книги (прежде всего во Франции), рассказывающие и о молодости Артура, и о его героических деяниях, и о коварном предательстве Мордредра. История государства Артура (которое можно отождествить с владениями Плантагенетов в пору их наибольшего могущества) снова выстраивается в последовательный ряд. На смену мифологизации истории приходит историзация мифа. Происходит, таким образом, возврат к исторической концепции и повествовательной структуре Гальфрида Монмутского. Наиболее значительное свидетельство этого процесса — знаменитая книга сэра Томаса Мэлори, великого английского писателя XV в.

Гальфрид не создал историографической традиции; как уже отмечалось, он был прежде всего писателем. Поэтому его выдумки и баснословия обогатили прежде всего литературу, а книга его по праву заняла заметное место среди других литературных памятников Средневековья.

**ПЕРЕВОД И ПОДРАЖАНИЕ
В СРЕДНИЕ ВЕКА
(От «Энеиды» Вергилия
к «Роману об Энее»)**





При всей ее кажущейся, да и объективной, самозамкнутости и самоисчерпанности средневековая литература не была окружена непреодолимой стеной, а внутри разделена — жесткими внутренними перегородками. Это обнаруживало себя в разветвленной системе связей, влияний, воздействий, что привело к появлению переводов, подражаний, адаптаций, пересказов, перекодированных жанровых переложений, наконец, пародий. (Последние занимают в феномене перевод/подражание вполне определенное, пусть не очень значительное и массовидное, но вполне симптоматичное место.)

Историю перевода/подражания в эпоху Средних веков мы не предполагаем излагать; она сложна, многообразна, не на всех своих этапах в достаточной мере изучена и во многом требует еще специальных разысканий, осмыслений и интерпретаций.

Но сразу же укажем на принципиальное отличие средневековых переводов/подражаний от аналогичных явлений в литературах Нового времени. Как самые далеко уходящие от оригинала обработки, так и прямые, достаточно точные переводы, даже помимо намерений их авторов, воспринимались и действительно являлись фактами данной конкретной, так сказать «текущей», литературной жизни. При этом были возможны два принципиально разных, далеко друг от друга отстоящих, как бы разведенных случая. С одной стороны, автор нового литературного «факта» мог считать, что из-под его пера выходит как раз перевод. Пожалуй, такой подход характерен для эпохи «развитого Средневековья», то есть начиная с XIII столетия и позже¹. С другой стороны, исходное (то есть выбранное для переложения) произведение подвергалось сознательному разрушению, перекомпоновке, переделке и служило лишь источником фабульного материала, что четко осознавалось и даже нередко специально подчеркивалось в прологах, введениях, вступительных строках нового произведения. Впрочем, на предшественника ссылались далеко не всегда, а если подобные ссылки и

¹ См.: *Monfrin J.* Humanisme et traductions au Moyen Age // *L'Humanisme médiéval dans les littératures romanes du XII^e au XIV^e siècle.* Paris, 1964. P. 224.

делались, они служили утверждением подлинности, правдивости, истинности нового литературного памятника. Нередко поэтому такие ссылки носили совершенно фиктивный характер: говорилось о неких «старых авторах», «старинных книгах» и т. п., которые якобы были использованы переводчиком-перелагателем.

Среди впечатляющих примеров отсутствия ссылок на источник назовем, в частности, такие значительные памятники средневековой куртуазной литературы, как «Роман о Фивах» и «Роман об Энее», восходящие соответственно к «Фиваиде» Стация и «Энеиде» Вергилия; в их французских переработках мы не найдем даже беглых упоминаний этих двух знаменитых поэтов античности. Все новое произведение подается как вполне самостоятельное творение, в основе которого лежит не какой-то конкретный старый текст, а лишь старое предание, имевшее в свое время широкое распространение, которое и подвергается не обработке даже, а коренному переосмыслению, которое используется для создания произведения нового, решающего новые, присущие именно ему художественные задачи.

Одним из ярких примеров чисто «средневекового» подхода к переводу/подражанию является старофранцузская переработка «Энеиды» Вергилия. К ней и обратимся.

Этот памятник французского куртуазного романа был, видимо, весьма популярен, он сохранился в составе девяти рукописей (лишь в двух из них он пребывает в одиночестве, в остальных же соседствует, в разных сочетаниях, со столь же популярными произведениями того же жанра: с «Романом о Фивах», «Романом о Трое» и «Романом о Бруте»; стоит отметить, что все эти три произведения возникли не на пустом месте, все они имели значительные литературные источники). Что касается «Романа об Энее», то он оказал заметное влияние на развитие романного жанра вообще² и стал, в частности, передаточным звеном между «Энеидой» латинского поэта и романом немца Генриха фон Фельдеке, писавшего в последней трети XII и начале XIII столетия.

«Роман об Энее» в его соотношении с книгой Вергилия давно уже стал предметом самого пристального внимания. Нет нужды перечислять все посвященные этому вопросу работы; они появ-

² См.: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 53.

ляются с завидным постоянством, начиная с книг А. Дресслера³ и Э. Фараля⁴. Назовем лишь более поздние работы А. Пофиле⁵, Ж. Фрапье⁶, О. Жодоня⁷, Дж. Анджели⁸.

Принято полагать, что между французским стихотворным текстом и античной поэмой существовал какой-то прозаический латинский памятник, ставший тем самым посредником между двумя произведениями. К такому выводу заставляют прийти бросающиеся в глаза отличия одного памятника от другого. Между тем очевидность этих отличий еще не обязательно указывает на существование такого посредника. В самой деле, утрата многих составляющих «Энеиды», как целых больших эпизодов, о чем мы скажем ниже, так и огромного количества деталей (например, мелких описаний, тем более эпитетов и т. п., а также собственных имен), и одновременно появление эпизодов новых, вполне могло произойти непосредственно при переложении поэмы Вергилия неизвестным нам средневековым поэтом. В противном случае следовало бы предположить, что всю эту работу по сокращению, перекомпоновке и расширению (новые эпизоды) выполнил автор латинской прозаической обработки «Энеиды». А может быть, таких последовательных прозаических обработок было несколько? Впрочем, вопрос этот никогда, видимо, не сможет быть решен однозначно. Выскажем, тем не менее, одно предположение. Целый ряд если и не развернутых эпизодов, то достаточно больших пассажей наверняка возник сразу же как стихотворный текст. К таким пассажам бесспорно относятся многочисленные диалоги персонажей, диалоги стремительные, в которых реплики участников укладываются, как правило, в одну строку, а иногда умещаются и в ее половину. Таких быстрых обменов репликами нет у Вергилия, но нет и у других авторов античности; тем более их нет в известных нам прозаических памятниках Средневековья.

³ Dressler A. Der Einfluss des altfranzösische Eneas-Romans auf die altfranzösische Literatur. Leipzig, 1907.

⁴ Faral E. Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age. Paris, 1913. P. 73—157.

⁵ Pauphilet A. Enéas et Enée // Romania. IX. 1929. P. 195—313.

⁶ Frappier J. Remarques sur la peinture de la vie et des héros antiques dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle // L'Humanisme médiéval... P. 13—54.

⁷ Jodogne O. Le caractère des oeuvres «antiques» dans la littérature française du XII^e et du XIII^e siècle // L'Humanisme médiéval... P. 55—106.

⁸ Angeli G. L. «Enéas» e i primi romanzi volgari. Milano; Napoli, 1971. P. 174—198.

Издатель французского романа⁹ справедливо пишет, что автор его был начитанным и образованным клириком¹⁰. Действительно, в стихотворной французской обработке легко обнаруживается широкое использование не только собственно «Энеиды» (а как же иначе?), но и целого ряда других произведений известнейших античных писателей, прежде всего, конечно, Овидия («Метаморфозы», «Любовные элегии», «Героиды», «Наука любви», «Лекарство от любви»), а также отчасти Апулея и Лукиана. Вместе с тем, эрудицию средневекового поэта не стоит преувеличивать: он обращался лишь к тем авторам, которые в его эпоху были весьма популярны и следы знакомства с которыми обнаруживаются повсюду.

Вместе с тем, следует отметить, что использование «посторонних» авторов никогда не приводит в романе к существенному отходу от основного сюжетного стержня «Энеиды». Эти заимствования — не сюжетного, фабульного характера; они относятся к уровню мотива, в поэме Вергилия в той или иной мере присутствующего, но едва разработанного, лишь намеченного. Особенно это относится к изображению любовных переживаний. Ограничимся в данном случае лишь одним примером.

Влюбившаяся в Энея Лавиния, о чем подробно повествуется в последней «части» романа (под «частями» мы подразумеваем отрезки старофранцузского текста, соответствующие отдельным книгам «Энеиды»), спрашивает мать о признаках любви, та их перечисляет:

...d'amor estuet sovant süer
 et refroidir, fremir, tranbler
 et sospirer et baallier,
 et perdre tot boivre et mangier
 et degiter et tressaillir,
 müer color et espalir,
 giendre, plaindre, palir, penser
 et sanglotir, veillier, plorer.
 (v. 7921—7928)

Это может быть соответственно со следующими стихами «Науки любви»:

⁹ См.: Eneas. Roman du XII^e siècle / Edité par J.-J. Salverda de Grave. T. 1—2. Paris, 1929, 1964.

¹⁰ *Idem.* T. I. P. XXII.

Бледность и худоба обличают влюбленные души,
Так не стыдись под плащом кудри блестящие скрыты!
Юным телам придают худобу бессонные ночи,
Боль, забота, печаль — знаки великой любви.
Чтобы желанья сбылись, не жалея вызывать сожаленья.

(I, 733—737; пер. М. Гаспарова)

Как видим, при переработке этого мотива и его включении в ткань романа средневековый поэт меняет модальность: вместо совета и наставления (как у Овидия) перед нами простая констатация, простая номенклатура внешних симптомов, указывающих на влюбленность. Нельзя не заметить, что этот перечень пространнее и подробнее, чем у древнеримского поэта. К тому же отметим, что признаки любовной страсти перечисляются в романе в данной сцене несколько раз. Мать их называет снова (ст. 7961—7966), а затем Лавиния, увидев с башни замка Энея, испытывает все то, о чем ей было выше рассказано (см. ст. 8073—8081).

Итак, одной из важных особенностей средневековой переработки является обращение к другим античным источникам, их достаточно свободное усвоение, их приспособление к новым художественным задачам. Как правило, это мелкие внесюжетные детали, которые обычно подвергаются развертыванию, амплификации. При этом следует подчеркнуть, что дополнительные источники — немногочисленны, они ограничиваются памятниками литературы античности. Обращения к произведениям средневековых литератур (латинской и старофранцузской) — единичны. Это, скорее, не заимствования, а сходные места, объясняемые общими для эпохи и особенно для данного жанра ментальными представлениями и стилистическими предпочтениями. Вот, например, почему комментаторы приводят так много аналогий описаниям, мотивам, стилистическим фигурам «Романа об Энее» из «Романа о Фивах»; этому вряд ли следует удивляться, ведь наш роман соседствует с повествованием о событиях, о которых поведал Стаций в своей «Фиваиде», соседствует по крайней мере в трех рукописях, вышедших тем самым из одного скриптория, выполненных, возможно, одним и тем же писцом.

Отметим также, что количество «посторонних» заимствований нарастает к концу романа, к двум его последним «частям». Этому есть достаточно внятное объяснение: именно там происходит ощутимый отход в сюжетном плане от «Энеиды»; это не значит, конечно, что поэма Вергилия в новой редакции повествует совсем о другом, что

сюжет развивается принципиально иначе, просто сюжетные куски меняют свой удельный вес — одни свертываются, другие, напротив, расширяются. Мотив любви Энея и Лавинии есть у Вергилия, но он лишь обозначен, не развит; средневековый поэт делает этот мотив центральным, хотя он смещен к концу текста. Все предшествующее этот мотив готовит. Поэтому автор «Романа об Энее» оказывается перед необходимостью искать новые источники повествования.

Вообще сюжет «Энеиды» изложен в романе весьма точно, заметных отклонений от него нет. Однако сюжет подвергается значительной перестройке, что отражает сам процесс создания произведения нового жанра — уже не эпической поэмы, а рыцарского романа. Какие же изменения претерпевает «Энеида» под пером средневекового поэта?

Во-первых, это перенос событий на «землю». «Энеида» Вергилия — это «морское» произведение, где морю отведена очень значительная роль. На это обратил внимание В. Н. Топоров, отметивший: «Море — неустранимое обстоятельство жизни Энея (оно всегда вокруг), и оно всегда препятствие, сопротивление <...> Поэтому в истории Энея море не только и не столько рамка действия, не просто обстоятельства, окружающие героя и сопутствующие линии его жизни, не эмпирия его существования, но само действие, сама жизнь в ее не только эмпирическом, но и метафизическом смысле — жизнь вопреки, вразрез, против, в обмен на»¹¹. И ниже: «В пространственной структуре «Энеиды» море играет особую роль, а в первой половине ее — исключительную. Узкие рамки этого моря определяются личным опытом скитаний Энея, заполнивших семилетие его жизни на корабле, без крыши над головой, без собственного дома»¹². Эта окруженность морем в «Романе об Энее», по ходу развития сюжета, постепенно (и очень быстро!) сходит на нет. В самом деле, если в первой «части» автору еще приходится как-то описывать обстоятельства и условия морского плавания (без этого сюжет просто развалился бы), то в дальнейшем упоминания моря становятся совершенно факультативными. Море уже сделало свое дело, пригнав корабли Энея к Карфагену. После связанного с ним эпизода морю остается только дать героям проложить путь по морской глади к италийским берегам. Здесь море серьезного сопротивления уже

¹¹ Топоров В. Н. Эней — человек судьбы: К «средиземноморской» персоналогии. Ч. 1. М., 1993. С. 9.

¹² Там же. С. 12.

почти не оказывает. После же того как Эней и его спутники прибывают в Лациум, вмешательство моря в их судьбу практически прекращается (за одним маленьким исключением, о котором ниже).

В первой «части» средневековый поэт еще очень подробно, заинтересованно и красочно описывает бурю на море, явно вдохновляясь следующим рассказом из первой книги «Энеиды»:

...eripiunt subito nubes caelumque diemque
Teucrorum ex oculis; ponto nox incubat atra.
intonuere poli et crebris micat ignibus aether,
praesentemque viris intentant omnia mortem.
(I, 88—91)

Talia iactanti stridens aquilone procella
velum adversa ferit, fluctusque ad sidera tollit.
franguntur remi; tum prora prora avertit et undis
dat latus; insequitur cumulo praeruptus aquae mons.
hi summo in fluctu pendent, nis unda dehiscens
terram inter fluctus aperit, furit aestus harenis.
(I, 102—107)

Между этими двумя короткими зарисовками вклинилась про странная реплика Энея. Во французском романе буря описана не столько более подробно, сколько более сконцентрированно:

A un jor li mut grant tempeste,
car molt formant comut la mer;
les nés comancent a vaucrer,
tone et pluet, vante et esclaire,
molt comança lait tens a faire,
chieent foldres espessemant,
comeüe est la mers formant;
si fait oscur ne voient gote,
ne ne sevent tenir lor rote,
ne voient clarté ne soloil.
(v. 188—197)

Здесь описание бури не прерывается сетованиями Энея. Его страстный монолог более логично, но и прямолинейно помещен за картиной бури. Это не просто достаточно длинное и страстное восклицание, это обращение к богам (ст. 210—230) и подробный рассказ о том, какой ущерб причиняет буря его флоту (ст. 231—262). На этом, собственно, участие моря в судьбах персонажей и вообще в

повествовании заканчивается. В своих рассказах (по просьбе все более влюбляющейся в него Дидоны) Эней довольно краток; тем более о море он ничего не рассказывает, лишь в самом конце сообщает:

...ma mere me fist retourner,
o vint nes me mis en la mer.
(v. 1191—1192)

Вторая книга «Энеиды», содержащая подробное повествование героя о гибели Трои, насчитывает 804 стиха; им соответствует во французском романе всего лишь 332 стихотворных строки. Третья книга поэмы Вергилия, как известно, повествует о семилетних странствиях Энея и его спутников по морским просторам. Здесь рассказывается об их посещении Фракии, остановке на Делосе, заходе на Крит, посещении Эпира, Сицилии и т. д. И везде море реально или психологически присутствует, угрожает, держит в напряжении, чинит ощутимый урон. Во французском романе всего этого нет, эта часть рассказа Энея выброшена, пропущена. Предельно сокращен рассказ и о новом плавании Энея — из Карфагена к берегам Италии. Там, где у Вергилия повествование заполняет целую книгу (пятую; 871 строка), в средневековом романе оно укладывается всего в 112 восьмисложных стихов.

Море вмешивается в жизнь героев — в «Романе об Энее» — еще лишь однажды. Мы имеем в виду известный эпизод «Энеиды», связанный с завершением первого большого сражения между троянцами и италийцами. Здесь повествуется, как Турн, враг и соперник Энея, потому и враг, что соперник, оказывается на корабле, который внезапно отплывает и уносит героя в открытое море, тем самым выключая его из дальнейшего противоборства с врагами. Средневековый поэт не мог отказаться от этого эпизода, так как он во многом определяет дальнейшее развертывание фабулы, а еще точнее — оттягивает развязку, позволяет значительно продлить повествование. Остановимся на этом эпизоде немного подробнее.

Как рассказывается во французском романе, в ходе битвы Турн замечает на стоящем у берега небольшом корабле вражеского лучника, который целится в него, пускает стрелу и легко его ранит. Полный воинственного задора, Турн взбегает по сходням на палубу, набрасывается на лучника и сносит ему голову, но в этот момент обрывается канат, удерживавший у берега корабль, и тот отплывает:

An une nef qui ert au port
 ot un archier qui l'esgarda;
 il trait a lui, se li perça
 quatre des mailles de la broine,
 un po lo navra soz la longe.
 Turnus se sent un po feru,
 garde dont ce li est venu
 et vit celui qui l'arc tenoit.
 Grant pas an va vers la nef droit,
 el destre bort trova lo pont
 par ou il est montez amont:
 celui trova qui se tapist
 desoz au fonz; lo chief an prist.
 Demantres est l'ancre rompue
 par coi la nes s'estoit tenue;
 devers la terre vint li vanz,
 a la mer bota la nef anz.
 (v. 5776—5792)

Далее в романе помещен длинный монолог Турна, сетующего на случившееся.

В «Энеиде» этот эпизод изложен несколько иначе. На корабль Турн попадает, в поэме, совсем не потому, что он заметил на нем целящегося в него лучника. Его заманивает туда тень Энея, призрак, принявший облик Энея:

...tum dea nube cava teneum sine viribus umbram
 in faciem Aeneae (visu mirabile monstrum)
 Dardaniis Ornat telis clipeumque
 divini adsimulat capitis, dat inania verba,
 dat sine mente sonum gressusque effingit euntis.
 (X, 636—640)

Призрак при виде Турна обращается в бегство, и царь рутулов проникается уверенностью, что в битве происходит перелом, что враги отступают; поэтому он пускается в преследование и появляется на корабле. В тот же миг причальный канат обрывается и Турн оказывается в западне:

...vix proram attigerat: rumpit Saturnia funem
 avolsamque rapit revoluta per aequora navem.
 tum levis haut ultra latebras iam quaerit imago,

sed sublime volans nubi se immiscuit atrae.
(X, 659—660, 663—664)

В следующей «части» романа и в книге одиннадцатой «Энеиды» Турн вновь появляется среди латинов, причем каким образом он возвращается из своего вынужденного путешествия, здесь не рассказывается. Видимо, сухопутным путем, ибо выше коротко сказано, что скитался он в одиночестве по морской глади три дня, пока его корабль не прибило к берегу (ст. 5840—5844, ср.: X, 687—688, где о трех днях одинокого плавания ничего не говорится). Турн принимает участие в военном совете, ссорится с Дранком, посылает в бой конный отряд амазонки Камиллы и т. д.

Здесь вот что стоило бы отметить. Кратко упоминая сходные эпизоды романа и поэмы, мы сознательно опустили очень важный мотив, который в данном случае присутствует только у Вергилия. Речь идет о вмешательстве богов в судьбы героев. Перед рассказом о заманенном на пустынный корабль Турне в античной поэме говорится, что Юнона, покровительствующая Турну, ведет долгий разговор с Юпитером, и тот разрешает ей если не вовсе уберечь героя от предначертанной ему гибели, то, по крайней мере, эту гибель отсрочить. Вот почему Юнона в полном смысле слова создает призрак Энея, который и заманивает Турна на корабль. Причальный канат обрывается в «Энеиде» не сам по себе — это Юнона его обрывает, дабы преградить Турну путь назад, то есть к гибели (см. уже цитировавшиеся ст. — X, 659 и сл.). С таким вмешательством богов мы сталкиваемся в «Энеиде» постоянно, и эти вмешательства распределены достаточно равномерно, являясь определенным ритмообразующим элементом сюжета. Так, поэма начинается с описания гнева Юноны на троянцев, которая обращается к Юпитеру за поддержкой и насылает с помощью бога ветра Эола бурю на троянский флот. Защищающая Энея и его спутников Венера (как известно, мать этого троянского героя) при содействии Нептуна умиряет непогоду и спасает от полного уничтожения и без того основательно потрепанный Энеев флот. Опять-таки при участии богов корабли Энея достигают Карфагена; и снова при их вмешательстве в сердце тамошней царицы Дидоны вспыхивает страсть к герою (здесь Юнона и Венера выступают заодно). Обе богини внимательно и постоянно следят за всем происходящим и ставят героев в те или иные ситуации. И так до последней книги

поэмы, где Юнона по мере сил стремится направить в желанную сторону поединок Энея и Турна, точнее, предупреждает об опасностях, грозящих герою, его сестру Ютурну, которая и пытается, как только может, помочь брату.

Во французском средневековом романе дело обстоит иначе. В первых «частях» его боги присутствуют еще, но уже в основательно урезанном виде. Так, бурю на корабле Энея насылает все-таки Юнона, как известно, невзлюбившая троянцев из-за оскорбительного для нее суда Париса, но насылает уже без посредничества бога ветров Эола. Точно так же буря стихает уже сама по себе и корабли достигают берега без какого бы то ни было вмешательства Нептуна (тот упоминается в романе однажды и без какой-либо связи с морскими путешествиями героев; см. ст. 3932). Говорится об окончании бури достаточно лаконично (в «Энеиде» иначе: см. I, 124—156):

Ansi ont li fuitis de Troie
sofert trois jors, qu'il n'orent joie;
quant vint al quart, qu'il ajorna,
li vanz failli, del tot cessa,
li solaus lieve, ne plut mes,
del tot remest la mer an pes;
asoagiee est la tenpeste.
(v. 263—269)

В дальнейшем появление богов настолько редко, что его можно считать даже неожиданным. Пожалуй, последний связанный с ними значительный эпизод — это изготовление Вулканом по просьбе Венеры вооружения для Энея (кольчуга, щит, шлем и т. д.). Чтобы уговорить Вулкана, Венера предается с ним любовным утехам, о чем рассказывает и Вергилий:

...dixerat et niveis hins atque hins lacertis
cunctantem amplexu molli fivet. ille repente
accepit solitam flammam, notusque medullas
intravit calor et labefacte per ossa cucurrit.
(VIII, 387—390)

Средневековый поэт описывает это более подробно и несколько раз. Сначала Венера начинает ласкать супруга, внезапно к нему явившись:

El l'acola estroitement
 et beisa lo cent foiz et cent,
 molt lo blandit et losanja.
 (v. 4305—4307)

Вулкан бурно и страстно отвечает на ее ласки:

otroie li molt dolcement
 qu'il li feroit a son talant,
 et beisa l'an cent foiz ou plus.
 Cele nuit jut o lui Venus,
 et fist de li ce que lui plot
 et tot sun bon tant com il pot.
 (v. 4343—4348)

Далее во французском тексте следует рассказ о том, почему уже на протяжении семи лет Венера и Вулкан не встречались в любовном поединке. Этот рассказ целиком основан на «Метаморфозах» Овидия (IV, 171—189), у Вергилия же он отсутствует. Тут средневековый поэт не столько показывает свою эрудицию, сколько обнаруживает повышенный интерес к любовной проблематике. Но в еще большей мере — стремление быть понятым, объяснить то, что его читателям могло быть плохо известно. Таких пояснительных экскурсов в романе не так уж много, но их появление следовало бы отметить. Видимо, это вообще характерно для средневековых перелагателей античных памятников. Материал для подобных разъяснений заимствуется обычно из какого-либо другого произведения, которое перелагается «ближе к тексту», чем произведение основное, исходное, что вполне понятно: мыслительная (если угодно) работа перелагателя бывала, что естественно, нацелена на создание нового произведения; это делалось, отталкиваясь от старого, которое переосмыслялось, переписывалось, перерабатывалось. Вспомогательный же материал, скажем пояснительная деталь, небольшой вставной эпизод, таких переосмыслений и переработок не требовал и мог быть перенесен в новое произведение почти в первоначальном виде.

Итак, роль богов как двигателей интриги и как подчас прямых участников действия по мере развития повествования во французском переложении «Энеиды» заметно снижается. Но происходит не только устранение вмешательства богов. Французский поэт реши-

тельно сокращает число богов: боги, так сказать, не первой величины, боги второстепенные из повествования изымаются. Упоминаний их в «Романе об Энее» нет, хотя у Вергилия все они присутствуют. Думается, делается это по двум причинам. Во-первых, это вполне согласуется с авторской установкой на сокращение присутствия богов, на снижение их роли, воздействия и т. д. Во-вторых же, средневековый поэт отдавал себе отчет в том, что многие из подобных божеств, будучи названы, ничего не скажут новому читателю. Поэтому было нужно либо давать каждый раз пояснение, кто это такой, либо ставить читателя в затруднительное положение.

Таким образом, перед нами сознательное устранение мифологического слоя античного памятника, если можно так выразиться, мифологической подоплеку развития действия, поступков героев, в конце концов, — их судьбы. Точно так же обрываются и историко-легендарные нити. Вот почему длинный рассказ об осаде и разрушении Трои, вложенный Вергилием в уста Энея, в средневековом романе основательно сокращен, переставлен в самый зачин, в самое начало книги и подан уже не от имени Энея, а от имени автора. Такие же изменения претерпели и столь частые в «Энеиде» экскурсы в прошлое, что делается античным поэтом разнообразно, в том числе и в виде подробных описаний всевозможных картин на мифологические, легендарные и исторические сюжеты. Ограничимся двумя примерами, которые уже стали хрестоматийными. Так, Эней рассматривает в дворцовом храме Дидоны картины Троянской войны (I, 456—93); на выкованных Вулканом доспехах — изображения грядущих событий из истории Рима (VIII, 626—728). Всего этого во французском романе нет вовсе. Да и не могло бы быть: ритм повествования здесь совсем иной, не столь величаво плавный; он более стремителен, что обусловлено, в частности, и использованным в романе восьмисложным стихом с парной рифмой.

Редукция мифологического слоя повествования вызвана была, как нам представляется, не только «техническими» причинами, то есть не только стремлением сделать рассказ более динамичным и устранить не очень понятные новому читателю детали, требовавшие бы дополнительных пояснений. Подлинная причина коренилась в смене мировоззренческой (а следовательно и художественной) установки. В куртуазном романе в значительно большей мере, чем в античной поэме, герои вынуждены брать ответственность на себя, самим строить свою судьбу; им уже не приходится

рассчитывать на спасительное (или же гибельное) внимание богов. Без всякой оглядки на них действует Эней, его сподвижники, да и противники во главе с Турном.

Самостоятельность и находчивость герои прежде всего проявляют, конечно, в битвах. Не приходится удивляться, что к этой стороне деятельности персонажей автор проявляет повышенное внимание. Но в то же время нельзя не отметить, что по сравнению с памятниками героического эпоса, так называемыми «жестами», описания поединков и, так сказать, массового сражения в нашем романе все же более лаконичны. Это и понятно: «жесты» были произведениями, рассказывающими исключительно и только о воинских свершениях, весь их интерес заключался в описаниях мощных ударов мечом, яростной скачки с копьем наперевес и т. д. В куртуазном романе появляются иные темы. Отчасти это фантастический элемент, навеянный фольклором, в том числе кельтским, и изображение жизни сердца, тонких и неожиданных любовных переживаний. Как известно, «Роман об Энее» был здесь во многом первооткрывателем.

Любовное чувство в его противоречивости и сложности раскрывается в романе на примерах Дидоны и Лавинии.

Если о горестной судьбе Дидоны, покончившей с собой из-за того, что страстно любимый ею и бросивший ее Эней уехал навсегда, Вергилий рассказывает достаточно подробно, то тема Лавинии отеснена в «Энеиде» на задний план. Правильнее будет сказать, что на долю Лавинии не приходится больших переживаний, она в античной поэме как бы вообще лишена и личности, и какой бы то ни было активности. Сначала она была обещана Турну, затем отец решает отдать ее руку только что прибывшему в их края молодому энергичному троянцу. И тот и другой выбор Лавиния принимает покорно, так как они никак не подкреплены ее собственным чувством. У средневекового поэта — все иначе.

Лавиния — это, конечно, не активная инициативная Дидона, которая сознательно и напористо идет навстречу вспыхнувшему в ее сердце чувству. У Вергилия она тоже немного сомневается сначала и спрашивает наперсницу о природе любви, о ее признаках и проявлениях. Лавиния же в античной поэме лишена рефлексии, ей не интересно узнать, что такое любовь. Она пассивна и нелюбопытна. Да она и не испытывает любовных волнений. Характерно, что Вергилий время от времени дает лишь ее внешний портрет,

ничего не говоря о ее чувствах. Лавиния у него — лишь повод для раздора, для ожесточенной схватки претендентов: Но повод, конечно, весьма привлекательный. Например, в конце поэмы Вергилий замечательно описывает ее красоту, и как раз эта красота и толкает Турна на новые подвиги:

Indum sanguineo veluti violavtrit ostro
siquis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa
alba rosa: talis virgo dabat ore colores.
(XII, 67—69)

Итак, в античной поэме, героиня лишена личностного начала, она почти покорно и молчаливо ждет решения своей участи.

Иначе во французском романе. Здесь внутренний мир Лавинии раскрыт более детально и, если угодно, диалектически. Большое внимание уделено противоречивости, непреднамеренности и непредсказуемости любви. Девушка послушливо внимает увещаниям матери, внимательно и заинтересованно выслушивает ее рассуждения о природе любовного чувства, она вроде бы готова выполнить все, что навязывает ей взволнованная Амата. Но любовь идет своей собственной, совсем не заданной заранее дорогой, она оказывается сильнее чувства долга, рассудительности, представлений о выгоде, дочерней покорности. Средневековый поэт руководствуется в романе идеей превосходства любви над всеми разумными соображениями, идеей ее неодолимости и поэтому неизбежного торжества. Отметим, что это вскоре станет общим местом романного жанра, как он сложился во Франции во второй половине XII в., и «Роман об Энее» стал и здесь первооткрывателем. Средневековый поэт придумал (вряд ли где-то нашел) удачный прием раскрытия противоречивых и стремительно развивающихся чувств, раскрытия перед читателем на его глазах формирующегося любовного переживания. Рядом с простым перечислением (номенклатурой) внешних признаков, которые обычно называет и анализирует «знаток», то есть человек в этих делах искушенный (об этом мы уже говорили), поэт прибегает к оживленному диалогу, обмену очень короткими репликами: за коротким вопросом следует короткий же ответ. У них есть определенная иерархия: от простого к более сложному, от чисто внешнего к более глубинному и поэтому сущностному. Вся последняя «часть» «Романа об Энее» наполнена подобными пассажами. Вот только два из них.

Одна из подобных сцен передает разговор Лавинии с матерью, которая замечает в словах, поведении, всем облике дочери несомненные признаки возникновения любовного чувства. Вот их диалог:

Fille, tu aimes, ce m'est vis.
 — Unques d'amer ne m'entremis.
 — Tu sens destrouiz de sa nature.
 — Ne sai que s'est, ge n'en ai cure.
 Ou tu voilles ou tu ne doinz,
 tes vis an est paliz et toinz.
 Fille, tu aimes, bien lo voi;
 tu me celes, ne sai por coi;
 ce m'est molt bel se vels amer,
 tu ne me doiz noiant celer.
 (v. 8469—8478)

Сначала мать думает, что дочь обуреваема любовью к Турну, своему суженому, и лишь несколько позже постигает правду, что становится ясно также из напряженного диалога, но на этот раз не между Амайей и Лавинией. Это внутренний диалог девушки — полная тревоги и сомнений, она спрашивает сама себя, сама задает вопросы и сама же на них отвечает. Автор романа очень находчиво помещает внутренний диалог до разговора дочери с матерью, так что героиня, все для себя разъяснив, уже готова противостоять материнским увещаниям. Внутренний диалог Лавинии часто цитируют, поступим и мы точно так же; вот он:

— Fole Lavine, qu'as tu dit?
 — Amors me destrouint molt por lui.
 — Et tu l'eschive, se lo fui!
 — Nel puis trover an mon corage.
 — Ja n'eres tu ier si salvage.
 — Or m'a Amors tote dontee.
 — Molt malement t'en es gardee.
 Molt m'an ert po gehui matin,
 or me fet fere male fin;
 ne garrai pas longues issi.
 — Por coi t'arestas tu ici?
 — Por lo Troien esgarder.
 — Bien t'an peusses consirrer.
 Por coi? — Ne fu noiant savoir

quel venisses ici veor.
— Maint an i ai ge ja veü,
unc mes de nul rien ne me fu.
(v. 8134—8150)

Подобные диалоги, как реальные, так и «внутренние», характерны для всех последних «частей» романа.

Однако подведем некоторые, самые общие итоги.

Сопоставление «Энеиды» и «Романа об Энее» заставляет нас прийти к следующим, возможно предварительным, выводам.

Автор французского романа следует за оригиналом, за его внешней структурой относительно послушно. Что особенно показательно, степень «медиевизации» исходного материала в «Романе об Энее» не столь высока, как в других романах на античные сюжеты. Это не значит, конечно, что черт современности в книге нет. Турн, например, здесь назван «маркизом», и владеет он типичным средневековым замком; горожане готовят свой город к осаде именно так, как это делалось в Средние века; Камилла носит вооружение, какое было в ходу в XII в.; Лавиния высматривает своего милого из бойницы донжона; Асканий собирается на типично средневековую охоту; Эней, Турн и другие герои сражаются точно по рыцарским правилам; оснастка кораблей, на которых плавают Эней, — тоже несомненно средневековая. Все эти новые черты вполне естественны. Как заметил в свое время Гастон Парис: «Средневековье никогда не отдавало себе отчета в том, насколько глубоко оно отделено от античности; оно всегда представляло себе мир во все времена лишь таким, каким его видело»¹³. И однако «медиевизмов» и «Романе об Энее» не так уж много. Дело здесь, конечно, не в какой-то переводческой точности автора. Просто ему в большей степени, чем его предшественникам, было свойственно ощущение исторической дистанции (этому способствовала, бесспорно, и очень большая популярность на протяжении всего Средневековья поэмы Вергилия). Ощущая эту удаленность описываемых легендарных событий, осознавая их легендарность, а следовательно и фиктивность, автор создает уже не историческое повествование. Он не стремится связать прошлое с настоящим, с современностью, как старательно это делал Вергилий. История

¹³ Paris G. La littérature française au Moyen Age. Paris, 1889. P. 75.

возникновения Рима, якобы основанного выходцами из Трои, его не занимает. Об этом упоминается, конечно, но лишь постольку, поскольку это было основной темой книги Вергилия. «Французский поэт, — писал Гастон Парис, — видел в своей модели лишь историю, приключение, и он украсил ее по своему разумению описаниями, рассказами о поединках в стиле XII в., голунаивным, полудетским повествованием о любви Энея и Лавинии»¹⁴.

И вот, пожалуй, что самое главное. Все эти изменения, какие претерпела под пером средневекового поэта «Энеида» (свертывание мифологических мотивов, редуцирование «морской» темы, сокращение экскурсов в историческое прошлое, большая сконцентрированность рассказа, заметное усиление любовной темы и трактовка ее в овидианском духе и т. д.), обнаруживают себя не с первых строк романа, обнаруживают себя постепенно, но неуклонно. Можно предположить, что автор средневекового романа шел к своему методу шаг за шагом, шаг за шагом вырабатывал свою поэтику. Перед нами, таким образом, не просто конечный результат, но и живой творческий процесс, зримая картина становления нового жанра.

Уместно спросить: что это? перевод, переработка, подражание? Определять одним каким-либо из этих понятий результат работы средневекового поэта было бы опрометчиво. Видимо, самый удобный термин — это адаптация. Она подразумевает множественность приемов, их сочетание и сочленение. Что касается буквального перевода, то его примеры в книге об Энее единичны; они относятся, как правило, к мелким и мельчайшим деталям повествования (порой на уровне устойчивого эпитета и т. п.), к тому же, думается, они и не воспринимались автором как элементы перевода. Пересказ? — Конечно, но свободный, легко удаляющийся от оригинала, перекомпановывающий детали, выбрасывающий целые эпизоды и вставляющий эпизоды новые. Подражание? — Лишь в отдельных компонентах и мотивах, при этом подражание в большей мере Овидию, чем Вергилию.

Представляется, что такие особенности адаптации вообще типичны для данной эпохи и ярко обнаруживают себя, например, в скандинавских переложениях континентальных рыцарских сюжетов, в первую очередь, конечно, французских.

¹⁴ Paris G. La littérature française au Moyen Age. Paris, 1889. P. 78.

**ПЕРВЫЕ РОМАНЫ
КРЕТЬЕНА**





Джоганн Готфрид Гердер уже очень давно обратил внимание на то, что именно во Франции и в довольно определенный исторический момент сложились почти идеальные условия для возникновения рыцарского романа. Немецкий историк писал: «Нигде не было более благоприятных условий для развития романа, чем во Франции. Сошлось множество причин, а потому сам язык, поэзия, образ жизни, даже мораль и религия были заранее, словно нарочно, подготовлены к романам»¹. С той поры как это было написано, прошло уже немало времени. Немало было и написано нового. Очень многое, о чем говорил Гердер лишь приблизительно, лишь интуитивно, теперь уточнено и подкреплено почти математическими выкладками. Мы можем, например, сказать, сколько существовало тогда рыцарских замков, какова примерно была их челядь, как много было в ее составе певцов-поэтов и т. д.² Выяснены литературные источники произведений романного жанра, в том числе античные³, а также, что еще важнее, кельтские⁴. Нам уже приходилось писать о том, когда именно и приблизительно где сложились наиболее благоприятные условия для возникновения нового жанра⁵. Не повторяя наших доказательств, а также не перегружая работу излишними ссылками, укажем здесь, что наиболее подходящая обстановка для быстрого и энергичного развития романного жанра, культурная, идеологическая и политическая, сложилась при северофранцузских феодальных дворах, где воцарилась своеобразная куртуазная атмосфера, во многом сходная с подобной же атмосферой на юге, в Провансе,

¹ Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М., 1977. С. 588.

² См.: Bezzola R. Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident. Deuxième partie, La Société féodale et la transformation de la littérature de cour. Paris, 1960.

³ См.: Faral E. Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du Moyen Age. Paris, 1913.

⁴ См.: Marx J. Nouvelles Recherches sur la littérature arthurienne. Paris, 1970.

⁵ См.: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 15—34.

а затем и в других уголках феодальной Европы. Сходная, но не идентичная ей.

Отметим типологическую близость разных национальных и региональных манифестаций феодальной рыцарской культуры, которая самообразовалась в достаточной мере кодифицированную, а потому обладающую определенной жесткостью систему. Эта жесткость не устраняла до конца ни эволюции этой системы, ни наличия в ней «нюансов» и «оттенков» (если не противоборствующих тенденций). Возникший своеобразный куртуазный универсум отразил чаяния и стремления очень разнородных феодальных кругов, поэтому его содержание, скажем в Провансе, было не совсем такое, как на севере Франции; поэтому же те или иные жанры (а следовательно, и типы писателей) получили не везде одинаковое развитие и распространение.

По крайней мере, вначале. С развитием феодального общества, с усилением и усложнением контактов, обмена и т. д., первоначальные местные черты, конечно, стирались. Шло определенное выравнивание. И если ограничиться жанром романа, то задающей тон здесь окажется не провансальская куртуазная среда, где «куртуазия» собственно «зародилась (значение этого для остальной Европы давно уже подчеркнуто Ф. Энгельсом⁶), а среда северофранцузская. Дело не только в том, что в первом десятилетии XIII в. в результате так называемых «альбигойских войн» с культурным своеобразием Прованса было покончено, а также в том, что сами эти войны во многом были вызваны имперско-универсалистскими тенденциями, получившими широкое развитие уже с середины XII столетия. Нет, не одни богатства, накопившиеся в провансальских городах, и не возникновение там уравнивательных ересей погнали отряды рыцарей на юг. Борющимся феодальным кликам, мечтавшим о господстве на континенте и о создании некоего подобия новой «империи» (в этой борьбе тон задавали английские Плантагенеты, располагавшие обширнейшими территориями во Франции), мешали независимые провансальские княжества, графства, баронства.

Таким образом, возобладал «французский» путь феодального развития, «французский» тип куртуазной культуры, теснейшим образом связанный с крупным (нередко — королевским) двором

⁶ См.: Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 5. С. 378.

и с теми идеологическими и политическими задачами, которые в такой среде бывали ведущими.

Гердер в уже цитированном месте своего капитального труда не говорит о дате возникновения во французской литературе нового жанра — романа. В его время это невозможно было сделать: слишком приблизительным было знание фактической стороны дела. Да и сейчас точной даты назвать нельзя. Гердер просто имеет в виду определенную фазу развития рыцарской культуры. Уточним: роман возник в XII столетии, в том веке, который нередко называют одним из «ренессансов» в эволюции западноевропейской культуры. О правоммерности этого термина (вернее, о его приложимости к XII в.) давно и оживленно спорят ученые разных школ и направлений, разной национальной принадлежности. То, что это споры не о словах, — очевидно. Вот почему по этому вопросу уже накопилась весьма обширная, очень разнородная, но вне всякого сомнения — интереснейшая и важная научная литература⁷. У «ренессанса XII столетия» есть верные адепты и убежденные противники. В ходе этих дискуссий многие черты культуры XII в. были прояснены или выяснены, и в этом — положительный результат еще незавершенных споров.

И вот что показательно: даже противники подобного «ренессанса» не могут отрицать, что XII в. по своим культурным результатам разительно отличается от XI в.: он и несравненно богаче, и бесспорно многообразнее. Десятки имен, сотни произведений, многочисленные новые литературные жанры, не существовавшие ранее, — все это принес с собой XII в. Он не был «революционным», «переломным» и т. д., он был просто полнокровным и богатым, щедрым на литературные находки, научные поиски, архитектурные дерзания. Далек не случайно именно в этом веке, как убедительно и увлекательно показал современный французский ученый Жак Ле Гофф⁸, произошло рождение новой европейской интеллигенции. Еще глубоко средневековой, но уже начинающей ощущать себя как некое сословие, вернее, как «прослойку», отличную от других

⁷ Ее критический обзор дан в статье Б. В. Горнунга; см.: *Горнунг Б. В. Существовал ли «ренессанс XII века»? // «Историко-филологические исследования»*. Сб. статей к 70-летию акад. Н. И. Конрада. М., 1967. С. 272—282. См. также: *Entretiens sur la Renaissance du XII^e siècle / Ed. by M. de Gandillac, E. Jeuneau. La Haye, 1968.*

⁸ *Le Goff J. Les intellectuels au Moyen Age. Paris, 1976.*

компонентов средневекового общества. И показательно, что очень часто эти «интеллектуалы» начинают организовываться, создавая кое-где цехи, ибо вне коллектива, вне конкретной организации существование в средневековом обществе было невозможно.

Прибежищем этой интеллигенции были заметно выросшие и укрепившиеся в XII в. города, где на смену монастырским школам пришли университеты. В них появлялась «новая» профессура; таким первым профессором, во многом в современном смысле этого слова, стал Абельяр.

У него был могучий противник, могучий не только по своим связям и непререкаемому авторитету в клерикальных кругах, но и по силе и оригинальности своего мышления — Бернар Клервоский. Учение этого сурового воителя, уверенного в необходимости крестовых походов и жестокого искоренения ереси, и одновременно вдохновенного мистика, убежденного в способности человеческой души познать божественную мудрость и даже в результате экстаза слиться с ней, учение это оказало огромное воздействие на мышление и на чувства средневекового человека⁹. Оказало влияние на художественную жизнь эпохи, на литературу, не обойдя и роман¹⁰.

Своеобразие и многообразие философской мысли того времени нашло свое выражение, в частности, в увлечении символикой и аллегоризмом. Любый сюжет, любой персонаж, любое случившееся с героем произведения приключение получали множественное истолкование. В литературном памятнике искали не только развлечение, забаву, но и определенную сумму сведений — по истории, географии, естественным наукам, наконец — серьезный моральный урок. Дидактический аспект почти любого произведения эпохи нельзя не принимать в расчет, хотя многие поэты в своем наивном и добродушном морализировании были далеки от нормативности. Их волновали не неукоснительные моральные ограничения и постулаты, а вопросы личной ответственности человека. Ответственности не только перед богом, но и перед другими

⁹ Наиболее обстоятельно и глубоко это влияние показано в работе Ж. Дюби; см.: *Duby J. Saint Bernard. L'Art cistercien. Paris, 1976.*

¹⁰ Впрочем, это стало особенно явно чувствоваться к концу века, в последнем романе Кретьена де Труа, в трилогии Роберта де Боррона и в ряде других, нередко эпигонских, произведениях. Их мы не будем касаться в своем анализе.

людьми. И рядом с суровой моралью цистерцианцев, для которых теократическая модель общества была неоспоримым идеалом, можно обнаружить попытки рассмотреть человеческую личность вне религиозной доктрины. Не в противовес ей, а именно вне ее, что не делало такие попытки антирелигиозными, не делало их даже нерелигиозными, но открывало широкие возможности для изучения самоценности человека.

Не следует забывать, что XII в. — это время крестовых походов. В их обстановке иной смысл получало представление о целях и назначении рыцарства. Не без влияния церковной идеологии суровый «воин», «жест» (т. е. героико-эпических поэм) превращался в не менее сурового христианского «рыцаря»¹¹. Защита веры выдвигалась в его деятельности на первый план. Такое понимание института рыцарства проникало и в литературу, но там, под воздействием куртуазной среды с ее специфическими представлениями и вкусами, существенным образом трансформировалось. Возникали идеалы придворной жизни, изнеженной и праздной, и явно противостоящие им идеалы странствующего рыцарства, представители которого пускаются на поиски приключений и совершают подвиги во имя обета, данного даме сердца, или сюзерену, или братьям по Круглому Столу. Их рыцарские свершения — это не просто подвиги силы, мужества, ловкости или находчивости. Немалое место в идеалах странствующего рыцарства занимают щедрость, самоотверженность, милосердие, помощь слабым и сирым и т. д. Таким образом, приключения рыцарей оказывались совсем небессмысленными, как это стало в эпигонском рыцарском романе. Кроме того, благодаря пристрастию средневекового человека к сложной многоступенчатой символической, и подвиг рыцаря, да и сам он, равно как и его дама, могли получать не однозначное толкование. Подвиг мог быть переосмыслен не только в плане морального назидания, но и чисто символически, т. е. нести в себе некий скрытый, сокровенный смысл.

Собственно, все эти качества героя куртуазного романа, продиктованные идейными течениями своего времени, в романе сильно трансформированные, а также многозначные толкования содержания рыцарских повествований, сложились далеко не сразу. В

¹¹ См.: *Chélini J. Histoire religieuse de l'Occident médiéval*. Paris, 1968. P. 296—298.

первых романах их не было, ибо первые памятники жанра были переосмыслением, пересказом под новым углом зрения старых античных сюжетов; в них фигурировали соответствующие персонажи, лишь вели они себя по-новому, как кавалеры и дамы XII в., а не далекого прошлого. В полной мере новые качества романа и его героев обнаружались в произведениях Кретьена де Труа; нам уже приходилось писать о его предшественниках¹², поэтому есть смысл сразу обратиться к его творчеству.

❧ II ❧

Жизнь Кретьена¹³ известна нам плохо. Этому, впрочем, не приходится удивляться: о скольких выдающихся поэтах Средневековья мы не знаем практически ничего, кроме их имен и, конечно, произведений! Ни один документ эпохи не упоминает нашего поэта — ни приходские книги Труа или иных городов Шампани, ни университетские регистры, ни королевские ордонансы или постановления местных парламентов. Сам Кретьен де Труа, как и многие его современники, говорил о себе скупно, перечисляя лишь им написанное и не задерживаясь на малозначащих, с его точки зрения, событиях своей жизни. Эта незаинтересованность собой

¹² См.: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. С. 35—64. См. также: Raynaud de Lage G. Les premiers romans français. Genève, 1976.

¹³ Литература о творчестве Кретьена де Труа достаточно велика; в последние годы она продолжает интенсивно пополняться. В нашей книге (см.: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 112) приведен список основных работ, посвященных Кретьену; его можно дополнить следующими работами: Haidu P. Aesthetic Distance in Chrétien de Troyes: Irony and Comedy in Cliges and Perceval. Genève, 1968; Laurie H. C. Two Studies in Chrétien de Troyes. Genève, 1972; Ribard J. Chrétien de Troyes, le Chevalier de la Charrette. Essai d'interprétation symbolique. Paris, 1972; Zaddy Z. P. Chretien Studies. Problems of Form and Meaning in «Erec», «Yvain», «Cligès» and the «Charrete». Glasgow, 1973; Bednar J. La Spiritualité et le Symbolisme dans les oeuvres de Chrétien de Troyes. Paris, 1974; Gallien S. La conception sentimentale de Chrétien de Troyes. Paris, 1975; Altieri M. Les romans de Chrétien de Troyes. Leur perspective proverbiale et gnomique. Paris, 1976; Carasso-Bulow L. The Merveilleux in Crétien Troyes' Romances. Genève, 1976; Mullaly E. The Artist at Work: Narrative Technique in Crétien de Troyes. Philadelphie, 1988; Baumgartner E. Crétien de Troyes: Yvain, la charrette et le lion. Paris, 1992; Bergeron G. Les combats chevaleresques dans l'oeuvre de Crétien de Troyes. Oxford; Bern; Berlin; Wien, 2008.

как человеческой личностью не означала, конечно, что он был низкого мнения о себе как о поэте. Напротив, у него явственно ощущается пробуждение авторского самосознания. Авторского, но не личностного.

На этой особенности поэтов типа Кретъена де Труа полезно остановиться несколько подробнее. Их называли и называют «труверами», что звучит как параллель термину «трубадуры». Между тем в этом наименовании, при всей его этимологической близости термину, определяющему поэтов средневекового Прованса, больше противопоставления, чем аналогии. Первые французские лирические поэты, обратившиеся к любовным темам и трактовавшие их в духе провансальской поэзии, были не только малочисленны, но и не выдвинули творческих величин, которые можно было бы сопоставить, скажем, с Гираутом де Борнелем, Бернартом де Вентадорном, Бертраном де Борном, Пейре Видалем, Арнаутом Даниэлем, Гаусельмом Файдитом, Гильемом де Кабестань, Рамбаутом де Вакейрасом, Раймоном де Миравалем, Арнаутом де Маройлем и столькими еще поэтами, оставившими заметный след в лирике своей эпохи. На севере Франции их современниками (но, увы, не соперниками) были Гас Брюле, Жилль де Вьё-Мезон, Пьер де Молен, Конон де Бетюн, Блондель де Нель, Гюйо де Провен, Гуон д'Уази, наконец, сам Кретъен де Труа. Наследие всех этих поэтов невелико и явно носит черты «домашнего стихотворства», хотя песни труверов не лишены ни известной задушевности, ни бесспорной мастеровитости. Оригинальности в них мало: северофранцузские поэты были послушными учениками трубадуров, и лирические интонации последних неизменно звучат в произведениях современников и соратников Кретъена, да и его самого. Подлинный расцвет французской лирической поэзии начался позже, в конце XIII в., и имел иные предпосылки для своего развития.

На севере лирическая поэзия заняла место значительно более скромное, чем на юге, в Провансе. Творческие усилия поэтов были направлены не на раскрытие острого, но мимолетного любовного переживания, а на рассказ об увлекательных и нередко загадочных событиях и приключениях, в основе которых, впрочем, также лежала любовная коллизия, но раскрывалась она в своей эволюции, в хитросплетениях противоречий. Это не значит, что искусство труверов было выше искусства трубадуров. Оно просто было иным. Оно требовало иных навыков, иных знаний, иного вдохновения.

Оно, по сути дела, сформировало совершенно иной тип поэта, отличающийся и от дружинных певцов — создателей «жест», и от авторов лирических любовных жалоб и восторгов, выходявших из-под пера провансальских трубадуров. Труверы тоже «искали» и новые сюжеты, и неизбитые мотивы, и неожиданные и затейливые средства их передачи, но искали совсем не там, где находили их лирические поэты Лангедока. Не в творениях античных лириков, не в стихии народной песни и не в собственном сердце. В эпических поэмах античности, в преданиях и легендах языческих племен, еще недавно населявших Европу. Широкое эпическое полотно нельзя было создать на одном дыхании, как лирическое стихотворение. Здесь требовалось время, усидчивость, определенные навыки и знания. Куртуазные романы сочинялись не в седле, не у походного костра, не в краткие моменты передышки во время турнира или замкового пира. Сочинялись они в уединенной монастырской келье или в дальних покоях замка. Они требовали не только лирического вдохновения, но повествовательного и композиционного мастерства, требовали в достаточной мере четких этических позиций и, как увидим, нередко — зрелого политического мышления. Труверы были для своего времени людьми образованными. Они одолели «тривиум» и «квадривиум», т. е. были знакомы с «семью свободными науками» того времени — грамматикой, риторикой, логикой, арифметикой, музыкой, геометрией и астрономией. Они неплохо знали латынь и литературу на этом языке, причем, не только новую, средневековую (как религиозную, так и светскую), но и античную. Этот момент очень важен. Изучение древнеримской литературы многое дало куртуазным поэтам французского севера — темы, сюжеты, отчасти композиционные и повествовательные приемы¹⁴.

Такой поэт, прилежно проштудировавший классиков, знающий, естественно, латынь (не говоря уже о том, что он прошел и солидную теологическую подготовку), бывал обычно клириком, т. е. принадлежал к духовному сословию. Это не значит, однако, что он непременно был священником или монахом. Он мог и не иметь прихода. Так как он был человеком образованным, он нередко привлекался к государственной деятельности — как законо-

¹⁴ Показательно, что трактаты по поэтике, создававшиеся в ту эпоху, ориентировались на опыт античной литературы. См.: *Faral E. Les Arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle.* Paris, 1924.

вед, дипломат, составитель королевских ордонансов, как библиотекар, секретарь, как историограф.

Таким ученым клириком, состоявшим на службе у знатных сеньоров, и был Кретъен де Труа. Кто были эти покровители и работодатели — известно. Один из них — Генрих Щедрый, граф Шампанский¹⁵. Он был женат на Марии, дочери французского короля Людовика VII. Графиня Мария унаследовала от своей матери Альеноры Аквитанской¹⁶ широкие литературные и художественные интересы в соединении с известным личным обаянием и незаурядным умом. Не исключено, что Кретъен сопровождал свою покровительницу, когда та посещала Пуатье, где подолгу жила стареющая Альенора после ссоры со своим вторым мужем английским королем Генрихом II Плантагенетом. Графине Шампанской поэт посвятил один из своих романов, назвав ее в первой же строке произведения, но исследователи склонны полагать, что и другие свои книги он создал если не по прямому указанию, то под несомненным влиянием Марии, ее окружения, тех интересов и тех литературных вкусов, что царили при ее дворе. С этим вряд ли стоит спорить. К этому можно добавить, что и муж Марии граф Генрих был личностью незаурядной. Как полагает Джон Беднар¹⁷, он не просто сочувствовал пристрастиям и взглядам своей молодой жены, но и сам показывал пример куртуазной щедрости, изящества и радушия. Можно предположить, что красноречивое восхваление этих достоинств сюзерена в «Клижесе» Кретъена (см. ст. 190—216) продиктовано общением нашего поэта с владельцем Шампани.

Несколько позже судьба свела Кретъена с другим владетельным сеньором. Им был Филипп Эльзасский, граф Фландрский (1142—1191), разделявший интерес к литературе своей жены Изабеллы Вермандуа (ум. 1182). При этом дворе господствовали несколько иные вкусы, не случайно именно здесь возник интерес к легенде о

¹⁵ См. о нем: *Bezzola R.* Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident. Troisième partie, La Société courtoise: Littérature de Cour et littérature courtoise. Paris, 1963. P. 373.

¹⁶ См. о ней: *Kelly A.* Eleanor of Aquitaine and the Four Kings. London, 1952; *Markale J.* La vie, la légende, l'influence d'Alienor Comtesse de Poitou, Duchesse d'Aquitaine, Reine de France, puis d'Angleterre, Dame des Troubadours et des bardes bretons. Paris, 1979.

¹⁷ *Bednar J.* La Spiritualité et le Symbolisme dans les oeuvres de Chrétien de Troyes. Paris, 1974. P. 42—45.

Святом Граале, и наш поэт получил заказ на ее обработку в форме рыцарского романа. Благодаря этому заказу появился «Персеваль» Кретьена и его многочисленные продолжения, дополнения и т. д., т. е. целая обширная литература на многих языках Европы.

Следует заметить, что дворы графов Шампанских и графов Фландрских хоть и были связаны с королевским (как и двор графов Блуаских), но сохраняли по отношению к нему известную независимость и даже не раз вступали в союз с англичанами.

Помимо этой близости к определенным феодальным кругам и восприятия их настроений и вкусов следует отметить увлечение Кретьена, видимо, в молодые годы, произведениями Овидия, о чем он сам рассказал в прологе «Клижеса». Это юношеское увлечение было достаточно сильным и оставило свои следы в произведениях и более поздних лет. Как отмечают исследователи¹⁸, в романах нашего поэта немало реминисценций из произведений древнеримского лирика. Этому не приходится удивляться: XII столетие было временем не просто возросшего интереса к Овидию, но подлинного «овидианского возрождения», когда от чисто школьного (а потому весьма ограниченного, «средневекового») понимания античного поэта старались перейти к его более глубокой и новой трактовке¹⁹. Результаты кретьеновского увлечения Овидием сохранились, по-видимому, далеко не полностью; мы располагаем сейчас лишь «Филоменой» (обработкой ряда сюжетов «Метаморфоз»). Утрачены переделки «Науки любви» и «Лекарства от любви», возможно, еще что-то.

Но у нашего поэта были и иные источники вдохновения, кроме Овидия. Вслед за нормандским трувером Васом, переложившим французскими стихами латинскую псевдохронику Гальфрида Монмутского²⁰, Кретьен обратился к кельтским сюжетам, дав им очень своеобразную трактовку. Проблемой соотношения творче-

¹⁸ См.: *Frappier J.* Chrétien de Troyes, l'homme et l'oeuvre. Paris, 1957. P. 19—20.

¹⁹ См.: *Pansa G.* Ovidio nel medio evo e nella tradizione popolare. Sulmone, 1924; *Rand E. K.* Ovid and his influence. N. Y., 1928; *Munari F.* Ovid im Mittelalter. Zürich; Stuttgart, 1960; *Viarre S.* La survie d'Ovide dans la littérature scientifique des XII^e et XIII^e siècles. Politiers, 1966.

²⁰ См.: *Faral E.* La légende arthurienne. T. II. Paris, 1969; *Markale J.* L'épopée celtique en Bretagne. Paris, 1971. P. 231—260; *idem.* Le Roi Arthur et la société celtique. Paris, 1977. P. 37—95.

ства Кретьена и кельтской мифологической традиции специально занимался Р.-Ш. Лумис²¹, сделавший ряд интересных наблюдений. Между тем здесь далеко не все еще ясно. Отдельные мотивы, отдельные сюжетные ходы и персонажи произведений поэта из Труа, бесспорно, восходят к известным нам кельтским источникам²² и не представляют затруднений для толкования. О происхождении других приходится лишь гадать. Возможно, Кретьен де Труа располагал какими-то письменными источниками кельтского происхождения, откуда он мог почерпнуть и сюжеты, и способы их развертывания. Ведь поэт неоднократно говорит о неких старых «повестях», «рукописях», «книгах», в которые он заглядывал. Впрочем, этим ссылкам на «источники» не всегда следует верить, ибо нередко они служили не столько для сознательной мистификации, сколько были удобным повествовательным приемом: человек Средневековья охотно верил всяческим небылицам, но в то же время требовал доказательств их достоверности.

Кельтская тематика была поистине счастливой находкой. О том, какие творческие возможности открывало это перед Кретьеном де Труа и перед его многочисленными последователями, мы скажем несколько ниже. Сейчас же отметим, во-первых, многообразие жанров, к которым обращался поэт, и, во-вторых, энциклопедический характер его творческого наследия.

Кретьен оставил нам пять романов. Перечислим их и укажем приблизительные даты их создания. Приблизительные потому, что точные датировки в нашем случае невозможны — не на что опереться. На основании тонкого анализа стилистики романов и содержащихся в них исторических и иных намеков в настоящее время принята приблизительно следующая хронология произведений поэта²³. Первым его романом был «Эрек и Энида», написанный, по-видимому, около 1170 г. Затем последовал «Клижес», датированный, весьма приблизительно, 1176 г. «Ивейн, или Рыцарь со львом» и «Ланселот, или Рыцарь телеги» написаны в промежутке между 1176 и 1181 гг. На последнее десятилетие — 1181—1191 гг. — при-

²¹ Loomis R. *Arthurian Traditions and Chrétien de Troyes*. NY, 1949.

²² См., например, ниже нашу статью о соотношении романа «Эрек и Энида» и его валлийской параллели.

²³ См.: Fourrier A. *Encore la chronologie des oeuvres de Crétien de Troyes // Bulletin bibliographique de la Société internationale arthurienne*. Fasc. 2. 1950. P. 69—88.

ходится работа над «Персевалем, или Повестью о Граале». Полагают, что поэт родился около 1130 г. Если это действительно так, то к работе над романами он приступил уже зрелым, многоопытным человеком, у которого за плечами были и годы учения (возможно, даже вагантского бродяжничества), и десятилетия придворной жизни, и далекие путешествия. А также немало творческого труда: ведь до «Клижеса» (видимо, и до «Эрека и Эниды») были созданы обработки произведений Овидия, а также какая-то версия легенды о Тристане и Изольде, до нас не дошедшая. Полагают, что это был не роман, а небольшая куртуазная повесть, типа бретонских лэ. Выступал Кретъен и как лирический поэт; он оставил две или три песни, написанные под сильным влиянием провансальского трубадура Бернарта де Вентадорна («Amors tançon et bataille», «D'amor qui m'a tolu a moi», «De joli cuer chanterai»). Создал он и произведение иного жанра — агиографическую поэму с очень сильными чертами романа. Это «Вильгельм Английский». Датировка его неясна, а авторство Кретъена порой оспаривается. Популярность нашего поэта была такова, что ему приписывали произведения, которых он, видимо, не писал. С его именем, например, связывали такие пародийные книги, как «Рыцарь двух шпаг» или «Мул без узды».

Энциклопедический характер произведений Кретъена сказался, конечно, не только в разнообразии жанров, к которым обращался наш поэт. При всей фантастичности и ирреальности изображаемого романистом артуровского мира (об этом мы скажем несколько ниже), он воспроизвел подробно и разносторонне очень многие важные черты современной ему действительности — быт феодального замка и средневекового города, феодальные отношения, праздники и будни, развлечения, занятия и повседневный труд своего современника. Ведь основные герои его книг — рыцари — сталкиваются на своем пути и с городским простонародьем, и с ремесленниками, трудящимися в своих мастерских, и с крестьянами, пашущими землю или пасущими скот. Откликнулся Кретъен и на те моральные проблемы, которые волновали человека его эпохи (феодала, рыцаря, конечно). Привлекал его и интимный мир человеческих отношений.

Нами уже были подробно описаны основные черты рыцарского романа, каким он сложился под пером Кретъена де Труа²⁴. Не

²⁴ См.: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. С. 148—194.

повторяя всех наших наблюдений, отметим лишь главные особенности такого романа.

Все события в романе подобного типа происходят в некоем вымышленном королевстве Артура, которое находится в очень сложной, во многом условной связи с действительностью XII в. и столь же условно локализовано географически. Предполагается, что Артур царит в Британии, Большой и Малой (т. е. в Англии и во французской Бретани), но одновременно его королевство охватывает весь западный мир, Артур — это император Запада. В известной мере его земли совпадают с «империей» Плантагенетов, которые имели обширные владения на материке (Аквитания). А можно сказать и иначе: Артуровское королевство — это земли, так или иначе связанные с кельтским населением (помимо Ирландии), в среде которого, по-видимому, и во времена Кретьена имели широкое хождение сказания о легендарном короле Британии, временно покинувшем этот мир, чтобы однажды вернуться и снова властвовать в своих «провинциях».

Столь же условно и неопределенно и время существования артуровского мира. Он возник бесконечно давно и существует по сути дела всегда. Конечно, до времени Кретьена. Но как бы и рядом с ним. Мир Артура — это мир подлинной рыцарственности, которой нет в окружающей поэта и его современников действительности, но которая где-то есть, ее только надо найти. Эта «вычлененность» артуровского мира из реальности, его нарочитая, подчеркнутая и прокламированная фиктивность имели в романах Кретьена де Труа по меньшей мере тройкий смысл. Во-первых, противопоставление этого мира истинной рыцарственности и благородства обыденной жизни несло в себе упрек последней в том, что повседневность оказывается бесконечно далекой от этих возвышенных идеалов. Во-вторых, сопоставление этих миров, реального и вымышленного, не могло не носить назидательного смысла. Тем самым королевство Артура становится у Кретьена де Труа поэтической утопией, прежде всего, конечно, утопией моральной, но в ряде случаев (например, в «Клижесе», отчасти в «Персевале») и утопией политической. В-третьих, необычность художественного мира романа позволяла организовать этот мир особым образом, дать ему специфические законы существования и развития, в том числе широко ввести в него фантастическое и чудесное, наполнить таинственными превращениями

и перевоплощениями, загадочными существами, ввести мотивы зачарованности и заклятия, вообще всяческой феерии (впрочем, весьма рационально организованной).

Роман Кретьена был нов и по своей структуре. Поэт обычно отказывался от подробного и долгого рассказа обо всей жизни героя; он как бы выбирал из вечного бытия артуровского мира одного какого-то типичного героя и один какой-то яркий эпизод, и этому посвящал свой роман. Между прочим, в такой организации произведения заключены, как нам представляется, те возможности циклизации, которые позволят в дальнейшем последователям Кретьена создавать бесконечное число произведений на артуровские сюжеты, а потом и объединить все эти разрозненные повествования в гигантскую псевдохронику, в обширнейшую «историю» королевства Артура. Однако в центре кретьеновских романов был не просто один из эпизодов существования Артура царства. Это и один эпизод из жизни героя (эпизод, конечно, в широком смысле слова). Это важнейший, решающий эпизод его жизни. Момент становления его, как рыцаря, как человека. Поэтому в романе Кретьена де Труа неизменно один герой, один конфликт, одна моральная проблема. Рядом с героем всегда — его партнерша. Она может быть очень активна, может даже определять характер сюжета и влиять на поведение героя, что убедительно показано М. Бородиной²⁵. Но все-таки основной объект повествования — это именно герой, который никогда не покидает «сцены». Этот герой всегда молод, хотя он иногда уже успел проявить себя как воин (таковы отчасти Эрек и Ивейн, таков, безусловно, Ланселот). Но чаще он еще не имеет сана рыцаря и делает на своем многотрудном пути лишь первые шаги. Хотя Кретьен и не изображает пышных сцен посвящения в рыцари, об этом ритуале говорится в связи с Александром, Клижесом, Персевалем. Эта молодость обусловила важную черту героя кретьеновских романов: герой этот развивающийся, формирующийся, но развитие и формирование происходят не без внутренних противоречий и препятствий, т. е. это сложное становление и развитие характера, и в этом-то и заключается его интерес. Мотивы поведения всех этих героев — разные, хотя в пределах одного произведения пове-

²⁵ См.: *Borodine M. La femme et l'amour au XII^e siècle d'après les poèmes de Chrétien de Troyes.* Paris, 1909.

дение героя определяется не одной причиной, не одним поводом. Но, так сказать, «магистральный» мотив поведения у них общий. Отсюда же — и общий «магистральный сюжет» кретьеновских романов. Сюжет этот может быть определен приблизительно так: «молодой герой (т. е. рыцарь) в поисках нравственной гармонии». К такой нравственной гармонии, к равновесию между любовью и осмысленным рыцарским подвигом идут — каждый своим путем — Эрек и Ивейн, для которых (отметим это, несколько забежая вперед) подлинный конфликт заключается в противопоставлении не любви и подвига, а любви настоящей и мнимой. Глубокий нравственный разлад стремится преодолеть одержимый любовью к королеве Геньевре Ланселот. В споре с трагической концепцией легенды о Тристане и Изольде и с куртуазным пониманием любви как служения даме разрешаются любовные коллизии в «Клижесе», и в первой его части, где говорится о любви родителей героя, и во второй, посвященной любовным взаимоотношениям Клижеса и Фениссы. Очень сложным путем идет к внутренней гармонии и Персеваль. И в его жизни решающую роль играет любовь. Но чувство к его прекрасной подруге Бланшефлор уступает место иному чувству — любви к высшей мудрости и справедливости, которая также должна быть приведена в гармонию с рыцарскими свершениями героя.

Роман Кретьена де Труа, несмотря на обилие в нем сцен поединков, турниров, осад, шумных схваток, остается романом по преимуществу любовным. Отсюда его лирический характер, обилие монологов, неоднократное вторжение автора в повествование. Этим же оказалось обусловлено и еще одно качество такого романа. Речь идет о специфической «психологичности», что во многом отличает произведения нашего поэта от книг его предшественников и современников. «Психологизм» (или все-таки «психологичность») был еще наивным, достаточно примитивным и порой беспомощным. Но появление его понятно: психологизм пробивал себе дорогу в литературу прежде всего в сфере любовных отношений.

Все перечисленные свойства романов Кретьена де Труа очевидны уже в первом его романе «Эрек и Энида».

❧ III ❧

Ц. П. Цэдди²⁶ заметила, что для Кретьена де Труа характерно трехчастное строение его романов. По крайней мере, большинства из них. К ним относится и «Эрек».

Действительно, в книге четко отграничена первая часть (ст. 1—2270), наполненная радостной атмосферой зарождающейся любви прекрасных молодых людей. Нельзя не отметить идиллический характер этой части (что найдет себе противопоставление во второй и параллель — в третьей). Хотя героев — юного рыцаря Эрека, знатного и богатого, и Эниду, дочь разорившегося пожилого дворянина, — разделяет общественное положение и имущественное неравенство, это не является препятствием счастливому браку. Ведь, как полагает Кретьен, истинное благородство не в громких титулах и не в материальном достатке. Девушка очень мила в своем простеньком бедном платье; оно не может скрыть ни ее красоты, ни подлинного величия души, ни ненавязчивого обаяния.

Эрек влюбляется, что называется, с первого взгляда. Но вот что следовало бы отметить: добывание руки девушки не сопряжено с какими-либо психологическими трудностями. Герой не испытывает долгих сомнений, нерешительности, боязни. Героиня — тоже. Молодым людям не приходится украдкой страдать, проливать слезы, доверять свои чувства верному другу или старой нянюшке. Эреку не довелось совершать каких-нибудь чрезмерных подвигов; он легко одерживает победу на турнире, устроенном королем Артуром по случаю традиционной охоты на белого оленя, и брак с Энидой ему обеспечен. Но важнее не эта легкость победы на турнире, а та быстрота, с которой герой завоевывает сердце девушки, хотя о ее чувствах как бы нет и речи — выбор Эрека решает все.

Однако эта пассивность героини — временна. Эреку еще предстоит завоевывать Эниду, предстоит доказать свое право на ее любовь, а заодно и основательно проверить (и для себя самого) свое мужество и сноровку.

Как справедливо заметила Симона Галльен²⁷, в этом романе Кретьена поэт очень далек от куртуазной концепции любви, непре-

²⁶ См.: Zaddy Z. P. The structure of Chrétien's «Erec» // *Modern Language Review*. LXII. 1967. № 4. P. 608—619.

²⁷ См.: Gallien S. La conception sentimentale de Chrétien de Troyes.

менно неразделенной, любви-служения, любви-подвижничества. Это не значит, что эта часть лишена атмосферы придворного «вежества». С большой выдумкой и воодушевлением описывает Кретъен красочные и пестрые турниры, пышные и затейливые свадебные торжества. Перед нами как бы небольшая куртуазная повесть. Есть в ней и несколько таинственная скачка по зачарованному лесу, когда некий рыцарь, сопровождаемый злобным карликом, наносит оскорбление королеве Геньевре, есть дотошное и заинтересованное описание города, его узких улочек и шумного люда, есть рассказ о жестоких схватках на турнире и о заслуженной победе, есть, наконец, повесть о чистой и пылкой любви, о венчающей все испытания свадьбе.

Но после этого «малого» наступает черед «большого» романа. Его положение в книге — центральное, и занимает он по объему ее достаточно большую часть (ст. 2271—5259). Начинается эта часть с психологического кризиса. Упоенный любовью своей очаровательной супруги, Эрек забыл о своем рыцарском долге, забыл о друзьях, о придворном обществе. Не случайно все начинают открыто осуждать «лентяя», а Энида проливает слезы из-за позора мужа. Следует их напряженное ночное объяснение. Это — момент мгновенного «озарения» Эрека. Он перерождается. Из нежного и мягкого он становится твердым и даже жестоким. Вместо ласки и любви Энида встречает теперь грубый окрик и короткий приказ, не терпящий возражений. Герой ведет себя совсем некуртуазно. Чем вызвана столь неожиданная метаморфоза? На этот счет высказывались разные мнения. Наиболее своеобразна точка зрения Рето Беццолы; он полагал, что здесь начинается испытание Эниды на право быть «дамой»²⁸, в чем и состоит смысл романа. Думается, это не совсем так. Кретъен решает характеры героев тоньше: перестав быть рыцарем, т. е. не принимая более участия в турнирах и опасных авантюрах, Эрек перестал им быть и в ином смысле — он перестал служить своей даме, перестал обращаться с ней «куртуазно». Но есть здесь и верное жизненное наблюдение: человек (особенно гордый и самолюбивый мужчина) обычно сердится, когда он неправ. И еще: Эрек взбешен тем, что жена прислушалась к нашептываниям окружающих, усомнилась в его мужестве и силе. И

²⁸ *Bezzola R. Le Sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes). Paris, 1968. P. 147—152.*

Кретьен в этой части романа подвергает трудным испытаниям не только характеры протагонистов, их взаимные чувства, но и свою собственную концепцию супружеской любви. Если в первой части Энида была для Эрека «*s'amie et sa drue*» (ст. 2439), то после кризиса в их отношениях жена перестает быть рыцарю другом. Но всем ходом развития сюжета Кретьен приводит героя к прежней точке зрения, даже усложняет ее. Теперь жена — это возлюбленная, подруга и дама. Супружеская любовь вновь торжествует, но уже не заслоняет собой рыцарские подвиги и не подменяет активную деятельность, чувства дружбы и общежительности. Итак, Эрек воспитывается и как доблестный рыцарь, и как муж, и как образцовый возлюбленный. В Эниде же — воспитывается «Дама», т. е. вдохновительница подвигов рыцаря, их строгий судья. Впрочем, ее характер стабильнее. Эта, по справедливому замечанию М. Бородининой³⁰, идеальная женщина, раз полюбив, уже не изменяет своему чувству и безропотно сносит все причуды мужа. Сила ее любви и возвращает ей прежнего Эрека, возвращает его любовь.

Начатая острым конфликтом, эта часть романа заканчивается идиллическим примирением героя и героини. Но Эреку предстоит еще один подвиг. Его описанию посвящена третья часть книги (ст. 5260—6942). Эта часть могла бы показаться в романе лишней. Ведь основной конфликт уже разрешен и концепция нашего поэта восторжествовала. Но последняя часть романа очень существенна. Она не просто уравнивает первую, симметричную ей часть, придавая необходимую стройность и устойчивость всей композиции, но и несет важную смысловую нагрузку. Здесь углубляется понимание истинной рыцарственности и подлинной любви. Во второй части, в период «самопроверки» Эрека его авантюры были, несомненно, психологически оправданны, но, как правило, случайны и общественно бесполезны (так затем неизменно будет в эпигонском рыцарском романе). Совсем иначе в третьей части. Здесь Эрек побеждает в схватке Мабонагрена и тем самым снимает злые чары с целого королевства. Но в этом эпизоде важен не только результат этой победы Эрека. Стоит присмотреться к той парадоксальной ситуации, в которой оказался отважный рыцарь Мабонагрэн. В характере его доминирует не смелость и ловкость, а «куртуазность»: как акт служения своей даме (это кузина Эниды)

³⁰ Borodine M. Op. cit.

он обрек себя на вечное заточение в прекрасном саду, заколдованные невидимые стены которого ему не дано преодолеть, пока он не потерпит поражение от какого-либо рыцаря, явившегося в очарованный сад. Но он неизменно побеждает всех пришельцев, причем не просто одерживает над ними верх, но непременно убивает их. Тем самым служение даме сделало его не только добровольным затворником, но и превратило в злого, жестокого человека. Противопоставление любви Эрека и Эниды и любви Мабонагрена и его девицы очевидно. Здесь Кретъен выступает против бессмысленности некоторых правил куртуазного кодекса служения даме; он настаивает на том, что любовь и подвиг не только нераздельны, и не антитетичны, но и непременно полны смысла и призваны возвысить, сделать более гуманными их носителей. В третьей части проясняется тем самым высшее назначение рыцаря — личной доблестью, индивидуальным свершением творить добро.

Осмысленная любовь и осмысленный бескорыстный подвиг идут рука об руку, они возвеличивают человека, утверждают его право на глубоко индивидуальный, неповторимый внутренний мир. В этом состоит так называемый «гуманизм» Кретъена де Труа.

В своем романе Кретъен плодотворно развивает не только приемы психологического анализа, о которых уже говорилось, но и воссоздает правдивую картину окружающего героев вещного мира. Описания действительности в ее бытовом преломлении у нашего поэта, как правило, функциональны и потому не очень многочисленны. Так, вполне продуманный эффект производит краткое описание бедной одежды молодой девушки при ее встрече с Эреком. Этому непритязательному платью соответствует и убогая обстановка дома разорившегося из-за войн дворянина. Лаконично, но зримо описан город и толпы простолюдинов на его улицах. Казалось бы, никак не движет действие и поэтому излишне описание коронационного облачения Эрека. Но функция этого описания понятна. Его можно сравнить с торжественным финалом оперы, когда солисты уже пропели свои партии и снова звучит один оркестр. Все это создает праздничную, приподнятую атмосферу и соответствует радостному, оптимистическому окончанию романа. Описывая наряд Эрека, Кретъен позволяет себе продемонстрировать свою изобретательность, свое дескриптивное мастерство и дает отдохнуть читателю и слушателю после всех треволнений

сюжета рассматриванием этой пестрой и веселой мозаики. К тому же средневековый человек любил такие описания; они действовали на его воображение. Вычитывая или выслушивая все эти мало что говорящие нам подробности гардероба, современник Кретьена бывал не менее увлечен, чем тогда, когда рассматривал сложное скульптурное убранство собора или любовался прихотливой игрой красок на витражах.

Описательное мастерство Кретьена многотонально. Поэт легко переходит от торжественно-приподнятых картин, к бытовым подробностям и рассказу о скучной повседневности. Его картины, например, городской жизни или быта королевского дворца обстоятельны и точны, сделаны явно со знанием дела и могут служить прекрасной исторической иллюстрацией.

Не меньше выдумки и, если угодно, наблюдательности проявляет поэт при описании всяческих чудес, например волшебного сада, где томится Мабонагрэн. Кретьен умеет описать и само «чудо», и передать ощущение его приближения, его незримого присутствия, ожидания необыкновенного события и том лесу, где травят белого оленя, или в том, по которому герой едет с верной Энидой. Фантастика, специфическая кельтская феерия входит в его роман органично и ненавязчиво.

При всем прихотливом многообразии стилистического рисунка, в этом произведении Кретьена де Труа доминирующим является все-таки лирическое начало. Вся окружающая героев действительность, вполне реальная, приземленная, равно как и феерическая, пропущена сквозь их восприятие. Восприятие не бесстрастное и рациональное, а эмоциональное. Лирическая тональность «Эрека и Эниды», впрочем как и других созданий поэта, при всем том неумолчном звоне мечей и треске копий, проламывающих тяжелые щиты и рвущих кольчуги, при всем том героическом шуме, доносящемся с их страниц, обнаруживается не только в способах раскрытия индивидуализированных характеров и трепетно-взволнованном рассказе о достаточно сложных и противоречивых переживаниях героев. Лирический характер романа ощущается и в скупом намеченном образе автора, комментирующего изображаемое, болеющего за своих героев, восхищающегося ими или сокрушающегося за них. Посвященный во многом моральным проблемам, роман Кретьена вообще, и в том числе «Эрек и Энида», тяготеет по своему стилю к афористичности, к емким и ярким сло-

весным формулам, которые затем, много веков спустя, пополнили словари цитат и крылатых слов.

В романе «Эрек и Энида» основной конфликт возник из-за того, что герой, увлеченный любовью, забыл о своих обязанностях рыцаря. Обратную ситуацию изобразил Кретъен в другом своем романе, в «Ивейне, или Рыцаре со львом»³¹, где герой самозабвенно окунулся в притягательный мир рыцарских «авантюр» и забыл о своих обязанностях мужа. Героиня этого романа — полная противоположность покорной и немногословной Эниде. Лодина капризна, своенравна, горда. Иной характер и у увлекающегося пылкого Ивейна. Своеобразная параллель «Эреку и Эниде», этот роман оказался совсем непохожим на первый. Кретъен умел создавать новые характеры, в большой степени отмеченные индивидуальными чертами. Умел по-новому ставить и моральные проблемы. С этим мы сталкиваемся и в его «Клижесе».

☞ IV ☞

Отличия следующего романа Кретъена де Труа, «Клижеса», от его первой книги давно описаны. Добавим, что этот роман разительно непохож и на последующие. Этому вряд ли приходится удивляться — подлинный художник редко повторяет самого себя. Полезнее вдуматься в смысл новаций «Клижеса», а также понять, насколько эта книга порывает с предыдущей и не предвещает ли она последующие.

Как и в первом романе, фабула нового произведения строится на конфликте в сфере любовных отношений героев. Но смысл его, причины и двигательные силы здесь совсем иные. Внешняя сторона этого конфликта обнажена и усилена, причем не обязательно за счет внутренней. Но было бы ошибкой полагать, что любовные отношения — это единственная сфера, которая интересует в данном случае автора. Как и в первом романе, в «Клижесе» этическая проблематика, пусть решаемая несколько иначе, бесспорно занимает Кретъена. Но рядом с этой проблематикой появляется и иная. Кретъен создает не просто еще один вариант любовного романа. Оставаясь романом любовным, к тому же с очень ярко выражен-

³¹ Подробнее см.: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман. С. 129—130. См. также: *Frappier J. Etude sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*. Paris, 1969.

ным лирическим началом, «Клижес» приобретает черты романа политического.

Кретьеновский «Клижес» — это не только рассказ о силе любовного чувства, о его правомерности и его границах. «Клижес» — это также роман о правах императорской власти, и опять-таки о ее пределах. То, что эта проблема не просто мимоходом намечена поэтом, а является для него одной из важнейших, подтверждается всем содержанием книги. Показательно, что ратные подвиги протагонистов (а «Клижес», несомненно, является рыцарским романом, и воинским свершениям героев уделено в нем заметное место) мало связаны с их внутренним миром, с их любовными переживаниями. Здесь нет ни проверки своего любовного чувства, ни испытания чувства партнера. Здесь есть лишь рождение любви к рыцарю благодаря всему комплексу его душевных и чисто воинских достоинств, есть и цепь подвигов во имя не морального завоевания возлюбленной, а буквального ее отвоевания, отнятия у опасного и предприимчивого соперника. Но об этом — ниже.

Французский исследователь Антим Фуррье в своем интереснейшем и строго документированном анализе реального политического подтекста «Клижеса»³² верно указал на целый ряд политических событий 70 гг. XII столетия, отложившихся в романе Кретьена де Труа. Как известно, в это время развернулась ожесточенная борьба императора «Священной римской империи» Фридриха Барбароссы с союзом североитальянских городов, так называемой «Ломбардской лигой». В ходе этой борьбы император Запада искал поддержки у императора «Востока»: одно время шли переговоры о браке одной из дочерей Барбароссы с сыном Мануила Комнина Алексеем (этому не мешал тот факт, что мальчику было тогда лишь два года). И если брак этот и не состоялся в действительности (через десять лет Алексей обручился с дочерью французского короля Людовика VII Агнесой), в романе отразилось это сватовство: дочь германского императора Фенисса получает в мужа императора из Византии. Еще показательнее изображение в романе вражды отца Фенисса с Саксонским герцогом. Здесь Кретьен очень точен, он писал, что называется, по горячим следам. Конечно, было бы слишком смелым утверждать, что германский император в рома-

³² *Fourrier A. Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age. Vol. I. Paris, 1960. P. 111—178.*

не — это непременно Фридрих Барбаросса: уж слишком неиндивидуализированными чертами и расплывчатой обобщенностью обладает его образ. Со значительно большим основанием можно отождествить Саксонского герцога с главой династии Гвельфов (или Вельфов) Генрихом Львом (1129—1195). Показательно, что в романе сам герцог показан скупом. Он как бы за кулисами; действует не он, а от его имени — его племянник, который и вступает в бой с Клижесом и его греческими рыцарями. Из этой схватки саксонец выходит побежденным. Такая осторожность Кретьена понятна: Генрих Лев был могущественнейшим в свое время феодалом, не боявшимся соперничества с самим Фридрихом. Он был политиком решительным и смелым, способным и на риск, и на тонко продуманные действия. Эта значительность Саксонского герцога не раз в романе подчеркнута: германский император боится его отрядов (см. ст. 3390—3394) и без помощи греческих рыцарей не смог бы справиться с саксонцами. Лишь в конце эпизода Клижес вступает в схватку с самим герцогом и вышибает его из седла, завладевая его конем. После нового поединка, не выдержав стремительного напора юноши, скрепя сердце герцог признает свое поражение.

Вряд ли Кретьен боялся, что Генрих Лев узнает себя в персонаже его романа. Осторожность поэта говорит в данном случае о другом. Это свидетельство того, как наш поэт понимал правдоподобие в художественном произведении. Он взял у исторического лица, своего современника, некоторые внешние черты и перенес их в роман, но он, конечно, не хотел выводить в нем на сцену всем известного Генриха Льва; ему был нужен обобщенный образ своеговольного решительного феодала, и реальный герцог Саксонии дал ему материал для создания такого образа. Саксонский герцог побежден в романе Клижесом, он уступает молодой удали и отчаянной смелости героя (объясняемой еще и любовью), а также его военной хитрости. Но он отважно сражается и он вполне достойный противник. Германский же император изображен нерешительным и слабым, нуждающимся в помощи и повсюду ищущим союзников. К тому же он ненадежный партнер, он может не сдержать данное обещание, нарушить клятву. Поэтому германский император не вызывает у Кретьена сочувствия (это вполне отвечало позиции и французского и английского дворов: ни Людовик VII, ни Генрих II Плантагенет не вмешивались во внутригерманские конфликты, да и не считали императора своим сюзереном). С точки зрения поэта

Саксонский герцог имеет основания быть недовольным императором и имеет основание для войны с ним: ведь Фенисса была ему обещана, возможно, он был с нею обручен. И он наверняка победил бы германца, не окажись здесь Клижес.

И юный рыцарь побеждает более опытного и грозного соперника. Побеждает по двум причинам. Во-первых, на его стороне право любви. Во-вторых, юноша оказывается представителем иного общества, более справедливого и, если угодно, более могущественного. Оказывается носителем иной морали, более гуманной и истинной.

Но Клижес, как известно, — греческий принц. Значит, его мир — это Греция (т. е. Византия)? Как оказывается, нет.

Рядом с представителями Германской империи в романе изображены и представители империи иной — Византийской.

Время создания романа — это время все более усиливающихся контактов с Византией и роста интереса к ее общественной жизни и культуре. «Клижес» был создан во многом на гребне этого интереса, поэтому нам придется здесь прервать анализ этой книги и немного сказать об отношении к Византии в Европе во времена нашего поэта.

Во внимании к этой стране был один, если и не поворотный, то очень существенный момент. Это был Второй крестовый поход, в котором приняло участие столь большое число знати, главным образом из Франции и Германии. Европейское общество столкнулось с византийской культурой уже в Первом крестовом походе. Но между Первым (1096—1099) и Вторым (1147—1149) походами европейское общество проделало очень интенсивное и полезное развитие. Оно оказалось более готовым к восприятию иной культуры, с которой соприкоснулись крестоносцы в Византии. Полчища их были по тем временам достаточно велики. Это произошло значительно позднее непримиримого и ожесточенного противостояния франков и так называемых сарацин, столь ярко отложившегося в романском эпосе. Руководили Вторым крестовым походом французский король Людовик VII и германский император Конрад III. В их свите была не только полагающаяся по штату домашняя челядь, но также жонглеры, певцы и прочие мастера развлекать и забавить. В этом была несомненная необходимость, ибо в походе участвовали не только рыцари, но и знатные дамы, в том числе Альенора Аквитанская (в то время жена короля Людовика),

внучка «первого» трубадура Гильема IX и сама покровительница поэтов и музыкантов³³. Не исключено, что в ее свите во время похода находился кто-нибудь и из провансальских трубадуров.

Во время Второго похода отряды крестоносцев прошли вдоль стен Константинополя, разграбили загородный императорский дворец, но Мануилу Комнину дипломатическим маневрированием удалось уберечь столицу от разгрома. Полагают, что это «посещение» Византии европейцами дало толчок появлению целого ряда произведений, так или иначе связанных с античностью, с ее легендами и преданиями. Произведения эти (скажем, «Роман о Фивах», «Роман об Энее» и др.) датируются первым же десятилетием, последовавшим за походом. Отголоском похода и примечательным свидетельством интереса к Византии и — одновременно — свидетельством довольно своеобразного восприятия византийского мира стала одна из поздних французских героических поэм «Паломничество Карла Великого в Иерусалим и Константинополь»³⁴.

«Клижес» написан значительно позже, когда непосредственные впечатления от похода уже стерлись, хотя были живы многие его участники, в том числе Альенора. Наш роман не может считаться откликом на поход; он стал откликом на те события в Византии, слухи о которых достигали Европы во времена Кретъена. Можно предположить, что изображенный в романе византийский император Алис несет на себе некоторые черты Мануила Комнина, который, как известно, пришел к власти в ущерб своему старшему брату Исааку и поддерживал дипломатические отношения со всеми европейскими дворами. Как и Алис, Мануил нередко втягивался в европейские конфликты. Женат он был на Берте Зульцбахской, свояченице германского императора Конрада III. После ее смерти он взял в жены антиохийскую принцессу Марию. Дочь Мануила сначала предполагалась в жены брату венгерского короля Бельи;

³³ О ее культурной роли см.: *Lejeune R. Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille // Gultura neolatina. T. XIV. 1954. P. 5—57.*

³⁴ См. об этом произведении: *Horrent J. Le Pèlerinage de Charlemagne. Essai d'explication littéraire avec des notes de critique textuelle. Paris, 1961; Idem. La Chanson du Pèlerinage de Charlemagne et la réalité historique contemporaine // Mélanges de Langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Jean Frappier. Vol. I. Genève, 1970. P. 411—417; Süpek O. Une parodie royale du Moyen Age // Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis. Sectio philologica moderna. Budapest, 1977. P. 1—25. Ср.: Михайлов А. Д. Французский героический эпос: Вопросы поэтики и стилистики. М., 1995. С. 74—75 и др.*

велись переговоры (как уже говорилось) о браке сына Мануила с одной из дочерей Барбароссы. Одно из посольств Мануила, отправленное к немецкому двору, было принято императором Фридрихом в 1171 г. в Кельне; и в нашем романе посланник Алиса Клижес прибывает в Кельн, чтобы просить для дяди руки Фениссы, дочери германского императора. Матримониальные переговоры, занимающие в романе столь большое место, безусловно, являются откликом на реальные события 70 гг.

Когда говорят об отражении в романе византийской действительности, обычно обращают внимание на тот факт, что поэт не только описал некоторые художественные памятники Константинополя³⁵, но и некоторые сооружения, которые должны были восприниматься европейцами как загадочная диковинка. Это, например, рассказ о создании гробницы мнимо умершей героини, а также описание той башни, в которой скрываются где-то в окрестностях столицы Клижес и Фенисса. Кретьен подробно повествует о расписанных искусным художником стенах, о потайной лестнице, об удобных покоях, отапливаемых теплой водой, циркулирующей под полом, о ваннах и т. д. Как заметил Ж. Стиннон, «писатель должен был обладать широкой и разнообразной информацией о византийском искусстве и Константинополе; он мог почерпнуть ее из устных или письменных описаний путешествий, из непосредственного обращения к произведениям искусства, короче говоря, он должен был располагать запасом сведений, свойственных человеку высокой культуры и изысканного вкуса»³⁶.

Для нас важны не только знания и этот вкус, но и смысл локализации событий на Ближнем Востоке. Локализация эта, как нам представляется, далеко не случайна. Она продиктована все тем же настороженным и даже враждебным отношением к Византии, которое типично для довольно многих литературных и исторических памятников того времени. В изображении Кретьена в Константинополе царят ужасающее зло и возмутительные беззакония. Узурпатор Алис обрисован почти гротескно (особенно его конец: он умирает от апоплексического удара). Под стать ему и его окружение. Показательно, что отвратительное и

³⁵ См. по этому поводу: *Stiennon J. Histoire de l'art et le Cligès de Chrétien de Troyes // Mélanges offerts à Rita Lejeune. Gembloux, 1969. Vol. I. P. 695—708.*

³⁶ *Ibid.* P. 708.

жестокое надругательство над телом мнимо умершей Фениссы, вызвавшее такое возмущение придворных дам императрицы и самого Кретьена, происходит как бы с ведома и поощрения Алиса и его приближенных. Но еще существеннее, с точки зрения поэта, двойное нарушение Алисом права престолонаследия. Во-первых, Алис обманом завладевает константинопольским тронном, в обход своего старшего брата Александра; тот прощает ему это и становится его соправителем (что тогда случалось довольно часто), но берет с него обещание не жениться и не иметь детей, дабы не создавать препятствий возведению на императорский трон законного наследника, Клижеса. Но Алис, подстрекаемый окружающими, нарушает и этот уговор и сватается к Фениссе. Это в какой-то мере оправдывает Клижеса, оправдывает его обман, отсутствие у него угрызений совести и какого бы то ни было чувства вины.

Таким образом, поведение Алиса не удовлетворяет правовым нормам эпохи. Причем осуждается он значительно более резко, чем германский император.

Двум императорам в романе Кретьена противостоит третий. Это король Артур. Противостоит не непосредственно (до столкновения ни с одним из них дело так и не доходит, хотя Артур собирает войска против узурпатора Алиса), а в моральном плане. Королевство Артура описано в романе дважды: сначала там общается к рыцарскому миру отец героя Александр, затем — сам Клижес. Тут следует обратить внимание на мысль, высказанную поэтом в прологе книги. Она многое объясняет в идейной концепции Кретьена де Труа. Мысль эта — об определенной преемственности рыцарских добродетелей. Родиной рыцарства поэт называет Древнюю Грецию, откуда рыцарство перешло в Рим, затем во Францию, т. е. в Западную Европу. Соответственно описаны в романе «империи» — Византийская, Германская и артуровская. Последняя — это, конечно, вымысел, воплощение той моральной утопии, о которой говорилось выше. Но вот что следовало бы попутно отметить. Здесь, в этом романе королевство Артура уже теряет свою топографическую и временную неопределенность. Артур имеет столицей Лондон, а не Камелот, границы его владений можно было бы нанести на карту Европы того времени. Причина этих изменений (которые в рыцарском романе XII в., вероятно, уникальны) понятны: поэту нужно было крепко

привязать утопическое королевство Артура к европейской действительности 70 гг. И вот что из-за этого произошло: из романа совершенно исчезла фантастика, исчезли заколдованные замки, очарованные леса, исчезли странные превращения, загадочные существа, карлики и великаны. Все диковинное и необычное, о чем рассказывается в романе, оказывается не плодом колдовства, а результатом разносторонних знаний и мастерства, — и одурманивающие напитки, и потайные двери, и чудесным образом отапливаемые покои. Просто эти знания и умения — удел немногих. Итак, отсутствие кельтской феерии, как следствие введения в роман актуальной политической проблематики, отличает эту книгу от всех других произведений Кретьена де Труа в жанре рыцарского романа.

В связи с изображением у Кретьена Артурова королевства отметим еще вот что. При всей идеальности и бесконечности (реализуется это указанием на его вневременность) этого королевства, Кретьен предчувствует его далекий и неминуемый конец. Речь идет о мятеже Виндзорского графа. Пусть здесь мятежник быстро и жестоко наказан. В этом эпизоде мудрый и справедливый король Артур неожиданно становится мстительным и суровым. И в идеальном королевстве не все благополучно. В грядущем же (как показала дальнейшая эволюция рыцарского романа³⁷) именно в результате одного из подобных мятежей королевству Артура суждено будет погибнуть.

Но вернемся к изображению в романе Византии. Поэт видел спасение для Востока в приобщении к западным моральным нормам, вернее к тем, которыми руководствуются рыцари Круглого Стола. Действительно, когда на византийский трон наконец восходит Клижес, все в Константинополе меняется. Этому не приходится удивляться; во-первых, Клижес — сам наполовину «западник» (ведь он племянник Говена), недаром он проходит основательную выучку при дворе Артура, во-вторых, для византийцев это не столько приобщение к Западу, сколько возвращение к своему исконному, но надолго утраченному. Потому-то метаморфоза эта осуществляется легко.

³⁷ См. об этом в нашей работе: *Михайлов А. Д.* Французский рыцарский роман. С. 277—281.

Итак, события в романе происходят как бы на фоне сопоставления трех политических систем, трех соответствующих им моральных и правовых норм.

Эти три феодальные среды моделируют и три разные концепции любовных отношений. В идеальной артуровской среде и эти отношения идеальны. Так описана счастливая любовь родителей Клижеса — византийского принца Александра и Златокудрой сестры Говена. Уже здесь, в первой части книги, начинается открытый спор с той концепцией любви, которая содержалась в знаменитой легенде о Тристане и Изольде. На полемику с этой легендой в «Клижесе» уже не раз обращали внимание³⁸, поэтому не будем анализировать все введенные нашим поэтом параллельные мотивы, такие, как зарождение любви на корабле, чудесный напиток, добывание невесты для дяди и т. п. Отметим лишь, что повторение всех этих мотивов не случайно, оно, безусловно, подчинено тем политическим задачам, которые ставил перед собою Кретъен.

Как уже говорилось, в первой части романа (а она занимает добрую треть произведения) рассказывается о счастливой любви Александра и Златокудрой. У этой любви нет внешних препятствий — социальных или чисто ситуационных. Препятствия — исключительно внутренние, психологические. Если писатель и изображает внешние симптомы любви — вздохи, внезапно выступивший румянец и т. д. (что можно найти у его предшественников, например, в «Романе об Энее», но чего не было в «Эреке и Эниде»), то безусловным новшеством являются пространные монологи молодых людей, в которых анализируется любовное чувство. И хотя этим душевным метаниям, сложному переплетению любви и отчужденности, желания открыть свое сердце и боязни сделать это и т. д., уделено немало места, сомнения и страхи оказываются несерьезными: умудренная опытом королева Генъевра умелыми советами помогает влюбленным открыться друг другу и приводит дело к счастливому браку.

³⁸ См.: *Van Hamel A. G. Cligès et Tristan // Romania. XXXIII. 1904. № 4. P. 465—489; Hoepffner E. Chrétien de Troyes et Thomas d'Angleterre // Romania. LV. 1929. № 1. P. 1—16; Cohen G. Chrétien de Troyes et son oeuvre. Paris, 1931. P. 169—222; Micha A. Tristan et Cligès // Neophilologus. XXXVI. 1952. № 1. P. 1—10; Frappier J. Chrétien de Troyes, l'homme et l'oeuvre. Paris, 1957. P. 106—122; Lorigan P. R. The «Cligès» and Tristan Legend // Studi francesi. № 53, maggio-agosto. 1974. P. 201—212.*

Во взаимоотношениях Клижеса и Фениссы все сложнее. Здесь есть препятствия внутренние, психологические, кстати преодолеваемые легко, хотя и тут поэт не поспешил на рассказ о дотошном самоанализе молодых людей, об их стремлении понять, что собственно такое самое любовь — добро или зло; но есть и иные препятствия — чисто внешние, а также серьезные препятствия морального плана. Последние и оказываются решающими, они-то и движут действие.

Собственно, соображения морали и составляют идейное ядро книги. Кретъен и его героиня оказываются решительными противниками адюльтера. Для Фениссы важна любовь в браке, и для нее совершенно невозможно принадлежать сразу двоим, любя одного, равно как она не могла принадлежать одному, а любить другого. Ее позиция в этом вопросе с предельной ясностью выражена в ставшем знаменитым афоризме «Чье сердце, того и тело» — «Qui a le cuer, cil a le cors» (ст. 3163)

Этой позицией определены сюжетные ситуации: обман мужа при помощи приготовленного Фессалой чудесного напитка (заставляющего Алиса обладать женой лишь в сновидениях), мнимая смерть от внезапного недуга, опять-таки инсценирована с помощью изобретенного верной служанкой особого питья, и, наконец, счастье в подготовленной умелым Жаном уединенной башне, где уже нет препятствий для всех восторгов разделенной любви.

Клижес предлагал Фениссе другое — он предлагал ей просто бежать в Англию, ко двору короля Артура, где их примут и поймут. Но для героини это невозможно; для нее это означает — пусть бы внешне, пусть в глазах других — уподобиться Тристану и Изольде, их постыдной и преступной любви. У героини — своя мораль, отличная от общепринятой и, как полагает Джон Беднар, от христианской, недаром исследователь несколько смело сравнивает Фениссу с Евой, совращающей Адама, а пребывание героев в прекрасном саду — с жизнью первых людей в Эдеме³⁹.

Фенисса скрывается с Клижесом, подобно тому, как Тристан бежал с Изольдой в лес. Но башня со всеми удобствами и окружающий ее роскошный сад, густой и приветливый, мало похожи на убогий шалаш и суровую чащобу, прибежище ирландской принцессы и ее любовника. Показательно, что поэты, обрабатывающие

³⁹ *Bednar J. Op. cit. P. 82—83.*

знаменитую кельтскую легенду, много внимания уделяли описанию этой лесной жизни, причем не ее бытовой стороне, а психологической: герои, живя в лесу, непрерывно душевно мечутся и страдают. Один не может перенести того, что обманывает, наносит тяжелое оскорбление дяде, который ему кое в чем больше, чем отец. Другая остро переживает свою измену — пусть нелюбимому, но мужу. У Фениссы и Клижеса нет этих переживаний: Алис так и не познал Фениссу как женщину, и она в душе, перед Богом не считает себя его женой и не чувствует за собой греха; юноша ничем не обязан Алису, напротив, ему есть в чем упрекнуть дядю. Но у героев, особенно у Фениссы, в высокой степени развито чувство самоуважения, вот почему она идет на все эти плутни и обманы: она не хочет, чтобы шептались и судачили у нее за спиной, не хочет и принадлежать нелюбимому.

Не раз уже было замечено, что героиня романа во многом активней своего любовника. Д. Беднар видел в этом отражение некоей «женской эмансипации», т. е. повысившейся роли женщины в обществе, когда дамы стали забывать о своем подчиненном месте⁴⁰, он считал, что поведение Фениссы в романе осуждается (достаточно сказать, что трех салернских врачей он отождествлял со Святой Троицей⁴¹), то он видел в книге зачатки антифеминизма⁴², который действительно разовьется в следующем столетии во французской литературе, но у которого будут совсем иные идеологические источники.

М. Бородина верно подметала, что в Фениссе доминирует сила чувства⁴³, и это делает ее такой активной. Это ярко отразилось в ее многочисленных монологах, в которых с небывалой для того времени психологической глубиной был раскрыт мир женской души. Фениссе знакомы и сомнения, и чувство неуверенности, и страх, но одновременно с этим в ней поражает четкость и прямота моральных позиций (своеобразное морализаторство, между прочим, сильно повлияло и на стиль книги: еще в большей степени, чем в первом романе, в его стиле ощущается тяготение к афористичности, к лапидарным и красноречивым формулам, отражающим нравственные принципы автора и его героев). Фенисса чужда

⁴⁰ *Bednar J.* Op. cit. P. 85—86.

⁴¹ *Ibid.* P. 83.

⁴² *Ibid.* P. 86.

⁴³ *Borodine M.* Op. cit. P. 150.

поверхностного отношения к жизни, чужда кокетства, любовной игры, т. е. всего того, чем отличались многие героини куртуазной литературы (что мы найдем, например, и у таких кретьеновских героинь, как Лодина из «Ивейна» или Геньева из «Ланселота»).

Было бы ошибкой, однако, полагать, что «Клижес» Кретьена де Труа — это не куртуазный роман. По сюжету, по выбору героев, по возвышенности и красоте их чувств он, конечно, вполне «куртуазен», но вот куртуазную трактовку любовных отношений он отвергает. Для Клижеса Фенисса — бесспорно, «дама», но прежде всего — «жена» и «подруга». Как верно заметила Симона Галльен, «Фенисса и Кретьен не ограничиваются тем, что осуждают адюльтер «Тристана», они осуждают всю куртуазную концепцию любви, согласно которой разделение сердца и тела всегда было обязательным». «Вместо частичной свободы, — подчеркивает исследовательница, — поэт требует для женщины полной свободы, и закон, на котором непрерывно настаивает Фенисса, говорит о ее требовании полной чистоты»⁴⁴.

Эта антикуртуазность, думается, отразилась и на возросшем, по сравнению с предыдущим романом, психологизме произведения. Куртуазная риторика, в известной мере присутствующая в первой части книги, в изображении переживаний Александра и Златокудрой (с типично куртуазным образом любви, проникающей в сердце через глаза), подменяла собой изображение подлинных переживаний. Куртуазный любовный конфликт, с его изначально заданной неодолимостью, по сути дела снимал все трудности, превращал любовные переживания в своеобразное упражнение ума, во многом в игру, в забаву. Кретьен своим романом демонстрировал обратное. Для него опять подлинное счастье возможно было только в браке, при непременном торжестве «триады»: жена — это возлюбленная, подруга и дама.

Мы помним, что для Эрека, да и для Ивейна, основная задача, над которой оба бились, познавая ее решение на «собственной шкуре», заключалась в поисках гармонического сочетания любовных отношений и рыцарского долга. В «Клижесе» подвиги не заслоняют любовь, хотя юноша на какое-то время и покидает возлюбленную в ненавистном ей константинопольском дворце (он едет ко двору Артура, чтобы стать рыцарем, но эта отлучка не создает

⁴⁴ Gallien S. La conception sentimentale de Chrétien de Troyes. P. 64, 68.

конфликта). В этом романе приходят в столкновение разные понимания любви: бескомпромиссное — Фениссы и более терпимое, «соглашательское» — Клижеса. Но борьбы между этими концепциями не получается, так как юноша охотно исполняет все предначертания своей подруги.

Подлинным препятствием любви оказываются те обстоятельства, что находятся вне любовников и связаны с идеологической (и политической) ситуацией, сложившейся в Константинополе, при дворе коварного и злобного Алиса. С узурпатором и его окружением надо бороться, надо восстановить те законы, которые когда-то существовали у греков, но утрачены и сохранились только при дворе короля Артура, в его благословенном королевстве. Герои, таким образом, достигают счастья политическим путем: устранив плохого правителя, они обретают подлинную душевную гармонию, а заодно делают счастливыми и своих подданных.



Эта интересная и смелая идея не нашла продолжения в более поздних произведениях Кретъена де Труа и его последователей. Показательно, что «Клижес» не вызвал подражаний (быть может, полемика с «Тристаном» заслонила более широкий смысл книги). Никто не повторил, никто не «перефразировал» сюжетную структуру романа. Никто его не продолжил. Впрочем, то же самое можно сказать и об «Эреке и Эниде», а также и об «Ивейне». Этому не приходится удивляться: оба романа обладали совершенной законченностью и полной определенностью в решении моральных проблем. Сюжет их был исчерпан, и с точки зрения фабулы эти произведения были замкнутыми.

Если эти два романа Кретъена и не вызвали продолжений (здесь, конечно, не может идти речь об их прозаических пересказах, сделанных в XV в.), то на их героев частенько ссылались и, что самое главное, этим книгам неумоимо подражали в деталях, прежде всего в изображении любовных взаимоотношений героев, в изображении сложной диалектики любовного чувства.

Напротив, два других романа Кретъена де Труа, «Ланселот» и «Персеваль», вызвали нескончаемую череду переделок и дополнений. На то были особые причины. Подробно анализировать их и

тем более обрисовывать примечательную историю этих переделок и продолжений ныне не входит в нашу задачу.

«VI»

Если «Клижес» и не вызвал непосредственных переделок, прямых подражаний и продолжений, тем не менее это произведение Кретьена, ставшее, как и «Эрек и Энида», по-своему образцовым (в смысле «эталонным»), пользовалось популярностью, о чем говорит его рукописная история (впрочем, как и соответствующая история «Эрека и Энеиды»).

Применительно к литературе Средних веков, да и не только к ней, но также литературам Древней Греции и Древнего Рима, несомненно к целому ряду литератур Древнего и Средневекового Востока, выбор основной, «базовой» рукописи имеет первостепенное значение не только при издании памятника, но и при интерпретации, определении его места в литературе его времени и т. д. Совершенно очевидно, что для более поздних этапов эволюции мировой литературы все обстоит несколько иначе, но и там каждое переиздание памятника, как при жизни автора, так и несколько позже, является (или становится?) фактом «движения» литературы, то есть составляющим литературного процесса. В эпоху Средневековья динамика литературного развития находит свое воплощение как раз и, вероятно, исключительно в появлении все новых и новых списков памятника, так как работа средневековых копиистов очень часто бывала осознанно творческим актом. Распространять это соображение на все дошедшие до нас списки, конечно же, нельзя, иначе нам пришлось бы говорить, например, о 362 самостоятельных, то есть творческих, почти что «авторских» вариантах «Романа о Розе».

Случай с созданием Гильома де Лорриса и Жана де Мена, бесспорно, уникален. Для большинства средневековых литературных памятников (речь идет о памятниках светских) цифра от пяти до пятнадцати — наиболее часто встречающаяся. Так обстоит и с творческим наследием Кретьена де Труа.

Хотя до нас дошли, по-видимому, не все произведения Кретьена и объем его творческого наследия все еще вызывает споры (так, нередко берут под сомнение принадлежность нашему поэту его

«Вильгельма Английского»⁴⁵ или же приписывают ему некоторые анонимные произведения⁴⁶, основные его книги — пять рыцарских романов — сохранились в достаточном количестве списков: роман «Эрек и Энида» представлен семью списками и четырьмя фрагментами, роман «Клижес» — также семью рукописями и пятью фрагментами. Рукописная традиция произведений Кретъена глубоко и всесторонне изучена французским медиевистом Александром Миша; классификация рукописей и их детальная характеристика дана в его капитальной работе⁴⁷.

Установление канонического текста того или иного произведения Кретъена связано, между тем, с определенными трудностями. Ни одна подлинная рукопись поэта до нас не дошла, как это бывало почти со всеми произведениями той эпохи. Существующие списки содержат в себе немало описок, прямых ошибок и, возможно, посторонних интерполяций. Сопоставление рукописей нередко позволяет обнаружить явное вмешательство переписчика в кретъеновский текст, но не дает возможности решить все вопросы. В настоящее время обычно выбирают одну рукопись как основной источник текста и ее ошибки и лакуны исправляют или восполняют при помощи других рукописей. Однако при установлении текста романов Кретъена де Труа долгое время пользовались методом немецкого филолога середины XIX в. К. Лахмана (так называемым методом «общих ошибок»; см. его критику в работах Д. С. Лихачева⁴⁸). И до сего времени наиболее авторитетными являются многочисленные издания произведений Кретъена, осуществленные последователем К. Лахмана немецким медиевистом Венделином Фёрстером. Начиная с 1884 г. он выпустил 13 различных изданий романов Кретъена де Труа. Эти издания не раз подвергались серьезной критике, но долгое время не были заменены другими. Метод работы В. Фёрстера был прокламированно эклектичен, а

⁴⁵ См.: *Danelon F. Sull'ispirazione e sull'autore del Guillaume d'Angleterre // Cultura neolatina. T. XI. 1951. P. 49—67.*

⁴⁶ См.: *Owen D. D. R. Two more romances by Chrétien de Troyes? // Romania. T. 92. 1971. P. 246—260.*

⁴⁷ См.: *Micha A. La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes. Genève, 1966.*

⁴⁸ См.: *Лихачев Д. С. Кризис современной зарубежной механистической текстологии // Изв. АН СССР, ОЛЯ. Т. 20. Вып. 4. 1961. С. 274—286; Он же. Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв. М.; Л., 1962. С. 6—20.*

тем самым — нередко противоречив и произволен. Ученый обычно прибегал к контаминации данных разных рукописей, руководствуясь не столько методом «общих ошибок», сколько своим пониманием языка и стиля Кретьена, здравым смыслом и, наконец, вкусом. Но произвольно В. Фёрстер пришел к иному методу, нигде об этом не сказав открыто: публикуя какой-либо роман Кретьена де Труа, он отдавал предпочтение той или иной рукописи, которую он считал наиболее авторитетной, т. е. избирал ее в качестве основного источника текста. Внесение же в нее поправок и иных чтений было в его изданиях недостаточно последовательным.

Иной путь был предложен видным ученым-медиевистом Марио Рокком, что отразило существенные сдвиги в зарубежной текстологии нашего времени. М. Рок предлагал публиковать текст конкретной рукописи, исправляя в нем лишь явные описки, но не восстанавливая купюр, тем более не делая из него изъятий.

М. Рок начал публикацию всех романов Кретьена де Труа по тексту одной и той же рукописи; он успел издать три кретьеновских романа («Эрека и Эниду», «Рыцаря со львом» и «Рыцаря телеги»; в этой серии «Клижес» был напечатан А. Миша, а «Персеваль» — Ф. Лекуа). В основу всех этих публикаций была положена одна и та же рукопись Национальной библиотеки (В. N. fr. 794), датируемая серединой или даже первой третью XIII в. Рукопись эта (так называемый «список Гюйо») вошла в состав библиотеки в 1733 г. как дар Эмбера Шатр де Канже. Это объемистый манускрипт, на 423 пергаментных листах которого в три столбца по 44 строки в каждом переписаны все пять романов Кретьена (в такой последовательности: «Эрек и Энида», «Рыцарь телеги», «Клижес», «Рыцарь со львом», «Персеваль»), а также ряд других популярных произведений эпохи («Роман о Бруте» Васа, «Роман о Трое» Бенуа де Сент-Мора, «Агис и Профилиас» Александра де Берне и др.). Гюйо, как полагают исследователи⁴⁹, держал свою лавочку переписчика (скрипторий) в городе Провене, в Шампани (хотя и был по происхождению, видимо, парижанином). Это обстоятельство полезно отметить: ведь уроженцем Шампани был и наш поэт; в этой провинции протекли многие годы его жизни. Таким образом, «список «Гюйо» возник на родине Кретьена, в непосредственной

⁴⁹ См.: *Roques M. Le manuscrit fr. 794 de la Bibliothèque nationale et le scribe Guiot // Romania. T. 73. 1952. P. 177—199. Ср.: Michu A. Op. cit. P. 32—34, 281—293.*

близости от тех мест, где жили его именитые покровители (Мария Шампанская); от эпохи Кретъена он отделен всего пятью или шестью десятилетиями. Это делает его надежным источником текста кретъеновских романов. Между тем, «список Гюйо» почти не был использован В. Фёрстером, считавшим его недостаточно авторитетным и отдававшим предпочтение родственной ему рукописи первой трети XIII в. (V. N. fr. 1450), родиной которой была Пикардия.

«Список Гюйо» отмечен целым рядом индивидуальных черт. Мэтр Гюйо, конечно, не считал себя соавтором поэта, но высоко оценивал свой труд. Недаром, заканчивая «Рыцаря со львом», он написал:

Explicyct li chevaliers au lyeon
Cil qui l'escrist guioz a non
Devant nostre dame del val
Est ses ostex tot a estai⁵⁰.

(«на сем заканчивается Рыцарь со львом. Написавший это зовется Гюйо; его мастерская постоянно находится напротив Богородицы в полях»). Вмешательство Гюйо в кретъеновский текст незначительно, и направление этого вмешательства нетрудно выявить. Это, в основном, — небольшие сокращения текста, касающиеся, как правило, некоторых подробностей, казавшихся Гюйо утомительными и лишними, задерживающими стремительное развертывание сюжета. Гюйо сокращал, например, перечисления рыцарей Круглого Стола, описания поединков и т. п. Но любил он и пространные описания; так, в первый роман Кретъена ввел пассаж из 54 стихов (вместо двух в других рукописях), где пространно рассказывается, какие именно дары поступили от молодых людей церкви Богородицы на родине Эрека. В «Клижесе» таких больших вставок нет.

Ясность характера работы Гюйо и наличие других рукописей делает «список Гюйо» одним из важных источников текста кретъеновских романов. Однако степень достоверности его списка применительно к разным романам Кретъена не одинакова. Она достаточно высока в случае «Клижеса», она не столь высока в случае «Эрека и Эниды» (все это убедительно доказано А. Миша). Но все-таки это делает необходимым обращение к «списку Гюйо» при

⁵⁰ Micha A. Op. cit. P. 33.

публикации любого романа Кретьена. Лишь использование этого списка не должно быть неизменно одним и тем же. Основной источник текста «Клижеса», «список Гюйо» является дополнительным источником текста «Эрека и Эниды».

После публикации Рока-Миша-Лекуа о «списке Гюйо» несколько забыли. Однако он прошел «проверку временем»: в недавней авторитетнейшей публикации «Полного собрания сочинений» Кретьена⁵¹ именно этот список был принят за основной источник текста. Это не значит, что в него не были внесены поправки, на что, естественно, всегда указывалось в комментариях.

Остается кратко сказать об истории издания первых двух романов Кретьена.

Публикацию «Эрека и Эниды» готовил известный французский медиевист прошлого столетия Фр. Мишель, но не довел работу до конца. Его материалами воспользовался немецкий ученый И. Беккер и выпустил первое научное издание этого произведения в 1856 г. (Берлин). В 1890 г. вышло издание В. Фёрстера, который, в частности, воспроизвел в приложениях текст прозаической обработки романа, относящейся к середине XV в. Издание В. Фёрстера было повторено (в ином формате и с сокращенным аппаратом) в 1896, 1909 и 1934 гг. Первое издание Марио Рока в серии «Французские классики средних веков» (Шампион) появилось в 1952 г.

Первое научное издание «Клижеса» было осуществлено В. Фёрстером в 1884 г.; это издание включало публикацию прозаической обработки романа середины XV в. (1454 г.). С сокращенным аппаратом и в ином формате издание В. Фёрстера было повторено в 1888, 1901 и 1909 гг. Издание в серии «Французские классики средних веков» (Шампион), осуществленное А. Миша, впервые вышло в 1957 г.

⁵¹ См.: *Chrétien de Troyes. Oeuvres complètes* / Ed. publiée sous la direction de D. Poirion. Paris, 1994 («Bibliothèque de la Pléiade»).

**СРЕДНЕВЕКОВЫЙ
ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАН
О ФЛУАРЕ И БЛАНШЕФЛОР,
его источники и его судьба**





Первым серьезным опытом молодого Боккаччо в прозе стал его любовно-приключенческий роман «Филоколо» (начат в Неаполе в 1336 г.). Вместе с тем эта книга будущего автора «Декамерона» (мы к ней еще вернемся) оказалась последней значительной обработкой популярного сюжета, мимо которого, видимо, не прошла ни одна литература средневековой Западной Европы.

Речь идет, конечно, о вполне конкретном сюжете — истории любви двух молодых людей, языческого принца Флуара и рожденной в неволе христианки Бланшефлор, — а не о мотиве разлученных и потом воссоединяющихся любовников, манифестаций которого великое множество во всех литературах Востока и Запада. У нашего сюжета, а следовательно, и первой его обработки — французского средневекового романа, бесспорно, восточные корни, поэтому происхождению последнего было посвящено немало работ; в них высказывались самые различные, нередко прямо противоположные точки зрения, так как генезис интересующего нас сюжета довольно темен. Поиски источников «Флуара и Бланшефлор» очень увлекательны и поучительны, но, прежде чем обратиться к ним, следует присмотреться к самому роману, к его структуре, его «смыслу».

Роман наш сохранился в нескольких рукописях, распадающихся на две неравные группы. Одна из них, представленная четырьмя рукописями, соответствует первой версии романа (которую принято называть «аристократической»). Вторая, представленная лишь одной рукописью (к тому же не имеющей конца), соответствует второй версии (ее без достаточных для этого оснований называют обычно «народной»).

Наиболее интересна первая версия романа. И не только потому, что она представлена несколькими рукописями (и следовательно, пользовалась большей популярностью, чем вторая) и что именно она стала источником многочисленных иноязычных переработок. Как мы попытаемся показать, первая версия обладает большим структурным единством, в ней с большей отчетливостью

воплощена та повествовательная модель, которая в дальнейшем легла в основу немногочисленных памятников романного жанра, определяемых как «идиллические»¹.

Первая версия появилась в пору бурного расцвета французского рыцарского романа, когда каждый новый памятник жанра означал ощутимый шаг вперед в его эволюции². К этому надо добавить, что рыцарский роман не только многообразно отразил формирование широкого комплекса куртуазных идеалов³, но и сам активно участвовал в их выработке. Динамика этого процесса особенно зримо обнаруживается при сопоставлении двух версий нашего романа.

На стремительность и сложность литературного развития во Франции середины XII в. указывает хотя бы факт появления произведений, созданных в полемических целях или ставящих перед собой среди прочих и полемические задачи. Так, в ответ на романы о Тристане и Изольде Кретьен де Труа (самый талантливый и плодовитый французский романист XII в.) создает своего «анти-Тристана», роман «Клижес», а следом почти одновременно пишет две книги, как бы спорящие между собой, отстаивающие едва ли не противоположные взгляды на смысл любви и на понимание долга рыцаря, — романы «Ивэйн, или Рыцарь со львом» и «Ланселот, или Рыцарь телеги». Ускоренное развитие переживали и приемы раскрытия человеческих характеров. От произведения к произведению приемы эти разнообразились и усложнялись. Так, в анонимном «Романе о Фивах» (восходящем к хорошо известной в Средние века «Фиваиде» Стация) любовь еще не стала двигателем сюжета и поэтому в ее изображении нет той своеобразной наивной «диалектики», которая уже присутствует в созданных в те же годы «Романе о Трое» Бенуа де Сент-Мора и в анонимном «Романе об Энее», где любовные переживания героев получают и более детализированную и более тонкую трактовку. Особенно по-

¹ См.: Lot-Borodine M. Le Roman idyllique au Moyen Age. Paris, 1913.

² Краткий обзор и литературу вопроса см. в нашей работе: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976.

³ Общий очерк их формирования см. в капитальном труде: Bezzola R. Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident. Vol. 1—5. Paris, 1944—1963. См. также: Burgess G. S. Contribution à l'étude du vocabulaire pré-courtois. Genève, 1970.

казателен в этом отношении «Эней». Воздействие данного романа, как верно отметил один из его исследователей⁴, было наиболее сильным как раз в середине XII в., т. е. в пору создания «Флуара и Бланшефлор».

К этому времени или, быть может, как раз в это время сложились два типа куртуазного романа. Один из них тяготел к своеобразной историчности: он претендовал на изображение всего жизненного пути героя или даже некоего социума и включение их в общий исторический ряд. Таковы были перечисленные выше произведения, написанные на сюжеты античных эпосов. В них индивидуальные судьбы героев и их любовные отношения оказывались вставленными в некий исторический (псевдоисторический, конечно) контекст. Точно так же строил свое произведение и Вас, нормандский трувер, приближенный английского короля Генриха II Плантагенета и его жены, знаменитой Альеноры Аквитанской. Вас первым на французской почве (он писал по-французски, хотя и служил при английском дворе) дал обработку артуровских сюжетов, верно уловив их поэтическую привлекательность и повествовательные возможности. Уже не как история некоего легендарного социума (в «Романе о Бруте» Васа — королевства Артура), а как история трагической любви, которая становится и историей всей жизни, развертывается повествование в серии романов о Тристане и Изольде.

Рядом с таким типом романа возникает и другой. Его создателем стал Кретьен де Труа. Он также повествует об Артуре, о его Круглом Столе, о его рыцарях. Но из всего сложного и бесконечного бытия «артурианы» он выбирает для каждого произведения лишь одного героя, а из жизни последнего — лишь один эпизод, пусть наиболее значительный и яркий. Впрочем, так построены только три романа Кретьена. Два других имеют принципиально иную структуру. Один — «Клижес» — опять повествует о всей жизни героя, доводя рассказ если и не до «конца», т. е. до его смерти (как это было в романах о Тристане), то до «счастливого конца» — до брака героя с любимой. Второй — «Персеваль» — вновь возвращается к многособытийной истории артуровского королевства, вплетая в нее новые мотивы — поиски Грааля, которые уводят нас

⁴ См.: *Ange li G. L'«Eneas» e i primi romanzi volgari.* Milano; Napoli, 1971.

в далекое будущее рыцарского романа, на чем мы не станем здесь останавливаться.

Что касается «Клижеса», то он во многом строится по «идиллическим» меркам и мог бы стать предметом рассмотрения среди других произведений этой разновидности рыцарского романа. Показательно, что, хотя в нем и присутствуют высокие идеалы рыцарственности (которые воодушевляют героев остальных книг Кретьена де Труа), они оказываются несколько отодвинутыми на задний план. В самом деле, герой романа бесспорно является образцовым рыцарем, но в подвигах своих прежде всего преследует личный интерес. Любовь не преобразует Клижеса, не побуждает его к свершению подвигов самоотречения и великодушия. Но она неодолима и всемогуща. Она учит героя хитрить, обманывать, добиваться своего. Думается, кретьеновский «Клижес» испытал воздействие традиций идиллического романа (к которому принадлежит и наша книга). Между прочим, хитроумно построенная башня и окружающий ее скрытый от посторонних глаз прекрасный сад, описанные в «Клижесе», напоминают некоторые мотивы романа о Флуаре и Бланшефлор. Заметим сразу же, что здесь, видимо, не могло быть воздействия одного произведения на другое; сам материал — загадочные и манящие обычаи и нравы Востока, так внезапно и ярко раскрывшиеся перед удивленным Западом в период Крестовых походов, — диктовал и Кретьену, и неведомому нам автору романа о сарацинском принце Флуаре определенные сюжетные ходы и фабульные решения.

Правда, в нашем романе, по крайней мере в его «аристократической» версии, герой, в отличие от рыцаря Клижеса, вообще никаких подвигов не совершает. Удел его, как известно, безмятежная любовь, незаметно созревшая в тепличной атмосфере прекрасного весеннего сада, тоска в разлуке с любимой, неподдельное горе при известии о ее смерти и т. д.

Все это восторженное повествование о любви, не знающей колебаний и сомнений, вставлено в суровую раму «жесты». Ведь имена основных героев романа не были придуманы его автором. В первой половине XII в. они появляются в эпических памятниках, связанных со сказаниями о детстве Карла Великого. В них он оказывается внуком Флуара и Бланшефлор, венгерской королевской четы. Текст поэм, излагающих историю их дочери Берты Большегой, матери Карла, сохранился плохо. Ранние памятники до нас

вообще не дошли, поздние созданы уже под несомненным влиянием романной традиции. Но нельзя не отметить настойчивый интерес к этим легендам. В общих чертах история Берты Большеногой такова. К молодой венгерской принцессе сватается король франков Пипин Короткий. Согласие получено, и девушку снаряжают в долгий путь ко французскому двору. Служанка Берты Маргиста задумывает недоброе: она решает выдать за невесту свою собственную дочь. Обе девушки очень красивы и очень похожи, но у принцессы одна нога чуть больше другой. Пипин в суматохе свадьбы не замечает подмены, Берту же, якобы покушавшуюся на короля, сначала хотят казнить, а потом завозят в глухой лес и оставляют там одну. Сердобольный лесник берет ее в свой дом, и она в течение восьми лет живет у него на положении простой служанки. Но вот Бланшефлор является ко двору, чтобы проведать дочь. Взглянув на ноги королевы, она тут же разоблачает самозванку. Маргисту бросают в костер, ее дочь заточают в монастырь. Вскоре во время охоты Пипин случайно встречает в лесу Берту и привозит ее во дворец.

Таким образом, наш роман оказывается включенным в цикл о детстве Карла Великого, играя роль введения в него. Эта близость к традиции жест заставляет нас, казалось бы, предположить достаточно раннее возникновение памятника. Для этого есть и иные причины. На них обратил внимание Ж.-Л. Лекланш⁵. Он отметил в романе три существенные детали. Во-первых, отец Бланшефлор погибает на пути в Сантьяго-де-Компостела; во-вторых, героям в момент их свадьбы было по 15 лет; в-третьих, во время свадебных торжеств Флуар узнает о смерти отца⁶. Точно такое же стечение обстоятельств находит ученый и в истории французского королевского дома в середине XII в. В 1137 г. принц Людовик Молодой сочетался браком с Альenorой Аквитанской. Отец ее, герцог Гильем X, тоже умер в пути, так и не добравшись до Сантьяго. В момент свадьбы Людовику едва исполнилось 16 лет, Альеноре же было 15. В Пуатье во время свадебной церемонии принц Людовик узнал о смерти отца, короля Людовика VI. Учитывая, что отношения между супругами были

⁵ *Leclanche J.-L.* La date du conte Floire et Blancheflor // *Romania*. Т. 92. 1971. P. 556—567.

⁶ *Ibid.* P. 565.

довольно сложными (что, как известно, привело в конце концов к разводу), Ж.-Л. Лекланш полагает, что наш роман мог быть написан в наиболее «идиллические» годы их совместной жизни. Таковыми он справедливо считает 1147—1149 гг., когда король и королева приняли участие в крестовом походе⁷. Эти соображения, и параллели, если они верны, могли бы существенным образом сдвинуть традиционную дату создания романа, причем не только ее, но и многие другие, в частности время появления первых романов Кретьена де Труа, «Романа об Энее», «Романа о Бруте» Васа (дата окончания которого известна точно—1155 г.). Все же версия Лекланша маловероятна. Мы полагаем, правда, что в нашем романе могли отложиться воспоминания о радужных временах в отношениях между Людовиком и Альenorой и об обстоятельствах, уже далеких, их свадьбы. Более того, если уж как-то соотносить бурную историю Альenorы с событиями нашего романа, то становится очевидным, что жизнь королевы могла послужить для его автора лишь отрицательным примером: уж очень неуживчива оказалась Альенора в обоих своих браках. Ведь можно предположить, что именно под впечатлением ее ссор и со вторым мужем, английским королем Генрихом II Плантагенетом, средневековый поэт решил рассказать о возвышенной, искренней, самоотверженной любви, любви во всех отношениях идиллической, сталкивающейся только с препятствиями, лежащими вне пределов молодых сердец.

Действительно, в нашем романе идилличны, т. е. не знают сомнений и внутренних преград, отношения молодых героев, идиллически, праздничны и финальны. Мотив неодолимости любовного чувства постоянно звучит в книге, как бы являясь организующим ядром отдельных ее эпизодов. Отметим также, что эмоциональная насыщенность разных частей романа различна. Различны их объем и временной охват. В этом, бесспорно, есть определенная закономерность, соответствующая творческому замыслу автора, о чем нам уже приходилось писать⁸.

⁷ *Leclanche J.-L.* La date du conte Floire et Blancheflor // *Romania*. Т. 92. 1971. P. 565—566.

⁸ Более подробно о композиционной структуре романа см. в нашей большой статье: *Mikhailov A. D.* La structure et le sens du roman Floire et Blancheflor // *Mélanges offerts à Charles Camproux*. Т. I: Montpellier. 1978. С. 417—427.

Отдельные мелкие эпизоды книги могут быть объединены в группы. Таких групп, видимо, три. В каждой из этих групп есть свое эмоциональное ядро, каждая заканчивается оптимистически.

Первый, самый короткий эпизод — это, так сказать, экспозиция. Сам по себе недлинный, он обладает наибольшей временной протяженностью, ибо начинается, еще до рождения героев. Затем повествуется об их появлении на свет, детстве, постепенном зарождении взаимной любви. Ее идиллическим описанием — на фоне цветущего весеннего сада — он и завершается.

Следующий эпизод начинается с разлуки; тут немало трогательных картин, немало печали и слез, но подлинные испытания еще впереди. И о самом деле: в отсутствие Флуара, посланного учиться, его подружку замышляют убить. Однако в последний момент сарацинский владыка сжаливается над девушкой, и ей сохраняют жизнь. Точно так же и Флуар: сначала он полон отчаяния из-за мнимой смерти Бланшефлор и готов наложить на себя руки. Но затем для него вновь вспыхивает луч надежды: его возлюбленная жива, и он снаряжается на ее поиски.

Третий эпизод — самый большой в романе. Сначала, после долгих поисков, хитростей и т. д., любовники соединяются, но их тут же обнаруживают и собираются казнить (т. е. и здесь в центре эпизода — момент величайшего эмоционального напряжения и даже смертельной опасности для героев), однако тронутый их любовью эмир не только прощает молодых людей, но и сам во многом меняется под воздействием их примера. Так, он отказывается от жестокого обычая убивать «отслужившую» ему жену перед тем, как выбрать новую среди обитательниц его переполненного гарема. Но не только: эмир решает вообще покончить с многоженством и завершить свои дни в счастливом браке с подружкой героини — Кларис. Так любовь Флуара и Бланшефлор поистине совершает чудеса: она не просто творит добро, но и преобразует людей, хоть как-то с нею соприкоснувшихся.

Думается, положение «счастливых» сцен в структуре романа не случайно. Оно полностью соответствует намерениям автора, и каждый проблеск благополучного исхода приключения как бы является обещанием грядущего счастливого конца. И вместе с тем эти счастливые «промежуточные финиши» подчеркивают безвыходность ситуаций, в которых оказываются персонажи.

«Флуар и Бланшефлор» относят обычно (и вполне справедливо) к «идиллическим» романам не потому все-таки, что у книги безмятежно счастливый конец. Дело здесь во взаимоотношениях героев, в характере изображения окружающей их среды, в тех способах, к которым они прибегают, чтобы преодолеть возникающие на их пути препятствия и трудности. Да, им многое приходится пережить, и судьба бывает к ним порой сурова. Вот, например, разгневанный эмир обнаруживает мирно спящих любовников. Им грозит не новая разлука, а мучительная смерть (недаром восточный владыка обсуждает со своими «баронами», какую казнь выбрать для безрассудных наглецов). Флуар встречает опасность не с оружием в руках, не как рыцарь. Он не пытается защищаться, даже не стремится умереть достойно; он горько плачет и сетует на судьбу. И этих юных слез, этого трогательного отчаяния оказывается вполне достаточно, чтобы смягчить сердце эмира. Эта полудетская любовная идиллия не может оставить его равнодушным. Он прощает.

В таком разрешении напряженнейшей трагической ситуации можно видеть известную «демифологизацию» рыцарских идеалов, чем оказались в той или иной мере отмеченными многие произведения романного жанра в конце XII в.⁹ Правда, во «Флуаре и Бланшефлор» эта демифологизация принимает несколько иной характер. Здесь рыцарские идеалы предстают не в искаженном, травестированном обличье, а как бы вообще вынесенными за скобки, несуществующими. Идиллический роман живописал силу чувства, а не силу сокрушительных ударов меча. Далеко не случайно в рассказе о воспитании Флуара ничего не говорится о рыцарской подготовке, об обучении владеть мечем и копьем, крепко сидеть в седле и т. п. Все эти умения ему попросту ни к чему. Это обнаруживается особенно отчетливо в повествовании о поисках исчезнувшей Бланшефлор. В свой долгий и трудный путь Флуар отправляется не в одежде рыцаря и берет с собой не боевые доспехи. Едет он в одежде купца и прихватывает великое множество разных товаров. Да и выдает он себя везде за предприимчивого торговца, а не за знатного принца. Поэтому ему совсем просто завязать отношения с суровым привратником

⁹ Ср.: *Payen J.-Ch. Lancelot contre Tristan; la conjuration d'un mythe Subversif (réflexions sur l'idéologie romanesque au Moyen Age) // Mélanges offerts à Pierre Le Gentil. Paris, 1973. С. 617—632.*

Девичьей башни, играть с ним в шахматы, награждать богатыми дарами. Не приходится удивляться, что Флуар не штурмует башню, не взбирается в ночной мгле по ее стене, как сделал бы герой «правильного» рыцарского романа. Само проникновение юного принца в гарем эмира не только лишено какой бы то ни было героичности, но может быть воспринято как пародия на поведение рыцаря: ведь его втаскивают туда, упрятав в большую корзину с цветами.

В отличие от основного массива средневековых памятников романного жанра во «Флуаре и Бланшефлор» нет изображения «героического детства», нет также и столь типичного для произведений этой литературы мотива инициации, будь это чисто рыцарская инициация, т. е. совершение подвига повышенной трудности, или инициация, так сказать, «ментальная» — разгадывание загадок, решение головоломок, ответы на каверзные, двусмысленные вопросы и т. п. Показательно также, что жизнь, столкновение с ее трудностями не воспитывают героев нашего романа. Характеры их в общем-то не развиваются, не меняются. Они заданы изначально. Это обаятельные, искренние во всех проявлениях своих чувств молодые люди, которые достаточно рано созревают для пылкой взаимной любви. Дальше им развиваться некуда, да и не нужно. Сам их внешний вид, конечно, прекрасен, но одновременно — достаточно стандартен. Особенно трафаретно описана Бланшефлор. Это блондинка со светлыми глазами, что, как известно, было в Средние века основным критерием женской красоты¹⁰. Да и вообще рассказывается о ней крайне мало. Мало прежде всего потому, что девушка поразительно безвольна и пассивна. Безропотно покоряется она своей участи, ибо ей не дано совершать смелых, решительных поступков. Единственный раз, когда она хоть как-то проявляет активность, — это в сцене приготовления к казни. Оба несчастных любовника и не думают противиться приговору эмира, но все-таки между ними вспыхивает спор (видимо, первый и последний за все время их любви). Каждый хочет умереть раньше, чтобы хоть на мгновение продлить жизнь другого. Девушка отталкивает Флуара, проскальзывает вперед и подставляет шею под меч. Но и тут она действует молча. Вообще героиня нашего романа

¹⁰ Ср.: Renier R. Il tipo estetico della donna nel medio evo. Ancona, 1885.

удивительно немногословна. Впрочем, не очень разговорчив и Флуар. Для рыцарского романа были типичны обширные монологи героев. Нередко такой монолог строился как фиктивный диалог (скажем, души и тела, разума и любви и т. п.). Нередки были в романе и прямые диалоги персонажей, подчас достаточно напряженные и живые. В нашей книге все иначе. Прежде всего, ее героям почти не о чем спорить, нечего обсуждать. Поэтому их разговоры довольно коротки и редки. Столь же лаконичны и второстепенные персонажи, например родители Флуара или все эти трактирщики, корабельщики, привратники, с кем сталкивается юноша в поисках своей любимой. Напротив, описаний в романе предостаточно. Автор «Флуара и Бланшефлор» любил описывать окружающий героев многоцветный и многозвучный мир природы. Его интересуют и суровые пейзажи Северной Испании, и причудливая прелесть Вавилона, и весеннее очарование того пленительного сада, на фоне которого так естественно и ярко расцветает любовь молодых героев романа. Не меньший интерес вызывают у автора и устройство рва с львами, куда бросается отчаявшийся Флуар, или конструкция Девичьей башни, столь хитроумно придуманная эмиром. Как видим, «быт» этот не повседневен, это все диковинки, экзотика. Поэтому не приходится удивляться, что наш поэт с особенным энтузиазмом, внимательностью и изобретательностью описывает предметы искусства — драгоценный кубок, полученный отцом Флуара в обмен на прекрасную невольницу, или величественное сооружение из мрамора, драгоценных камней, золотой чеканки, воздвигнутое над ее мнимой могилой.

Автор романа описывает, таким образом, не только идиллическую, т. е. не знающую сомнений и внутренних преград, любовь, но и столь же идиллическую обстановку действия. Это прекрасная декорация, залитая южным весенним солнцем, овеянная мягким средиземноморским ветром, так живописно надувающим паруса. Отметим сразу же (и это нам еще понадобится): перед нами именно средиземноморские пейзажи, ближневосточная экзотика. В концепции автора романа идиллическая любовь, идиллические отношения оказываются возможными только лишь или прежде всего в чуждой европейскому обществу среде. Возможно, здесь им легче обнаружить себя. Поэтому во многом идеализированы, захвачены общей атмосферой идилличности и другие персонажи

романа. Так, король-язычник, отец Флуара, не чужд благородных движений души. Он не изображен в книге (в первой ее версии) кровожадным злодеем. Да, он не хочет, чтобы сын женился на прекрасной полонянке. Но он привязан к Бланшефлор, жалеет ее. Королем руководит не врожденная озлобленность, а соображения «здравого смысла»: принц должен получить невесту из своего круга. А также, конечно, верность установлениям предков: мусульманин может жениться только на мусульманке. Но с какой легкостью (и как охотно) преодолеваются эти сословные предначертания и религиозные предрассудки! Эта нарочитая легкость сообщает повествованию элемент условной игры, результат которой заранее известен.

А каким покладистым и в конечном счете отзывчивым и добрым оказывается суровый вавилонский эмир, как охотно и быстро он перевоспитывается! Что касается других, менее значительных персонажей первой версии, то все они неизменно добродушны, благожелательны и обходительны. И заморские купцы, отвалившие драгоценный кубок за юную пленницу, и трактирщик с женой, приютившие Флуара во время его странствий, и даже суровый страж неприступной Девичьей башни. Все они — это тоже яркий экзотический фон для описанной в книге идиллической любви.

Ведь подлинным героем книги, ее единственным протагонистом является Любовь. Наш роман прославляет ее всесилие, неодолимую мощь. В самом деле, что она ведет Флуара по следу любимой, заменяя ему и компас и карту. Это она приводит его в тот самый город, в ту самую таверну, к тем самым людям, где только что была Бланшефлор. Между прочим, в отличие от череды рыцарских романов, созданных в середине и второй половине XII столетия, в нашей книге совсем нет элементов загадочного и чудесного. Вряд ли можно считать таковыми, как это справедливо отметил Ф. Менар¹¹, все те фокусы, что показывает загрустившему Флуару затейник Бородач-Барбарен. Обстановка действия ярка, экзотична (как непременно бывают яркими и экзотическими чужие заморские земли, к тому же южные), но в то же время достаточно обыденна, повседневна. На этом фоне подлинно и единственно чудесным

¹¹ См.: *Ménard P. H. Le rire et le sourire dans le roman courtois en France au Moyen Age.* Genève, 1969. С. 399—400.

оказывается любовь молодых людей. Лишь ей дано совершать невозможное.

Поэтому роман наш, хотя он и не является, строго говоря, рыцарским романом, вполне укладывается в куртуазные рамки. Рыцарские подвиги лишь заменены здесь превратностями судьбы, увлекательными, но совсем не таинственными приключениями. Поэтому герои книги проявляют стойкость и последовательность не в удалом «поиске», не в рискованном поединке, а в любви; поэтому смелость заменена здесь терпением, воинская сноровка — настойчивостью и хитростью.

Таким образом, основная идея романа — это возвеличивание и прославление красоты и благородства любовного чувства, которое не могут одолеть ни козни недоброжелателей, ни превратности судьбы и которое одерживает победу вопреки всем преградам. Поэтому наш роман не без оснований можно было бы рассматривать и как аллегорию любви. Разрешается она через символическое истолкование цветов.

Как известно, некоторые из цветов, особенно роза и лилия, занимали в средневековой любовной символике заметное место. По этому поводу написано уже немало исследований¹², главным образом в связи с французской аллегорической поэмой XIII столетия, называемой обычно «Романом о Розе»¹³; здесь же присмотримся лишь, как цветочная символика используется в этом романе.

Начнем с того, что само название книги уже указывает на такое отождествление: герой ее назван просто «цветком», героиня же — «белым цветком». Не раз на страницах романа красоту и юность героев (особенно героини) автор сравнивает со свежестью и красотой распускающейся розы. Такое отождествление протагонистов соответственно с красной и белой розами (возможно также — с белой лилией) подкреплено тем, что они появляются на свет в Вербное воскресенье (*Pâques fleuries*). Вообще образы белой лилии и алой розы как символы духовного и материального начал,

¹² См.: *Ch. Joret. La rose dans l'antiquité et au moyen âge: Histoire, légendes et symbolisme. Paris, 1892.*

¹³ Литература, посвященная этому произведению, столь обширна, что ее не имеет смысла приводить. Естественно, во многих работах рассматривается проблема аллегоризма поэмы, в частности истолкование аллегории Любви-Розы.

в том числе возвышенной и чувственной любви, встречаются в лирике многих эпох и многих народов вплоть до Нового времени, например у Владимира Соловьева:

Белую лилию с розой,
С алою розою мы сочетаем.
Тайной пророческой грезой
Вечную истину мы обретаем.

Затем отметим, что мотив пробуждающейся в юных сердцах любви связан с мотивом весеннего цветущего сада, столь поэтично описанного в романе.

Отметим также, что на мнимой гробнице Бланшефлор герои романа изображены с цветами в руках: девушка протягивает Флуару розу, а он ей — лилию (ст. 567—572):

Et li ymage Blanceflor
Devant Floire tint une flor.
Devant son ami tint la bele
Une rose d'or fin novele;
Floires li tint devant le vis
D'or une gente flor de lis.

Наконец, в сцене проникновения Флуара в Девичью башню цветочная аллегория выступает особенно ясно. Герой доставлен туда в цветочной корзине, где он был надежно спрятан среди свежесорванных цветов (они не названы, но совершенно очевидно, что это розы; так по крайней мере понял это место и перевел немецкий поэт первой половины XIII в. Конрад Флек¹⁴). Для того чтобы его было труднее разглядеть, он по совету привратника надевает платье соответствующего цвета (ст. 2269—2270):

Por cou qu'avoit une coulour
Et li vestimens et la flor.

Роза оказывается здесь не только символом земной чувственной страсти (что так типично для средневековой лирики), но и аллегорией мужского начала в любви (Флуар = красная роза). Когда Бланшефлор на надгробии протягивает возлюбленному розу, она

¹⁴ Ср.: Joret Ch. La rose dans l'antiquité et au moyen age. С. 323.

этим как бы напоминает ему о его любви и побуждает отправиться на ее поиски. Понятен и жест юноши: протягивая подруге белую лилию, он напоминает о ее юной чистоте. Показателен эпизод в Девичьей башне. После появления там Флуара в корзине роз и в алом одеянии влюбленные предаются любовным утехам, на которые они не решались до своей разлуки.

В «народной» версии романа эта символика цветов присутствует, но сведена до минимума. Там с меньшей изобретательностью и не так поэтично описан сад, где проводят время будущие любовники, там нет и описания надгробия с их фигурами (впрочем, в этом месте рукопись имеет очевидный пропуск), эпизод с цветочной корзиной тоже изложен довольно кратко (не сказано, что Флуар одевается в алое платье и т. д.). Все это говорит о том, что автор второй версии стремился сделать из книги подлинный «роман», т. е. повествование о рыцарских приключениях, а не лирическую повесть о всепобеждающей любви, в которой сами имена любовников становятся многозначительными символами их чувства. Насколько он преуспел в этом, мы сейчас увидим.

❧ II ❧

Мы уже отмечали стройность композиции первой версии романа, определенный ритм развития сюжета и, главное, подчеркнутое стремление неизвестного нам средневекового поэта создать произведение, пронизанное радостным, весенним, юным восприятием жизни, когда и незначительные огорчения приобретают вселенские масштабы, но одновременно — когда любые препятствия кажутся (и оказываются) одолимыми.

Этот идиллический тон романа (во многом объясняемый его греко-византийскими и арабо-персидскими корнями, о чем будет сказано ниже) резко нарушен во второй версии «Флуара и Бланшефлор».

Вторая версия называется «народной», видимо, потому, это в рукописи Национальной библиотеки соседствует с такими произведениями, у которых действительно можно обнаружить народные истоки. В том числе — с произведениями сатирическими и пародийными. Ведь в этой рукописи, изученной и опублико-

ванной в свое время Э. Фаралем¹⁵, мы находим, среди прочего, басни Марии Французской, поэтессы второй половины XII в., стихотворный перевод на французский язык «Наставления клирика» Петра Альфонси (латинское нравоучительное и сатирическое сочинение начала XII в.), а также около тридцати фавлю, в том числе такие Популярны, как «Лэ об Аристотеле» Анри д'Андели, «Обере», «Штаны кордельера», «Констан дю Гамель», «Тытам», «Святой Петр и жонглер», «О косах», «О виллане, который словопрением добился рая» и т. д. Между тем этот рукописный кодекс Национальной библиотеки включает и много произведений иных разновидностей, совсем не обязательно сатирического плана. Красноречивый тому пример — вторая версия нашего романа.

В ней мы, естественно, не найдем ни сатирических, ни пародийных мотивов. Нет в ней и четко прочерченной идиллической интерпретации любовных отношений героев. Флуар здесь — уже не полуробенек, способный лишь на жалобы и слезы. И хотя в этой версии, как и в первой, нет описания рыцарской выучки, которую проходит юноша перед вступлением в большую жизнь, на его долю уже выпадают воинские подвиги. Подобных, в полном смысле слова «рыцарских», эпизодов в новой версии три.

Во-первых, это поединок героя с коварным сенешалем (ст. 613—1341). Чтобы ввести этот эпизод, перед ним подробно рассказывается, как оговаривают Бланшефлор, приписывая ей попытку отравить сарацинского короля, как ее судят и собираются казнить (ст. 359—612).

Во-вторых, это схватка Флуара с задиристым сыном императора Санония (или Санона) (ст. 1838—2177). Исход этого сражения мог обернуться очень плохо для нашего героя: убив сына императора, Флуар вызвал законный гнев Санона. Тот сначала хочет жестоко покарать пришельцев. Но, выслушав трогательный рассказ юноши и, главное, убедившись в том, что он был первым атакован принцем и его дружками, император отпускает путешественников на свободу.

В-третьих, это отражение Флуаром внезапного нападения на Вавилон войск Йонаса Гандрийского и его поединок с последним

¹⁵ См.: *Faral E. Le manuscrit 19152 du fonds français de la Bibliothèque Nationale: Reproduction phototypique avec une introduction.* Paris, 1934.

(ст. 3072—3461). Эпизод этот вклинивается в традиционное (т. е. зафиксированное первой версией) развитие сюжета в тот момент, когда молодые любовники, застигнутые перед тем в объятиях друг друга в гареме эмира, предстают перед судом. Им не избежать кары, так как восточный владыка неумолим. Появление вражеской армии кладет конец мольбам и слезам. Над городом нависает страшная опасность. В окружении эмира паника, Йонас вызывает кого-нибудь из защитников Вавилона на поединок. Но лишь Флуар принимает вызов; он побеждает пришельца и спасает город. На этом единственная рукопись второй версии обрывается. Однако легко предположить, что рассказывалось в утраченном конце романа. Несомненно, в награду за помощь эмир прощал любовников, они сочетались браком, по их примеру и эмир женился на Кларис, служанке (здесь!) Бланшефлор, отменял свой суровый обычай и т. д.

Последний поединок Флуара, описанный вполне в духе «правильных» рыцарских романов, был, конечно, подготовлен двумя предыдущими. Те поединки (особенно второй из них) были введены в роман, чтобы финальный триумф героя не казался неожиданным. Но тем самым была решительным образом изменена тональность романа. Во второй версии перед нами уже не идиллическая любовная повесть, а если еще не до конца «правильный», то в значительной мере «выправленный» рыцарский роман. Герои его все еще путеводимы любовью, но превратностям судьбы они противостоят теперь активно. Правда, это изменение проведено непоследовательно. С одной стороны, герои остаются почти детьми со своим юным, тоже почти детским любовным чувством. Это находим мы и в сценах их совместного взросления, и в описании их свиданий в гареме эмира. Вообще взаимоотношения героев описаны, сообразуясь с нормами идиллического романа. В то же время герой ведет себя как опытный рыцарь в тех трех поединках, о которых говорилось выше. Тем самым стройность развертывания сюжета идиллического романа и логика поведения его протагониста оказываются нарушенными. Заметную трансформацию претерпевают и образы некоторых второстепенных персонажей. Так, жестоким и несправедливым становится отец Флуара. Свирепым самодуром изображен эмир. И здесь идиллические тона «восточной сказки» уже не столь четки, как в первой версии.

Добавим, что автор второй версии не ограничивается введением трех новых эпизодов и существенной трансформацией ряда персонажей романа. Он иначе трактует и завязку книги. Она становится заметно длиннее. В ней более подробно описано нападение сарацин на паломников-христиан. Сарацины не сваливаются им как снег на голову: герцога Генриха д'Ольнуа, который вместе с беременной женой направляется в Сантьяго-де-Компостела, предупреждает один старый пилигрим. Герцог готовится к обороне, но маврам удается захватить герцогиню, и христиане, засевшие в замке, вынуждены через три дня капитулировать. Сарацинский король дарит знатную пленницу своей жене (захват такой пленницы и был целью экспедиции), и той очень нравится ее новая рабыня-христианка. Ей ни в чем не отказывают, но она почти лишает себя пищи, дабы подкрепить мужа и других ее спутников, также томящихся в неволе.

Все эти новые эпизоды занимают более половины романа (при том же самом объеме, что и первая версия). Тем самым «остаток», т. е. эпизоды и детали, совпадающие с первой версией, оказывается в значительной мере сокращенным. Что же сокращает автор «народной» версии? Прежде всего — описания. Описания разного рода, но главным образом — предметов искусства, природы и т. п., т. е. всего того, чем отличалась первая версия и что составляло ее очарование. Впрочем, таких описаний было немало и в других романах XII в., скажем, в книгах Кретьена де Труа. Новая версия «Флуара и Бланшефлор» суховата и прямолинейна. Нет в ней ни таинственных приключений на бесконечных лесных дорогах, ни загадочных персонажей, вообще атмосферы заколдованности, что с избытком переполняло «правильные» рыцарские романы эпохи. В ней, правда, есть описания яростных поединков, но они довольно искусственно соотнесены с основным сюжетом. По крайней мере поединки эти никак не связаны с формированием характера главного героя-рыцаря. Да, Флуар совершает воинские подвиги во имя любви. В первом случае он спасает любимую от гибели и наказывает зловредного сенешаля. Во втором — просто защищается. В третьем — вообще вызволяет из отчаянного положения и Бланшефлор и себя. Но все это никак не влияет на внутреннее содержание любви молодых людей, не становится рубежом или этапом их сердечных взаимоотношений.

Ж.-Л. Лекланш называет вторую версию «романом»; первую он предлагает называть «повестью» (*conte*)¹⁶. Думается, такое разграничение не вполне верно. Вторая версия все-таки не стала «рыцарским романом» в том смысле, как понимали этот жанр Кретьен де Труа и его очень многочисленные и нередко довольно талантливые последователи. Их книги рассказывали о любви и о рыцарских приключениях, но и то и другое было тесно между собой связано. Характер рыцаря раскрывался в опасных поединках и в любви к даме; при этом любовь делала его и более смелым, и более великодушным, испытания в бою просветляли и возвышали любовь. Во второй версии нашего романа этого не получилось. Книга не стала вполне приключенческой и вполне рыцарской; идиллическая атмосфера не выветрилась из нее до конца. Она осталась — и в изображении любви двух молодых существ, и в рассказе о странствиях героя в поисках возлюбленной. Осталась, находясь в противоречии с новыми рыцарскими эпизодами, которые кажутся какой-то ненужной, не очень обоснованной добавкой.

«Народная» версия «Флуара» и Бланшефлор» остановилась, таким образом, на полпути. Но, даже признавая ее не очень удачной, нельзя отказать ей в том, что она указывает на определенную тенденцию развития романного жанра. Сказалось это не только в повышающемся интересе к рыцарским приключениям, но и в стремлении сгустить отрицательные черты в обрисовке ряда второстепенных персонажей, которые лишаются теперь безмятежной идилличности. Что касается первой версии романа, то ее можно, конечно, называть «повестью», но это вряд ли что-нибудь меняет.

❧ III ❧

Как уже говорилось, источники нашего сюжета разыскиваются настойчиво и давно. Вряд ли стоит излагать историю этих поисков. Она достаточно подробно (хотя и не всегда исчерпывающе полно) изложена в статье Марио Каччалы¹⁷. Укажем лишь основные направления этих разысканий.

¹⁶ *Leclanche J.-L.* La date du conte Floire et Blancheflor. P. 556.

¹⁷ См.: *Cacciaglia M.* Appunti sul problema della fonli del Romanzo di «Floire et Blancheflor» // *Zeitschrift für romanische Philologie.* Bd. 80. 1964. P. 241—255.

Все они так или иначе связаны с Востоком, как бы направленные на восток от места создания книги. Причем, как увидим, восток оказывается здесь не только географическим, но и историко-культурным понятием.

Среди источников «Флуара и Бланшефлор» назывались прежде всего поздние греческие романы. В самом деле, в произведениях Лонга, Гелиодора, Ахилла Татия, Ямвлиха, Харитона и других немало мотивов, повторяющихся в нашей книге. Все греческие романы рассказывают о любви двух юных существ, о тех препятствиях, которые им приходится преодолеть, о разлуках, поисках, мнимой смерти героини (у Ахилла Татия этот мотив повторяется трижды), о временном попадании одного из героев (а чаще — обоих) в рабство, наконец, об их соединении в финале повествования. Почти во всех греческих романах действие разворачивается в тех же географических пределах, что и в «Флуаре и Бланшефлор»: это Восточное Средиземноморье, т. е. Греция, Ближний Восток, Северная Африка. В ряде романов описан Вавилон (у Ямвлиха, Харитона и др.). Нередко случается (например, у Лонга), что юная любовная пара выросла вместе; это дает возможность автору рассказать о их пробуждающейся любви, расцветающей, как и в нашем романе, на фоне благодатной щедрой природы. У Гелиодора мы находим сцену ложного обвинения героини в попытке отравить одного из действующих лиц и суда над ней. Ахилл Татий описывает чудесный источник, с помощью которого можно проверить, лжет или нет испытываемая женщина. У Гелиодора мы встречаем отмену человеческих жертвоприношений, что сопоставимо с финалом нашего романа, где эмир отказывается от жестокого обычая убивать жену перед тем, как выбрать себе новую. В большинстве греческих романов ослепительная красота юной героини заставляет всех окружающих мужчин домогаться ее любви. Среди них — и могущественные восточные цари (вроде нашего эмира), и их военачальники, и дерзкие пираты, и простые горожане¹⁸.

Но вот что примечательно. Ни в одном из греческих романов, что нам известны, мы не найдем более или менее близкого соответствия интриге романа. Совпадают средиземноморская

¹⁸ Некоторые из этих примеров приводит Э. дю Мериль в обширном предисловии к изданию романа. См.: *du Mériel E. Introduction // Floire et Blanceflor. Paris, 1856. P. XCVII—CV.*

атмосфера, тональность, наконец, основной мотив разлученных и затем соединяющихся юных любовником. Но не более.

Точно так же нет таких совпадений с византийскими любовными романами XII в. (Никиты Евгениана, Феодора Продрома, Евматия Макремволита), о которых говорит Э. дю Мериль¹⁹.

И все-таки, хотя многие исследователи оспаривают греко-византийские истоки «Флуара и Бланшефлор», совсем не обращать на них внимание нельзя. Как верно отметила в свое время М. Лот-Бородина²⁰, романы эти были, видимо, достаточно популярны в Византии, причем имели хождение также и в устной передаче.

Еще существеннее, что сходные мотивы можно обнаружить в «соседней» литературе — у арабов. Еще П. Парис на заре изучения нашего романа говорил об «испанских» его корнях²¹, имея в виду прежде всего арабо-испанскую культуру.

П. Парис обратил внимание на то, что действие «Флуара и Бланшефлор» в первой своей части протекает на территории Испании (как подтвердили новейшие исследования²², в прологе несомненно проглядывает знание реальной обстановки: нападение арабского отряда на христианских паломников описано достоверно и точно). Не следует забывать, что именно через Испанию, завоеванную арабами, многие восточные сюжеты попадали в Европу.

Дальнейшие исследования (Р. Бассе²³, О. М. Джонстона, Г. Юэ²⁴ и др.) показали, что очень многие мотивы романа имеют параллели в арабской литературе, в частности в сказках «Тысячи и одной ночи». Мы находим там, например, рассказ о сооружении надгробия мнимой умершей девушки, которую любит легендарный халиф Харуи ар-Рашид, находим мотив переодевания знат-

¹⁹ *Du Mériel E.* Introduction // *Floire et Blanceflor*. Paris, 1856. P. CV—CVII.

²⁰ М. Лот-Бородина.

²¹ См.: *Paris P.* *Romancero françois*. Paris, 1833. P. 55.

²² См.: *François C.* «Floire et Blanceflor»: du chemin de Compostelle au chemin de la Mecque // *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*. T. XLIV. 1966. P. 833—858.

²³ *Basset R.* Les sources arabes de Floire et Blanche flor // *Revue des Traditions Populaires*. Vol. XXII. 1907. P. 241—245.

²⁴ *Huet G.* Sur l'origine de Floire et Blanceflor // *Romania*. T. 28. 1899. P. 348—359. Ср.: *Reinhold J.* *Floire et Blanceflor: Etude de littérature comparée*. Paris, 1906. P. 119—145.

ного человека в торговца перед тем, как отправиться на поиски любимой; есть в арабских сказках и молодые герои, буквально с детства любящие друг друга. Пылкая юношеская любовь, пронесенная через короткую жизнь, была одной из излюбленных тем ранней арабской лирики, особенно лирики поэтов узритской школы. Рассказы о такой любви широко представлены в легендарных биографиях узритских поэтов (ср. историю Маджнуна и Лейлы²⁵). Абу-ль-Фарадж аль-Исфахани сообщает также в «Книге песен» о страстной любви поэта Урвы ибн Хишама к его двоюродной сестре Афре, с которой он вырос в одном доме и к которой на заре юности проникся сильным чувством. Афра тоже полюбила его. Но когда мать девушки заметила это, она отослала Урву в отдаленные края. Тем временем Афру выдают за богатого сирийского купца. Вернушемуся поэту показывают мнимую могилу возлюбленной. Он совершенно безутешен, но когда ему открывают правду, он тут же отправляется на поиски своей милой²⁶. Наконец, в средневековой арабской литературе был популярен рассказ о том, как молодой любовник хитростью проникает в тщательно охраняемый гарем. Между прочим, последнее стало самым веским доводом сторонников арабского происхождения нашего сюжета. Ведь тщательно охраняемый гарем — это типичный атрибут мусульманского общества, совершенно неведомый на Западе. Но вот было неопровержимо доказано, что ключевой для «Флуара и Бланшефлор» мотив проникновения героя, да еще в цветочной корзине, в надежно охраняемый гарем — еще более древнего происхождения, чем предполагалось, — он уже присутствует в древних индийских джатаках²⁷. Таким образом, данный мотив не является исключительной принадлежностью арабской литературы, хотя и был в ней очень популярным. Попал он также в литературы других народов Ближнего Востока, в том числе персидскую.

²⁵ См.: Крачковский И. Ю. Ранняя история повести о Маджнуне и Лейле в арабской литературе // Избр. сочинения. Т. 2. М.; Л., 1956. С. 588—632.

²⁶ См.: Basset R. Les sources arabes de Floire et Blancheflor. P. 242; Cacciaglia M. Floire et Blancheflor. P. 249—250.

²⁷ См.: Spargo J. W. The Basket Incident in Floire et Bllinceflor // Neuphilologische Mitteilungen. Bd. XXVIII. 1927. P. 69—85. Ср.: Джатаки. Из первой книги «Джатак» / Пер. Б. Захарьина. М., 1979. С. 143—151.

Здесь нужно прежде всего указать на еще недостаточно изученную романическую поэму Айюки «Варка и Гюльшах»²⁸, созданную в XI в. Как полагают, в основе ее лежит также история Урвы и Афыры. Мы находим в поэме распространенный мотив совместного воспитания героев, когда детская дружба естественно и неизбежно перерастает в юношескую любовь. Есть здесь и выдача замуж героини, помимо ее воли, за могущественного заморского царя. Есть рассказ о сооружении мнимой могилы девушки, есть напряженные поиски, в которые пускается герой, и т. д. Но в поэме описаны также многочисленные племенные столкновения, удалые ночные рейды летучих отрядов всадников, нападение на спящий лагерь противника и т. п. Все это верно отражает некоторые черты домусульманской истории арабов, но не имеет параллелей в нашем романе. Основная структура сюжета поэмы Айюки нетождественна сюжету «Флуара и Бланшефлор»; у Айюки нет, в частности, тех препятствий — социальных и конфессиональных, которые разделяют героев нашего романа.

Поэтому, как справедливо заметила Ф.-К. де Фрис²⁹, у «Флуара и Бланшефлор» нет и не может быть какого-то одного, непременно единственного источника. Попытки отыскать его неизбежно обречены на неудачу. Так, не была принята медиевистикой гипотеза И. Рейнхольда, видевшего истоки нашего романа в истории Амура и Психеи, рассказанной Апулеем, и в библейской Книге Есфири³⁰. По подсчетам И. Рейнхольда, 16 мотивов интересующей нас части «Метаморфоз» Апулея совпадают с «Флуаром и Бланшефлор». Совпадает, что значительно важнее, их последовательность. Но сами эти эпизоды, как признает и сам исследователь, подчас настолько общи, настолько относятся к самым распространенным повествовательным моделям, что не могут считаться принадлежностью одного сюжета. При этом и последовательность их подчиняется логике повествования, а не прихотливым извивам конкретной фабулы. Так, например, известие о смерти возлюбленной непременно повергает героя в отчаяние, и он пытается наложить на себя руки, а открытие истины, т. е. признание кого-то из окружающих, что

²⁸ См.: *Melikian-Chirvani A. S. Le roman de Varque et Golshâh: Essai sur les rapports de l'esthétique plastique dans elran pré-mongol.* Paris, 1970.

²⁹ *De Vries F.-C. Introduction // Floris and Blanchefleur: A Middle English Romance Edited with Introduction, Notes and Glossary.* Groningen, 1966. P. 65.

³⁰ *Reinhold J. Floire et Blancheflor.* P. 146—163.

она жива, побуждает его немедленно отправляться на ее поиски. Точно так же любовь молодых людей, принадлежащих к разным общественным кругам, неизбежно вызывает недовольство старших и т. д.

Что касается библейской Книги Есфири, то в ней настолько мало сходных с нашим романом мотивов, что сам И. Рейнхольд высказал лишь очень осторожное предположение о ее влиянии на «Флуара и Бланшефлор». Если вопрос о том, насколько хорошо знали в средневековой Европе сочинения Апулея, видимо, неразрешим, то Книгу Есфири, конечно, знали и отдельные мотивы ее могли быть использованы автором нашего романа.

Завершая рассмотрение источников «Флуара и Бланшефлор», приходится, пожалуй, заключить, что это произведение средневековой французской литературы возникло под влиянием ряда памятников античности (греческий роман эллинистического периода и отчасти Апулей) на фоне популярности их в Византии и при несомненном использовании восточных мотивов и сюжетов, которые получили широкое распространение в Европе XII в. благодаря многообразным контактам с Востоком (в результате Крестовых походов и через арабизированную Испанию). Арабская литература стала основным посредником в этих контактах, но далеко не всегда она являлась создателем этих сюжетов: многие из них бесспорно принадлежат к более широкому индоевропейскому фольклорному фонду.

Воспользовавшись всеми этими архетипическими моделями (подчеркнем, что они могли распространяться прежде всего изустно), неизвестный французский трувер создал на подобной разношерстной основе вполне оригинальное произведение, связав его содержание со сказаниями о детстве Карла Великого и искусно (но не искусственно!) вплета свой сюжет в предания о христианско-сарацинских столкновениях, контактах и связях, столь типичных для определенного этапа Средних веков.

❧ IV ❧

Если источники романа о Флуаре и Бланшефлор, видимо, пестры и многообразны, то именно французская книга положила начало длинной череде обработок этого сюжета на разных языках

Европы. Изучение их не менее увлекательно, чем поиски источников романа. Между тем изучены они еще очень неравномерно. Так, первые германоязычные переводы и переделки обследованы и опубликованы достаточно хорошо³¹. Наиболее ранней из них следует считать нижнерейнскую обработку, от которой сохранилось всего несколько фрагментов. Датируют ее 70-ми годами XII в. Это говорит как о быстром распространении сюжета, тут же переправившегося через Рейн, так и вообще о его популярности в немецких землях. Ульрих фон Гутенбург, миннезингер рубежа XII и XIII вв., в одной из своих песен упоминает героев романа как образцовых любовников. В это же время их имена мелькают в стихах провансальских трубадуров (у графини де Диа, Арнаута де Марейля, Гаусельма Фандита, Раймбаута де Вакейраса), став устойчивым сеньялем (наименованием, символом) для обозначения верных и нежных влюбленных.

В следующем столетии история Флуара и Бланшефлор становится особенно популярной. Она входит в обязательный репертуар жонглеров³² и вместе с ними кочует из страны в страну.

Вряд ли стоит перечислять все упоминания прославленных любовников — в лирике, в куртуазном романе, в аллегорической поэме. Остановимся на других свидетельствах популярности нашего сюжета. В первой половине XIII в. создаются два примечательных произведения, отмеченные воздействием романа о Флуаре и Бланшефлор.

Одно из этих произведений — французская «песня-сказка» «Окассен и Николетт», прозаическая повесть, перемежающаяся стихотворными вставками. Здесь влияние «Флуара и Бланшефлор» сказалось в самой структуре сюжета. Это тоже рассказ о беззаветной любви, преодолевающей все преграды. Молодых людей тоже разлучают и их социальное положение (он — графский сын, она — пленница-сарацинка), и вера (он — христианин, она — мусульманка), и воля родителей юноши, мечтающих о подходящей, с их точки зрения, невесте для сына. Как видим, ситуация тождественная нашему роману, хотя и зеркально перевернутая (от этого, однако, структура сюжета не меняется). Не менее знаменательно, что Окассена совершенно не привлекают ратные подвиги, хотя

³¹ Reinhold J. Op. cit. P. 16—41.

³² См.: Recueil général et complet des fabliaux. T. 1. Paris, 1872. P. 4.

юноша и отменный воин. Да их ему просто и не приходится совершать — любовникам препятствуют лишь сопротивление старших и стечения обстоятельств: блуждания в лесных дебрях, нападение на корабль Николетт морских пиратов и т. п. Поэтому молодые герои целиком поглощены своим чувством, которому (это тоже стоит отметить) сочувствуют второстепенные персонажи книги — горожане, стражники, корабельщики, пастухи, землепашцы, изображаемые, как правило, с большой симпатией и заинтересованностью.

Другое произведение—это провансальский стихотворный роман «Фламенка». Здесь сходства с «Флуаром и Бланшефлор» меньше, хотя мы найдем в книге мотивы заточения героини в тесную башню, под надежный присмотр стражи, установления героем дружеских отношений с местным горожанином, хозяином ванного заведения, куда иногда приводят Фламенку для целебных омоений. Как и Флуар, Гильем Неверский не штурмует башню, не перехватывает возлюбленную на коротком пути от мужнего замка до ванн. Он нанимает работников, и те прорывают длинный подземный ход от дома, где поселился рыцарь, до терм: и проще, и безопасней.

Но во «Фламенке» связь с нашим романом обнаруживается не только в некоторой демифологизации рыцарских идеалов. На страницах провансальской книги французский роман появляется как таковой — в виде рукописного кодекса, который лежит на столе в комнате героини, который листают, берут в руки, передают друг другу. И, видимо, не случаен, а глубоко символичен тот факт, что этот том, полный описаний пылкой любви, исполняет роль богослужебной книги, когда Фламенка рассказывает подругам, как ей удалось во время мессы подать тайный знак возлюбленному.

Но роман о Флуаре и Бланшефлор переходил не только из рук в руки, но и из одной литературы в другую.

Скандинавские литературы с их повышенным вниманием к заходим сюжетам разрабатывали этот сюжет старательно и упорно. Так появляется исландская сага, содержащая концовку, не зафиксированную другими версиями. Здесь вместо суда над любовниками устраивается судебный поединок, причем по его условиям в случае победы Флуара эмир должен возместить ему все те расходы, что он понес в путешествии. Не приходится говорить, что юноша одерживает в этом поединке верх. Он еще год живет в Вавилоне.

затем возвращается в Испанию, где сочетается браком с любимой. Какое-то время спустя молодая чета совершает путешествие в Рим, оттуда — в Париж. Там Бланшефлор в порыве благочестия понуждает мужа принять христианство. Эта сага легла в основу других скандинавских версий.

Немецкий поэт Конрад Флек около 1220 г. написал на наш сюжет обширную поэму. Как заметил Б. И. Пуришев, «ароматом весны, благоуханием цветов овееяна эта лирическая повесть, прославляющая верность и стойкость в любви»³³. Флек, как это нередко случалось с немецкими куртуазными поэтами, по меньшей мере удвоил объем произведения. У него появилось много посторонних описаний и пространных рассуждений; рассказывать коротко он не умеет, да и не хочет: ему все интересно, обо всем хочется поведать обстоятельно и подробно.

Если Конрад Флек нередко далеко уходил от оригинала, то в большей мере следовали ему неизвестный английский переводчик и голландец Дидрик ван Ассенеде. Их переработки появились в середине XIII столетия. В том же веке наш сюжет стал очень популярен в Испании. Вообще одно время полагали, что именно испанские обработки разнесли историю Флуара и Бланшефлор по всей Европе. В действительности было сложнее. Так, Боккаччо в своем «Филоколо» опирался прежде всего на итальянские поэмы рубежа XIII и XIV вв., восходящие к французским, а не испанским версиям³⁴, причем здесь нельзя исключать и устной передачи. В то же время первые печатные публикации романа восходили, видимо, как раз к испанским обработкам сюжета (по крайней мере так указано во французском лубочном издании 1554 г.). Впервые же на печатный станок наша книга попала в 1499 г. в Меце, где она была издана на немецком языке. Следует также упомянуть испанское издание первых лет XVI в., итальянское — 1505 г., датское — 1509 г., чешское — 1519 г.

Среди относительно поздних обработок нашего сюжета заслуживают внимание две.

Одна — это роман молодого Боккаччо. Его принято считать почти неудачей писателя. Но такая оценка вряд ли справедлива. Этой книгой Боккаччо закладывал основы итальянской ренес-

³³ История немецкой литературы. Т. I. М., 1962. С. 82.

³⁴ См.: *Crescini V. Il cantare di Florio e Biancifiore. Botogna, 1889.*

сансной прозы, жанра ренессансного романа, который, однако, не оставил великих образцов, хотя представлен большим числом памятников (это и «Диана» Монтемайора, и «Аркадия» Сидни, и «Галатей» Сервантеса). Боккаччо осваивал также опыт классиков, в частности Вергилия и Овидия³⁵, и, что еще важнее, — Данте³⁶. Пусть он не всегда справлялся с композицией, и, например, эпизод с Филено, неудачливым соперником героя, занял в книге неоправданно много места. Но писатель не только щеголял своей гуманистической ученостью, он сумел придать индивидуальные черты образам средневекового романа, сделать их более емкими, их переживания — более разнообразными и сложными. Так, Флорио — уже не просто верный возлюбленный, одержимый всепоглощающей страстью. Он знает минутные сомнения, он может на какое-то мгновение увлечься другой, чтобы тут же с еще большим самозабвением устремиться на поиски своей подруги. Но он также — отважный рыцарь и любознательный путешественник, присматривающийся к тем городам и землям, через которые пролегает его дорога. Более изменчивой и прихотливой в своих чувствах стала и Бьянчифьоре: она преданно любит своего суженого, но не чужда чисто женского кокетства, желая нравиться и увлекать. Появляется у Боккаччо и примечательный образ рыцаря-язычника Аскальоне, мудрого советчика и верного спутника героя. И еще: не будем забывать, что, когда автор работал над книгой, ему было далеко до тридцати. Юный задор и молодое чувство к Марии-Фьяметте водили его пером и тогда, когда он описывал прелестные черты своей героини или милые его сердцу пейзажи Тосканы (особенно Чертальдо) и повествовал о подчас совершенно фантастических приключениях, на которые взирают с Олимпа античные боги и, если надо, вмешиваются в ход событий. Книга намеренно автобиографична, и это сообщает ей свежесть юности и любви³⁷.

Оставляя в стороне ряд обработок сюжета нашего романа, вроде беспомощной поэмы плодovitого Лудовика Дольчи (1532) или

³⁵ См.: Zumbini B. Il Filocolo del Boccaccio. Firenze, 1879.

³⁶ См.: Quaglio A. E. Tra fonti e testo del «Filocolo» // Giornale storico della letteratura italiana. Vol. 139. 1962. P. 321—369, 513—533.

³⁷ См. подробный анализ содержания и стиля книги в известной работе А. Н. Веселовского «Боккаччо, его среда и сверстники»: *Веселовский А. Н. Собр. сочинений*. Т. 5. М., 1915. С. 192—264.

интересной комедии не менее плодovitого Ганса Сакса (1551), упомянем в заключение византийский стихотворный роман «Флорий и Платцафлора» (конец XIV — начало XV в.), основывающийся, как и книга Боккаччо, на итальянской стихотворной версии. Литературные достоинства византийского романа невелики. Но он — примечательное свидетельство популярности нашего сюжета, который после долгих блужданий по литературам Европы вернулся туда, откуда в какой-то мере и вышел — в Византию и на Ближний Восток.

ЛЕГЕНДА О СЕМИ МУДРЕЦАХ
и ее старофранцузская
обработка





В истории мировой литературы встречаются подчас произведения, не только содержание, но и сама структура сюжета которых оказываются поразительно подходящими для совершенно разных художественных традиций и систем, разных же эпох и соответственно разных литературных норм. Наиболее яркий тому пример — знаменитая «история семи мудрецов»¹, десятки переработок которой обнаруживаются в очень многих литературах. Не во всех, все-таки. Исключительное распространение этот сюжет получил к западу от Индии, не обойдя уж тут, видимо, ни одну литературу. В самом деле, известны — хотя бы по свидетельствам древних авторов, а затем и как конкретные сохранившиеся тексты — пехлевийские, персидско-таджикские, сирийские, греческие, древнееврейские, арабские, испанские, латинские, французские, английские, немецкие, нидерландские, итальянские, валлийские, датские, польские, древнерусские, армянские и многие другие варианты и изводы этого сюжета.

Широкую популярность «истории семи мудрецов» обычно сопоставляют со столь же беспрецедентной популярностью «Панчатантры»². Но в судьбе этих двух действительно знаменитых книг есть существенные различия. Переделки «Панчатантры», особенно западные, как правило, далеко уходят от индийского первоисточника. С «историей семи мудрецов» — иначе: здесь вставные новеллы могут, конечно, меняться местами, может сокращаться или расти их число, могут появляться и совсем новые вставные истории, но рамка всегда остается неизменной. Такая ее семантическая определенность, даже жесткость и обусловила тот факт, что в любой редакции этот сюжет очень устойчив.

Основная его структура такова: жена или наложница царя влюбляется в его сына от другого брака (иногда это внезапно

¹ Мы будем называть «историей семи мудрецов» (в кавычках, но с маленькой буквы) не конкретное литературное произведение и даже не определенную группу их, а тот сюжетный инвариант, который лежит в основе всех произведений на эту тему. Восточные версии обычно называют «Книгой Синдбада».

² См., например: *Веселовский А. Н. Историческая поэтика*. Л., 1940. С. 508.

вспыхнувшая страсть, иногда же давно скрывавшееся чувство); будучи отвергнута им, она клеветает на юношу, обвиняя его в попытке учинить над нею насилие: молодой человек не может сразу оправдаться, так как расположение звезд предрекает ему хранить абсолютное молчание в течение определенного срока; царевича ждет суровая кара, но, чтобы отсрочить казнь, воспитатель (или воспитатели) юноши, либо просто некие мудрецы рассказывают царю поучительные истории о коварстве и любострастии женщин и об опрометчивости поспешных суждений и поступков, царица же их рассказам противопоставляет свои, тоже поучительные, но с совсем противоположным смыслом; когда срок молчания юноши кончается, он уличает царицу во лжи, за что она тут же бывает жестоко наказана.

Как представляется, в кратко изложенном нами сюжете можно выделить по крайней мере два фабульных ядра. Одно из них можно было бы назвать «историей оклеветанного мачехой царевича», второе — «отсрочивающими рассказами мудрецов». Показательно, что в разных манифестациях интересующего нас сюжетного инварианта акцент делается на разные его элементы, что, между прочим, отразилось и в пестроте названий соответствующих произведений (иногда книга называется по имени воспитателя царевича и, тем самым, основного «мудреца», иногда — по имени царя, но чаще всего — просто «семь мудрецов»). Поэтому при изучении этого популярного сюжета нас должны занимать по меньшей мере три проблемы: возникновение и распространение — на уровне мифа, а потом и литературы — мотива женского любострастия и коварства и связанного с этим трагического столкновения отца с сыном (двух братьев, хозяина и гостя и т. д.), сложение рассказов самого широкого дидактического диапазона (в котором постепенно начинают преобладать поучительные истории о женской неверности и об опасности поспешных решений), наконец, возникновение на этой основе уже достаточно сложного сюжетного построения в жанре так называемой «обрамленной повести».

Достаточно трудно, да и попросту невозможно определить, что же возникло раньше — история оклеветанного царевича или циклы дидактических рассказов антифеминистского свойства. Впрочем, вопрос этот праздный: ведь и рассказ о мачехе, соблазняющей приглянувшегося ей пасынка, также может быть отнесен к числу подобных поучительных историй.

Между тем основе будущей рамочной конструкции — «истории оклеветанного мачехой царевича» — принадлежит определенный приоритет. Нельзя не согласиться с П. А. Гринцером, наиболее глубоким исследователем индийской «обрамленной повести», когда он пишет, что «отдельные сборники “обрамленной повести” по содержанию не представляют чего-то совершенно нового, и большинство отдельных рассказов, сюжетов и мотивов, имеющих в них, или встречались в иных, более ранних по времени произведениях, или — это особенно часто — восходят к устной народной поэзии и фольклору»³. Точно так же и «история семи мудрецов». Однако ее повествовательная рамка, которую мы можем назвать первоначальным ядром сюжета, соотносится с обрамляемыми ею рассказами иначе, чем в других многочисленных разновидностях «обрамленной повести». На особую роль этой рамки верно обратил внимание П. А. Гринцер. Он справедливо заметил, что «обрамление “Книги Синдбада” содержит и некоторые принципиально новые черты. В нем, например, вместо одного рассказчика выступает уже несколько лиц (Синдбад, везиры, жена царя, наследник и др.), в то время как в санскритской “обрамленной повести” все вставные рассказы, как правило, вложены в уста одного героя: Вишнушармана, Веталы, попугая. Появление нескольких рассказчиков в рамке “Книги Синдбада” привело, в свою очередь, к новым конструктивным особенностям: тематическому противопоставлению рассказов (о коварстве мужчин и о коварстве женщин) и внутренней соотносительности числа вставных новелл (два рассказа везира и рассказ невольницы, снова два рассказа везира и снова рассказ невольницы и т. д.), которые затем были использованы европейскими новеллистами»⁴. Но дело здесь, конечно, не только в этом (и не только в устойчивости обрамления, о чем мы уже говорили). Обрамление «истории семи мудрецов» нерасторжимо спаяно со вставными назидательными рассказами, оно, если угодно, во многом диктует их содержание, а последнее, в свою очередь, существенным образом влияет на сюжетные перипетии обрамления. Вот, возможно, почему «история семи мудрецов» столь легко включалась — причем целиком — в другие, более обширные произведения, принадлежащие к жанру «обрамленной повести», скажем, в «Тути-наме» или «Тысячу и одну ночь».

³ Гринцер П. А. Древнеиндийская проза (Обрамленная повесть). М., 1963. С. 81.

⁴ Там же. С. 204.

Итак, мы решаемся высказать предположение, что «история оклеветанного мачехой царевича» дала толчок, способствовала возникновению «истории семи мудрецов». Какие же сюжетные осложнения должны были произойти, чтобы простой рассказ о женском коварстве стал «обрамленной повестью»? Это, вероятно, включение в первоначальный сюжет двух новых мотивов — запрета (невозможности, смертельной опасности) герою говорить в течение некоторого времени и отсрочивающих казнь рассказов наставника царевича (или определенного числа мудрецов — от шести до сорока в разных версиях). Можно предположить, что первоначально «мудрец» был один и рассказывал он также лишь одну назидательную историю, которая должна была убедить царя в ошибочности вынесенного им приговора. Молчание юного героя, естественно, умножало количество рассказываемых историй, а степень убедительности каждой из них соответственно снижалась. В инварианте сюжета «истории семи мудрецов» перед нами череда конкурирующих контрастивных рассказов, нейтрализующих друг друга, окончательное же разрешение конфликта наступит только после того, как царевич получает возможность говорить: именно его собственный рассказ открывает царю любовстрание и коварство героини. Тем самым, опровергающие друг друга рассказы мудрецов и царицы как бы оказываются бесполезными. Их рассказывание постепенно становится самоцелью и именно на них переносится основной «интерес». Однако, как будет показано ниже, такой формализации и по сути дела отмирания рамки в данном случае все-таки не происходит: включенные в данную «обрамленную повесть» вставные новеллы (к какому бы ее варианту мы ни обращались) несут достаточно большую функциональную нагрузку и в этом смысле пока еще не порывают с обрамлением.

Исходное сюжетное ядро «истории семи мудрецов» (т. е. «история оклеветанного мачехой царевича») — достаточно древнего происхождения. Вряд ли возможно проследить все его видоизменения и тем более эволюцию. Остановимся лишь на некоторых примерах, наиболее ярких.

Видимо, древнейшим следует считать один из эпизодов древнеегипетской новеллы «Два брата»⁵, созданной в период Нового царства (ок. XV в. до н. э.). Здесь все злоключения младшего брата,

⁵ См.: Сказки и повести древнего Египта. Л., 1979. С. 88—102.

Баты, происходят из-за любви к нему неверной жены его старшего брата Анупа. Поскольку Бата отверг ее притязания, она оклеветала юношу перед Анупом, и Бата был вынужден покинуть родные края. Когда же Ануп узнал правду, он убил свою жену.

Другой древнейший вариант сюжета — библейская история Иосифа и жены Потифара (Пентефрия)⁶. В ней любовные притязания развратной женщины приводят к конфликту не между двумя братьями, а между хозяином и его домоправителем⁷. Здесь нет наказания любострастной жены Потифара.

Три сходных варианта сюжета находим мы в древнегреческой мифологии, уже в достаточно ранний период ставших достоянием литературы.

Во-первых, это история Пелея и Астидамии, жены Акаста. Аполлодор⁸, опирающийся на более ранние источники, рассказывает, что молодая женщина послала Пелею «любовное предложение». Но так как соблазнить его Астидаммией не удалось, она сообщила жене Пелея, будто он собирается жениться на одной из дочерей Акаста от другого брака. Жена Пелея поверила клевете и повесилась. Но Астидамия оклеветала Пелея и перед Акастом: она пожаловалась мужу, что Пелей пытался ее соблазнить. Акаст, правда, не захотел убивать Пелея, но во время охоты спрятал его меч и тем обрел его на гибель, которой тот избежал лишь случайно.

Во-вторых, это один из эпизодов мифа о Беллерофонте. Древний мифограф⁹ рассказывает, как прибывший к Пройту (Прету) для очищения от скверны братоубийства Беллерофонт, сын коринфского царя Главка, невольно внушил страсть жене Пройта Сфенебее, которая открылась ему, не встретила ответного чувства и оклеветала перед мужем. Пройт решил погубить Беллерофонта и послал его к ликийскому царю Иобату, попросив последнего дать пришельцу невыполнимое поручение. Но Беллерофонт совершает невозможное и остается жив. Есть сведения, что в несохранившейся трагедии Еврипида «Сфенебея», написанной на этот сюжет, герой мстит оклеветавшей его женщине, подняв ее в воздух на крылатом коне Пегасе и сбросив затем в море.

⁶ Быт., 39: 6—20.

⁷ См.: Vergot J. Joseph en Egypte. Louvain, 1959. С. 23—27.

⁸ См.: Аполлодор. Мифологическая библиотека / Изд. подгот. В. Г. Борухович. Л., 1972. С. 69.

⁹ См.: Там же. С. 27—28.

Наконец, в-третьих, это история преступной любви царицы Федры к ее пасынку Ипполиту¹⁰. Именно данный сюжет (разработавшийся также Еврипидом) наиболее близок к собственно «истории семи мудрецов»: ведь здесь впервые возникает мотив столкновения на любовной почве отца с сыном. Заметим также, что Федра и Ипполит погибают: юношу убивают понесшие кони его колесницы, а Федра совершает самоубийство.

В более позднее время на персидской почве возникли сказания о Сиявуше и Судабе. Имя Сиявуша встречается уже в Авесте, но сюжет о любви мачехи к пасынку получил разработку лишь при поздних Сасанидах (V—VI вв.), т. е. накануне арабского завоевания. Первоначально он, видимо, был включен в не дошедшие до нас различные «Худай-наме» («Книги о царях»), составлявшиеся на среднеперсидском языке. Сохранилась стихотворная обработка этого сюжета, сделанная Фирдоуси и вошедшая в его «Шах-наме». Сиявуш был сыном шаха Кей-Кавуса. После смерти матери Сиявуша шах взял в жены Судабу. Мачеха воспылала к юноше страстью и, будучи отвергнута, оклеветала его перед отцом. Чтобы доказать свою невиновность, Сиявуш прошел испытание огнем. Наказания мачехи у Фирдоуси нет: юноша просит отца простить неверную и коварную жену, что шах и делает. Как видим, здесь нет мотива отсрочивающих рассказов.

Теперь обратим внимание на основные структурные черты этой мифологемы, представленной столь разными памятниками. Прежде всего, инициатива в любовном сближении (которого не происходит) всегда принадлежит женщине. Последняя выглядит не только более любострастной, но и более хитроумной, с одной стороны, и мстительной — с другой (здесь не так уж важны мотивы любовного воздержания молодого человека, скажем, патриархальная почительность Баты или сексуальная индифферентность Ипполита). Не менее знаменательно то, что, как правило, молодая жена ищет любви молодого любовника — при достаточно старом муже. Можно предположить, что указанная мифологема эволюционировала в сторону все большего обострения конфликта, все большего нагнетания трагизма. Поэтому от соперничества двух братьев, хозяина и работника, хозяина и гостя был, казалось бы, закономерен переход

¹⁰ См.: *Аполлодор*. Мифологическая библиотека / Изд. подгот. В. Г. Борухович. Л., 1972. С. 78.

к соперничеству отца с сыном. Однако именно о такой эволюции сюжета мы говорить не можем: каждый из перечисленных нами его вариантов, несомненно, автономен и возник вне какой бы то ни было зависимости от других. Да и их взаимная хронологическая соотношенность достаточно условна и установлена быть не может.

Мотив боя отца с сыном, как известно, очень характерен для архаических форм эпоса и исчезает из его более развитых форм. В эпосе у такого столкновения бывали разные мотивы; в интересующем нас сюжете, собственно, никакой борьбы и нет, нет даже любовного соперничества: молодой герой неизменно обнаруживает не столько целомудрие, сколько добропорядочность, поспешным же в своих решениях, вспыльчивым и жестокосердным обычно оказывается отец (старший брат, хозяин и т. д.). Впрочем — до того лишь момента, как ему откроется правда.

Не приходится удивляться, что указанная схема сюжета оказалась легко приложимой к легендарным биографиям некоторых прославленных исторических личностей, например Александра Македонского или императора Магадхи — Ашоки.

Что касается Александра, то в сюжетный инвариант «истории семи мудрецов» могли войти из его биографии два существенных мотива. Во-первых, это история его воспитания: юноша сначала был поручен заботам не очень сведущих в своем деле учителей, которых затем сменил великий Аристотель. Во-вторых, это вражда царевича с отцом из-за второй жены Филиппа молоденькой красавицы Клеопатры. Правда, юная царица, бывшая на тридцать лет моложе мужа, видимо, не проявляла к пасынку какого-то предосудительного интереса, но Александр не мог простить отцу измены первой жене, Олимпиаде, которую, как сообщают историки, молодой царевич сильно любил, находился под ее влиянием и не без ее ведома (и даже побуждения) замыслил бунт против отца. (Можно считать доказанным, что Александр был неповинен в смерти Филиппа¹¹.) Таким образом, биография Александра Македонского и даже ее отдельные эпизоды не лежат в основе протосюжета «истории семи мудрецов». Но если учесть, что деятельность Александра, безусловно, способствовала усилению греко-персо-индийского культурного обмена, то проникновение

¹¹ См.: Гафуров Б. Г., Цибукидис Д. И. Александр Македонский и Восток. М., 1980. С. 18—21, 66—68; Шахермайр Ф. Александр Македонский. М., 1986. С. 49—56, 59—60.

отдельных мотивов биографии царя Македонии в уже складывающуюся «историю семи мудрецов» становится вполне допустимым.

Совсем иные мотивы присутствуют в сказаниях о ревностном покровителе буддизма Ашоке (268—231 гг. до н. э.). В них, в частности, рассказывается, как одна из его бывших служанок, а затем жена воспылала любовью к сыну императора Кунале. Юноша отверг эту любовь, императрицу же охватила жажда мщения. Вскоре Ашока тяжело заболел. Молодая жена взялась вылечить его, что ей и удалось. В награду же она попросила передать ей на семь дней императорскую власть. Когда это было исполнено, она спешно послала гонца в провинцию, где в тот момент находился Кунала, с повелением ослепить его. В одежде бродячего певца юноша сумел добраться до столицы, был узан отцом и рассказал ему правду. Царица была сурово допрошена, призналась в своем преступлении и была брошена в костер.

Это, конечно, всего лишь легенда. Исторической основы под ней, видимо, нет. Но симптоматично ее появление. Как иногда полагали, в этой легенде — зародыш индийской «Книги Синдбада», считавшейся старейшей, наверное, самой первой обработкой сюжета «истории семи мудрецов». В этом был убежден Теодор Бенфей¹², основоположник теории индийского происхождения сказочных сюжетов. Для такой точки зрения есть немало причин. Как убедительно показал П. А. Гринцер¹³, жанр «обрамленной повести» возник в Индии. Достаточно рано, между IV и XII вв., там были созданы его выдающиеся памятники — «Панчатантра», «Хитопадеша», «Веталапанчавиншати», «Шукасаптати», «Викрамачарита» и др.

Что касается всевозможных поучительных историй, этой обязательной составной части «обрамленной повести», то они издавна бытовали в Индии — как в фольклоре, так и в ряде жанров религиозной проповеднической, в том числе буддийской литературы, скажем, в аваданах и джатаках. Надо лишь подчеркнуть: все эти сотни и тысячи поучительных и занимательных историй совершенно не обязательно должны быть связаны с буддизмом и даже с Индией. Их фольклорное происхождение несомненно. Не исключено, что

¹² См.: Orient und Occident. Bd. III. Göttingen, 1865. S. 177.

¹³ Гринцер П. А. Древнеиндийская проза. С. 115.

некоторые из них попали в индийский фольклор из устной словесности сопредельных и близлежащих стран¹⁴. «Нет никаких оснований,— пишет П. А. Гринцер,— настаивать вслед за Т. Бенфеем на приоритете буддийских вариантов индийской и тем более мировой сказки. Буддисты, по всей видимости, лишь обрабатывали и письменно фиксировали сюжеты народной поэзии, которые мы находим в брахманской и джайнской литературе»¹⁵.

❧ II ❧

Условно говоря, основные версии «истории семи мудрецов» распадаются на две большие группы — восточную и западную. «Условно» — потому что между двумя группами версий немало сходства (причем в общих своих чертах совпадает не только обрамляющая история, но и отдельные вставные рассказы); «условно» также — потому что к восточной группе обычно причисляют греческую версию и раннюю испанскую версию, непосредственно восходящую к одной из арабских обработок нашего сюжета, имевших широкое хождение на территории арабизированной Испании. К тому же некоторые исконные «западные» версии (например, латинская «*Historie Septem Sapientum*») являются довольно близкой к оригиналу переработкой одной из восточных версий.

Большинство ученых склонны видеть у истоков «истории семи мудрецов» уже упоминавшийся выше индийский прототип — гипотетическую «Книгу Синдбада». Литература по этому вопросу достаточно велика¹⁶, существует, естественно, очень много разных точек зрения и систем доказательств. Не будем,

¹⁴ Существует же мнение (его сторонником был, например, А. Вебер; см.: *Weber A. Über die Zusammenhang indischer Fabeln mit griechischen*. Berlin, 1855), согласно которому индусы выступали воспринимавшей стороной, заимствовав у греков целый ряд басенных сюжетов.

¹⁵ *Гринцер П. А. Древнеиндийская проза*. С. 73.

¹⁶ Укажем лишь некоторые работы; см.: *Ancona A. d'. Il Libro dei sette savi di Roma*. Pisa, 1864; *Nöldeke Th. Sindbad oder die Sieben Weisen Meister // Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*. Bd. 33. 1879. S. 515—536; *Comparent D. Researches respecting the Book of Sindibâd*. London, 1882; *Campbell K. The Seven Sages of Rome*. NY, 1907; *Schmidt M. Neue Beiträge zur Geschichte der Sieben Weisen Meister*. Köln, 1928; *Brunner K. The Seven Sages of Rome*. London, 1933; *Studies on the Seven Sages of Rome / Ed. by H. Niedzielski, N. R. Runte, W. L. Hendrickson*. Honolulu, 1978.

однако, углубляться в историографию вопроса, укажем лишь ключевые доводы сторонников индийского происхождения этого сюжета.

Во-первых, имя главного мудреца, воспитателя царевича — «Синдбад» возводят к санскритскому Siddhapati, что может быть переведено как «Владыка сиддхов» (сиддхи — мифические полубожественные существа, наделенные чародейскими способностями). Во-вторых, указывают на антифеминистскую направленность сюжета (заметим в скобках, что это вряд ли следует так жестко связывать с аскетическими сторонами индийских вероучений). В-третьих, отмечают рамочную конструкцию повествования, и в частности тот факт, что каждый «вставной» рассказ, по сути дела, связан с решением судьбы героя — его оправданием или казнью (в этом, однако, вряд ли можно видеть исключительно «индийские» черты). В-четвертых, в ряде версий местом действия названа Индия (так, в «Синдбад-наме» аз-Захири, «Мишле Сандабаре», в «Тути-наме» Нахшаби; правда, в одной из версий «Тысячи и одной ночи» действие переносится в Китай, а в ранней испанской обработке — в Иудею, что считается ошибкой переписчика); к тому же в «Мишле Сандабаре» многие имена — явно индийского происхождения. В-пятых, вставным историям разных версий нашего сюжета легко находятся параллели в целом ряде памятников индийской литературы. В-шестых, в тексте «Книги Синтипы» (греческий вариант «истории семи мудрецов») обнаружено немало искаженных цитат из индийских же афоризмов.

Итак, большинство ученых родиной «Книги Синдбада» считают Индию. Между тем никаких реальных свидетельств существования этого произведения в древнеиндийской литературе до сих пор не обнаружено. Это побудило Б. Перри высказать мнение, что произведение в законченной виде сформировалось уже на персидской почве¹⁷. Среди его доводов, подчас достаточно сложных и запутанных, можно, пожалуй, для начала выделить три. Это — отсутствие каких бы то ни было следов «Книги Синдбада» в древнеиндийской литературе, наличие большого числа таких следов в литературе персидской (начиная со среднеперсидского периода ее истории), явно персидское происхождение имени «Синдбад»

¹⁷ См.: Perry B. E. The origin of the Book of Sindbad // *Fabula*. Bd. 3. Heft 1/2. 1959. S. 1—94.

(здесь Б. Перри убедительно ссылается на Ф. Джусти¹⁸). К выводам Б. Перри мы еще вернемся. Сейчас же отметим, что действительно есть немало свидетельств существования в Сасанидскую эпоху, особенно в царствование Хосрова I Ануширвана (531—579), целого ряда пехлевийских книг, излагавших наш сюжет, которые были затем переведены на арабский и персидский. Об этом сообщают арабские хронисты IX—X вв. Так, ал-Мас'уди упоминает персидские обработки этого сюжета, а исфаганский хронист Хамза относит «Синдибак-намак» («Книгу о Синдбаде») к тем произведениям, которые были переведены на персидский язык при последних Аршакидах. Наконец, «Фихрист» ан-Надима упоминает повести «О Даре и золотом идоле» и «История семи везиров», которая, как пишет Отакар Клима, «была либо оригиналом, либо близнецом “Истории десяти везирей”, известной нам из народной персидской обработки “Бахтйарнаме”»¹⁹. Добавим, что ал-Мас'уди сообщает, что сюжет «Книги Синдбада» был переложен стихами Абаном Абд аль-Хамидом аль-Лахики, неутомимым виршеплетом, не раз вызывавшим насмешки известного арабского поэта VIII — начала IX в. Абу Нуваса.

Полагают, что Абан Лахнки переложил стихами не непосредственно пехлевийский оригинал, а его подробнейший (возможно, сильно амплифицированный) прозаический перевод, который приписывают литератору начала IX в., персу по происхождению, Асбаге Сиджистанскому. Можно также предположить, что ан-Надим в своем библиографическом труде «Фихрист» упоминает произведение не Абана Лахики, а Мусы Кисрави, известного переводчика первой половины IX в., и что это был сокращенный перевод «Книги Синдбада». К этому следует добавить, что греческие версии «истории семи мудрецов» (т. е. «Книга Синтипы») ссылаются на предисловие к использованной для греческого перевода сирийской версии, где назван автор первоисточника последней — некий «Муса перс»²⁰. Трудно сказать, о чем именно идет здесь речь, — об арабском ли оригинале (и тогда его автором

¹⁸ См.: *Justi F. Iranisches Namenbuch*. Marburg, 1985. S. 314.

¹⁹ История персидской и таджикской литературы / Под ред. Я. Рипки. М., 1970. С. 80.

²⁰ См.: *Comparetti D. Researches respecting the Book of Sindibâd*. P. 51; ср.: *Розен В. Р.* К вопросу об арабских переводах «Худан-намэ» // Восточные заметки. СПб., 1895. С. 153—191.

действительно мог быть Муса Кисрави), или же о каком-то ином источнике, возможно и персидском. Так или иначе, эти противоречивые свидетельства древних авторов позволили ученым говорить о двух ранних ближневосточных вариантах «истории семи мудрецов» — о так называемых «Большом Синдбаде» и «Малом Синдбаде».

В свое время С. Ф. Ольденбург высказал предположение, что к «Малому Синдбаду» восходят все другие ближневосточные обработки сюжета, за исключением персидских²¹. В общем к такому же выводу объективно подошел и Д. Компаретти, но не решился высказать его прямо, хотя сопоставление различных версий «истории семи мудрецов» и построенная на основе этого сопоставления таблица²² говорят о возможном существовании в прошлом двух редакций сюжетного инварианта — большого и малого. Как писал исследователь вопроса А. А. Стариков, «по существу, предположения С. Ф. Ольденбурга были правильны с одним только исключением: персидские изводы... восходят не к арабскому “Большому Синдбаду”, а непосредственно к пехлевийскому оригиналу, к его “большой” версии»²³. Однако мог существовать и один пехлевийский вариант, который был подвергнут в IX в. двум принципиально разным арабским обработкам-переводам, либо независимым по отношению друг к другу, либо (как полагал С. Ф. Ольденбург²⁴) последовательным (за «Большим» следовал «Малый Синдбад»).

Так или иначе, пехлевийский текст до нас не дошел. Не сохранились и первые его арабские переделки. Из того, чем мы располагаем, наиболее ранним, по-видимому, был сирийский перевод («Синдбан»). Его датируют девятым столетием. Тот факт, что этот перевод был выполнен не непосредственно с пехлевийского, а с арабского, не должен удивлять: культура средневековой Сирии была заметным связующим звеном между греческим, арабским и

²¹ См.: *Ольденбург С. Ф.* О персидской прозаической версии «Книги Синдбада» // Ал-Музаффария. Сб. статей учеников проф. бар. В. Р. Розена. СПб., 1897. С. 253—278.

²² См.: *Comparetti D.* Researches respecting the Book of Sindibād. P. 25.

²³ *Стариков А. А.* Предисловие // *Мухаммед аз-Захири ас-Самарканди.* Синдбад-наме. М., 1960. С. 11.

²⁴ *Ольденбург С. Ф.* О персидской прозаической версии «Книги Синдбада». С. 274.

персидским культурными ареалами²⁵. И вполне закономерно, что первый греческий перевод был сделан именно с сирийской переработки.

После сирийского перевода стали появляться и другие переработки «истории семи мудрецов» в ее восточной версии, которую можно связать с гипотетическим «Малым Синдбадом». Мы можем, видимо, говорить о трех «ветвях» развития этой версии. У всех у них арабский источник, который не сохранился и который можно датировать первой половиной IX в. Первая ветвь представлена сирийским «Синдбаном»²⁶ и восходящей к нему греческой «Книгой Синтипы»²⁷. Вторая — еврейскими «Параболами Сандабара»²⁸, испанской «Книгой о коварстве женщин»²⁹ латинским переводом последней³⁰. Третья — различными редакциями «Семи везиров», включаемыми в «Книгу тысячи и одной ночи» либо существующими автономно³¹. Отметим также, что прославленный сборник арабских сказок включает в себя еще одну «обрамленную повесть» о женском коварстве — «Историю о царе Джалиаде и его сыне Вирд-хане»³², видимо, генетически связанную с «Историей семи везиров».

Как полагают современные исследователи³³, обе эти повести — персидского происхождения и существовали первоначально самостоятельно (т. е. были включены в «Тысячу и одну ночь» на позднем этапе ее сложения). Для «Джалиада и Вирд-хана» весьма характерен мотив воспитания юного индийского принца мудрым

²⁵ См.: Пигулевская Н. В. Культура сирийцев в Средние века. М., 1979. С. 30—31.

²⁶ См.: Sindban, oder die Sieben Weisen Meister, Syrisch und Deutsch, von F. Baethgen. Lpz., 1879.

²⁷ См.: Michaelis Andreopuli Liber Syntipae / Ed. V. Jernstedt. СПб., 1912.

²⁸ См.: Mischle Sindbad / Hrsg. von P. Cassel. B., 1888.

²⁹ Опубликована Д. Компаретти; см.: *Comparetti D. Researches respecting the Book of Sindibad*. P. 71—114.

³⁰ См.: *Hilka A. Historia Septem Sapientum*. Heidelberg, 1912.

³¹ Это ночи 578—606 наиболее распространенных изданий сборника. См. также: Повесть о царе, царевиче, везирах и невольнице // Средневековые арабские повести и новеллы. М., 1982. С. 13—63.

³² Это ночи 899—930. Известна также как «Сказка о Джиллиаде и Шима-се».

³³ См.: Герхардт М. Искусство повествования. Литературное исследование «1001 ночи». М., 1984. С. 32, 33.

и прекрасным ликом везиром Шимасом. Следует отметить, что здесь сюжет обрамления играет очень большую роль, явно оттесняя на задний план вставные истории-притчи. Последние играют роль подчиненную; в них широко использован интернациональный фольклорный фонд, особенно сказки и басни о животных. Если основной «интерес» сосредоточен в повести вокруг воспитания мудрого правителя, то основной конфликт связан с противоборством советников Вирд-хана, ставшего царем после смерти отца, и любимой жены Вирд-хана, стремящейся ограничить влияние везиров на мужа. Коварной женщине удается убедить царя в том, что советы везиров корыстны и лживы, и по поспешному приказу Вирд-хана всех их, включая и его учителя Шимаса, подвергают казни. Позже Вирд-хан раскаивается, отдаляет от себя жену и делает сына Шимаса своим везиром. Моральный вывод «Джалиада и Вирд-хана» очевиден: главное зло заключается в чрезмерной любви к женщинам, чего образцовый правитель должен всячески избегать.

Итак, эта, как полагают, достаточно древняя повесть связана с «историей семи мудрецов» лишь частично. Ее нельзя отнести к числу произведений с «отсрочивающей рамкой». Вместе с тем в ней присутствует мотив женского коварства, а сюжет также строится на чередовании состязательных рассказов-притч мудрецов и царицы. Но, что очень существенно, в повести отсутствует мотив «оклеветанного мачехой царевича». «Семь везиров» из «Тысячи и одной ночи» связаны с этой повестью лишь поучительными притчами об опрометчивых поступках и о чрезмерном доверии к женщинам. Т. Нёльдеке верно подметил, что вставные новеллы «Семи везиров» первоначально членились на две совершенно самостоятельные серии и первая была посвящена как раз теме опрометчивости³⁴, но затем возобладала вторая тема. Полагают (например, М. Герхардт³⁵), что композиционная схема в «Семи везирах» реализована не очень удачно, так как вставные новеллы часто не соответствуют своим дидактическим задачам (например, одна из историй, рассказываемая везирами, осуждает аморальность скорее мужчин, чем женщин). Но следует учесть, что перед нами результат длительной эволюции сюжета, что явно произошло совме-

³⁴ См.: Nöldeke Th. Sindbad oder die Sieben Weisen Meister. S. 522—523.

³⁵ См.: Герхардт М. Искусство повествования. С. 359—360.

щение двух магистральных тем: воспитания мудрого правителя и осуждения женского любострастия и коварства.

Первая тема основательно разработана в персидских версиях сюжета, т. е. в «Большом Синдбаде».

Персидские версии «истории семи мудрецов» («Книга Синдбада») многочисленны и разнохарактерны. Прототип версии, как уже говорилось, не сохранился. Не сохранились и его некоторые ранние обработки. Пожалуй, наиболее огорчительна утрата поэмы великого персидско-таджикского поэта Рудаки. Как известно, многие его произведения, особенно в жанре большой многоплановой поэмы — маснави, не сохранились; мы знаем о них лишь по свидетельствам современников. К какому варианту сюжета «истории семи мудрецов» восходила поэма Рудаки, мы, естественно, не знаем, но можем предположить, что это был «Большой Синдбад».

Современник Рудаки, бухарский литератор Абу-ль Фаварис Фанарузи (Кенаризи) создал в 950—951 гг. прозаическую обработку «Большого Синдбада». Спустя полтора столетия известный поэт-панегирист Азраки переложил стихами прозу Абу-ль Фавариса (эта поэма не сохранилась³⁶). На редакции Абу-ль Фавариса основывается и знаменитая «Синдбад-наме» Мухаммеда аз-Захири ас-Самарканди, созданная в 1160—1161 гг., — блестящий образец изысканной персидско-таджикской прозы³⁷.

Мухаммад ибн Али ибн Мухаммад ибн ал-Хасан аз-Захири ас-Самарканди (таково полное имя автора «Синдбаднаме») так рассказал о своей работе: «Следует знать, что эта книга была написана на пехлевийском языке и никто не переводил ее до царствования всеславного, справедливого эмира Насир ад-Дина Абу Мухаммада Нуха ибн Мансура Саманида, да сделает Аллах лучезарными его доводы. Справедливый эмир Нух ибн Мансур повелел ходже Амиду Абу-л-Фаварису Фанарузи перевести ее на язык фарси, устранить возникшие в ней разночтения, погрешности и

³⁶ См.: История персидской и таджикской литературы / Под ред. Я. Рипки. С. 193.

³⁷ См.: *Бертельс Е. Э.* Образец таджикской художественной прозы XII века // Краткие сообщения Института востоковедения АН СССР. Вып. IX. М., 1953. С. 37—47. Интересно отметить, что ученому удалось выявить в творческом наследии Рудаки несколько стихотворных фрагментов, перекликающихся с отдельными эпизодами книги аз-Захири. Это позволило ему предположить, что они входили в утраченную поэму Рудаки.

выправить их. В 339 г. ходжа Амид Абу-л-Фаварис взял на себя этот труд, приступил к делу и изложил эту книгу в выражениях, свойственных дари. Но слог его был очень прост, лишен украшений и прикрас. И хотя в этом переводе были и красноречие, и изысканность, и красота, — ни одна машшате не нарядила эту невесту как следует, никто не погнал коня на ристалище красноречия, никто не одел в наряды и не убрал украшениями эти мудрые изречения, мысли и афоризмы, и книга почти уже стиралась со страниц дней и готова была внезапно исчезнуть с полей времени, а теперь она ожила, зазеленела и зацвела благодаря блестящей славе государя»³⁸.

В приведенном отрывке (в переводе М.-Н. Османова) следовало бы отметить не только цветистость слога аз-Захири и не явную описку в имени государя, заказавшего Фанарузи эту работу (надо: Нух ибн Наср, который правил с 943 по 954 г.; годы же правления Нуха ибн Мансура — 976—997), а твердую уверенность аз-Захири в том, что его предшественник обрабатывал не арабский, а пехлевийский оригинал.

Книгу аз-Захири нельзя рассматривать лишь как увлекательное повествование о женском коварстве. Ее назидательность и «учительность» намного шире. В ней немало внимания уделено принципам воспитания идеального государя и вообще человеческой мудрости и достоинству. Не приходится удивляться, что рассказ о воспитании юного шахзаде (сына шаха) занимает в книге столь большое место. Сильно расширена и концовка: на вопросы шаха сын отвечает серией притч, здесь же приводятся восемь мудрых цветов, якобы начертанных на стенах дворца легендарного царя древнего Ирана — Фаридуна³⁹, наконец, подробно рассказывается о наказании вероломной женщины. Везиры, несмотря на свою умудренность, выглядят достаточно жестокими и мстительными: один советует ослепить клеветницу, другой — отрезать ей язык, третий предлагает отрубить ей ноги, четвертый — вырвать из груди сердце. Но юноша оказывается гуманнее и, с точки зрения автора, мудрее: «Женщин не убивают, тем более что убийство не одобряется шариатом. Мне кажется, что надо бы отрезать ей косы, вычернить лицо, посадить на черного осла и провезти по всему

³⁸ *Мухаммад аз-Захири ас-Самарканди*. Синдбад-наме. С. 32.

³⁹ Там же. С. 262—263.

городу, а глашатаям велеть кричать: “Того, кто предаст своего благодетеля, постигнет такая кара”»⁴⁰.

Что касается вставных новелл-притч, то их в книге тридцать четыре. Сначала три истории рассказывает мудрый Синдбад — перед тем, как приступить к обучению принца. Потом одну историю рассказывает первый везир; рассказывает он ее другим везирам, дабы убедить их в необходимости выступить в защиту шахзаде. Затем каждый везир рассказывает шаху по две назидательные истории, в основном о женском коварстве и любострастии женщин, на что невольница отвечает каждый раз одной историей. Отметим, что тематика, а точнее, направленность ее историй более разнообразна: она не только опровергает мнение о врожденной аморальности женщин, но и нападает (так, после выступления шестого везира она повествует о неверных и корыстных советниках государей, чем опять меняет позицию шаха). Но после седьмого везира невольница уже не берет слова — наступает очередь царевича, который получает разрешение говорить и рассказывает подряд шесть поучительных историй. Невольница же рассказывает свою последнюю, седьмую историю тогда, когда решается ее участь. В заключение приводятся еще три притчи мудрого Синдбада.

Стилистически книга очень разнородна. Вставные истории выдержаны в стиле бытового анекдота, плутовской новеллы, волшебной сказки или басни-притчи о животных. Оформление более изысканно и орнаментально; речи персонажей, особенно мудрецов (учителей принца) и везиров перегружены аллегориями и перифразами. Авторский текст не менее усложнен и украшен. Имеется и второе оформление, еще более украшенное риторическими фигурами; это, так сказать, оформление «внешнее» — посвящение, рассказ о создании книги, рассуждения о достоинствах человека, его обязанностях перед другими людьми и перед Аллахом. Отметим также, что ритмизованная проза обрамлений часто перемежается стихотворными вставками. Иногда аз-Захири цитирует известных поэтов — Анвари, Мутанабби, Омара Хайама, чаще же — стихи собственного сочинения. Таким образом, «Синдбад-наме» аз-Захири присуща многоплановость как в стилистическом, так и в жанровом отношении: эту книгу можно отнести и к числу сборников всевозможных занимательных новелл, и к числу дидактических «зерцал»,

⁴⁰ Мухаммад аз-Захири *ас-Самарканди*. Синдбад-наме. С. 255.

на которые было столь богато западное и восточное Средневековье. Причем, как уже отмечалось, дидактика книги многонаправленна: она адресуется как правителям, так и рядовым подданным.

На фарси дошли до нас еще несколько обработок «истории семи мудрецов». Если вялая поэма неизвестного автора, писавшего в последней трети XIV в., вряд ли заслуживает внимания, то несомненный интерес представляет «Тути-наме» («Книга попугая») Зийа-ад-Дина Нахшаби. созданная около 1330 г. В эту обработку древнеиндийской «обрамленной повести» «Шукасапатаи» вставлен и вариант «истории семи мудрецов»⁴¹, в индийской книге отсутствующий. Он отличается предельной краткостью (как и вся эта переработка «Шукасапатаи»), новеллы-притчи рассказывают а нем только везиры (и таких рассказов всего шесть: на седьмой день слово берет царевич и уже без всяких отвлечений объясняет, почему он вынужден был молчать), невольница же после каждого рассказа лишь воплями и слезами возвращает царя к его первоначальному решению наказать сына. Мораль повести антифеминистская и выражена Нахшаби в таком четверостишии:

Нахшаби, мечта достойны жены все — ты это знай!
 Лишь того считай ты мужем, кто жену свою убил.
 Коль умрет жена плохая, не великая беда!
 Лучше, чтоб жену такую беспощадный меч казнил!
 (Пер. Е. Э. Бертельса)⁴²

Отметим, во-первых, что Нахшаби сократил число назидательных рассказов «Шукасапатаи» (в индийской книге их 70, у Нахшаби — 52). Во-вторых, он одни рассказы заменил заимствованными также из древнеиндийских книг («Панчатантры», «Хитопадешы» и др.), другие же сочинил сам, использовав местную литературную традицию. Что касается «истории семи мудрецов», то у Нахшаби обрамление соответствует канонической форме сюжета в его самом упрощенном варианте. Дидактические же истории-притчи имеют параллели либо в версиях «Тысячи и одной ночи» (рассказы первого, второго и шестого везиров), либо в сирийском «Синдбане», греческой «Книге Синтипы» и испанском переводе (рассказы

⁴¹ Это ночь восьмая, см. «Рассказ о царевиче, семи везирах и несчастье, постигшем царевича из-за девушки» // Зийа ад-Дин Нахшаби. Книга попугая (Тути-наме). М., 1979. С. 69—84.

⁴² Там же. С. 84.

третьего и четвертого везиров). Лишь один рассказ (пятого везира) не имеет параллелей в различных версиях «Малого Синдбада» и его производных. Но он есть у аз-Захири.

Таким образом, Нахшаби, как и его непосредственный предшественник, некий Имад ибн Мухаммад ан-На'ири, создавший свое произведение в 1313—1316 гг.⁴³, был, видимо, знаком уже с двумя основными ветвями «истории семи мудрецов», получившими к началу XIV в. широкое распространение. Впрочем, вставные истории-притчи восходят к международному фольклорному фонду; их сюжеты встречаются в самых разных произведениях средневековых литератур Запада и Востока вплоть до французских фэблио. Эти истории-притчи могли кочевать из одного произведения в другое и становиться обособленными самостоятельными рассказами. Так что Нахшаби совсем не обязательно должен был быть знаком с «Синдбад-наме» аз-Захири.

Интересно отметить, что Нахшабн и ан-Наири жили и творили в Индии, были знакомы с древнеиндийской литературой и многое черпали из нее, но в данном случае воспользовались прежде всего арабской и персидской литературными традициями.

Тут мы снова возвращаемся к проблеме индийского происхождения нашего сюжета. Б. Перри, как уже говорилось, такое происхождение отрицал. Он видел в основе многочисленных версий некое персидское произведение, первоначальные черты которого, по его мнению, лучше всего сохранились в «Джалиаде и Вирдхане» (тем самым эта повесть оказывается не подражанием, а моделью «Семи везиров» из «Тысячи и одной ночи»). Предполагал Б. Перри и возможность существования протооригинала, который он возводил к греческой басенной традиции (к очень популярному в первые века н. э. «Народному Эзопу»).

Точка зрения Б. Перри заслуживает, конечно, внимания. «Книга Синдбада» действительно могла возникнуть уже на персидской почве в пору становления литературы на фарси. Структура «обрамленной повести» была принесена из Индии. Что же касается басенной традиции (греческой или индийской), то явно не она легла в основу сюжетного инварианта «истории семи мудрецов». В противном случае сюжетные рамки (а следовательно, и параллели-

⁴³ См.: *Бертельс Д. Е.* Предисловие // *Зийа ад-Дин Нахшаби. Книга попугая.* С. 7—8.

ли и аналогии) становятся достаточно неопределенными, едва ли уловимыми. Мудрецы в различнейших вариантах нашего сюжета играют, вне всякого сомнения, очень большую роль, но в центре сюжета все-таки находится оклеветанный царевич и лишь его рассказ оказывается решающим. Так или иначе, разные ближневосточные версии «истории семи мудрецов» уже в XII в. попали на Запад и породили там весьма интересные переработки.

❧ III ❧

Судьба «истории семи мудрецов» в литературах западного Средневековья не менее богата, многообразна и сложна. И если зависимость большинства западноевропейских обработок в конечном счете от одного из французских (через латинское посредство) прототипов не поддается сомнению и легко прослеживается⁴⁴, то возникновение этих последних далеко не всегда может быть определено с достаточной ясностью.

Основные французские версии «истории семи мудрецов» четко распадаются на две ветви. Более поздняя из них представлена большим стихотворным «Романом о Долопатосе», созданным, видимо, на рубеже XII и XIII столетий или же в первые два десятилетия XIII в.⁴⁵ Автор этого произведения, насчитывающего почти

⁴⁴ Как убедительно показал Гастон Парис (см.: *Paris G. Prélace // Deux rédactions du Roman des Sept Sages de Rome / Publiées par G. Paris. Paris, 1876. С. XXVIII—XLIII*), французский стихотворный «Роман о семи мудрецах» был переведен с некоторыми изменениями на латынь и в этом переводе стал известен в других странах. С этой латинской обработки делались затем многие другие переводы на новые европейские языки, в том числе и на французский (для женеvского издания 1492 г.).

⁴⁵ Такая датировка может вызвать на первый взгляд некоторые сомнения. Дело в том, что, как пишет в прологе романа автор, он хотел бы изложить эту историю на романском наречии, написать книгу и посвятить ее в знак своего нижайшего почтения Филиппу, сыну короля Франции Людовика, достойного стольких похвал — *Del' filz Phelippe au roi de France, Looy cōm doit tant loer* (см.: *Li Romans de Dolopathos / Publié par Ch. Brunet et A. de Montaiglon. Paris, 1856. P. 4*). При таком чтении старофранцузского текста приходится заключить, что речь идет о Филиппе-Августе, родившемся в 1165 г. и вступившем на трон в 1180 г. после смерти своего отца, короля Людовика VII. Тем самым дата создания романа отодвигается к 60 или 70 годам XII в. Однако в конце книги автор говорит, что «посвящает ее доброму королю Людовику» — *Au bon roi Loeys le livre* (Там же. С. 430). Поэтому текст пролога следует

13 000 стихов, некий северофранцузский трувер Эрбер (Herbers) утверждал, что он перевел латинское прозаическое сочинение цистерцианского монаха Иоанна Альтасильванского. Долгое время считалось, что это указание на источник фиктивно, как нередко случалось в эпоху Средних веков, когда автор, дабы казаться достоверным, ссылался на некую «старую книгу», которую он якобы обрабатывал или пересказывал. Однако этот латинский текст был отыскан и опубликован⁴⁶. Как видим, цистерцианский монах Иоанн из монастыря Высокого Леса действительно существовал и действительно написал произведение на интересующий нас сюжет.

Французский стихотворный роман о Долопатосе, как и его латинский источник, сохраняет основную структуру сюжета «истории семи мудрецов», ее расширенной версии. Кое в чем он сближается с рядом восточных версий сюжета, кое в чем сопоставим с другим французским произведением на ту же тему.

«Роман о Долопатосе» очень четко вставлен в хронологические границы «века Августа» (31 до н. э. — 14 н. э.), но, конечно, не имеет под собой никакой реальной исторической основы.

Как и в книге Мухаммеда аз-Захири, у него весьма растянутая экспозиция. Если здесь и нет общих рассуждений на моральные и богословские темы и тем более чрезмерной стилистической орнаментики, то к основной сюжетной коллизии автор подходит неторопливо и исподволь, старательно ее подготавливая.

Содержание этой вступительной части (в ней около 1250 стихов) сводится к следующему. После пролога, включающего, в частности, похвальное слово в адрес клириков добрых старых времен, искусных рассказчиков и мудрых моралистов, автор переходит к собственно занимающему его сюжету. Во времена императора Августа на Сицилии правил умный и справедливый король Долопатос. Но у него было немало тайных завистников и открытых недругов, и вообще ему много пришлось претерпеть невзгод и превратностей судьбы, отчего и получил он имя «Долопатос» (греч. «Страдающий

читать иначе: автор посвящает свою книгу сыну короля Франции Филиппа Людовику. Отсюда ясно, что речь может идти только о Людовике VIII, сыне Филиппа-Августа. Людовик родился в 1187 г. Видимо, вскоре после этой даты и был начат «Роман о Долопатосе», закончен же он был не ранее 1223 г., когда Людовик стал королем.

⁴⁶ См.: *Johannis de alta Silva Dolopathos, sive de rege et septem Sapientibus* / Hrsg. von H. von Oesterley. Strasbourg, 1873.

от козней»). Недруги строили против доброго короля всяческие козни и, в частности, старались оклеветать перед самим Августом. Император вызвал Долопатоса в Рим. После некоторых колебаний тот явился к императорскому двору и в пространной речи попытался отвести возводимые против него обвинения. Однако Август не хотел никому верить на слово и послал на Сицилию гонца. Тот все проверил, убедился в мудрости, доброте и справедливости Долопатоса, а также в том, что все, о чем доносили его противники, является полной клеветой. С клеветниками император поступает круто: их подвергают жестоким пыткам и казни. После восстановления справедливости Август отдает в жены королю Сицилии свою племянницу, устраивает пышную свадьбу, богато одаривает новобрачных и отпускает их в Палермо. Увлеченно и заинтересованно описывает средневековый поэт этот город. В его описании вряд ли стоит искать реальные приметы сицилийской столицы, но стоит отметить, что Палермо довольно часто упоминается и даже описывается в средневековой литературе. Поэтому Эрбер сочинял здесь по уже готовой канве. Как и у его предшественников, Палермо изображен в «Романе о Долопатосе» как богатый и красивый город, единственным недостатком которого является то, что в нем царят языческие верования и нравы.

Через положенный срок жена Долопатоса разрешается от бремени очаровательным младенцем мужского пола, которого нарекают Лусиньеном (т. е. «Лучезарным», «Сияющим»). Радости Долопатоса нет предела. По истечении семи лет мальчика отправляют в Рим, где живет величайший мудрец того времени и опытный педагог Вергилий. Он берется преподавать Лусиньену основы всех знаний. Мальчик обнаруживает большие способности ко всем наукам. Однако однокашники начинают ему завидовать и пригласив на пирושку, пытаются отравить. Это им не удается. Но, глядя на звезды (а он уже разбирается в их сложных сочетаниях), царевич узнает о близящейся смерти своей матери. От горя он теряет сознание. Учитель приводит ученика в чувство и сообщает ему, что его мать действительно умерла, а отец женился вновь и, кстати, призывает сына домой. Вергилий велит Лусиньену по приезде в Палермо не отвечать ни на какие вопросы, пока он ему не разрешит.

Тем временем с Сицилии прибывают вельможи, чтобы сопровождать принца. Они потрясены его немотой. Лусиньен молчит

во время всего путешествия. Удручен и опечален и сам Долопатос. Его молодая жена берется за семь дней вернуть царевичу дар речи. Сначала за дело принимаются созванные королевой со всего города самые красивые девушки. Но ни их танцы и песни, ни занимательные рассказы, ни их поцелуи и объятия не могут заставить юношу заговорить. Тогда соблазнить его пытается сама королева. Она молода и прекрасна. Ее красота описана в романе по стереотипной модели куртуазных повествований: тут и золото волос, и розовость щек, и сияние глаз, и белизна и упругость груди, и стройность стана и т. д. Естественно, и королева терпит неудачу. Отметим, что вначале молодая королева не испытывала по отношению к пасынку никакого любовного чувства. Она просто хотела угодить мужу, к тому же ее раззадорила неудача посланных ею девушек. Если соблазнен ие королевой Лусиньена описано достаточно подробно и даже откровенно (молодая женщина пытается возбудить юношу страстными прикосновениями, затем долгими поцелуями, наконец, все более и более обнажаясь у него на глазах), то столь же подробно и по-своему тонко рассказано в романе и о внезапно проснувшемся в сердце королевы глубоком любовном чувстве. Его пробуждают и своеобразный азарт соблазнения, и неодолимое очарование пасынка, да и старость мужа. Но Лусиньен отвергает любовь королевы. Ее печаль легко переходит в гнев, а затем и в жажду мести.

Отметим тонкость мотивировок проступков героини, сам факт лепки характера, чего почти не было в предшествующих обработках «истории семи мудрецов». Впрочем, и здесь подчеркивается столь часто встречаемая в антифеминистской литературе эпохи мысль о неустойчивости женской натуры, об изменчивости настроения женщины, легко переходящей от одного чувства к прямо противоположному:

Fame ce chainge en petit deure;
 Orendroit rit, orendroit plore;
 Or chace, or fuit; or het, or ainme;
 Fame est li oisiax seur la rainme
 Qui or descent et or remonte⁴⁷.

⁴⁷ «Женщина меняется в одночасье; то она смеется, то она плачет; то она прогоняет, то она следует за вами; то она ненавидит, то она любит; женщина — словно птица на ветке, которая то спускается вниз, то поднимается вверх».

Дальше действие романа разворачивается «как положено»: после еще одной встречи с юношей королева разрывает на себе одежды, царапает лицо, приводит в беспорядок прическу и начинает сзывать придворных и стражу, обвиняя Лусиньена в попытке ее изнасиловать. Таким образом, добрая треть повествования потрачена на подготовку основного конфликта. Но когда дело доходит до рассказов семи мудрецов, то и тут автор проявляет немалый интерес к деталям. Так, подробно описано появление первого мудреца: он приезжает во дворец верхом на муле, долго рассказывает о себе (он из знаменитой «семерки римских мудрецов», параллели семи мудрецам Древней Греции). Долопатос ведет с ним длинную беседу, объясняя, почему должен быть казнен молодой принц, и лишь тогда пришелец приступает к назидательному рассказу. Так происходит при появлении каждого мудреца. Отметим, что далеко не всякий назидательный рассказ убеждает Долопатоса в невинности сына. Поэтому такой рассказ выполняет прежде всего отсрочивающую функцию. Лишь иногда (например, после рассказов первого и третьего мудрецов) король решает посоветоваться со своими баронами — те начинают листать древние фолианты, перечитывать старые законы и уложения, но, как правило, оснований для отмены сурового приговора не находят. Иногда же королева страстными словами, обращенными к мужу, напоминает ему о нанесенном ей оскорблении. Однако историй она не рассказывает, т. е. «прений сторон» здесь нет.

Перед тем как перейти к вставным рассказам «Романа о Долопатосе», обратимся к его финалу. Итак, из Рима приезжает Вергилий. Он тоже рассказывает назидательную историю, а затем разрешает своему ученику говорить. Лусиньен открывает, что произошло между ним и его мачехой. Все признают ее виновной, и суд над ней свержается на удивление скорый — ее бросают в огонь, а заодно и всех ее девушек, что пытались соблазнить, а потом оклеветали Лусиньена. Долопатос коронует сына. Вскоре умирает всеми оплакиваемый мудрый Вергилий, а за ним и Долопатос. Тем временем на Сицилии появляется некий ученик Иисуса Христа. Лусиньен беседует с ним, знакомится с новой верой, проникается благочестием и принимает крещение. Затем молодой король прощается со своими баронами и отправляется пешком в Иерусалим, где ведет

жизнь праведника — в постах и молитвах. И остается он там до самой своей смерти.

Как видим, в «Романе о Долопатосе», несмотря на название, центр тяжести сюжета смещен в сторону сына. Это его жизнь проходит перед читателем, а история столкновения отца, Долопатоса, с недругами-клеветниками и его визит в Рим ко двору Октавиана Августа лишь готовят рассказ о ней. Тем самым история Долопатоса играет роль пролога. Такое построение произведения было довольно типично для рыцарского романа эпохи, и эту близость книги к данному жанру следует особо подчеркнуть. В то же время на структуру произведения могли оказать некоторое воздействие и традиции религиозно-дидактической литературы (воспринятые тогда и рыцарским романом, и героическим эпосом): обращение принца — после тяжелых испытаний — и последующая аскеза красноречиво говорят об этом.

Какие же истории рассказывают мудрецы? С некоторыми из них можно встретиться в иных версиях популярной легенды, как восточных, так и западных.

Собственно, две поучительные истории есть во всех основных ветвях сюжетного инварианта. Это, во-первых, рассказ о верной собаке, спасшей ребенка, но по ошибке убитой хозяином. В «Романе о Долопатосе» о том же повествует первый мудрец (как и во французском «Романе о семи мудрецах»), но здесь нет ни слова о женском коварстве: история эта должна показать, сколь опасны и несправедливы могут быть поспешные решения. Во-вторых, это рассказ о женщине, запертой ревнивым мужем в неприступной башне. В «Долопатосе» его приводит, с некоторыми отклонениями от других версий, сам Вергилий, в «Романе о семи мудрецах» — седьмой мудрец, в то время как во французской прозаической версии эта история излагается королевой. Рассказы об императорской казне (второй мудрец) и о камне, брошенном в колодец (вторая часть рассказа Вергилия), находят себе параллели в «Романе о семи мудрецах» (соответственно пятый рассказ королевы и рассказ третьего мудреца). Остальные рассказы «Долопатоса» вполне самостоятельны (отметим лишь, что здесь мы находим ядро сюжета шекспировского «Венецианского купца» — о фунте мяса, который может потребовать ростовщик в уплату долга — а

также популярнейший в Средние века рассказ о детях, обращенных в лебедей⁴⁸).

Не касаясь дальнейшей судьбы «Долопатоса», обратимся к другой французской стихотворной версии нашего сюжета, т. е. собственно к «Роману о семи мудрецах».

Его непосредственный источник вряд ли можно указать с безошибочной точностью. Им не может быть ни одна из известных нам восточных версий, ни первые латинские переводы. Скорее всего неизвестный нам автор романа опирался сразу на несколько вариантов сюжета, в том числе и на такие, которые до нас не дошли. Вместе с тем не подлежит сомнению, что существенное воздействие на «Роман» оказали ближневосточные версии, в том числе арабские, еврейские и греческие. На это указывают как последовательно проводимое чередование рассказов мудрецов и королевы, так и тематика многих вставных сюжетов. Так, рассказы первого, третьего, пятого и седьмого мудрецов и первый и третий рассказы королевы имеют параллели в ближневосточных версиях и в «Долопатосе». Но есть и существенные отличия, так, действие здесь перенесено в Константинополь и приурочено к правлению императора Веспасиана (в прозаической переработке этого произведения ему соответствует Маркомерис, названный королем Франции и сыном Приама). Но подлинной исторической основы не имеет и этот роман.

Вполне понятно, почему «сдвинуто» место действия произведения. Если в ближневосточных версиях обычно называлась Индия (и даже Китай), т. е. достаточно отдаленная, но в общем знакомая страна, то и здесь происходит похожее: в эпоху Крестовых походов о Константинополе хорошо знали, им интересовались, направляли туда посольства, но для западноевропейца Византия все-таки воспринималась как далекая, во многом неведомая и даже несколько загадочная страна. Местом обучения здесь назван Рим (как и в «Долопатосе»), но мудрых воспитателей героя зовут иначе — Вергилий среди них не фигурирует, зато упомянут Катон; хотя он ничем и не выделяется среди остальных, это имя запомним. Как и в других западных версиях, все семеро принимают участие в воспитании юноши, все семеро его и защищают.

⁴⁸ Литература о связанных с этим сюжетом легендах очень велика, поэтому укажем лишь одну из новейших работ: *Lecouteux C. Mélusine et le Chevalier au Cygne*. Paris, 1982.

Иногда роли воспитателей юного героя и роли его защитников бывали разведены. Так, у аз-Захири (а также в дошедших до нас арабских версиях, в «Книге Синтипы» и т. д.) царевича обучал наукам мудрый наставник, он же составлял его гороскоп (наблюдал расположение небесных тел), но истории, отсрочивающие казнь царевича, рассказывали шахские везиры. В «Романе о Долопатосе» героя обучают семь учителей, но первое место среди них отдано Вергилию: эти же мудрецы-учителя рассказывают отсрочивающие истории. Во французском «Романе о семи мудрецах» — та же ситуация, но никто из мудрецов не выделен особо. При этом некоторое подобие восточных «везиров» во французских вариантах сюжета есть. Это советники Долопатоса или Веспасиана, которые по поручению своих владык просматривают старые законы, высказывают суждения о виновности или невиновности юноши, но нравоучительных историй они не рассказывают.

Таким образом, в западных версиях (начиная с французской) мудрые учителя героя показаны несколько по-иному: их стремление защитить его здесь более обоснованно, чем в восточных версиях, ведь все семеро привязались к юноше, полюбили его, на протяжении нескольких лет жили с ним одной жизнью. К тому же им известно, почему он должен молчать, в то время как везиры могут этого и не знать. Так, на западной почве «Книга Синдбада», в центре которой был один мудрый наставник оклеветанного мачехой царевича, превратилась в «историю семи мудрецов», роль которых выравнивается (в «Долопатосе» Вергилий был на первом плане, в «Романе о семи мудрецах» все семеро равны между собой). Эти изменения в структуре повествования связаны не столько с тем, что фигура «везира» не была типична для западноевропейского феодального уклада, но также и с тем, что происходило дальнейшее слияние двух основных тем книги — воспитания мудрого правителя и губительности женского коварства. Но, как увидим, это слияние происходило не за счет выдвигания на первый план какой-нибудь одной из этих тем и не за счет переноса основного интереса на вставные истории. У эволюции жанра «обрамленной повести» в западноевропейских литературах было два пути (о чем мы скажем несколько ниже).

Как уже говорилось, «Роман о семи мудрецах» восходит к какому-то ближневосточному прототипу, примыкающему,

видимо, к традиции «Малого Синдбада». Оформление не занимает здесь большого места, воспитание юноши описано довольно кратко. Столь же лаконичен автор и в таких ключевых сценах книги, как соблазнение царевича царицей или суд над вероломной женщиной. Вместе с тем некоторыми чертами характера героиня романа все-таки наделена. Прежде всего в ней подчеркнуты хитрость и мстительность: ее разговоры с мужем — это тонко разыгранные сцены. Она то изображает печаль, то имитирует страстную любовь к Веспасиану, то оскорбленное самолюбие. Но на оболечение молодого человека ее, по собственным словам, толкает давняя любовь к нему (что не очень логично: ведь они только что встретились), а также — но это уже не главное — желание с его помощью, изведя императора (она еще знахарка и колдунья), захватить власть. При всем стремлении к краткости автор несколько растягивает пролог, вплетая в сюжет книги легенду о святой Веронике (здесь она названа Силофидой) и плащанице. Последнее заставляло датировать произведение 1208 г., когда в Безансоне появилась эта христианская реликвия, исчезнувшая в 1204 г. из Константинополя (это пробудило к ней интерес, Безансон стал на некоторое время местом паломничества, что, как полагают, и отразилось в романе). Между тем эту часть пролога следует считать поздней интерполяцией, сам же роман был создан, видимо, во второй половине XII в. в Северной Франции.

Его популярность была очень велика. В XIII в. он был переписан прозой (прозаический текст весьма близок к своему стихотворному оригиналу, хотя несколько вставных рассказов занимают здесь иное место) и, как уже говорилось, переведен на латынь. Именно французский «Роман о семи мудрецах» повлиял на немецкие, английские, итальянские обработки этого сюжета, а через их посредство — и на многие другие (в том числе и древнерусскую). Перечислять их и тем более проследивать дальнейшее движение «истории семи мудрецов» по литературам мира не входит в нашу задачу. Полезнее кратко рассмотреть серию продолжений французского романа и коснуться некоторых путей эволюции жанра «обрамленной повести».

IV

В Западной Европе сюжет о семи мудрецах довольно скоро попал в сферу циклизирующих процессов, столь типичных для самых разных жанров средневековой литературы. В результате во Франции было создано несколько новых произведений, продолжающих «Роман о семи мудрецах» (в основном его прозаическую переработку) по принципам генеалогической циклизации. Как мы помним, в «Романе о семи мудрецах» фигурировал один из воспитателей юного героя, Катон. Во второй половине XIII в. появилось новое произведение формирующегося цикла — «Роман о Марке Римлянине», в котором центральной фигурой стал сын Катона Марк, сенешаль императора Диоклетиана. В этой книге, в частности, рассказывалось, что Марк женился на Лаурине, дочери византийского императора Оттона. В результате их брака на свет рождается Лаурин, которому, в свою очередь, был посвящен новый роман серии — «Роман о Лаурине». Герой этого романа берет в жены дочь царя Фригии Кассидору, и у них рождается сын Кассидор. О его молодых годах повествует «Роман о Кассидоре». У героя этого романа было два сына от разных браков, о каждом из них было написано по роману; так появились «Роман об Элькане» и «Роман о Пельярмине» (они датируются последними десятилетиями XIII в.).

Вся эта серия романов не имеет, конечно, ничего общего с реальной историей, да и не стремится ее воспроизводить. Императоры Диоклетиан или Оттон здесь столь же достоверны, как и легендарный король бриттов Артур в романах «бретонского цикла». Но некоторая видимость историчности в этих произведениях есть, недаром в них выведены византийские и римские императоры, короли Испании, Арагона, германские герцоги и т. д. Отметим также географическую широту цикла: по сравнению с романом-истокком, ограничивавшимся Римом и Константинополем, в новых романах действие разворачивается в Византии, Греции, Италии, Германии, Провансе, Испании, даже в «туманной» Британии и Галилее.

Произведения эти сохраняют некоторые черты «обрамленной повести», но приметы данного жанра выступают здесь в сильно трансформированном виде. Это особенно очевидно при сопоставлении таких теснейшим образом связанных между собой произведений, как «Роман о Кассидоре» и «Роман об Элькане». Не будем

давать подробного анализа этих произведений (нам уже приходилось это делать⁴⁹), посмотрим лишь, как существенно меняется в них соотношение обрамления и обрамляемого, как кардинально преобразуется исходный жанр.

В «Романе о Кассидоре» еще есть семь мудрецов, есть и вставные новеллы, которые должны помешать совершиться какому-либо важному, решающему событию. Так, сначала рассказывают поучительные истории двенадцать византийских принцев, дабы помешать юному герою отправиться на поиски невесты (его брак сулит этим принцам большие беды). В конце романа рассказывают истории мудрецы, пытаясь отговорить молодого императора от намерения казнить принцев, интриговавших против его жены, тогда как сын императора своими притчами побуждает отца казнить предателей. Как видим, вставные рассказы не равномерно распределяются по всему повествованию, а группируются в узловых, наиболее напряженных точках сюжета. Пространство же между этими группами вставных новелл густо насыщено приключениями и переживаниями основных героев романа — юного Кассидора и его невесты Эльканы. Тем самым обрамление несет здесь основную сюжетную нагрузку, обрамляемое же выполняет чисто служебную функцию — тормозит развитие действия или переводит его с магистрального пути на второстепенную линию.

Очень показателен для судеб жанра «обрамленной повести» следующий роман, в центре которого — сын Кассидора Элькан. Что касается назидательных историй, то их здесь, по сути дела, совсем нет. Правда, истории персонажами рассказываются, но носят они сугубо подчиненный характер — это либо рассказ о прошлом, объясняющий ситуацию, в которой оказывался герой, либо заведомо ложный рассказ — опять-таки о якобы прошлых событиях, — который должен вынудить героя совершить какой-нибудь поступок. Еще важнее, что основное содержание книги сосредоточено в обрамлении. Здесь герои путешествуют по Западной Европе (по Испании, Провансу, Германии), ввязываются в междоусобные распри, помогают попавшим в беду знатым дамам и т. д. Повествование начинает строиться по структурным принципам прозаического романа на артуровские темы, используя и его сти-

⁴⁹ См.: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 286—291.

листические приемы, и композиционные ходы, да и способы раскрытия характеров героев. Тем самым от жанра «обрамленной повести» в этом произведении не остается ничего.

«История семи мудрецов» была не единственным сюжетом, обрабатывавшимся в средневековой Европе в жанре «обрамленной повести». Такова же была и книга крещеного еврея Петра Альфонси «Наставление клирику»; она была написана в первой половине XII в. на латыни и вскоре стала переводиться на другие языки, оказав известное влияние на эволюцию жанра на европейской почве. У Петра Альфонси и его многочисленных последователей (вплоть до замечательного испанского писателя XIV в. Хуана Мануэля, автора «Графа Луканора») на первом плане была назидательность, учительность. Рассказываемая история воспринималась в качестве частного примера, иллюстрирующего общую закономерность. Но и здесь, как и в классической «обрамленной повести», дидактизм вставных новелл вряд ли следует преувеличивать. По справедливому мнению П. А. Гринцера, «это как бы яркие картины, произвольно выхваченные из действительности, определенные нравами окружающего общества и намерениями сменяющих друг друга рассказчиков... Не чуждо им также желание преподать урок жизненного опыта, но последняя черта очень редко приводит к навязчивому морализированию»⁵⁰. При столь возросшим вниманием к рассказываемым историям обрамление теряло свою изначальную самостоятельность, становилось вспомогательным литературным приемом. Это было тонко подмечено П. А. Гринцером: «внимание в “обрамленной повести”, — писал исследователь, — сосредоточено не на главном действии, а на вставных эпизодах: отсюда назначение рамки — стимулировать рассказывание вводных историй»⁵¹.

Новеллисты эпохи Возрождения, по-своему разрабатывая жанр «обрамленной повести», точнее, используя некоторые его приемы, сознательно и последовательно опровергали его дидактические установки. У них новеллы рассказываются либо просто ради них самих, либо чтобы скоротать время или отогнать мрачные мысли (у Боккаччо в «Декамероне», во французском анонимном сборнике XV в. «Сто новых новелл», у Страпаролы в «Приятных ночах», отчасти у Маргариты Наваррской в «Гептамероне» и т. д.).

⁵⁰ Гринцер П. А. Древнеиндийская проза. С. 255.

⁵¹ Там же. С. 198.

Но был и другой путь эволюции жанра «обрамленной повести». Его можно определить как перенесение центра тяжести сюжета в область обрамления. При этом обрамляемое — вставные истории — неизбежно начинает терять свое былое первостепенное значение, уходит на задний план, исполняет чисто служебные функции. Так произошло уже в продолжениях французского «Романа о семи мудрецах». Возможность такой эволюции жанра сохранилась в самой «истории семи мудрецов» — в тех ее вариантах, которые допустимо условно отнести к традиции «Большого Синдбада», изначально характеризовавшейся большей разработанностью обрамлений, большей ролью мудрецов (особенно «главного» мудреца — Синдбада, Синтипы, Вергилия и т. д.), большим вниманием к проблемам воспитания идеального монарха и вообще человека эпохи. Это не значит, конечно, что от «Большого Синдбада» как «обрамленной повести» был прямой путь к новому, более синтетическому жанру — роману. «Обрамленная повесть» дала роману некоторые конструктивные принципы организации сюжета, но не более. Но эта повесть, сложившаяся на первых порах на Востоке, и в частности «история семи мудрецов», дала богатейший фабульный материал мировой новеллистике — от средневековых фавлю и шванков до ренессансной новеллы, демонстрируя тем самым многообразие и плодотворность литературных контактов и обменов между Востоком и Западом в разные периоды мировой истории.

«СМЕРТЬ АРТУРА»
сэра Томаса Мэлори





Исторические события — будь то кровопролитное сражение, государственный переворот, смена династии, будь то многолетняя упорная борьба племен или народов, — живо волновавшие современников, подчас забываются в своих подробностях и деталях, искаженные, смазанные дымкой времени, порожденные же ими героические легенды закрепляются в народном сознании, становясь в конце концов достоянием литературы. Для западного Средневековья в этом смысле одними из самых плодотворных оказались, пожалуй, легенды о короле Артуре и его рыцарях¹. В этих легендах в тугой узел сплелись и пережитки древних мифов о героях-первопредках, и квазиисторические предания о сложении первых племенных объединений, и осмысляемая монахами-хронистами история «темных веков», предшествовавших расцвету феодальной культуры и государственности в XII столетии, и сложный процесс отработки норм средневековой морали, сословной и религиозной в своей основе, но во многом перешагивающей их рамки. Эти легенды дали гигантский толчок литературному творчеству, предоставив средневековым поэтам богатейший набор сюжетов и тем, мотивов и образов, чего хватило на несколько веков развития западноевропейской словесности. В русле этой традиции развивалось и творчество Томаса Мэлори, самого крупного английского писателя XV столетия.

Кто же был этот легендарный Артур, о котором было создано так много преданий и книг, изучение которых давно уже выделилось в самостоятельную область медиевистики? Да и существовал ли он на самом деле? Тут было немало гипотез. Большинство исследователей не сомневаются в существовании, конечно, не могущественного императора Запада, прямого наследника древнеримских кесарей, а некоего исторического лица, своими воинскими свершениями и политической ролью давшего толчок развитию

¹ Научная литература, посвященная артуровским легендам, поистине огромна; поэтому упомянем лишь самые основные, обобщающие труды: *Farral E. La légende arthurienne. Vol. 1—3. Paris, 1929*; *Arthurian literature in the Middle Ages A Collaborative History / Ed. by R. S. Loomis. Oxford, 1959*; *The Arthurian Encyclopedia / Ed. by N. J. Lacy. N. Y.; London, 1986.*

многообразных и красочных легенд. В конце концов для нас не так уж и важно, кем был легендарный Артур — римским легионером или кельтским вождем. Важнее другое: необычайная, поистине удивительная и стойкая популярность артуровских легенд несомненно объясняется условиями их возникновения и бытования; в их эволюции отразился путь от мифологии к литературе (через фольклор) и к ней же — от истории, порядком переосмысленной, мифологизированной. Артуровские легенды неотторжимы от мировосприятия, от исторических судеб кельтов, в среде которых они родились, но своим повсеместным распространением обязаны не только им.

На рубеже новой эры кельтские племена занимали огромные пространства Западной и Центральной Европы. Археологические раскопки обнаруживают следы кельтской культуры на Британских островах и в Испании, во Франции и в немецких землях, под Будапештом и Прагой. Отдельные племена кельтов, разрозненные и малочисленные, были постоянно теснимы более активными и воинственными соседями. Вскоре к этому присоединилось римское нашествие. Римляне стали рано сталкиваться с кельтами, ведя с ними ожесточенную борьбу, но и вступая с ними в недолговечные союзы, отчасти с ними смешиваясь. Вполне естественно, римские писатели оставили многочисленные свидетельства о кельтах, о их обычаях и нравах, о их верованиях и их своеобразном пантеоне. Но римляне смотрели на кельтов слишком со стороны и слишком свысока; они не старались серьезно разобраться в их культуре, подходили к ней с собственными мерками. Вот почему в римских свидетельствах мало точности и масса противоречий. Что касается самих кельтов, то у них долго существовал строжайший запрет на запись литературных и сакральных текстов, поэтому на протяжении нескольких столетий в их среде развивалась лишь устная фольклорная традиция. Но она была в отдельных регионах кельтского мира достаточно богатой и стойкой. Особенно на его периферии — в Бретани, Уэльсе, Ирландии.

На материке, особенно в Галлии, кельты довольно быстро и без трагических коллизий смешались с римлянами и утратили черты национальной культуры, в том числе и язык. Но отдельные верования и представления, особенно местные, «домашние» (вера в духов, леших, русалок, домовых, в заколдованные источники, в волшебные камни, броды, деревья), сохранились и были исполь-

зованы, в частности, при конструировании артуровских легенд. Довольно ранняя и мирная христианизация окраин также способствовала сохранению существенных элементов дохристианских воззрений на природу и мир. Христианство слабо затронуло возникший на окраинах кельтской общности своеобразнейший героический эпос, весьма отличный от эпоса других народностей раннего Средневековья.

Ирландский и валлийский эпосы в своей основе мифологичны. Иначе с артуровскими легендами: они во многом историчны. Их непосредственный источник — это тяжелая борьба островных кельтов за независимость, их героическое противостояние многовековому упорному натиску иноземцев, англов и саксов.

Подпавав под влияние мифологизирующей традиции в истолковании истории, складывающаяся легенда о сопротивлении иноземцам начинает связывать все события, все этапы этой борьбы с одним героем, с одной исторической, вернее, квазиисторической личностью. Так простой военачальник, вождь одного из кельтских отрядов, становится центральной фигурой творимой легенды. Полагают, что выдвижение Артура как героя легенды об успешном противостоянии захватчикам связано с началом продвижения англосаксов на Север, что придало борьбе с этим наступлением, а следовательно и отразившим ее легендам, уже общеваллийский (по меньшей мере) характер. Так родилась общенациональная легенда об отважном воителе, гаранте независимости кельтов и их неперенной победы в будущем. Дело в том, что хотя борьба кельтов с англосаксами и была отмечена отдельными эпизодическими успехами, в целом же слабые, разрозненные кельтские племена были обречены на поражение. Это сразу же придало творимой легенде скорбный колорит плача о национальной трагедии и одновременно нерасторжимо связало ее с упорной мечтой о грядущем реванше. Тем самым артуровские легенды при своем возникновении имели в самосознании кельтов компенсаторный характер. Вера в реванш, надежда на который связывалась с именем Артура, оплодотворяла национальную жизнь в сохранивших независимость частях Британии. Интенсивная (но, как оказалось, безуспешная) работа по созиданию кельтской государственности — ею занимались в Уэльсе и Корнуолле такие колоритные правители, как Родри Великий, Хоуэлл Добрый, Ллуэлин Великий, — превратила Артура из непобедимого полководца а

мудрого могущественного государя. Тем самым рисуемое легендами королевство Артура приобретало утопические черты. Этот своеобразный утопизм станет затем отличительной приметой артуровских легенд, наполняясь на каждом этапе их эволюции новым смыслом. В VI—VIII вв. — это утопия успешного отражения англосаксонского нашествия, а тем самым — и сохранения национальной общности, государственности (которой никогда не существовало), культуры.

Повсеместная известность сказаний о короле Артуре, причем не только в Британии, но и по всей Европе, начинается после появления произведений Гальфрида Монмутского (ок. 1100 — ок. 1155), знаменитого латинского писателя первой половины XII столетия, автора прозаической «Истории бриттов» и стихотворной «Жизни Мерлина»². Эти произведения явились поворотными в судьбе артуровских легенд, на несколько веков определив их широчайшую популярность во всех западноевропейских литературах. Все последующие обработки этих легенд, уже на новых языках, так или иначе восходят к Гальфриду. Не явилась исключением здесь и книга Мэлори.

Гальфрид Монмутский был, конечно, историком. По крайней мере именно так представлял он стоящие перед ним задачи. Но историком он был довольно своеобразным. Рассказывая об исторических судьбах кельтов, он многое сочинил, придумал, нафантазировал, за что его потом страстно осуждали некоторые средневековые историки, писавшие после него и понимавшие свои задачи несколько иначе. В отличие от них Гальфрид стремился решать не только политические и исторические задачи, но и задачи чисто художественные. В этом смысле сочинения Гальфрида прекрасно вписываются в тот процесс обогащения и усложнения литературной жизни, чем было отмечено XII столетие в истории западноевропейской культуры. У Гальфрида легко обнаруживается знакомство с рядом значительных произведений античной литературы (например, с «Энеидой» Вергилия или «Фиваидой» Стация), но в еще большей мере — попытки по-своему решать художественные задачи. Гальфрид, конечно же, далеко не все сочинил и придумал. Многие мотивы, которые мы находим в его книгах, есть и у ряда

² См.: Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина / Изд. подгот. А. С. Бобович, А. Д. Михайлов, С. А. Ошеров М., 1984.

его предшественников, например Ненния. Кое-что он, возможно, заимствовал из сочинений, которые до нас не дошли (впрочем, их существование весьма гипотетично), кое-что — из устной традиции, восстановить которую в полной мере мы, естественно, не можем. Но анализ текста «Истории» показывает, что творческая фантазия играла в работе писателя первостепенную роль. Но помимо чисто художественных задач (его повествование должно было быть интересным для современников) писатель ставил перед собой и политические цели. Не приходится удивляться, что трактовка германских племен и их вождей у Гальфрида неизменно отрицательна. В его книге англ и саксы непременно коварны, злонамеренны, подлы. Именно благодаря этим качествам им не раз удается одержать верх над бриттами, которые обычно побеждают в открытом, честном бою, но легко поддаются на обман. Это не значит, однако, что бритты и их вожди изображаются писателем неизменно доверчивыми и простодушными. Им тоже ведомы сильные страсти, толкающие их на роковые ошибки. И далеко не все бриттские цари изображены однозначно положительно. Здесь автор «Истории» старательно проводит одну и ту же идею. У него те короли правят спокойно и долго, которые уважают интересы своего народа и чтут стародавние законы. Тот же, кто ведет себя иначе, нередко оказывается разгромленным врагами или свергнутым своими собственными подданными. Рисуя правителей слабых или коварных, нерешительных или вероломных, Гальфрид явно противопоставляет им своих положительных героев. Прежде всего, конечно, Артура, который уже здесь становится вровень с такими идеальными правителями, по средневековым меркам, как Александр Македонский или Карл Великий. Но это еще не убеленный сединами мудрый старец, каким предстанет король Артур в произведениях ближайших продолжателей Гальфрида. Он уже весьма умудрен в государственных делах, но еще очень активен и быстр в решениях и поступках. Он не только отдает приказы, руководит своим королевством, но и возглавляет поход, принимает участие в битве бок о бок со своими рыцарями. Наибольшее внимание уделяет писатель многочисленным победоносным походам Артура, тому, как он старательно и кропотливо «собирает земли» и создает обширнейшую и могущественнейшую державу. В этом — основной пафос книги Гальфрида Монмутского, ее главнейший, основной политический смысл.

Интересно отметить, что в концепции писателя гибнет королевство Артура в конечном счете не из-за удачливости или героизма его непримиримых врагов, а из-за человеческой доверчивости, с одной стороны, вероломства — с другой. Здесь Гальфрид смело вводит в свое повествование об исторических судьбах Британии чисто романтический мотив губительности женских чар, вообще деструктивной роли женщины как в жизни героя, так и всего племени или государства. Так, причиной гибели могущественной Артуровой империи становится в конце концов неверность Геневеры (Гвиневера у Мэлори), вступившей в любовную связь с Модредом, племянником короля. С образом Геневеры в книгу Гальфрида входит тема адюльтера, которая получит затем широкое распространение в романах на артуровские сюжеты и обретет столь трагическое звучание у Мэлори.

В последних главах книги Гальфрид повествует, как у реки Камблан сходятся для последней решающей битвы отряды предателя Модреда, заключившего союз с исконными врагами бриттов саксами, и воинство Артура. В этом сражении был убит Модред, но погиб также и Артур. Но, как рассказывает писатель, король лишь временно покинул наш бренный мир, он скрылся на острове Авалоне, этом своеобразном земном рае, «Яблочном Острове» валлийской мифологии, блаженном острове, где отдыхают от битв и залечивают раны герои. Мотив этого чудесного острова интересует нас в данном случае по нескольким причинам. Этот остров стали отождествлять с небольшой возвышенностью среди обширнейших болот в графстве Сомерсет (юго-западная часть Уэльса), рядом с которой располагалось Гластонберийское аббатство, претендовавшее на то, что в его стенах был похоронен король Артур (об этом упоминает и Кэкстон в предисловии к своему изданию книги Мэлори). Та артуровская пропаганда, которую активно вели из вполне корыстных соображений монахи аббатства, сыграла заметную роль в популяризации артуровских легенд и не прошла мимо Гальфрида.

Пересказывая или сочиняя легенды, Гальфрид умел передать свойственный им первозданный аромат народных мифологических баснословий с их повышенным интересом к загадочному и чудесному. И одновременно писатель создавал более реалистические, точнее говоря, более исторически достоверные рассказы о военных предприятиях Артура. И рядом с подобными баталь-

ными сценами мы находим у него эпизоды, явно навеянные укрепляющимися как раз в это время в феодальной среде куртуазными идеалами и обычаями. Писатель умел варьировать свой стиль. Он то бесстрастно подробен или, напротив, лаконичен, то смело погружается в фантастику или же позволяет себе иронизировать, пародируя некоторые характерные приметы чужого стиля. Он почитал себя историком, но был прежде всего поэтом. Вот почему немного наивными выглядят обвинения его в недостоверности, в том, что он был лишь «сочинителем исторических сказок». Он и был создателем увлекательнейших баснословий. Это особенно очевидно в его стихотворной «Жизни Мерлина», прелестной маленькой поэме, соединяющей своеобразную народную фантастику, мотивы, заимствованные из архаических слоев кельтской мифологии, с элементами куртуазного осмысления взаимоотношений между людьми. Именно смелость и изобретательность фантазии, занимательность рассказанных историй, разнообразие повествовательной манеры сделали его книгу, а точнее собранные в ней легенды, повсеместно популярной. Гальфрид повествовал о многих легендарных королях Британии. Но именно у него лишь один из этих властителей — король Артур — не только занял в их ряду безоговорочно центральное место, но и дал сильнейший толчок дальнейшей разработке связанных с ним легенд и сюжетов.

В самом деле, спустя полтора-два десятилетия после появления книг Гальфрида Монмутского всевозможные обработки артуровских легенд хлынули потоком. Гальфрид задал не только их основную повествовательную структуру, поведа рассказ от зарождения до гибели Артурова королевства, но и определил характеры многих центральных персонажей «артурианы», сюжетные мотивы, с ними связанные. После него писать было уже легко. Это не значит, конечно, что средневековые поэты не сочинили ничего нового, ничего не внесли оригинального в артуровские легенды.

Так, англо-норманнский трувер Вас, писавший в середине XII в. по-французски, но трудившийся при английском королевском дворе первых Плантагенетов, пересказывая стихами «Историю» Гальфрида, придумал, в частности, Круглый Стол, используя, возможно, какие-то предания, связанные со Стоунхенджем или другими мегалитическими сооружениями древних кельтов. Не останавливаясь на фольклорных источниках этого мотива, укажем на политический смысл этой новации Васа и на

те сюжетобразующие возможности, которые были заключены в этом мотиве (они были затем разработаны весьма широко и многообразно). Король Артур, в трактовке средневекового поэта, царил уже не в одной Британии и не просто над всем западным миром; благодаря как раз Круглому Столу он оказывался главой, «первым среди равных», некоего абстрактного мира рыцарства, символом которого и становился Круглый Стол. Он являлся олицетворением не только равенства всех допущенных к нему, но и особого рыцарского братства, связанного как бы круговой порукой, заставляющей каждого из членов этого братства уважать друг друга, приходить друг другу на помощь, отправляться на поиски своего собрата, если тот не явился в урочный день в пиршественную залу Камелота, где помещался Круглый Стол. Завоевание права восседать рядом с другими за этим столом, поиски исчезнувшего рыцаря — все это станет ведущими мотивами рыцарского романа уже во второй половине XII столетия, вплоть до книги Мэлори. Тут можно было бы назвать немало ярких поэтических имен (вроде французского трувера Кретьена де Труа, творившего в последней трети все того же XII в.) и безымянных перелицовщиков старых сюжетов. В их писаниях «артуриана» приобрела со временем все те черты, которые сохранились надолго и были восприняты, усвоены и творчески переработаны у Мэлори.

Мир Артура отныне — это особым образом изображаемая и осмысляемая действительность. Она не имеет точек соприкосновения с действительностью исторической, реальной. Королевство Артура теперь никак не локализовано географически. То же самое можно сказать и о временной приуроченности описываемых событий. Это время неопределенно. Неопределенно потому, что в концепции средневековых романистов артуровский мир возник бесконечно давно, существует практически всегда. И существует почти вне соприкосновения с миром реальности, как бы в разном с ним измерении. Не случайно поэтому артуровское королевство не имеет четких границ, и это символично: Артур царит там, где существует дух подлинной рыцарственности, и царит только там. Можно сказать и иначе: куртуазный универсум возможен лишь благодаря Артуру, тот его воплощение и высший гарант. Эта вычлененность мира Артура из исторической действительности, его нарочитая фиктивность имеет в рыцарском романе многообраз-

ный смысл. Прежде всего противопоставление этого мира настоящей рыцарственности и благородства миру реальному несло в себе несомненный упрек последнему в том, что повседневная действительность Средневековья оказывается весьма далекой от провозглашаемых его идеологами представлений и норм. Затем, сопоставление этих миров не могло не иметь учительного, назидательного оттенка. Тем самым королевство Артура становилось у средневековых романистов поэтической утопией, причем утопией не столько социальной, сколько моральной. Наконец, особенность художественного мира артуровского романа позволяла организовать этот мир специфическим образом, дать ему свои неповторимые законы существования и развития, в частности, ввести в него фантастическое и чудесное.

Среди подобных мотивов, также впервые широко разработанных Кретьеном де Труа, следует отметить столь важную для последующей артуровской традиции тему Грааля. Легенда о Святом Граале входит в круг артуровских преданий довольно рано. Это один из самых сложных и самых спорных сюжетов «артурианы», но одновременно — один из наиболее плодоносных: он воодушевлял не только Кретьена или его гениального немецкого последователя Вольфрама фон Эшенбаха (ок. 1170—1220), но и великого Р. Вагнера. В Граале видели и таинственный философский камень алхимиков, и чашу, из которой Иисус ел и пил во время Тайной Вечери (Ев. от Матф., 26: 27—29) и в которую Иосиф Аримафейский собрал затем его кровь, и просто чашу изобилия кельтской мифологии.

Следует отметить, что тема поисков Грааля, которые одушевляют героев многих произведений, толкают их на свершение героических подвигов, оттесняет несколько на задний план самого Артура, становится в «артуриане» ведущей и пронизывает собой все поздние обработки цикла. В поиски Грааля втягивается даже Тристан, герой самостоятельной легенды, первоначально очень слабо связанной с артуровской тематикой. Когда в первой половине XIII в. стала складываться огромная прозаическая версия артуровских легенд, первый их монументальный свод, тема Грааля пронизала этот цикл произведений от начала и до конца. Тема Грааля в еще большей мере способствовала утопической трактовке артуровского мира и дала ему доминирующую, христианскую в своей основе, этическую идею.

От этой трактовки и от этих повествовательных сводов оказал-ся в очень большой степени зависим и автор «Смерти Артура» Томас Мэлори.

❧ II ❧

Он жил и писал в пятнадцатом веке. Проще всего было бы назвать это столетие в истории английской культуры эпохой переходной. Такое определение было бы верным, но само по себе оно почти ни о чем не говорит. Понятно, от чего и к чему был переход — от Зрелого Средневековья к Возрождению. Важнее установить, как совершался этот переход, какова была его механика, что он с собою нес.

В плане политическом это был переход от феодальной раздробленности к централизованной монархии. Это сопровождалось кровавыми усобицами, в которых столкнулись династические притязания Ланкастеров, Йорков, затем Тюдоров. Наибольшего напряжения политическая борьба достигла в период так называемой войны Алой и Белой розы (1455—1484), в которой принял участие и Мэлори.

В плане культурном это было постепенное вызревание предренессансных черт — усиление контактов с возрожденческой Италией, расширение сети светских школ, первые шаги книгопечатания, все возрастающее знакомство с античным наследием и т. д., то есть все то, что мы называем «предгуманизмом». Но об этой эпохе, особенно о первой половине века, нередко говорят как об определенном рецидиве Средних веков — и в области мышления, и в области чисто литературной практики. Как будто для того, чтобы сделать решительный рывок вперед, надо было несколько отойти назад — для разбега. Действительно, динамика литературного процесса несколько замедлилась, продолжали культивироваться лишь старые жанры и формы. Показательно, что столетие выдвинуло только двух примечательных поэтов — Томаса Окклива (1370—1450) и Джона Лидгейта (1370—1451). Оба они числили себя учениками Чосера, но были лишены его изобретательного юмора, фантазии, стилистической раскованности и проникновенного лиризма. Они творили по меркам прошлого — писали сатирические фавлю, аллегорические поэмы, стихотворные

трактаты. Написали они немало, особенно поразительно плодовитый и многословный Лидгейт, но их творчество было если и не явным шагом назад, по сравнению с творчеством Гауэра и Чосера, но и не было заметным шагом вперед. У них, рядом с дальнейшим усложнением и окостенением куртуазной топики, нельзя не видеть роста морализма, явного тяготения к навязчивой и скучной дидактике. Характерно, что в первой половине века поэзия не просто доминирует, но захватывает все новые территории — в стихах пишутся трактаты об охоте и фортификации, наставления по кулинарии, домоводству, разведению садов или медицине. В стихи же, длинные и лишенные подлинной поэзии, перелагают исторические предания и хроники.

Во второй половине столетия ситуация заметно меняется. Эти почти пять десятилетий не сохранили нам имен оригинальных поэтов. Можно сказать, что поэзия, особенно поэзия лирическая, окончательно приходит в упадок. На этом блеклом фоне выделяется лишь английская и шотландская народная баллада, как бы восполняющая зияющий пробел.

Иначе обстояло с прозой. Ее постепенный расцвет не в последнюю очередь был связан с появлением книгопечатания. Отныне книга стала более дешева и доступна. Ее чтение становилось привычным не только в среде крупных феодалов или монастырском капитуле, но и в доме рядового (но все же состоятельного, конечно) горожанина. И что не менее важно — книгу теперь читали в небольшом семейном кругу или даже наедине, тогда как раньше такое чтение превращалось в публичную декламацию в шумном пирушественном зале, в присутствии многих слушателей.

Первые английские типографы начали с переводов и с изданий памятников своей собственной старой словесности. Так, рядом с Чосером и Гауэром появились Овидий и Вергилий, Боккаччо и Гвидо де Колумна. Нередко это были скорее переложения и пересказы, чем переводы в нашем смысле слова. И тут прагматические, деловые задачи оказывались на первом плане: школе нужны были учебники, рядовым читателям — всяческие пособия, практические советы, просто увлекательное чтение. Вот почему, как и в остальной Европе, в Англии было издано так много старинных псевдоисторических хроник, захватывающих описаний путешествий (вроде книжки сэра Джона Мандевиля), переработок авантурных романов и рыцарских эпопей. И опять-таки, как и во всей

остальной Европе второй половины века, эти переработки делались прозой, хотя оригинал и мог быть написан в стихах.

Давно замечено, что когда какая-либо значительная эпоха подходит к своему завершению, ее представители, даже если они этого и не осознают, стремятся подвести ей некий — политический, мировоззренческий или художественный — итог. Подчас это выливается в создание некоего синтетического произведения, сплетающего воедино разрозненные и разноречивые тенденции, существовавшие в прошлом. Таким синтезом, обобщением, итогом, такой «суммой» (как любили говорить в Средние века) и явилась для своего времени книга Мэлори, синтез куртуазных иллюзий, идей и повествований.

III

О жизни Мэлори³ мы знаем немного, пожалуй, лишь то, что он сам так или иначе рассказал о себе в своей книге. Он называет себя обычно «сэром Томасом Мэлори», то есть подчеркивает, что он принадлежал к дворянскому роду, был рыцарем. Знаем мы также, что он принимал живое участие в политической жизни своего времени — в так называемой войне Алой и Белой розы, ожесточенной схватке двух феодальных группировок, так ярко затем описанной в исторических хрониках Шекспира. Сначала Мэлори держал сторону Йорков, потом переметнулся в стан Ланкастеров.

Исторические документы сообщают, что в этой смуте действительно участвовал некий Томас Мэлори, родившийся в графстве Варвикшир около 1416 г. Политической принципиальностью этот вероятный автор знаменитой книги не отличался, легко меняя патронов и переходя из лагеря в лагерь, но определенный политический идеал он, видимо, имел, вернее, в конце концов нашел: как полагают исследователи, своего «Артура» Мэлори писал, во многом имея в виду Генриха V, короля Ланкастерской династии.

Как в политике, так и просто в жизни последовательностью реальный Томас Мэлори не отличался. Какое-то время он вел размеренную и добропорядочную жизнь скромного сельского джентль-

³ Интересный анализ его творчества см.: *Lumiensky R. M. Malory's orianality: A Critical Study of Le Morte Dartur*. См. также: *Андреев М. Л.* Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993. С. 17—21 и др.

мена, в 1445 г. представлял свое графство в Парламенте. Но около 1450 г. что-то в его душе сломалось, и Мэлори совершает целый ряд преступлений — вымогательств, убийств, дерзких ограблений церквей и т. п., что и привело его вскоре в тюремную камеру. Но время было смутное, и властям, видимо, было не до незадачливого уголовника: Мэлори провел в тюрьме восемь лет, но так и не дождался окончания следствия и не предстал перед судом. В 1460 г. сторонники Йорков освобождают Мэлори из лондонского застенка, и он вновь начинает вести тихую добродетельную жизнь. В июне 1468 г. он опять попадает в тюрьму, теперь уже по политическим мотивам, как сторонник Ланкастеров. Когда и почему произошло его политическое перерождение и в чем оно конкретно выразилось — мы не знаем. Но сторонники новой династия его заслуг не забыли, и Мэлори выходит на свободу в октябре 1470 г. На этот раз в тюрьме он пробыл не так уж долго. Но вынужденный досуг он использовал сполна. В тюрьме у него, видимо, были под рукой необходимые книги, и как раз в заточении он создает свое основное произведение (его перу приписывают еще один артуровский роман — «Женитьба сэра Гавейна на даме Рагнел», произведение слабое и не заслуживающее интереса). Лучшее свое произведение он назвал по-средневековому длинно: «Полная книга о короле Артуре и его рыцарях Круглого Стола» (всемирно известное название «Смерть Артура» принадлежит первому издателю книги, знаменитому английскому первопечатнику Кэкстону).

Мэлори хорошо знал французский язык, на нем писал, и источниками он пользовался в основном французскими. В этом не было ничего странного: в XV столетии французский язык и французская литература были в Англии достаточно популярны. К тому же, как уже говорилось, артуровские сюжеты, родившиеся в кельтской среде, наиболее глубокую и полную разработку получили во Франции; там же появился и первый их свод, в большом количестве списков разошедшийся по всей Европе. Но под пером англичанина Мэлори сюжеты, воспринятые писателем из французских книг, приобрели некоторые специфические английские черты — бóльшую историчность и, если угодно, реалистичность как привязанность к реальной английской топонимике, подлинным нравам и т. д.

Мэлори работал сноровисто и споро; он вышел на свободу, уже завершив свою рукопись. Она вскоре попала к переписчикам; так

появилось несколько ее списков. Но Мэлори до этого не дожил, он умер внезапно, в 1471 г. В 1485 г. неутомимый Вильям Кэкстон напечатал книгу Мэлори, разделив ее на 21 часть и на «рубрики»-главки, снабдив собственными заголовками, дав основное название и т. д. С той поры книга много раз переиздавалась — неизменно в версии Кэкстона. В 1934 г. была обнаружена так называемая Винчестерская рукопись, которая хотя и не является авторской, но, бесспорно, ближе к ней, чем текст первого издания. В 1947 г. вышло новое издание книги Мэлори, уже по тексту «Винчестерской рукописи», в 1974 г. был опубликован ее русский перевод.

Одновременно с опубликованием Винчестерской рукописи возникла, новая концепция творческого наследия Мэлори. Она принадлежит видному медиевисту Юджину Винаверу (1899—1979). Показательно, что Винавер стал говорить не о «Смерти Артура», а о «Сочинениях» Мэлори. Именно так он назвал издание 1947 г. Подразделив эпопею Мэлори на восемь частей, согласно рубрикации и колофонам (концовкам) рукописи и их внутреннему стилистическому и сюжетному единству, исследователь пришел к выводу, что перед нами не единое произведение, а восемь самостоятельных «романов», написанных в разное время, несколько в иной последовательности и не всегда в одном и том же стилистическом ключе. Это подтверждается и некоторыми сюжетными противоречиями, на которые обратил внимание ученый. Так, например, Тристан появляется уже в VII книге Кэкстона, тогда как о его рождении рассказывается лишь в VIII книге, поход Артура на Рим описывается дважды — сначала подробно в V книге, затем кратко — в XX, история Ланселота разделена на две части, она излагается в VI книге и в книгах XVIII—XIX, хотя хронологически эта последовательность должна быть совсем иной. Винавер полагал, что Кэкстон сначала не заметил этих и многих других противоречий в рукописи, бывшей у него в руках, а когда обратил на это внимание, исправлять их было уже поздно. Поэтому великий английский печатник пошел на некоторый компромисс — он хотел издать именно «книгу», то есть единое произведение; для этого он заменил имеющийся в рукописи Мэлори краткий колофон («на этом кончается рассказ о смерти Артура») на более распространенный («на этом кончается благородная и веселая книга, называемая «Смертью Артура»). Если первая фраза, полагал Винавер, относилась только к последнему «роману» Мэлори, то вторая — ко всей их серии. Так, название

одной лишь части эпопеи распространилось на все это грандиозное творение.

Позицию Винавера приняли далеко не все специалисты. Многие из них убедительно доказывали несомненное внутреннее единство книги. Скажем, колофон ведь можно рассматривать не как показатель автономности ее отдельных частей, а, наоборот, как связующее звено между ними. Думается, действительно многообразие отдельных частей книги не противоречит ее художественному единству. Причем для Средневековья этот случай имеет немало аналогий, достаточно вспомнить хотя бы «Кентерберийские рассказы» Чосера, отстоящие от книги Мэлори на неполное столетие, или разногласицу новелл «Декамерона». К тому же в «Смерти Артура» ощутим единый сквозной сюжет, пусть и очень разветвленный и запутанный.

Что касается замысла и, главное, методов работы Мэлори, особенно последовательности написания отдельных книг (безразлично — двадцати одной или восьми), то большинство исследователей приходят к выводу, что со всей необходимой определенностью разрешить этот вопрос невозможно. Тем самым вопрос о методе Мэлори (вернее, о методике его работы) как бы остается открытым. Такое грандиозное произведение не могло, конечно, быть создано на одном дыхании. На первых порах, видимо, помогала французская «Вульгата» (прозаический свод сюжетов о короле Артуре и его рыцарях), во многом определившая первоначальную, самую общую структуру книги Мэлори. Подход писателя к своему материалу постепенно менялся, его мастерство совершенствовалось. И все-таки мы не можем сказать, что самыми несамостоятельными, «сырыми» оказались первые части. Нам представляется, что Мэлори хотел написать одно большое произведение, своеобразную итоговую «сумму». И он прекрасно отдавал себе отчет в том, что его книга сложится из многих и, главное, разнородных частей. Иначе быть не могло: их разнородность коренится в неоднородности источников Мэлори, в неоднородности стоящих за ними артуровских легенд.

Написанию книги должна была предшествовать большая работа. Работа двоякого рода. Во-первых, знакомство с развитой артуровской традицией, как английской, так и французской, не менее популярной в Англии, чем на континенте. Это работа внимательного, вдумчивого читателя. Здесь проявилась и большая

литературная культура Мэлори — он несомненно был завзятым книгочием. И культура эта росла по мере осуществления его замысла. Но требовалась и другая работа — по отбору, сопоставлению, сведению воедино разрозненных версий. Писатель был мастером своего дела, он прекрасно умел организовать находившийся в его распоряжении разнородный — чисто стилистически, но и сюжетно — материал. В этом нетрудно убедиться.

Бесспорно, центральное положение в эпосе Мэлори принадлежит «Книге о сэре Тристраме Лионском» (это книги VIII—XII Кэкстона). Отметим сразу же, что этот сюжет на французской почве так и не был включен в прозаический цикл, оставшись его самостоятельной ветвью. Поэтому английский писатель перерабатывал популярный французский прозаический «Роман о Тристане», первая редакция которого сложилась около 1230 г. Мэлори не переводит, строчка за строчкой, Французскую Книгу, он заметно сжимает повествование, сокращает многие эпизоды и в конце концов так и не доводит свой печальный рассказ до конца. Он внезапно его обрывает, сообщая: «На этом кончается вторая книга о сэре Тристраме Лионском, которую пересказал с французского сэр Томас Мэлори, рыцарь, да поможет ему Иисус. Аминь. Третьей же книги нет». Это было неправдой: продолжение истории о трагической любви Тристана и Изольды Белокурой существовало не только во французском прозаическом романе, но и в английских аллитеративных поэмах, не зная которые Мэлори просто не мог. История Тристана и Изольды, как мы ее знаем по посвященным ей легендам, по прославленной опере Р. Вагнера или по блистательной обработке Жозефа Бедье, слишком далеко уводила Мэлори от рассказа о судьбах Артура королевства. Прозаический «Роман о Тристане» расширил сюжетные границы знаменитой легенды, перегрузив ее побочными мотивами и приключениями незаконно вторгшихся в нее новых персонажей. Точно так же поступает и Мэлори. Так, он вводит в «книгу» малораспространенный эпизод из одной из боковых версий «Тристана», представленный в немногих рукописях, эпизод с Александром-Сиротой (племянник короля Марка, убившего своего брата, отца юноши). Таким же, по сути дела вставным, эпизодом в истории знаменитых любовников является у Мэлори рассказ о сэре Ланселоте и леди Элейне Белокурой, «прекрасной деве из Астолата», имеющий продолжение в XVIII книге Кэкстона (если, конечно, речь идет не о двух разных персонажах). Этот

эпизод из биографии Ланселота благодаря своей элегической тональности хорошо вписывается в печальную историю Тристана и Изольды. Мэлори это почувствовал и не побоялся соединить столь разные сюжетные мотивы. Подобные дальние связи и переклички между разными частями книги Мэлори, подхватывание ранее едва намеченного мотива очень типичны для творческого, метода писателя и лишний раз подтверждают мысль о том, что Мэлори воспринимал свое произведение как единое целое.

«Повести о Святом Граале» (это книги XIII—XVIII Кэкстона) также принадлежит одно из важнейших мест в эпосе Мэлори (как и в «артуриане» в целом, на позднем этапе ее эволюции). Видимо, это наименее оригинальное создание писателя. Иначе и быть не могло, ибо здесь Мэлори, при всех индивидуальных особенностях его стиля, в наибольшей степени следовал за своим оригиналом — четвертой частью французского прозаического цикла первой половины XIII в., небольшим романом «Поиски Святого Грааля», который некоторые исследователи не без основания называют «трактатом о благодати». Действительно, это наиболее абстрактная, наиболее имматериальная, наиболее мистическая часть всего артуровского цикла. Мэлори, рыцарь и христианин, не мог, конечно, совсем отказаться от этой абстрактности, имматериальности и мистичности. Не мог отказаться и от мотива поисков Грааля как основного, ведущего сюжетного компонента «артурианы», назначения и смысла существования и рыцарства Круглого Стола, и самого артуровского королевства. Но, сторонник рационализации истолкования описываемых событий, Мэлори последовательно снижает, приземляет свойственный его предшественникам высокий религиозный пафос основного рыцарского подвига — отыскания священной чудодейственной реликвии. Как подчеркивал академик М. П. Алексеев, «в полном противоречии со своими источниками Мэлори не решается противопоставить грешного Ланселота целомудренному искателю Грааля Галахаду, и... возвышая Ланселота как идеального рыцаря, Мэлори вместе с тем отступает от церковно-христианских толкований “поисков чаши благодати”, которые получают у него более прозаический и земной смысл занимательных рыцарских авантюр»⁴.

⁴ Алексеев М. П. Литература средневековой Англии и Шотландии. М., 1984. С. 319.

Завершает Мэлори свою эпопею, как и полагалось в «артуриане», «Повестью о смерти Артура Бескорыстного» (книги XX—XXI Кэкстона). Источники этой части долгое время вызывали споры. Дело в том, что текст Мэлори, с одной стороны, очень близок к французскому прозаическому роману XIII в. «Смерть короля Артура» и к одноименной английской аллитеративной поэме, с другой же стороны, у Мэлори мы находим немало оригинальных мелких эпизодов, характеристик героев, ярких деталей. Считалось, что Мэлори воспользовался каким-то несохранившимся французским романом, явившимся источником и книги нашего писателя, и аллитеративной поэмы. Но дошедшие до нас многочисленные рукописи французского романа (а их более пятидесяти) не содержат ни одного из отклонений от традиционной разработки сюжета, что были выявлены в книге английского писателя. Этот факт неизбежно приводит к двум выводам. Либо все эти многочисленные новации появились в несохранившемся французском источнике Мэлори, что маловероятно, либо все они суть создание Мэлори и больше никого. Первый вывод решительно противоречит основным тенденциям средневековой рукописной традиции: переписчики-редакторы никогда не решались на столь смелое вторжение в предшествовавший им текст, они именно редактировали, а не творили. Поэтому приходится принять второй вывод: Мэлори, широко используя французский прозаический роман и английскую поэму как канву своего произведения, именно создал (а не воссоздал) новый роман. Этот единственно верный вывод, отвергая теорию несохранившегося промежуточного звена, вполне соответствует данной Винавером оценке творческого метода Мэлори, его эволюции. Действительно, начинал Мэлори во многом как обычный средневековый перелицовщик-перелагатель, поэтому ранние части его эпопеи более зависимы от своих источников, чем поздние. И здесь можно было бы предположить (так и поступает Винавер), что постепенно Мэлори приходит не только к большей стилистической и повествовательной свободе, но и к новой концепции романа: английский писатель вновь разрывает на части сложившийся на протяжении Средневековья обширный романский цикл, но разрывает его уже не так, как это делали авторы авантюрных романов XIII в., которые либо развивали до больших размеров какой-либо боковой, незначительный эпизод, ставя его в центр своего произведения, либо по существующим моделям при-

думывали новые сюжетные положения. По мнению Винавера, Мэлори создает эпопею, обладающую композиционным и идейным единством, и одновременно — замкнутые автономные «романы». Но мы застаем Мэлори как бы на полпути. Этот переход от обширного, много раз переписанного и переработанного прозаического цикла, отдельные части которого кое-как пригнаны друг к другу, что было так характерно для Средневековья, к автономному роману Нового времени у Мэлори, типичного представителя английского Предвозрождения, не совершился до конца. Поэтому перед нами не результат, а процесс. Такие черты творческого метода Мэлори, как стремление к созданию автономных романов, как устранение из своего творения столь типичных для средневековых произведений на артуровские сюжеты фантастики, таинственности, сверхъестественности, как привязывание изображаемых событий к английской природе, английской топографии, английским нравам и т. п., не были последовательно реализованы во всех частях эпопеи. Но на эти тенденции и сознательные установки стоит обратить внимание.

Как уже говорилось, многие сюжетные ходы и положения Мэлори стремился прояснить и упростить. Так, его Ланселот залезает на позорную телегу палача лишь потому, что так удобнее одолеть трудный путь; никакого внутреннего конфликта он здесь не переживает. Вместе с тем иногда писатель вводит какой-нибудь дополнительный мотив, заостряющий и обостряющий ситуацию. Это, например, проявилось в изображении столкновения Артура и Мордреда. Предательству последнего находится теперь новое, более психологически сильное обоснование. На этот раз племянник оказывается одновременно сыном Артура от кровосмесительной связи короля с его сводной сестрой Моргаузой, женой Лота Оркнейского. Тем самым любовное соперничество племянника и дяди совмещено (а не заменено) с аналогичным соперничеством отца с сыном. Мотив инцеста (сожительство с женой дяди) значительно усилен: Мордред посягает теперь на жену отца, являясь одновременно плодом сожительства брата с сестрой. Такая трансформация родственных связей, такое усложнение конфликта произошло в ходе эволюции артуровской традиции, как результат авторского углубления и преобразования сюжетных схем.

Мэлори создавал свою книгу совсем в иных условиях, чем его великие предшественники (Гальфрид Монмутский, Кретьен

де Труа, Вольфрам фон Эшенбах). Классическое, «Высокое» Средневековье клонилось к упадку, наступала его «осень», по образному определению замечательного голландского ученого Й. Хейзинги⁵, пленительная, красочная, но все-таки предзакатная пора увядания. Надвигались новые времена, тоже яркие, деятельные, живые, подвижные, но иные. Поэтому книга Мэлори — «это как бы прощание с миром легенд и вымысла куртуазной поры»⁶. Книга Мэлори была произведением итоговым. Итоговым прежде всего а том смысле, в каком им была и «История бриттов» Гальфрида Монмутского. Автор латинской «Истории» подводил итог развитию артуровской легенды на кельтской почве. Подводил итог и одновременно открывал в эволюции легенды новую знаменательную страницу. Назовем этот этап куртуазным. По числу созданных произведений он наиболее богатый. Но не многослойный. За три с лишним века — от Гальфрида до Мэлори — артуровская традиция развивалась прежде всего количественно. Она как бы накапливала и повествовательный опыт, и чисто сюжетное многообразие. Куртуазный этап в эволюции артуровских сказаний, однако, значительно более гомогенный, чем предшествующий, кельтский. Это не значит, что вообще никаких изменений не происходило. Они были и подчас весьма существенные, о чем свидетельствует и книга Мэлори. Английский писатель не ломал традицию, а вписывался в нее. Одной из существенных тенденций было постепенное исчезновение из произведений на артуровские темы лежащей в их основе кельтской мифологии. Она читателям конца Средних веков была во многом непонятна и чужда. Мир артуровских легенд приобретал теперь сам мифологические черты. Камелот, Тин-тажель, Круглый Стол, рыцарское братство, поиски таинственного Грааля становились новыми мифологемами. Именно в таком качестве они воспринимались в эпоху, когда жил и писал Мэлори.

Куртуазную традицию писатель не собирался разрушать. Напротив, он хотел бы ее поддержать и укрепить, и в этом он оказывается типичным представителем своего времени, когда начался новый своеобразный расцвет рыцарственности (пожалуй, именно ее, а не рыцарства), с ее сложной атрибутикой и символикой. Да-

⁵ См.: Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988.

⁶ Алексеев М. П. Указ. соч. С. 318.

леко не случайно как раз в эпоху Позднего Средневековья возникают такие прославленные рыцарские ордена, как орден Подвязки (1349) или орден Золотого Руна (1429). Расцвет этот был, конечно, искусственным и показным, многое было в нем от прекраснотушной утопии. Причем утопии вполне сознательной и даже нарочитой. По ее поводу можно было слегка иронизировать, но и испытывать ностальгическую грусть. Мэлори хотел бы избежать этой искусственности, откровенной игры. И это ему отчасти удается. Его повествование во многом подлинно эпично и нередко поднимается до высокой героики. Мэлори не чуждо осознание высокого назначения рыцарства, не чуждо представление о благородной рыцарственности, как оно не было чуждо, скажем, Шекспиру или Сервантесу.

И все-таки писатель вкладывает в понятие рыцарственности деловой, прагматический смысл, разрушая привычную утопию «артурианы». Показательно, какую трансформацию претерпевает у него тема любви. Многие его герои любят, но это не приносит им счастья, не просветляет и не возвышает их души. Вместе с тем книга Мэлори — это сожаление о былых временах, когда даже любовь была совсем иной, чем теперь. Завершая одну из частей своей книги, Мэлори замечает: «В наши дни люди и недели не могут любить, чтобы не удовлетворить всех своих желаний. Такая любовь недолга, и это понятно: когда так скоро и поспешно наступает согласие, столь же скоро приходит и охлаждение. Именно такова любовь в наши дни: скоро вспыхивает, скоро и гаснет. Нет в ней постоянства. Но не такой была старая любовь. Мужчины и женщины могли любить друг друга семь лет кряду, и не было промеж ними плотской страсти; а это и есть любовь, истинная и верная. Вот такой и была любовь во времена короля Артура». Но такую любовь Мэлори рисует не часто. Более того, в его концепции истории все беды Артурова королевства проистекают от любви, — конечно, в ее новых формах. «У кого есть любовницы, — пишет Мэлори, — тот несчастлив и нет ему удачи ни в чем». Погибает же король Артур и весь его рыцарский мир, по мнению английского писателя, из-за любви Гвиневеры и Ланселота, поставивших личные стремления выше интересов своей среды и своего государства. И это притом, что Ланселот, бесспорно центральный герой Мэлори, отмечен яркими чертами рационализма и практицизма, чего не было в ранних трактовках этого образа. Ведь вначале этот сподвижник

короля Артура благодаря своей куртуазности оттеснил на второй план более архаическую фигуру Гавейна.

Противостояние этих двух героев есть и у Мэлори. Причем у него оно приобретает и совсем иной, чисто «актуализированный» смысл, как отражение атмосферы смут в период войн Алой и Белой розы⁷. Но соперничество между Ланселотом и Гавейном неизбежно вовлекает рыцарское братство в несвойственную ему внутреннюю распрю. На это наслаивается трагический конфликт, связанный с расхождением интересов класса феодалов в целом с индивидуальными интересами отдельных рыцарей, чего не было в более ранних версиях артуровских легенд. И не случайно выделение частного, личностного начала, провозглашение его права на существование соседствует у Мэлори с мотивом одиночества человека, утрачивающего надежную опору в своей среде и тяжело переживающего эту утрату.

Тревожное предощущение перемен окрашивает в специфические тона многие страницы книги Мэлори. И в этом он тоже представитель своей эпохи. Эпохи переходной, когда совершались и вполне определенные сдвиги и в литературе. По сути дела, все эти артуровские сказания, которые на протяжении нескольких веков волновали сердца многих поколений читателей и слушателей, причем не только как увлекательные сюжеты и даже как моральные поучения, но и как повествования о реально существовавшем прошлом, как подлинная история, бросающая властный отблеск в настоящее, — сказания эти у Мэлори во многом становились уже просто литературой. Большой литературой, конечно, что и обеспечило его книге долгую жизнь⁸.

⁷ См.: Мортон А. Л. От Мэлори до Элиота. М., 1970. С. 43.

⁸ Впервые на русском языке книга Мэлори была издана в 1974, с тех пор неоднократно переиздавалась.

ЛЕГЕНДА
О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ
И ЕЕ ЗАВЕРШЕНИЕ
(роман Пьера Сала «Тристан»)





Легенда о Тристане и Изольде, отразившаяся в почти необозримом числе памятников разных эпох и разных литератур, претерпела на протяжении Средневековья определенную эволюцию. Излагать ее здесь нет необходимости¹. Наиболее методологически важным представляется нам изучение граничных моментов существования легенды, так как они отражают не только важнейшие стадии ее эволюции — ее возникновение, первой литературной обработки и ее завершения, — но и общие тенденции литературного развития в данную эпоху.

Строго говоря, история литературных манифестаций (воплощений) легенды о Тристане и Изольде, по-видимому, еще не кончилась: при исключительной популярности современных, обработок старинных сюжетов (например, у Брехта, Жироду, Ануя и др.) нет никакой гарантии, что уже не пишется (если не написана) новая книга о любви Тристана к королеве Изольде². Однако все эти произведения — Ганса Сакса, графа де Трессана, Августа Шлегеля, Вальтера Скотта, Ф. Рюккерта, К. Иммермана, Р. Вагнера и др. — именно литературные «перелицовки», т. е. либо стилизации, либо порой очень смелые переосмысления, либо, наконец, не претендующие на многое пересказы; нас же интересует живое бытование легенды в породившей ее феодальной среде, гибко и непрерывно отражающее меняющиеся от века к веку вкусы этой среды, а вместе с ними и общее движение литературы. Таким образом, нас интересует судьба легенды в тот период ее существования, когда наличествуют непрерывность и преемственность в ее развитии, выражающиеся хотя бы в устойчивой рукописной традиции, а также тот момент, когда эта автохтонность утрачивается.

¹ См., например: *Golther W. Tristan und Isolde in dem Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit.* Leipzig, 1907; *Keltemina J. Geschichte der Tristan-Sage nach den Dichtungen des Mittelalters.* Wien, 1923; *Margell B. Tristan und Isolde. Ursprung und Entwicklung der Tristansage des Mittelalters.* Mainz, 1949.

² Впрочем, такая попытка сравнительно недавно была сделана: в 1942 г. советская писательница А. Бруштейн написала романтическую драму «Тристан и Изольда» (М., 1945). Можно также упомянуть написанный Жаном Кокто сценарий фильма «Вечное возвращение» (1943).

Проблема возникновения легенды о Тристане и Изольде хорошо изучена³. Судьба же ее накануне наступления эпохи иного исторического смысла — эпохи Возрождения — рассмотрена еще недостаточно.

Важным этапом существования легенды справедливо считается период ее прозаических обработок, начинающихся уже в первой половине XIII в., особенно интенсивных в XIV и XV столетиях и уходящих в XVI в. Однако при изучении этого прозаического этапа, как правило, речь идет о некоем «Тристане в прозе», без выявления эволюции этих прозаических обработок, отделенных друг от друга порой более чем двухвековым промежутком. Такой нерасчлененный подход позволял даже (впрочем, уже давно) давать суммарное — но достаточно подробное — изложение сюжета прозаического романа⁴. Теперь совершенно очевидно, что речь должна идти о ряде прозаических произведений, находящихся друг от друга в несомненной зависимости (иногда явной, иногда же в достаточной степени скрытой), но тем не менее принадлежащих разным литературным периодам и обладающих своим неповторимым лицом. Кстати, именно в наши дни наиболее ранняя версия прозаического романа нашла, наконец, своего издателя⁵.

Здесь придется сказать несколько слов о тенденции развития прозаических «Тристанов». Е. Винавер⁶, изучивший по возможности все их рукописи и установивший генеалогию последних, тонко заметил наличие в реконструируемом архетипе (по произведениям Беруля, Тома, Эйльхарта фон Оберга и др.) определенной гармонической симметрии «протосюжета». Действительно, эпизоды первых обработок легенды концентрируются вокруг небольшого числа опорных пунктов фабулы, складывающихся в четкую схему:⁷

³ См. прекрасную статью А. А. Смирнова: *Смирнов А. А. Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам // Тристан и Изольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афреврозии. Л., 1932. С. 17—36. См. также: Bédier J. Le Roman de Tristan par Thomas. Vol. II. Paris, 1905; Schöpperle G. Tristan and Isolt, a study of the sources of the romance. Frankfurt; London, 1913.*

⁴ Löseth E. *Le Roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise. Analyse critique.* Paris, 1890.

⁵ *Le Roman de Tristan en prose / Ed. par Renée L. Curtis.* München, 1963.

⁶ *Vinaver E. Études sur le Tristan en prose.* Paris, 1925.

⁷ *Ibid.* P. 9.

Лес Моруа
Испытания Испытания
Женитьба Марка Женитьба Тристана
Изольда узнает Тристана Безумие Тристана
Бой с драконом Последний бой
Золотой волос Последнее послание
Ривален и Бланшефлёр Чудо с деревьями

Дальнейшая история легенды — это история искажения и разрушения этой симметрии. В XIII в. легенда о Тристане и Изольде попадает в сферу циклизирующих тенденций, характерных не только для фиксируемого в рукописях героического эпоса, но и для куртуазного романа. Так сюжет поэтической любовной легенды прочно связывается со сказаниями о короле Артуре и рыцарях Круглого стола.

Впрочем, не все рукописи прозаических романов о Тристане несут на себе печать циклизации. Так, например, в романе XV в., известном по рукописи из когда-то знаменитой библиотеки замка Блуа (рукопись датируется приблизительно 1470 г.), основные события сюжета не искажены введением посторонних эпизодов, но появляется новый конец; вернее, к обычному концу — смерти влюбленных — присоединен рассказ о дальнейшей судьбе ряда второстепенных действующих лиц⁸.

Для позднего средневековья характерно измельчание традиций высокой куртуазной литературы. Применительно к легенде о Тристане и Изольде это сказалось, в частности, в разительной трансформации образа короля Марка: из благородного и великодушного он становится трусливым и коварным. В одной из прозаических редакций Тристан погибает от руки своего дяди: Марк смертельно ранит героя подлым ударом в спину, в присутствии Изольды, когда Тристан играл на арфе, а королева пела⁹. При такой трансформации образа Марка глубокий моральный конфликт по сути дела снимался, высокий трагический пафос оказывался заметно сниженным.

⁸ См.: Romania. XV. 1886. P. 496—510. См. также: Le Roman de Tristan et Iseut. Traduction du roman en prose du quinzième siècle par P. Champion. Paris, 1938.

⁹ См.: Löseth E. Le Roman en prose de Tristan... P. 383—384.

Эта тенденция еще более усилилась в последующие века (т. е. в XIV и XV вв.), когда было создано особенно много списков романа, мало (помимо особенностей языка) отличающихся от текстов XIII столетия. Вместо идеалов доблести и чести и, главное, трагической концепции незаконной любви на первый план в повествовании выдвигались событийность, чисто описательный элемент. Это было время массового перевода в прозу эпических сказаний и куртуазных романов, что отвечало четко выраженному интересу к старой литературе, памятники которой — лингвистически, стилистически, идеологически — становились все более невнятными в новых исторических условиях, но продолжали вызывать интерес и поэтому нуждались в обработках. Как установил Ж. Дутрепон¹⁰, начиная с XV в. существовала устойчивая тенденция к обновлению старой литературы. Эта тенденция была очень характерна для переживавшейся французской культурой переходной эпохи — эпохи Предвозрождения. Во Франции по крайней мере интерес к своему национальному прошлому предшествовал обращению к античности, греческой и римской.

Пьер Сала на первый взгляд не выходит за рамки обычных прозаических обработок и подновлений. Но писал он свою книгу в новых условиях, когда прозаическая версия легенды о Тристане и Изольде была уже не раз напечатана (в Руане в 1489 г., затем в Париже в 1495, 1514, 1520 гг.¹¹). Родившись в Лионе около 1457 г., Пьер Сала верно служил Карлу VIII и Людовику XII, при Франциске I он вернулся в родной Лион, где занялся литературным творчеством¹². Он умер в конце 20-х гг. XVI в.

Все произведения Сала при жизни автора остались ненапечатанными. В основном это компилятивные сочинения, переводы, прозаические обработки (в частности, романа Кретьена де Труа «Рыцарь со львом»). Рукописи Сала типично подносные, но не

¹⁰ Doufrepont G. Les Mises en prose des Epopeés et des Romans chevaleresques du XIV^e au XVI^e siècle. Bruxelles, 1939.

¹¹ См.: Vinaver E. Etudes sur le Tristan en prose. P. 58—62.

¹² О жизни Пьера Сала существует лишь одна обстоятельная работа (*Fabia Ph. Pierre Sala, sa vie et son oeuvre, avec la légende et l'histoire de l'Antiquaille*. Lyon, 1934), но она осталась нам недоступной. В 1996 г. была издана, с соответствующим научным аппаратом, прозаическая переработка известного романа «Рыцарь со львом», выполненная П. Сало. См.: *Salo P. Le Chevalier au lion* / Publié par P. Servet. Paris, 1996.

очень высокого качества, иногда даже незавершенные, как например, рукопись «Тристана», где остались нераскрашенными инициалы. Все это говорит о том, что мода на роскошно иллюминированные кодексы уходила в прошлое: развитие книгопечатания делало свое дело. Судьба литературного наследия Пьера Сала отразила переходность эпохи, когда литература, сами формы ее бытования и реализации решительно перестраивались.

Е. Винавер так описал рукопись романа Сала: «Тристан и Ланселот. Собрание приключений Тристана и Ланселота, не имеющих ничего общего с известными версиями романа»¹³. Однако не решительное введение в роман едва ли не самого популярного героя артуровского цикла — Ланселота Озерного (что широко делалось и в предыдущих обработках) и не отличие сюжета книги от всех известных прозаических версий делают ее примечательным явлением в общей картине французской литературы начала XVI в. «Тристан» Сала позволяет увидеть судьбу рыцарского романа и пути формирования повествовательной прозы.

Начинается роман стихотворным вступлением, где автор изображает себя разбирающим с очками на носу полустершиеся строки старого пергамента:

Pour obeyr, sire, au commandement
 Qui vous a pleu me faire, j'ay brevement
 Dessus mon nes assises mes lunettes,
 Pour deschiffrer lectres que n'ay leu nettes,
 Du vieil Tristan, qu'il vous pleust me bailler,
 Qui m'a souvent de nuyt bien fait bailler,
 Car les lectres estoient effacees
 Et les marges du parchemin cassees¹⁴.

Хотя Сала и говорит здесь о некоем «старом Тристане», думается, эта ссылка фиктивна: писатель черпал из очень многих источников, причем их использование было настолько свободным, что часто трудно установить, к чему восходит тот или иной эпизод. Это свободное обращение с предшествующей литературной традицией также является показателем новой эпохи.

¹³ *Vinaver E. Etudes sur le Tristan en prose. P. 55.*

¹⁴ *Sala P. Tristan, roman d'aventures du XVI^e siècle / Publié par L. Muir Genève. Paris, 1958. P. 27.*

В старых романах, объединяемых в циклы, четко проводилась тенденция рассказывать о всей жизни героя. Ее основным моментам посвящались отдельные произведения (то же мы наблюдаем и при циклической обработке эпических поэм¹⁵). Книга Сала как бы вырвана из цикла; в ней нет рассказа о детстве Тристана, она вообще начинается как бы с «середины». Это стало возможным, ибо принцип «житийности» уходил в прошлое и появлялись новые, менее прямолинейные композиционные приемы. Уже не было нужды рассказывать о зарождении любви Тристана и Изольды, о сложной борьбе в душах влюбленных, о трагическом финале этой любви. Не было нужды, так как все это во времена Пьера Сала было широко известно по многочисленным рукописным обработкам и по первым печатным изданиям. Но не только поэтому. Любовь Тристана и Изольды воспринимается в романе Сала как любовь счастливая, разделенная, не знающая ни мук сомнений, ни внешних препятствий. Именно поэтому ей и было уделено в книге так мало места. Тем самым центральный конфликт легенды в романе Сала отсутствовал. Центр тяжести сюжета перемещен с любви Тристана и Изольды на приключения рыцаря. Как и сервантесовский Рыцарь Печального образа, Тристан в романе Сала почти не видит возлюбленную. На всем протяжении книги любовники видятся лишь трижды, да и то ненадолго.

Начинается роман с краткого упоминания о том, что рыцарь Андрет рассказал королю Марку о любви Тристана к Изольде. Наш герой покидает Тинтажель и у его стен встречается с Ланселотом, увлекающим Тристана на поиски Лионнеля, одного из рыцарей Круглого стола (§§ 2—17). Перед тем как отправиться в путь, друзья посещают ночью Изольду, но, захваченные врасплох коварным Андретом, сражаются с ним и с его сторонниками, перебив многих из них (§§ 18—34). Перед отъездом Ланселот заставляет Марка помириться с женой (§ 35). Последняя сцена очень показательна, ибо здесь Марк предстает перед читателем уже не как злой ревнивец прозаических обработок (но и не как воплощение возвышенного благородства первоначальных версий легенды), а скорее как персонаж фавлю и раннеренессансной городской новеллы: сметли-

¹⁵ См., например: Жирмунский В. Народный героический эпос. М.; Л., 1962. С. 37—43.

вый расчетливый муж под давлением обстоятельств легко прощает легкомыслие жены.

Затем следуют нескончаемые странствия Тристана. Одно приключение сменяет другое. Герой вступает в поединок с рыцарями Круглого стола Говеном, Гаэрьетом, Ламоралем Галльским и Динаданом и всех их выбивает из седла (§§ 36—43). Ланселот и Тристан находят в лесу заброшенные часовни, видят знамения, спасают похищенную злодеями благородную девушку (§§ 44—54). Ланселот лишается коня, а затем оказывается пленником злых духов, принявших облик юной девицы (§§ 55—70). Тем временем Тристан смело вступает в бой с шестью рыцарями и освобождает увезенную ими девушку (§§ 71—78). Затем герой встречает принявшего образ девицы злого духа, ведущего в поводу коня Ланселота, и с трудом избегает расставленной ему ловушки; благодаря мужеству и находчивости Тристану удается освободить Ланселота (§§ 79—113). Далее следует новая серия странствий и приключений; рыцари сражаются с целым семейством гигантов, чей замок стоит в Мрачном Лесу; там они освобождают томящегося в неволе рыцаря Аллебрана, вместе с которым участвуют в новых поединках, сражаются с волшебником Нигромантом и освобождают Лионнеля (§§ 114—152).

Цель странствий осуществлена. На обратном пути Тристан, Ланселот и Лионнель спешат на помощь к Говену, встречают Люцию Белокурую, сражаются с рыцарем Аморатом из Лоррелуа, встречают прекрасную Дезире, немедленно влюбляющуюся в Тристана, и т. д. (§§ 153—212).

После всех этих приключений Тристан вспоминает о королеве Изольде. Два друга приезжают в уединенное аббатство, где настоятелем является родственник Ланселота, и облачаются там в монашеские одежды. Но на пути к Тинтажелю из-за чар злых волшебников происходят новые неузнавания и поединки, в том числе с рыцарями короля Артура (§§ 213—241). В Тинтажеле, несмотря на монашеские рясы, оба друга были тотчас же узнаны королевой Изольдой, с великой радостью встретившей своего возлюбленного; сам король Артур, узнав об удавшейся хитрости Тристана и Ланселота, выезжает им навстречу (§§ 242—263). На пути из Тинтажеля два рыцаря попадают еще в одну ловушку, но выходят победителями из схватки со злым духом, обернувшимся монахом, и встречаются с королем Артуром и его четырнадцатью рыцарями

(§§ 264—277). Затем два друга расстаются: Ланселот отправляется в Камелот, ко двору Артура, куда его влечет любовь к королеве Гениевре (§§ 278—282), а Тристан странствует по стране Логр и вскоре тоже оказывается в Камелоте, чтобы повидать Ланселота (§§ 283—310). Вскоре Тристан и Ланселот вновь пускаются в путь по лесным дорогам, где их ждут новые поединки — с Мерзким Рыцарем, Аморатом из Сорлуа, Брюнором, Бернардом из Сорлуа и др. (§§ 311—326). Заканчивается роман описанием встречи Тристана с Дамой с единорогом, его купания в чудесном озере и возвращения двух друзей в Тинтажель (§§ 327—340).

Как видим, в книге нет четко выраженных опорных эпизодов. Строго говоря, такими опорными эпизодами могли бы быть три свидания Тристана с Изольдой: первое — перед отъездом героя из Тинтажеля, второе — когда Тристан одевается монахом, и третье — по возвращении в Тинтажель, когда Марк по сути дела примиряется с любовью Тристана и Изольды. В этом случае также можно было бы построить треугольник, вершиной которого было бы переодевание Тристана в монашескую рясу и тайное свидание с Изольдой, а по боковым сторонам располагались бы нескончаемые поединки и приключения, но симметрия этого графического изображения сюжета была бы искусственной. Однако роман Сала — не набор эпизодов, в нем присутствует известная завершенность¹⁶, но не приключений Тристана, которые могут продолжиться, а его взаимоотношений с королем Марком: начинается книга с наушничества Андрета, подозрений Марка и бегства Тристана из Тинтажеля, заканчивается же она возвращением рыцаря и его примирением с дядей. Таким образом, две сюжетные линии книги — взаимоотношения Тристана и Марка и цепь приключений героя (есть еще сюжетная «тема» Ланселота, но она занимает подчиненное положение), — казалось бы, сосуществуют. Мастерство Пьера Сала состоит в том, что ему удалось связать эти сюжетные линии: подвиги Тристана подготавливают его примирение с Марком, так как слава о смелом рыцаре становится столь велика, что дядя почитает за лучшее простить вызывающего всеобщее восхищение племянника (см. §§ 236—241).

¹⁶ Поэтому мы никак не можем согласиться с издателем книги Л. Мюром, полагавшим, что роман Сала мог бы быть вставлен в прозаическую версию XIII в. (см.: *Sala P. Trislan. ... P. 252*): композиционная структура произведения недвусмысленно указывает на его завершенность и самостоятельность.

Из изложения содержания романа Пьера Сала видно, что это произведение не является еще одним вариантом-повторением легенды о Тристане и Изольде, а представляет собой автономную единицу в литературе начала XVI в., хотя большинство мотивов книги и восходит к памятникам предыдущих столетий. Вместе с тем многие определяющие мотивы легенды в романе Сала отсутствуют. Изменился не только набор этих мотивов, но и функции действующих лиц. В Тристане, Ланселоте и других рыцарях ведущими качествами оказываются не столько вассальная или любовная верность, не столько религиозная одушевленность, сколько смелость и сила в бою, благородство по отношению к побежденному противнику, защита слабых, непреодолимая любовь к приключениям (т. е. как раз то, что спустя почти сто лет будет так воодушевлять Дон Кихота Ламанчского). Вместо восприятия любовной страсти как роковой, трагической неизбежности в романе присутствует по существу оптимистическая трактовка любви. Герои не считают свое чувство греховным, необоримым; в их отношениях доминирует атмосфера радостной умиротворенности. Это придает любовной легенде совсем новый, возрожденческий, сказали бы мы, смысл.

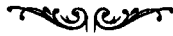
Отметим также изменившийся стиль повествования: у Сала нет подробных описаний турниров, поединков, пышных дворцовых празднеств, чем так богата была литература Средневековья, например романы Жана Ренара (первая половина XIII в.); в то же время по сравнению с предшествующими рыцарскими романами значительно увеличилось число бытовых подробностей. Это также явилось отражением вкусов и интересов новой эпохи.

Таким образом, если существующие варианты легенды, воплощенные в памятниках XII—XV вв., восходят к одному варианту, являясь тем самым его алломорфными друг другу манифестациями, то роман Пьера Сала «Тристан» не имеет такого варианта и поэтому самозамкнут. Самозамкнут в том смысле, что не дает основы для дальнейшего развития, завершая — путем «отрицания» — развитие предшествующее. В этой «одновариантности», как нам представляется, и лежит типологическое отличие произведения новой литературы от литературы средневековой и от фольклора. Экстралитературоведческое объяснение этого типологического отличия можно искать и в самом принципе бытования литературы в Средние века — с ее

рукописным характером, нечетко выраженным понятием авторства и т. д. Книга Пьера Сала, сохраняя многие черты предшествующего периода, стоит на пороге новой литературной эпохи, представляя собой один из первых образцов авантюрного рыцарского романа, столь типичного для многих европейских ренессансных литератур.

**ВЕНЕЦИЯ
ВО ФРАНЦУЗСКОМ
РЫЦАРСКОМ ЭПОСЕ
И РОМАНЕ**





Изучение «венецианских контактов» французского рыцарского романа предполагает, как нам представляется, рассмотрение этой проблемы с двух точек зрения. Прежде всего, следовало бы обратиться к той роли, которая отводится городу на Адриатике в этих столь важных и репрезентативных жанрах французской средневековой словесности. Собственно, этот вопрос мы и предполагаем осветить в нашей статье¹.

Но есть и другая точка зрения, другая сторона проблемы. Это роль французских рыцарских повествований в литературной и общественной жизни средневековой Венеции. Здесь мы ограничимся лишь некоторыми предварительными замечаниями.

Думается, тут надо было бы говорить о четырех вещах.

Во-первых, и это бесспорно самое интересное, следовало бы изучить возможность появления в этом городе-республике оригинальных или же переводных рыцарских историй. Почему бы и нет? Французские рыцарские повествования были, как известно, весьма популярны в разных европейских странах. Они были особенно популярны в странах сопредельных, что вполне естественно, вот почему многие французские литературные памятники стали широко известны и в Северной Италии, в том числе в Венеции². Последней принадлежит важная роль передаточного звена: как правило, через Венецию французские рыцарские сюжеты продолжали свое движение дальше, на юго-восток, в частности в Сербию и Далмацию³. Вообще же в Северной Италии в качестве

¹ Укажем на основные справочные материалы, которыми мы пользовались: *Langlois E.* Table des noms propres de toute nature compris dans les Chansons de geste imprimées. Genève, 1974; *Flutre L.-F.* Table des noms propres avec toutes leurs variantes figurant dans les romans du Moyen Age écrits en français ou en provençal et actuellement publiés ou analysés. Poitiers, 1962.

² См. по этому поводу: *Malavasi G.* La materia poetica del ciclo brettone in Italia. Bologna, 1902; *Branca D.* I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda. Firenze, 1968.

³ См.: *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести. Вып. 2: Славяно-романский отдел. СПб., 1888. С. 21—24 и др.

языка литературы нередко использовался французский язык. Так, в XIII столетии Мартино да Канале пишет по-французски свою венецианскую хронику и даже специально обосновывает необходимость обращения к французскому языку как более развитому и благозвучному⁴. Несколькими позже об этом же скажет и Данте в трактате «О народном красноречии». В его первой части Данте отмечал: «Язык “ойл”» (то есть французский язык. — А. М.) свидетельствует в свою пользу, что благодаря его общедоступности и приятности все, изложенное или сочиненное народной прозаической речью, принадлежит ему; а именно, изложение Библии вместе с деяниями троянцев и римлян и прелестнейшие приключения короля Артура, и многое множество других исторических и ученых сочинений»⁵.

Таким образом, к восприятию, а затем и воспроизведению французских литературных памятников в Северной Италии все было готово. Так, видимо, в Венеции были сначала переписаны, а потом и продолжены некоторые памятники французского героического эпоса, поздние его памятники, возникшие одновременно с собственно рыцарским романом и испытывавшие беспорное воздействие его поэтики и стилистики. Вполне естественно, что в процессе переписывания, а потом и дописывания этих произведений в их французский язык попадали итальянские слова и выражения и постепенно возникал в качестве языка литературы своеобразный франко-итальянский диалект, искусственный, конечно, так как он вряд ли существовал как живой разговорный язык. В Венецианской библиотеке Сан Марко хранится несколько средневековых кодексов, содержащих важные для истории французской средневековой литературы памятники, такие, например, как рыцарские поэмы «Берта Большеногая», «Вступление в Испанию», «Взятие Пампелуны». Эти тексты и содержащие их рукописи уже были предметом научного исследования⁶. Отметим лишь вот какое обстоятельство. Если во франко-венецианской (будем так называть эти произведения) поэме о Берте Большеногой мы довольно легко обнаруживаем французский источник произве-

⁴ См.: Гаспари А. История итальянской литературы. Т. I. М., 1897. С. 96.

⁵ Данте Алигьери. Малые произведения / Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов. М., 1968. С. 278.

⁶ См., например: *Chichmaref V. Di alcune «enfances» dell'epopea francese il «Karleto» del cod. fr. XIII della Biblioteca Marciana.* СПб., 1911.

дения (он до нас тем не менее не дошел), то в рассказе о взятии Пампелуны итальянский автор (некий Николай из Вероны) и не пытался скрыть того факта, что очень многое в своей поэме он просто придумал, основываясь на известных ему французских образцах, но отнюдь не на конкретных текстах, которых, видимо, не существовало. Что касается поэмы «Вступление в Испанию», то ее автором по последним данным был какой-то уроженец Падуи. Он очень многое заимствовал у псевдо-Турпина и у совершенно мифических Жана Наваррского и Готье Арагонского. Полагают, что это имена вымышленные. Интересно отметить, что во второй части поэмы рассказывается, как Роланд поссорился с Карлом Великим, покинул войско франков и отправился в путешествие на Восток. Он пересек Северную Италию и в конце концов добрался до Персии, где имел любовную интригу с некоей персидской царевной⁷. «Взятие Пампелуны» является продолжением «Вступления в Испанию». Здесь рассказывается, как Роланд возвращается в Испанию, к войску франков, осадившему этот испанский город, и своим участием решает исход кампании. Нужно отметить, что в этой поэме появляется второстепенный персонаж Эстольт; он превратится в Астольфо, описанного в знаменитом творении Ариосто. Это один аспект изучения рыцарского романа в Венеции.

Другой — это выяснение условий бытования на североитальянской почве памятников французской средневековой литературы как таковых. Не создание на их основе новых произведений, написанных на искусственном франко-итальянском диалекте, а появление там, и прежде всего в Венеции, французских рукописных кодексов. Изучение этого аспекта функционирования средневековой литературы очень важно. К сожалению, изучается это еще недостаточно. А ведь распространение рукописей было одним из двух способов миграции литературного памятника в Средние века (другим были переделка, пересказ сюжета на ином языке, то есть, по сути дела, создание нового произведения).

Данный аспект, как это очевидно, связан с третьим: с изучением устного бытования рыцарской (впрочем, как и всякой другой) тематики в североитальянских городах. Многие косвенные

⁷ См.: Михайлов А. Д. Французский героический эпос: вопросы поэтики и стилистики. М., 1995. С. 77—79, 273—274.

Li pons de l'espee estoit d'or,
 Del meilleur d'arrabe ou de Grisce,
 Li fuerres d'orfrois de Venisce⁹.

В романе французского поэта начала XIII в., Жана Ренара, один из персонажей владеет отменным скакуном, кличка которого Ферран де Вениз, то есть «подкованный в Венеции»¹⁰. Есть и другие сходные примеры.

Все подобные упоминания Венеции, как и целого ряда других в известной мере отдаленных земель (испанской Альмерии, полупо- легендарной Фризии, ближневосточных Акры или Алеппо), бывали обычно выходами из феерического мира артуровского романа в реальную действительность. Но выходы эти были и стереотипны, и условны. Венеция, лежавшая все-таки на окраине христианского мира, была, с одной стороны, очень хорошо известна — через нее проходили пути паломников в Святую землю, пути отрядов крестоносцев (ведь и сама Венеция принимала довольно активное участие в Крестовых походах, например, в четвертом), наконец, торговые караваны также нередко проходили через этот город-порт. Но с другой стороны, Венеция воспринималась как земля отдаленная, окраинная, а потому в народном сознании и в литературном осмыслении эпохи она наделялась определенными чертами, выводящими ее за пределы повседневной обыденности, — некоторой загадочностью и баснословными богатствами. Показательно, что в одной старофранцузской поэме, где описывается взятие сарацинского города с помощью хитрости (имеется в виду поэма «Нимская телега» из цикла Гильома Оранжевого), переодетый купцом герой, рассказывая об отдаленных землях, где ему случилось побывать, упоминает и Венецию:

Добром я в милой Франции запасаю,
 С ним еду к калабрийцам и ломбардцам,
 В Апулию и к сицилийцам также.
 Германией пройду я до Романьи,
 В Тоскане и у венгров побываю,
 А вслед за тем в Галисию направлюсь,
 Проследую по городам испанским,

⁹ *Chrétien de Troyes. Le Roman de Perceval, ou le Conte du Graal.* Genève; Paris, 1959. P. 92.

¹⁰ См.: *Jean Renart. Galeran de Bretagne.* Paris, 1966.

Чрез Пуату прибуду в край нормандский.
Живу же я с роднею в землях разных —
Английских, и валлийских, и шотландских.
Намерен я добраться и до Крака,
Который древней ярмаркою славен,
А также заглянуть к венецианцам¹¹.

(Перевод Ю. Б. Корнеева)

Таков географический размах путешествий этого торгового гостя. Показательна реакция его слушателей:

«Виллан, — с почтеньем нехристи сказали, —
Поездив столько, как не стать богатым!»¹²

Но в некоторых произведениях романного жанра, которые не относятся непосредственно к артуровскому циклу, Венеция может изображаться и иначе. Здесь, как нам представляется, можно различать два случая. Во-первых, в произведении герои могут попадать в реальную Италию, и тогда Венеция упоминается как один из ее городов. Так, в рыцарском, но не артуровском, романе Жана Ренара «Коршун», в той его части, где говорится об отце героя графе Ришаре Нормандском, рассказывается, как этот персонаж оказывает помощь римскому императору, против которого взбунтовались его подданные. За эту помощь граф Ришар получает в жены генуэзскую принцессу. Молодая женщина разрешается через определенный срок от бремени в замке близ Венеции:

A un castel pres de Venice
Estoit la contesse acouchie¹³.

Но это случай не очень интересный: упоминание Венеции здесь совершенно факультативно. Интереснее другое упоминание этого города — в романах так называемого «античного» цикла. Так, в некоторых версиях «Романа об Александре», вопреки какой бы то ни было исторической правде, упоминается Венеция и венецианцы. Также вопреки истории мы находим выходцев из Венеции среди

¹¹ Песни о Гильоме Оранжском / Изд. подгот. Ю. Б. Корнеев, А. Д. Михайлов. М., 1985. С. 173.

¹² Там же.

¹³ Jean Renart. L'Escoufle. Paris; Genève, 1974. P. 59.

второстепенных персонажей «Романа о Фивах», восходящего к «Фиваиде» Стация и описывающего легендарный поход «семерых против Фив». Так, в романе говорится, что в армии, идущей на Фивы, четыре венецианских графа. Деятельное участие в походе принимает и племянник некоего венецианского графа. Об этом юном рыцаре говорится:

Un chevalier y ot moult sage,
reches estoit, de grant parage,
niez a un conte de Venice,
seneschauz iert au roi de Grice¹⁴.

Этот молодой человек изображен в романе опытным рыцарем. Он, например, советует овладеть крепостью, преградившей путь наступающей армии, не смелым штурмом, а хитростью. Вот что он предлагает сделать. Один из отрядов должен изображать подошедшее подкрепление обороняющимся. При его появлении основная армия должна имитировать бегство, побросав неубранные шатры со всеми запасами, имуществом и т. п. По расчету этого молодого венецианца осажденные непременно выйдут из города, нападут на оставленный лагерь и предадутся безудержному грабежу. Этот хитроумный план прекрасно претворяется в жизнь, и небольшой отряд наступающей армии свободно входит в оставленную защитниками крепость.

Упоминание Венеции носит подчас в героическом эпосе и рыцарском романе и несколько иной характер. Так, в небольшой поэме XII в. «Взятие Оранжа» упоминается один раз некий юный сарацин, который зовется «Сорбаном, что в Венеции родился»¹⁵. Так Венеция становится сарацинской землей.

С точно такой же трактовкой города-республики мы сталкиваемся и в поздней поэме из цикла Гарена де Монглан «Отрочество Ренье». Эта поэма рассказывает о далеких потомках основателя легендарного рода и тем самым завершает гигантский эпический цикл. И в «Отрочестве Ренье» упоминаний Венеции больше, чем, пожалуй, во всех остальных эпических поэмах вместе взятых. Что же говорится о жемчужине Адриатики в этой большой поэме?

¹⁴ Le Roman de Thèbes. T. I. Paris, 1969. P. 110.

¹⁵ См.: Песни о Гильоме Оранжском. С. 195.

В этом произведении Венеция упоминается много раз далеко не случайно. В известной мере она играет важную роль в судьбе главного героя, юного Ренье. Когда он был еще ребенком, его похитили и продали в рабство в Византию. Покупает его затем венецианский «амираль». Отметим, что это слово, казавшееся в средневековой Франции обозначением какого-то высокого сана, часто встречается в соответствующих текстах. Произведенное от слова «эмир», оно в разных произведениях означает разное; «амирали» во французской литературной традиции бывали обычно правителями какого-либо города, чаще всего приморского. В поэме «Отрочество Ренье» этот венецианский «амираль» очень напоминает аналогичного персонажа из известного куртуазного романа «Флуар и Бланшефлор». Но функции в произведениях у них разные. В романе о Флуаре «амираль» содержал большой гарем, из которого он выбирал себе жену на год, по истечении же этого срока он приказывал ее убить, чтобы иметь возможность взять новую. Венецианский «амираль» не столь любвеобилен, но не менее жесток. Вот какой обычай установил он в Венеции:

Et l'amiirant une tel coustume a:
touz les enfanz que cil li aporta
donne a mengier a deus lyons qu'il a¹⁶.

Однако молодому Ренье повезло: его бросили в ров со львами, но те, благодаря высшему вмешательству, его не тронули. Ребенок был спасен. Он был тайком взят в «амиральский» дворец, где был воспитан вместе с дочерью владыки города Идуаной. Вполне естественно, что со временем между молодыми людьми вспыхивает взаимная любовь, которой предстоит пройти много испытаний: юноша столь привлекателен, что вызывает любовное чувство почти в каждой из встреченных им женщин, а это порой бывает сопряжено с большими опасностями. Но Ренье стойко хранит верность Идуане, которая в его сознании как бы сливается с образом Венеции, образом прекрасного города на море. Возглас «Венеция!» становится его боевым кличем, и он не раз говорит во время странствий и ратных подвигов, что все его помыслы связаны с Венецией, где его ждет прекрасная Идуана. Венеция очень часто

¹⁶ Cremonesi C. *Enfances Renier: canzone di gesta inedita del sec. XIII*. Milano; Varese, 1957. P. 89.

обозначается в поэме постоянными эпитетами, значение которых сходно: *Venice sur mer*, *Venice la grant*, *Venice la garnie*, *Venice pais bel et bon*.

Поэма осталась незаконченной. По крайней мере в единственной ее рукописи конец отсутствует. Но главный герой успел-таки совершить: он женился на прекрасной Идуане и вернул Венецию в лоно христианской церкви. Это было герою предсказано при его рождении одной из фей, что собрались вокруг его колыбели (мотив нередко встречающийся в целом ряде памятников средневековой литературы). В этой поэме фея предрекает младенцу Ренье:

Rois iert et sires de Gresce sur la mer,
ceuz de Venisce fera crestiener¹⁷.

А в конце поэмы один из второстепенных персонажей так говорит о герое:

Venice tient, paiens getez en a,
Ydoine a prise, a moullier l'espousa,
Baptisme prist et no dieu renoia¹⁸.

Итак, Венеция в рыцарском эпосе и романе почти непременно предстает как далекая страна, чуждая основным героям произведения. В этом качестве она оказывается и страной невероятных богатств, сказочной роскоши и утонченного изящества. Вот почему предметы вооружения, ткани и т. п., если они носят в поэме или романе эпитет «венецианский», ценятся особенно высоко. С этим не вступает в противоречие тот факт, что Венеция может оказаться землей неверных, язычников, «нехристей». Это ничуть не вредит ее привлекательности и богатству. Ведь такое выпадение из системы западных моральных ценностей трактуется обычно как временное и преодолимое. Но, конечно, дается это не просто, чему пример, хотя бы странствия и приключения юного Ренье из посвященной ему поэмы.

Почему Венеция воспринималась именно так — понятно. Она была форпостом западной торговли с так называемым Левантом. Отсюда легенды о сконцентрированных в городе несметных богатствах, вообще тот оттенок восточной пестроты и красочности, ко-

¹⁷ *Cremonesi C. Op. cit. P. 75.*

¹⁸ *Ibid. P. 621.*

торым окрашено восприятие этого города, отразившееся в западноевропейских средневековых текстах. С другой стороны, видимо, не была утрачена память о многовековом господстве в Венеции византийцев (пусть это господство и было достаточно номинальным). Все-таки это было иностранное господство, хотя завоевателями были тоже христиане. Во время создания памятников героического эпоса и рыцарского романа основным идеологическим и моральным, да и вполне реальным врагом в ощущении Запада было мусульманство. Вот почему произошла эта подстановка: сарадины заняли место византийцев. Но тем не менее такой враг не изображался как абсолютно непримиримый. С ним можно было найти общий язык; с молодой прекрасной сарацинкой можно было вступить в брак и прижить кучу детей. Но при одном лишь условии. Сарацин, которому никогда не отказывалось в воинской доблести, мог стать другом и соратником, а сарацинка — верной женой, если они принимали христианство.

В этом отношении уместно сопоставить роль Венеции в рыцарском эпосе и романе с ролью в нем Руси. По числу упоминаний они, как ни странно, почти равны (Венеция упоминается лишь чуть больше). Но Русь, о которой, конечно, знали, — а русская принцесса (так для французского сознания, для нас — княжна) даже стала очень чтимой французской королевой, — никогда непосредственно не изображается в поэмах и романах. Выходцы из Руси не становятся персонажами этих произведений. Никаких контактов с Русью у их героев нет и быть не может, мы даже почти никогда не встретим упоминаний предметов, так или иначе связанных с Русью. Однако упоминания этой страны есть. Каковы же они? Как правило, топоним «Русь» возникает при упоминании несметных богатств (чаще всего золота). Но вот что примечательно: даже эти несметные сокровища не могут соблазнить героев, подвигнуть их на неправо дело. Упоминается Русь также в качестве некоего края света, земли бесконечно отдаленной, до которой вряд ли можно добраться. И лишь очень редко можно отыскать осторожные слова о том, что в приближающемся огромном войске неверных, наряду с турками, персами, бедуинами и уж совершенно фантастическими народностями, есть, возможно, и русские воины. Русь, таким образом, была очень далекой, видимо, очень богатой землей язычников. Такое ее восприятие можно встретить в эпосе и романе.

Венеция тоже была несколько отдалена: в романе бретонского цикла потому, что он был ориентирован на топографию Уэльса и Бретани, в поэмах каролингской тематики — так как они в основном изображали столкновение с сарацинами в Испании, на худой конец в Сицилии и на юге Италии. Но Венецию знали, порой она интересовала и манила, и ее облик смутно проступает в отдельных рыцарских поэмах и романах как прекрасный богатый город, раскинувшийся у моря.

**ДВА «РОМАНА» ОБ ЭРЕКЕ
(К вопросу о литературных
взаимосвязях
в эпоху Средних веков)**





Слово «роман» помещено нами в кавычки не случайно: один из анализируемых нами текстов мог бы быть назван и «сагой», и «богатырской сказкой», причем оба эти наименования в данном случае не менее условны, чем термин «роман». Мы имеем в виду «мабиноги» (и этот термин применен не вполне точно) «Герейнт аб Эрбин», один из значительных памятников древне-валлийской литературы.

Близость этого произведения к первому роману Кретьена де Труа, к его «Эреку и Эниде», не раз привлекала к себе внимание исследователей. В широком плане кельтские источники поэта из Шампани почти с исчерпывающей полнотой изучены Р.-Ш. Лумисом¹, кельтизмы в «Эреке» рассмотрены в ряде более частных работ². Вообще сопоставление «Эрека» и «Герейнта» может быть направлено как на выяснение генеалогической зависимости одного произведения от другого (и здесь предлагались различные решения), так и на установление некоторых общих закономерностей литературного развития и литературного обмена в эпоху зрелого Средневековья.

Сопоставление «Эрека» и «Герейнта» обнаруживает почти полное тождество их внешних сюжетных структур. Особенно в «авантюрной», приключенческой части обоих произведений. Вот сюжетная схема соответствующих частей романа и «мабиноги»:

¹ См.: *Loomis R. S. Arthurian Tradition and Chrétien de Troyes*. N. Y., 1949.

² См.: *Kool J. H. Le problème «Erec—Geraint» // Neophilologus*, 1918. Vol. III. P. 167—174; *Lukman N. The British general Gerontius (410) in medieval Epics, the Hero of the First Arthurian Romance, Chrétien de Troyes «Erec et Enide» and of the «Mabinogi of Geraint» // Classica et Mediaevalia* (1951). Vol. XII. P. 216—235.

«Эрек»	«Герейнт»
победа Э. над 3 рыцарями победа Э. над 5 рыцарями	победа Г. над 4 рыцарями победа Г. над 3 рыцарями победа Г. над 5 рыцарями
ночью Энида сторожит сон Э. разговор со слугой притязания графа на Эниду победа Э. над дружиной графа победа Э. над Гивретом победа Э. над Кеем разговор Э. с Говеном встреча Э. с Артуром поединок Э. с 2 гигантами болезнь Э. граф хочет жениться на Эниде Э. лечится у Гиврета победа Э. над Мабонагреном	ночью Энида сторожит сон Г. разговор со слугой притязания графа на Эниду победа Г. над дружиной графа победа Г. над Гвифретом победа Г. над Кеем разговор Г. с Гвальхмеем встреча Г. с Артуром поединок Г. с 3 гигантами болезнь Г. граф хочет жениться па Эниде Г. лечится у Гвифрета победа Г. над рыцарем закол- дованного сада

Из этого сопоставления вполне очевидно, что перед нами не простое совпадение мотивов, а несомненная зависимость одного произведения от другого. Но какова эта зависимость? Предлагалось по меньшей мере четыре ответа на этот вопрос.

Один из издателей Кретьена де Труа, немецкий медиевист В. Фёрстер³, предполагал наличие неизвестного нам более раннего варианта произведения Кретьена, к которому восходят оба наших текста. Сопоставляя «Эрека» и «Герейнта» с переложением Гартмана фон Ауэ (конец XII в.) и с норвежской сагой (конец XIII в.), он обратил внимание на три кардинальных (с его точки

³ См.: Kristian von Troyes. Erec und Enide. Halle, 1934. S. XXVIII—XXX.

зрения) несоответствия. Во-первых, отсутствие указания у Кретьена на крайнюю бедность дома Эниды, тогда как в «Герейнте» (и у Гартмана) этот полуразвалившийся дом подробно описан. Во-вторых, наличие (в изложении Кретьена) у вконец обнищавшего дворянина, отца Эниды, хорошо сохранившегося, вполне пригодного для употребления оружия, тогда как в «Герейнте» это оружие изображено как проржавевшее и совсем негодное (как и у Гартмана). В-третьих, отсутствие у Кретьена указания на обстановку, в которой происходит роковое объяснение Эрека и Эниды, тогда как Гартман и «Герейнт» делают на этот счет некоторые уточнения.

Как убедительно показал Марио Рок⁴, эти несоответствия мнимы и вряд ли могут говорить об утраченном варианте романа Кретьена.

В. Фёрстер не принял во внимание более значительных отличий «Эрека» от «Герейнта», отличий, которых не могло не быть в гипотетическом первом варианте романа Кретьена де Труа. Начать хотя бы с первого эпизода обеих книг — охоты на Белого Оленя. Характерно, что в валлийском памятнике победитель на охоте получал в виде награды голову затравленного зверя и мог преподнести ее выбранной им из артуровского окружения девушке. То есть, здесь перед нами характерный фольклорный мотив богатырской охоты. В романе Кретьена эта охотничья добыча сменяется вполне куртуазным поцелуем, причем удачливый охотник еще должен доказать в поединке, что его девушка — самая достойная. Если продолжить рассмотрение мотива охоты на Белого Оленя, то нельзя не отметить, что в «мабиноги» внезапное появление в окрестном лесу этого таинственного животного и является поводом к охоте, тогда как у Кретьена король Артур решает устроить эту забаву, дабы возродить старинный, порядком забытый обычай:

li rois a ses chevaliers dist
qu'il voloit le blanc cerf chacier
por la costume ressancier.
(v. 36—38)

⁴ См.: Les romans de Chrétien de Troyes. I. Erec et Enide. Paris, 1953. P. XXXIV—XXXVI.

Отметим также, что в валлийской саге охота на Белого Оленя все-таки довольно подробно описана, хотя она и не является компонентом сюжета, наделенным значительной функцией.

Сопоставляя два памятника, нельзя не заметить большую временную протяженность «Герейнта». Так, после женитьбы на Эниде герой в течение трех лет принимает участие в рыцарских поединках и турнирах и лишь затем отправляется в свои родные земли. У Кретьена этой трехгодичной паузы (в «сюжетном» смысле, ибо сюжет не движется) нет. После подробного описания свадебных торжеств и брачной ночи (ст. 1865—2054) следует рассказ о новых увеселениях, завершающихся турниром в Тенеброке. На это уходит немногим больше месяца. Затем Эрек везет молодую жену ко двору своего отца короля Лака. В «Герейнте» поездка героя домой мотивируется совсем иначе: гонцы сообщают Герейнту, что его отец стал стар и слаб и не может охранять границы своего королевства от набегов воинственных соседей. И здесь перед нами, с одной стороны, мотив типично куртуазный (поездка ко двору короля Лака — это у Кретьена повод для новых увеселений и празднеств), с другой — несомненно фольклорный.

Стремление Кретьена к большей сюжетной сжатости проявилось и в эпизоде лечения героя у Гиврета/Гвифрета. В «мабиноги» на это лечение уходит месяц, в романе Кретьена — по сути дела одна ночь.

Если поэт из Шампани стремится сделать свое повествование более динамичным и устремленным к развязке, то это совсем не значит, что он избегает пространных описаний, тормозящих действие. Напротив, таких описательных пассажей значительно больше в «Эреке», чем в «Герейнте». И это понятно: вместо эпической собранности и лаконизма валлийской сказки, у Кретьена мы сталкиваемся с несомненно эстетическим подходом к действительности, когда яркость красок, замысловатость узора оказываются не менее увлекательными предметами описания, чем рыцарский поединок или внезапное вмешательство таинственных сил. Вот характерная деталь. Отправляясь на поиски авантюры вместе с молодой женой (в чьей любви и уважении он сомневается), Эрек велит Эниде надеть лучшие свои одежды; Герейнт — самые бедные и поношенные. В этой небольшой детали — огромное типологическое различие двух памятников. В «мабиноги» герой хочет лишиться раз унижить свою подругу. У Кретьена иначе: для него рыцарский

поиск — это пышный праздник, требующий и соответствующего декора. Подруга рыцаря должна блистать красотой (вспомним пространные описания внешности Эниды) и убором. Но не только: роскошное платье Эниды, едущей впереди Эрека, должно привлечь внимание встречаемых и тем самым спровоцировать приключение, усложнить его. Эта деталь, кроме всего прочего, говорит о большей психологической тонкости Кретьена де Труа, о большей мотивированности поступков его героев.

В «мабиноги» не было этой психологической мотивированности, поэтому и не могло быть и короткой, но поэтичной сцены ночного объяснения героев во время стремительной скачки по залитому лунным светом лесу (ст. 4879—4900). Не могло быть мотива служения даме, во имя которого Мабонагрэн вынужден охранять таинственный сад и убивать всех появляющихся там рыцарей. Хотя проникновение в этот сад несомненно связано с фольклорным мотивом путешествия в Иной Мир, у Кретьена оно получает совсем другое истолкование: побеждая Мабонагрэна, его Эрек творит добро, в то время как злом оказывается безоговорочное подчинение даме, слепое следование опрометчиво данному ей обету (здесь Кретьен преодолевает куртуазные представления). Говоря о различиях между «Эреком» и «Герейнтом», мы не останавливаемся подробно на финале романа Кретьена де Труа. Описание пышного коронавания героя в Нанте совсем отсутствует в «мабиноги»; валлийский памятник в этом отношении менее сюжетно логичен. Французский поэт заканчивает свою книгу апофеозом героя, добившегося не только невесты, но и королевства. В «мабиноги» герой тоже получает в управление земли своего состарившегося отца, но мотив этот не развит, он явно дробит повествование, вклиниваясь в его середину. Между прочим более примитивная богатырская сказка остановилась бы на этом: герой добыл невесту, потом получил и королевство. Но «Мабиногион» не были примитивными богатырскими сказками; в них был силен волшебный элемент, присутствовало своеобразное понимание рыцарской авантюры, воспитывающей подлинного воина и помогающей ему раскрыть свои способности.

Итак, если первый вариант кретьеновского «Эрека» и существовал, то это было произведение совсем не того Кретьена де Труа, который известен нам по пяти романам, «Вильгельму

Английскому» и ряду сохранившихся фрагментов. Между «Эреком» и «Герейнтом» — разительные, принципиальные различия, объясняемые принадлежностью этих памятников к разным литературным традициям. Поэтому «прото-Эрека», по-видимому, не существовало.

Эта разница традиций объясняет, почему «Герейнт» не мог быть переработкой «Эрека», хотя хронологически это возможно: роман Кретьена мы датируем началом 70 г. XII в., валлийская же сага дошла до нас в рукописи второй половины XIV в. — в так называемой «Красной книге Хергеста». Впрочем, полагают, что основным корпус валлийского эпоса сложился к концу XII в. И Герейнт, и отец его Эрбин sporadически упоминаются и в некоторых других «мабиноги», и в валлийских «Триадах» (памятнике более ранней эпохи). Во французских рыцарских романах мы не найдем Эрбина: отец Эрека всегда зовется Лаком. В немецких и скандинавских памятниках, представляющих собой обработку французских произведений, таких изменений имени персонажа мы не найдем. Если же отвлечься от имени персонажа, то и в этом случае рассмотрение «Герейнта» как переделки кретьеновского «Эрека» сомнительно: неизвестный нам валлийский повествователь вынужден был бы пойти на слишком большие сюжетные утраты. Рассматривать же «Эрека» как переработку «Герейнта» не позволяет нам хронология. Остается последняя возможность: предположить у обеих книг один близкий к ним по времени источник.

Ж. Лот, переводчик валлийских саг на французский язык, полагал, что этот общий источник был французским. Он писал: «Было бы слишком смелым утверждать, что три “мабиноги” (кроме “Герейнта”, еще “Овейн” и “Передур”, — А. М.) были буквально переведены с французского, но совершенно очевидно, что они следуют за французским источником. Что касается первоначального фона этих рассказов, то можно легко признать, что он вполне кельтский»⁵. Нам представляется, что последняя фраза Лота отрицает предыдущую. Действительно, в «Герейнте» полно кельтизмов, но вряд ли в нем можно найти «францусизмы»⁶. А вот у Кретьена мы найдем и то, и другое.

⁵ Les Mabinogion / Trad. par J. Loth. T. I. Paris, 1889. P. 15.

⁶ Впрочем, отражение французской культуры в «Мабиногионе» пыгались обнаружить, хотя подобная точка зрения не разделяется большинством спе-

Одно из основополагающих понятий литературного развития в Средние века — это понятие литературной нормы. От памятника к памятнику, от рукописи к рукописи тянется нить необычайно устойчивой литературной традиции. Причем это следование определенной модели, степень зависимости от нее в разных жанрах была различной. Куртуазный роман даже за первый век своего развития (то есть еще до того момента, как он стал прозаическим) обнаружил большее разнообразие форм, чем эпос. Фольклор всегда более традиционен, более склонен к формульности, к повторяемости мотивов и т. д. Изучение ранних форм фольклора только подтверждает это. Поэтому нам представляется, что источником (непосредственным или опосредованным) «Эрека» и «Герейнта» мог быть кельтский (валлийский или бретонский) памятник, на каком-то этапе — устное предание в духе богатырской сказки о первом подвиге молодого рыцаря, об охоте на чудесного зверя, о добывании оружия, затем сватовстве и т. д. То, что это был памятник именно кельтский, подтверждается, повторяем именем отца героя (встречающимся в других «мабиноги» и «Триадах») и местом мотива введения в управление землей отца. Известно, сколь большое влияние оказала культура кельтов на культуру французскую и англо-нормандскую. Акад. М. П. Алексеев писал по этому поводу: «Кельтские сказания представляли собою одну из важнейших сокровищниц, откуда англо-нормандские и французские поэты в конце XII — начале XIII в. черпали свои сюжеты. С одной стороны, эти сказания шли к ним через посредство странствующих бретонских певцов или рассказчиков, с другой, — они распространялись непосредственно из кельтских областей Англии — Уэльса и Корнуола»⁷. В этих словах содержится важное указание на однонаправленность литературного обмена. Эта однонаправленность, как нам представляется, была обусловлена открытостью, подвижностью формы рыцарского романа, которая только еще складывалась. Жанр «мабиноги» такой открытостью не обладал. То есть разные жанры средневековой литературы обнаруживали разную восприимчивость к литературному влиянию.

циалистов; ср.: *Watkin M. La civilisation française dans les Mabinogion. Paris, 1962.*

⁷ История английской литературы. Т. I. Вып. 1. М.; Л., 1943. С. 74—75.

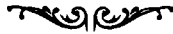
Сопоставление романа Кретьена и «мабиноги» о Герейнте, сыне Эрбина, позволяет сделать и еще один вывод. Замкнутость жанровой традиции (жертвой подобной замкнутости стал вскоре и роман) приводила в эпоху Средних веков к тому, что параллельно существовали произведения очень близкие по сюжету, но далекие по жанровой принадлежности. Обмена между такими псевдоблизнецами почти не наблюдалось. Мы сказали «почти», ибо все-таки нельзя поручиться, что безвестные валлийские рассказчики совсем не знали произведений французских поэтов. Но это знание не разрушало традиционных жанровых форм, структуры конкретного жанра.

Сопоставление «Эрека» и «Герейнта» позволяет также поставить вопрос о замкнутости или открытости данной «протонациональной» литературы в целом. Такой замкнутостью обладала по ряду причин в эпоху Средних веков валлийская литература. Эта замкнутость обусловила ее глухоту по отношению к другим литературам, а следовательно, и ее очень скорый упадок. Только открытость жанра (или даже целой литературы) обеспечивает им развитие, а тем самым и жизнь⁸.

⁸ Русский перевод «мабиноги» см. в кн.: Мабиногион: Волшебные легенды Уэльса / Пер., вступ. ст. и примеч. В. В. Эрлиха. М., 1995.

**О ГРАНИЦАХ
ТИПОЛОГИЧЕСКИХ
СОПОСТАВЛЕНИЙ
(Вокруг легенды
о Тристане и Изольде)**





В последнее время появляется все больше работ, в которых старые, думаю, все-таки не устаревшие приемы литературных сопоставлений, базирующихся на солидном и надежном историко-литературном материале, подменяются, заменяются, сменяются сопоставлениями совсем иными, так называемыми типологическими. Такой подход, бесспорно, может быть весьма продуктивным, но лишь при соблюдении целого ряда условий. Известный словацкий исследователь Диониз Дюришин обоснованно предостерегал: «В теории литературной компаративности мы, однако, нередко сталкиваемся с злоупотреблением термином «типологический». Беззаботное и во многих случаях неоправданное обращение к этому слову чревато его девальвацией как методологической категории, что существенно затрудняет его применение на практике»¹.

В самом деле, сравнивать в принципе можно все, что угодно, скажем, романы Кафки со стихотворениями Франсуа Вийона. Что же, и такие операции могут быть не только увлекательными, но и полезными, но лишь в том случае, если будет доказано, что Кафка читал Вийона (что очень вероятно) и вольно или невольно перенес в свои книги какие-то мотивы, найденные им у французского поэта. Возможен здесь и иной подход: можно попытаться показать, что Вийон и Кафка обозначили своим творчеством кризисный и переломный момент в развитии каждый своей литературы, что они отразили сопоставимые явления в общественной жизни и в мирозерцании определенных социальных слоев общества, что для Австрии начала XX столетия и для Франции начала XV в. типичны некие сходные политические, мировоззренческие и художественные тенденции. Впрочем, доказать все это можно не без некоторых ментальных ухищрений, ибо литературная реальность материала для подобных типологических схождений не дает.

Поэтому мне представляется, что выражения типа «Чосер — это английский Данте», а «Вийон — это Данте французский» — не

¹ Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. М., 1979. С. 174.

более чем броская метафора, хотя временная дистанция между Данте и соответственно Чосером и Вийоном не столь велика, как между парижским босяком XV столетия и скромным пражским чиновником страхового общества первой четверти XX в. Между тем, такие — не очень навязчивые и безусловные — сопоставления делались. Так, в первом издании учебника по зарубежной литературе, написанного такими выдающимися учеными, как М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский и А. А. Смирнов (все мы по нему учились и, думаю, учатся в университетах и теперь), был специальный раздел, который назывался «Подготовка Возрождения». Естественно, здесь речь шла и о Данте, и о Чосере, и о Вийоне, и все трое оказывались, если воспользоваться известным выражением Ф. Энгельса, которое тогда было очень в ходу, «последними поэтами Средневековья и в то же время первыми поэтами Нового времени»². Первое издание учебника вышло в 1947 г. Во втором издании (1959) раздела «Подготовка Возрождения» уже не было, а Данте, Чосер и Вийон были разведены каждый в свой национальный контекст. Такой подход был более историчен. В чем же была ошибочность подобного выделения этих трех писателей в один типологически обусловленный ряд? В том, что роль каждого из них — для своих литератур — несопоставима. В самом деле, Данте решительно и необратимо повернул развитие своей национальной литературы, Чосер же органично вписался в эволюцию английской, заняв в ней весьма заметное место, но никакого переворота не совершив. Что касается Вийона, то при всей гениальности роль его еле различима, недаром никто его толком не знал и он был «открыт» как примечательное и даже яркое явление спустя почти сто лет после смерти. Почему же так получилось, почему Данте, Чосер и Вийон, каждый в контексте своей литературы, несопоставимы, не дают основания для построения типологических параллелей? Не потому, конечно, что Данте был гений, а два другие обладали как бы дарованием поменьше. Прежде всего потому, что общественная и, что еще важнее, литературная ситуация, скажем, в Италии и во Франции были принципиально различны. Об общественной говорить не буду, это всем хорошо известно. О литературной ситуации тоже известно, но все-таки о ней немного скажу. За спиной Вийона была многовековая богатейшая, воистину вели-

² Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. 2-е изд. Т. 22. С. 382.

кая литературная традиция, была литература со многими сотнями замечательных произведений и десятками ярких писательских имен. Вийон попросту в эту традицию вписался, внося в нее всю свою непредсказуемую самобытность. За плечами Данте практически не было ничего или почти ничего. Именно он со всей своей гениальностью, вобрав в себя весь предшествующий опыт, но не итальянский, а античный и средневековый европейский, в первую голову французский, совершил не переворот, а просто создал итальянскую литературу, создал почти на пустом месте. По крайней мере особенно там «переворачивать» было нечего. Так что проводить параллель, соответствия, аналогии между творчеством и его национальной значимостью, его ролью в литературном процессе своих стран Данте, Чосера и Вийона, как мне представляется, никак нельзя.

А вот другой пример типологического сопоставления двух литературных явлений, далеко разведенных и хронологически, и географически. Речь пойдет о замечательном японском романе рубежа X и XI вв. «Гэндзи-моногатари» Мурасаки Сикибу и романах, вернее, даже об одном романе француженки г-жи Лафайет, жившей и писавшей в XVII в. Такую смелую и, казалось бы, малообоснованную параллель провел Е. М. Мелетинский в хорошо известной книге «Средневековый роман» (1983).

Там сказано: «Есть основания для некоторых типологических сближений “Гэндзи моногатари” и других хэйанских памятников с французской литературой XVII в. Повесть о Гэндзи пытались сравнивать с “Астреей” д’Юрфе и драгоценными романами мадемуазель де Скюдери, но гораздо более убедительна параллель между Мурасаки и мадам де Лафайет как автора “Принцессы Клевской” и мемуаров, как зачинательницы французского психологического романа (соответственно Сэй Сёнагон как эссеистку сравнивают с мадам де Севинье)». И далее: «Сравнение Мурасаки Сикибу с Мари Мадлен де Лафайет имеет принципиальное значение, поскольку именно в творчестве последней на развалинах архаических форм романа была создана образцовая форма психологического (“аналитического”) романа, с которого можно уже начинать историю психологического романа нового времени»³. И еще одна цитата. Е. М. Мелетинский пишет: «Конечно, в общем

³ Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М., 1983. С. 264—265.

и целом роман “Гэндзи моногатари” следует трактовать как японский аналог французского средневекового романа, но этот гениальный роман содержит в себе настолько большие ростки дальнейшего развития, что в определенном плане вполне сопоставим и с французским романом XVII в.»⁴ Это — заявка. Что касается ответа на поставленный вопрос, то исследователь, действительно обнаруживая отдельные сходные черты в произведениях Мурасаки и г-жи де Лафайет, скорее убедительно показывает их различие, чем сходство. Что же все-таки в этих романах похоже? Изображение нравов придворной аристократии, вернее, интерес к этим нравам (сами они в Японии и Франции носили свои вполне специфические черты). Что еще? Обрисовка любовных переживаний героев, особое внимание к переживаниям женщины, трактовка любви как страдания. Это, пожалуй, все. В остальном японский и французский романы разительно отличаются друг от друга. Обширнейшее повествование, населенное большим количеством всевозможных персонажей — у Мурасаки, камерное, сконцентрированное изложение событий и ситуаций — у г-жи де Лафайет. К тому же перечисленные выше пункты сближения легко могут быть отнесены к общелитературным, даже общечеловеческим универсалиям, находимым во многих других книгах. Показательно, что г-жа де Лафайет находится в русле очень осязаемой литературной традиции, которую правомерно возвести к «Гептамерону» Маргариты Наваррской, этой бесспорной заявке на любовный психологический роман со вставными новеллами, заявке, которая не была реализована, да и не осознавалась самим автором. После г-жи Лафайет традиция не оборвалась, даже напротив: первая «прикидка» королевы Наваррской имела длительное и богатое продолжение. Совсем иначе с Мурасаки Сикибу: ее роман для Японии и вообще для средневекового Дальнего Востока уникален, у писательницы не было прямых предшественников, никто традиции такого романа не продолжил.

Ощущая нехватку опорных точек для типологических параллелей, исследователь попытался найти во Франции XVII столетия некое затухание идеологической борьбы, сопоставимое с атмосферой «мирного хэйанского периода»⁵ в Японии IX—XII столетий.

⁴ Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М., 1983. С. 267.

⁵ Там же. С. 266.

Не берусь судить о Японии, но во Франции в эпоху Людовика XIV никакого — ни политического, ни идеологического — умиротворения не было.

Уже упоминавшийся Д. Дюришин предлагает разграничивать три уровня типологических схождений (или отличий). Первый из них — «общественно-типологический». Он понимается достаточно широко и формулируется исследователем так: «Под понятием общественно-типологические аналогии (или отличия) мы подразумеваем общественную обусловленность литературно-типологических схождений, природа которой определяется социальными и идейными факторами. Она сказывается на всей структуре художественного произведения, но в наиболее концентрированном виде выступает преимущественно в его идейных компонентах, отражая философские воззрения своего времени и образ мыслей автора»⁶. Второй уровень определен, как мне представляется, менее четко; о нем сказано: «Литературно-типологические аналогии включают в себя специфически литературные явления. Мы считаем литературу особой формой отражения действительности и не отрицаем существования у нее собственных литературных закономерностей, скорее наоборот. В их своеобразии лежат корни литературно-типологических или структурно-типологических аналогий, которые возникают вследствие закономерного развития, к примеру, литературных стилей и направлений, а в конечном итоге — и всех частных компонентов художественного произведения». Положение это, однако, исследователем не раскрыто. Он справедливо пишет о том, что «важно выдержать принцип комплексного охвата как “высших”, так и “низших” единиц литературного процесса. Практически это означает, что аналогии и отличия должны рассматриваться не только на фоне литературных направлений, жанров и жанровых форм, но в то же время и под углом зрения таких слагаемых художественного произведения, как идейно-психологическая направленность, характеристика персонажей, композиция и сюжетосложение, мотивы, образная система, художественные приемы и средства, элементы метрической организации и прочие компоненты произведения»⁷. Показательно, что иерархия этих «высших» и «низших» единиц не предлагается, не

⁶ Дюришин Д. Указ. соч. С. 177—178.

⁷ Там же. С. 183—184.

осмыслена даже их взаимная зависимость и последовательность, и остается совершенно неясным, что следует считать «высшими», а что «низшими» единицами. Между тем, было бы целесообразным различать самые общие, в какой-то мере универсальные закономерности литературного процесса: скажем, тот факт, что в XIX в. во всех литературах Европы (по крайней мере Европы) происходит расцвет романа, — и типологические схождения более частные. Собственно, последние и могут быть предметом изучения и выявления типологических параллелей. Забегая вперед, скажем, что важнейшим компонентом произведения является его сюжет, на уровне которого и можно исследовать типологические аналогии.

Третий уровень, предложенный Д. Дюришиным, — «психологическо-типологические схождения». Здесь исследователь основывается на ряде наблюдений академика А. Н. Веселовского, в частности высказанных им в подготовительных материалах для его «Исторической поэтики». Действительно, очень важна мысль Веселовского о том, что сходство мотивов в произведениях народного творчества, Древности и Средневековья можно объяснить тем, что «всюду они были выражением одних и тех же впечатлений»⁸.

Как нам представляется, изучение типологических параллелей, их допустимости и их границ должно начинаться и вестись на уровне сюжета и составляющих его мотивов. Именно здесь такое изучение будет наиболее продуктивным и, если угодно, интересным. Постараемся показать это на примере популярнейшей средневековой легенды о Тристане и Изольде.

Легенда о Тристане и Изольде вызвала к жизни множество разнообразных литературных памятников, имела немало прототипов и сюжетных параллелей в европейских литературах. Такое обилие манифестаций легенды вплоть до XX столетия не должно нас удивлять: легенда эта, по-видимому, бессмертна; она моделирует человеческие отношения и потому универсальна. Вместе с тем, использование в ней таких широко распространенных мотивов, как мотив любви до гроба, нечаянного возникновения любви, сильнейшего, неодолимого и все преодолевающего любовного чувства, которые мы найдем во множестве произведений литературы, еще не даст оснований для прочерчивания бесспорных типологических параллелей с нашей легендой.

⁸ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 494.

Параллели — отдаленные и совсем близкие (как правило, кельтские, что очень понятно), являющиеся почти источниками легенды, давно уже рассмотрены глубоко и подробно⁹, поэтому мы не будем на них останавливаться. Ограничимся двумя сопоставлениями. В одном из них исследователи пошли по ложному пути, в другом — по бесспорно верному.

В 1958 г. академик Д. С. Лихачев в своей работе «Человек в литературе Древней Руси»¹⁰ отметил совпадение отдельных мотивов легенды о Тристане и Изольде с древнерусской «Повестью о Петре и Февронии Муромских»¹¹. Действительно, в русской повести ряд мотивов и, главное, их связь и взаимная обусловленность заставляют вспомнить историю Тристана и его возлюбленной. Вот они, эти сходные мотивы: Петр сражается со змеем, склонявшим к блуду жену брата, подобно тому, как Тристан побеждает дракона, обложившего Ирландию страшной данью; как и герой западной легенды, Петр заболевает, забрызганный ядовитой кровью поверженного им змея, причем излечить его может только мудрая врачевательница Феврония; Феврония излечивает Петра дважды, как и Изольда, которая тоже два раза оказывает помощь раненому Тристану; как и в западной легенде, в русской повести результатом лечения оказывается непроизвольно вспыхнувшая взаимная любовь. В повести она скрепляется браком; можно предположить, что так и было и в гипотетических кельтских версиях легенды о Тристане, по крайней мере юноша обладает девушкой до того, как она становится женой Марка. И наконец, главное: мотив любви — за порогом смерти. «Несмотря на социальные препятствия, — пишет Д. С. Лихачев, — князь женится на крестьянской девушке Февронии. Как и любовь Тристана и Изольды, любовь Петра и Февронии преодолевает иерархические преграды феодального общества и не считается с мнением окружающих. Чванливые жены бояр не влюбились Февронию и требуют ее изгнания, как вассалы Марка требуют изгнания Изольды»¹². Развивая эти наблюдения Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриев писал: «...особенно близка к Житию Петра

⁹ См.: *Eisner E. The Tristan legend: A Study in sources. Evaston, 1969.*

¹⁰ См.: *Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. 2-е изд. 1970. С. 94—95.*

¹¹ См. также: *Лихачев Д. С. Великое наследие: Классические произведения литературы Древней Руси. М., 1975. С. 256—259.*

¹² *Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. С. 94.*

и Февронии Повесть о Тристане и Изольде. И эту близость едва ли можно объяснить только сходством тех эпических мотивов, которые легли в основу муромского жития и старофранцузского эпоса. По-видимому, автору Жития Петра и Февронии была известна какая-то версия Повести о Тристане и Изольде»¹³. Р. П. Дмитриева более осторожна: генетических связей она здесь не видит; она пишет: «Особенно много общего наблюдается между Повестью о Петре и Февронии и Повестью о Тристане и Изольде как в передаче главной поэтической темы и сюжетной линии, так и в отдельных характерных эпизодах. Близость эта носит типологический характер и обусловлена тесной связью всех этих произведений с устно-поэтическим творчеством»¹⁴.

Совпадений на уровне мотивов можно было бы упомянуть и больше. Например, Петр, как и Тристан, испытывает и сомнения, т. е. ему приходится преодолевать не только внешние препятствия, но и внутренние; в сцене в лодке Феврония умным ответом осаждает надоедливов поклонника, подобно тому, как Изольда ставит на место ухаживающего за нею Кариадо.

Весьма показательно, что Р. П. Дмитриева в более поздней своей работе, повторив уже приведенное нами суждение, делает оговорку: «Однако следует обратить внимание и на одно из существенных различий в произведениях: препятствием для Петра и Февронии с начала и до конца является их неравное социальное происхождение, в романе о Тристане и Изольде этот мотив отсутствует»¹⁵.

Очень верное замечание. Как мы покажем ниже, здесь и коренится невозможность проводить типологические параллели между легендой и повестью. Но вот что сначала отметим: последовательность событий в западной легенде и древнерусской повести совпадает только потому, что эта последовательность логична, закономерна, даже единственно возможна. В самом деле, для того чтобы

¹³ См.: Истоки русской беллетристики: Возникновение жанра сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970. С. 261.

¹⁴ Дмитриева Р. П. Древнерусская повесть о Петре и Февронии и современные записи фольклорных рассказов // Русская литература. 1974. № 4. С. 91.

¹⁵ См.: Повесть о Петре и Февронии / Подгот. текстов и исслед. Р. П. Дмитриевой. Л., 1979. С. 5. Отметим, что это уточнение было сделано после появления в 1976 году в серии «Литературные памятники» объемистого тома, посвященного легенде о Тристане и Изольде, где затрагивался и интересующий нас в данный момент вопрос. Впрочем, ссылки на это издание Р. П. Дмитриева не сделала.

девушки излечивали героев, те должны были страдать от полученных увечий, чему неизбежно предшествовало сражение с чудовищем. То есть последовательность «бой со змеем — заболевание — излечение» изначально предопределена в обоих случаях и может быть отнесена к универсальным повествовательным приемам, продиктованным жизненным опытом. Финальная сцена — смерть в одночасье и затем соединение либо в общем гробу, либо в виде сплетающих свои кроны деревьев, тянущихся друг к другу цветов, табличек с вырезанными на них именами любящих — постоянно встречается в литературе и фольклоре, относясь к числу очень устойчивых мифологем. Обычно это бывает финалом рассказа о неожиданной и сильнейшей любви. Любовь эта — в большинстве средневековых обработок легенды, и, видимо, на архетипическом уровне — не просто произвольна, нечаянна и внезапна, но внушена молодым людям волшебным образом как результат случайно выпитого приворотного зелья, предназначавшегося совсем для других целей. Раздвоенность чувств Тристана заставляет героя пойти на отчаянный поступок — взять в жены другую Изольду, Изольду Белорукую. В ней его пленяет красота и имя, напоминающие возлюбленную. Лишь при совпадении того и другого он решается на этот брак (который оказывается неудачным).

Взаимоотношения Тристана и Марка, являясь основой сюжетного ядра легенды, предопределили набор фабульных мотивов и магистральную интригу произведения. Тем самым отношения Тристана с Изольдой являются подчиненными. Ведь для героя отношения с ирландской принцессой — это измена Марку. Но уход от этой измены — женитьба на второй Изольде — это измена первой. Для того чтобы не чувствовать вины перед названным отцом, воспитавшим его дядей, чтобы примириться с ним и в жизни, и в сердце своем, Тристану приходится изменить возлюбленной. Примирение с Марком — важнее. Но сильнее оказывается любовный напиток: его действие снова приводит Тристана к Изольде. Тем самым наш герой постоянно раздираем противоположными, друг друга исключаящими чувствами: любовь к Марку и к Изольде, или даже к двум Изольдам (но заметим, что страдая рядом со второй Изольдой, герой не помышляет о Марке, ибо тут нет ему измены). И каждый раз он попеременно принимает противоположные решения. Он обречен поступать так всю жизнь, до смерти. В этом

смысл мотива смерти, столь сильно звучащего в ряде поздних обработок легенды, например, у Р. Вагнера.

Муромский князь Петр подобных переживаний не знает. После того как он простил взбунтовавшихся против него бояр и вернулся в родной город, больше никаких конфликтных ситуаций в повести нет. Там рассказывается о Петре и Февронии: «Бѣста бо ко всѣм любовь равну имуще, не любяще гордости, ни грабления, ни богатства тлѣннаго щадяще, но в богъ богатѣюще. Бѣста бо своему граду истинна пастыря, а не яко наймника. Град бо свой истинною и кротостию, а не яростию правяще. Странная приемлюще, алчныя насыщающе, нагия одевающе, бѣдныя от напасти избавляюще»¹⁶.

Итак, легенда о Тристане и Изольде, как всякая «вечная» легенда, соединяет в себе универсальное с единичным. Это единичное и является ее основой, зерном ее сюжета. Зерно это состоит в особенностях характера протагониста и его взаимоотношений с другими героями, прежде всего и главным образом — с дядей, королем Марком.

Типологические параллели мы должны искать именно вокруг этого сюжетного ядра.

Одна из таких параллелей с достаточной мерой убедительности отыскивается в персидском романе «Вис и Рамин», написанном поэтом Гургани в середине XI столетия. Близость сюжетных структур здесь настолько велика, что высказывались предположения о возможности прямого заимствования французским трувером восточного сюжета¹⁷. Параллелизм сюжетных ядер обоих памятников хорошо проанализирован Е. М. Мелетинским¹⁸, поэтому ограничимся лишь краткими замечаниями.

Самое существенное, что параллельна исходная ситуация сюжета: старый король (соответственно Мобад и Марк) решает взять в жены молодую прекрасную девушку (соответственно Вис и Изольду). Невеста отдает свое сердце юному герою, родственнику жениха (Рамин и Тристан), который сопровождает ее к королевскому двору. Молодые люди становятся любовниками до брачных торжеств. У каждой из героинь есть верная наперсница, готовая подменить

¹⁶ Памятники литературы Древней Руси: Конец XV первая половина XVI в. М., 1984. С. 642.

¹⁷ См.: *Gallais P. Genèse du roman occidental: Essais sur «Tristan et Iseut» et son modèle persan.* Paris, 1974.

¹⁸ См.: *Мелетинский Е. М.* Указ. соч. С. 163—175.

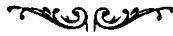
собой девушку на брачном ложе (кормилица и Бранжьена). В обоих произведениях любовники вынуждены пройти испытание огнем, они лгут, обманывают, пускаются в бега; что же касается престарелого мужа-короля, то сперва он их жестоко преследует. Но готов простить и даже поверить в их невиновность. Удалившийся в изгнание герой, желая забыть любимую, женится на другой (Поль и Изольда Белорукая), но затем вновь возвращается к своей первой любви. Узнав об этой измене, героиня испытывает жестокие муки ревности и не может долго противиться своему чувству. Итак, параллелизм сюжетных ядер несомненен. Есть, однако, различия. На частных мы останавливаться не будем, но одно существенное. Это отношение героев к основному конфликту. Если Тристан испытывал необоримое чувство вины по отношению к Марку, к которому он очень привязан, и если Изольда также сознает незаконность, преступность своего чувства (хотя это и не внушает ей особых угрызений совести), то, например, Вис открыто ненавидит Мобада и не считает свою измену проступком. Да и Рамин не очень терзается, обманывая старшего брата. Но в определенные отношения с ним герой поставлен, игнорировать их он не может. Взаимоотношения с братом и возлюбленной, предполагающие неперемный выбор, перед которым находится герой, и составляют сюжетное ядро персидской поэмы (как и легенды о Тристане и Изольде). Этим сюжетным ядром определяются набор мотивов, их последовательность и взаимосвязанность. Поэтому мы можем говорить здесь о наличии типологического параллелизма. При этом не очень важно, что финалы двух наших произведений разительно отличаются друг от друга. Ведь если в поэме «Вис и Рамин» и присутствует мотив одержимости любовью, необоримости и всевластия чувства, то в персидском памятнике нет идеи «любви до гроба» (и «за гробом»), даже напротив: книга многозначительно кончается счастливым браком, длящимся ни много ни мало восемьдесят три года. У этой счастливой четы было и многочисленное потомство, и герои поэмы правят страной, которой до них управлял Мобад (между прочим, как и Петр с Февронией). Что касается разительного отличия финалов, то на парадигматическом уровне они в равной мере возможны, ибо реализуют одну из универсальных ситуаций, а оба произведения — не о том. В них очень большую роль играют поданные «без нажима», но вполне отчетливо сложные феодальные отношения и заинтересованности. Далекое не случайно в обоих

случаях перед нами конфликт в княжеской, царской, королевской семье, конфликт между старшим в роде и его потенциальным наследником. И осью этого конфликта является героиня. Ее появление означает для младшего почти неизбежную утрату права на наследование престола. Правда, этот мотив в поведении героя оказывается вытесненным, отброшенным внезапным любовным чувством. Но в сюжетном ядре он присутствует, хотя как бы выведен за скобки. Таким образом, сюжетное ядро и в персидской поэме, и в западной легенде сложно, многослойно. К этому можно добавить, что оба произведения занимают заметное место в своих литературах. О легенде о Тристане и Изольде не приходится говорить — так много памятников было создано в XII и XIII вв. на этот сюжет в разных странах Западной Европы. Что касается поэмы Гургани, то с ней вполне сопоставимы поэма Айюки «Варка и Гюльшах», а также, вне всякого сомнения, пять великих поэм Низами.

Итак, типологические параллели не безграничны. Если отказаться от самых общих рассуждений (скажем, о повсеместном распространении романа в XIX в.) и сделать анализ аналогий, параллелей, схождений действительно продуктивным и убедительным, то как нам представляется, следует обратиться не просто к сюжетам сопоставляемых произведений, а к их сюжетным ядрам со всей их сложностью, если угодно, к их смыслу, к зависимости фабульных мотивов от основного сюжета, не путая мотивы универсальные с мотивами функционально (сюжетно) обусловленными, а также обратиться к литературному окружению сопоставляемых произведений, их месту в движении своих литератур. В противном случае мы с полным основанием могли бы сопоставить легенду о Тристане и Изольде, например, с известным романом Владимира Набокова «Король, дама, валет». Такое сопоставление, конечно же, правомерно и даже занимательно, но это уже не относится к нашей теме.

**ОБ ОДНОЙ
СТАРОФРАНЦУЗСКОЙ
ПАРАЛЛЕЛИ
«СЛОВУ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»**





Параллельные, сходные мотивы довольно часто встречаются в двух разных литературных произведениях, порой и хронологически, и географически очень далеко отстоящих друг от друга. Случается, правда, что совпадение мотивов не говорит о данных памятниках ничего, чаще же — говорит о многом: о непосредственной зависимости одного произведения от другого, о принадлежности обоих к одному и тому же жанру, к одной и той же или близким эпохам, к одной и той же литературной традиции и т. д. Не раскрывая генетических связей памятников и не связывая их достаточно жестко с конкретным литературным рядом, совпадающие или сходные мотивы, обнаруживаемые в двух разных произведениях, помогают, как правило, глубже понять и осмыслить каждое из них.

Поэтому, как нам представляется, было бы полезно сопоставить известную похвалу воинам-курянам, вложенную в «Слове о полку Игореве» в уста князя Всеволода, с одним старофранцузским текстом, находящимся в рукописи F. fr. 837 (anc. 7218) Парижской национальной библиотеки (f. 222 v — 223 r).

Прежде чем обратиться к интересующему нас тексту, скажем несколько слов о содержащей его рукописи. Это внушительных объемов пергаментный кодекс (362 л.) размером 315×210 мм, в котором текст написан в два столбца по 50 строк в каждом. Датируется рукопись второй половиной XIII столетия (видимо, не ранее июня 1278 г.). Этот кодекс был известен исследователям давно: отдельные из входящих в него произведений публиковались уже в середине XVIII в. К нему обращались и обращаются постоянно, о нем спорят, указывая, что для одних произведений он может служить вполне надежным источником текста, для других же — нет. Не приходится удивляться, что рукопись была издана факсимильно¹ (нам приходилось видеть это издание, но не было возможности детально его изучить). Все включенные в рукопись произведения — стихотворные. Вместе с тем состав кодекса весьма пестр:

¹ *Omont H. Fabliaux, Dits et Contes en vers français du XIII^e Siècle; Fac-similé du manuscrit français 837 de la Bibliothèque Nationale. Paris, 1932.*

тут и небольшие куртуазные повести и лэ, и пьески, и дидактические сочинения, и фрагменты («бранши») знаменитого «Романа о Лисе», и сатирические произведения таких известных поэтов XIII в., как Жан Бодель или Рютбеф, наконец — очень большое число фаблио (по подсчетам Ж. Бедье — 62², по подсчетам П. Ньюкрога — 59³). Поэтому-то рукопись привлекала внимание прежде всего исследователей этого жанра. Содержащиеся в рукописи произведения широко представлены в наиболее полном издании текстов фаблио, осуществленном в 1872—1890 гг. Анатоном де Монтеглоном и Гастоном Рейно. Как известно, в это шеститомное издание попали не только произведения, относящиеся к жанру фаблио. Там оказались сатирические «сказы», «споры» и ряд других памятников, которые современные исследователи единодушно не включают в перечень фаблио (в том числе и интересующий нас текст). Между тем наличие подобных псевдофаблио в издании Монтеглона—Рейно не случайно. Подобные произведения несут на себе, как правило, печать сатиричности и отчасти пародийности, они нередко близки к фаблио тематически, хотя из-за своей бессюжетности не могут быть отнесены к этому жанру.

Интересующее нас небольшое (52 строки) стихотворное произведение неизвестного автора, озаглавленное в рукописи «Une branche d'armes»⁴ описывает, бесспорно, несколько иронически, образцового молодого воина (оруженосца, благородного юношу), собирающегося стать рыцарем. Прочитаем его, постоянно держа в памяти известное место «Слова». Начало стихотворения особенно близко к древнерусскому памятнику:

Qui est li gentis bachelers?
 Qui d'espée fu engendrez,
 Et parmi le hiaume aletiez,
 Et dedenz son escu berciez,
 Et de char de lyon norris,
 Et au grant tonnoirre endormis,

² См.: *Bédier J. Les Fabliaux.* Paris, 1969. P. 440.

³ См.: *Nykrog P. Les Fabliaux.* Genève, 1973. P. 310.

⁴ *Recueil général et complet des Fabliaux des XIII^e et XIV^e siècles, imprimés ou inédits.* Publiés avec Notes et Variantes d'après les Manuscrits par MM. Anatole de Montaiglon et Gaston Raynaud. Paris, 1877. T. 2. P. 130—132. До этого наш текст был напечатан в книге: *Jubinal Ach. Jongleurs et Trouvères.* Paris, 1835. P. 73—74.

Et au visage de dragon,
lex de liepart, cuer de lyon,
Denz de sengler, isniaus com tygre,
Qui d'un estorbeillon s'enyvre
Et qui fet de son poing maçue,
Qui cheval et chevalier rue
Jus à la terre comme poudre...⁵

Как и в «Слове», здесь говорится прежде всего о героическом воспитании будущего рыцаря, причем в воспитание это входит не три компонента (что Ф. Я. Прийма считал неперменным для народно-эпического памятника⁶), а по меньшей мере пять: он рожден, вспоен молоком, взлелеян, вскормлен и убаюкан. Все это, как и в «Слове», происходит в обстановке военного лагеря (если не похода), которую вряд ли можно считать «естественной»⁷. Напротив, здесь подчеркнуты особость, необычность такого воспитания.

В этом перечне заслуживает особого внимания первый компонент («qui d'espée fu engendrez»). Старофранцузский текст допускает здесь несколько толкований (а следовательно, и переводов). В примечании 5 мы дали самый нейтральный, наименее экспрессивный вариант перевода-толкования. Но текст может быть переведен и иначе. Здесь можно увидеть и довольно смелую метафору. Будущий рыцарь появляется на свет с помощью меча, играющего роль повивальной бабки, что вполне согласуется с героическим характером предначертанной ему судьбы. Но метафора может быть еще более смелой и первобытно-грубой: с помощью меча происходит само зачатие ребенка. Видимо, такое толкование данного места текста возможно в двух случаях: во-первых, если перед нами устойчивая метафора, восходящая к достаточно архаичной поэтике (здесь аналогии следовало бы

⁵ Перевод: «Кто юноша-рыцарь? Тот, кто под мечом был рожден, и среди шоломов молоком вспоен, и в собственном щите взлелеян, и мясом льва вскормлен, и средь страшного грома убаюкан; тот, у кого лицо как у дракона, глаза — как у леопарда, сердце — как у льва, зубы вепря, кто быстр, как тигр, кто упивается вихрем и у кого не кулак, а дубина, повергающая наземь, словно пылинку, и лошадь, и рыцаря...».

⁶ См.: Прийма Ф. Я. А мои ти Куряни свѣдоми кѣмети... // Культурное наследие Древней Руси. М., 1976, С. 60—62.

⁷ См. там же. С. 63.

поискать в ранней скандинавской и англо-саксонской поэзии), во-вторых, если мы имеем дело с пародированием более ранних текстов или устойчивых «общих мест».

Мы склонны видеть в данном стихе сознательное обыгрывание многозначности глагола *engendrer*, что согласуется с нашей мыслью о пародийном характере произведения. Это подтверждается как его достаточно поздней датировкой, так и непосредственным окружением в рукописи. Подтверждается это и последующими стихами, особенно теми, где юный воин сравнивается с дикими зверями — драконом (для Средних веков это был вполне реальный «зверь»⁸), леопардом, львом, вепрем, тигром (а несколько ниже — и ястребом). Сравнения эти нарочиты и шаблонны и явно уступают яркому и лапидарному замечанию «Слова» — «сами скачють акы сѣрыи вльци въ полѣ».

Элементы пародии по мере развертывания текста заметно нарастают. Основным занятием юных воинов оказываются турнирные поединки, ради участия в которых они готовы отправиться за море в Англию или перевалить через высокие горы.

В их воинской сноровке совершенно нет интеллектуального элемента, который мы находим у курян («пути имь вѣдоми, яругы имь знаеми»). Наконец, прямой снижающей пародией является изображение «трапезы» таких воинов:

Ne ne demande autres, dragies
 Que pointes d'espées brisies
 Et fer de glaive à la moustarde,
 C'est un mès qui forment li tarde,
 Et haubers desmailliez au poivre...⁹

В настоящий момент мы затрудняемся сказать, пародией на какое именно произведение средневековой французской литературы является наш текст. Возможно, при сквозном просмотре всех памятников французской словесности XI—XIII вв. источник этого текста и может быть найден. Но не исключено, что мы имеем дело с пародией не на конкретное литературное произведение, а на те «общие места» куртуазной поэзии, которые ко второй поло-

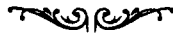
⁸ См.: *Clébert J.-P. Bestiaire fabuleux*. Paris, 1971. P. 156—170.

⁹ Перевод: «Ему не надо других лакомств, кроме острых лезвий разбитых мечей, и самое желанное для него блюдо — это булатные мечи с горчицей и звенья кольчуги с перцем...».

вине XIII в. начали утрачивать свежесть и оригинальность, становясь объектом пародирования. Не подлежит сомнению, что наш текст вышел из-под пера какого-то клирика, связанного с городом и его культурой, достаточно остраненно воспринимающего культуру «замка». Но даже эта остраненная и пародийная трактовка рыцарских норм и их художественное переосмысление не затушевывают их основы — идеи не просто ранней подготовленности к ремеслу рыцаря, а изначальной предназначенности к нему, что, наверное, и имел в виду князь Всеволод в своей похвале воинам-курянам.

**ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ
ДРЕВНЕЙ РУСИ
в контексте развития
европейского средневекового
театра**





Но-видимому, почти для всех стран Европы эпоха Средних веков была временем рождения и развития национального театра. Это относится и к Греции и Риму, где театр, используя старый опыт, все-таки претерпел новое, повторное рождение и стал во многом другим, на первых порах отказавшись от старых жанров и форм. Формы этого театра были, естественно, различны в разных странах и регионах. Различны были особенности возникновения театра, его хронологические рамки, те этапы эволюции, которые этот театр прошел на протяжении Средних веков. Но это многообразие не исключает общих закономерностей развития средневекового театра, которым в той или иной мере подчинялись театры разных регионов Европы. Не была исключением и театральная жизнь Древней Руси¹.

Русский средневековый театр всесторонне изучается немногим более ста лет. За этот короткий срок собрано очень большое количество разнообразных материалов и появилось большое число работ, вряд ли меньшее, чем за это же время было посвящено театру Западной Европы, и тем не менее в истории русского средневекового театра очень много лакун. Мы очень многого не знаем или знаем лишь приблизительно. И это не случайно. Как увидим, в этом одна из особенностей существования театра в России на протяжении достаточно долгого Средневековья.

До начала изучения русского средневекового театра, да и позже, в его ходе, не раз высказывались предположения об отсутствии на Руси, если и не абсолютном, то почти полном, театральной жизни и следовательно о несамостоятельности дальнейшей эволюции русского театра². В противовес подобной точке зрения

¹ См.: Всеволодский-Гернгросс В. Русский театр. От истоков до середины XVIII в. М., 1957; Ср.: Срезневский И. И. Исследования о языческом богослужении древних славян. СПб., 1848.

² Такой точки зрения твердо придерживается французский исследователь Жан-Клод Роберти. Для него театр начинается лишь тогда, когда появляется стационарная сцена, соответствующее здание, актерская труппа,

ряд ученых отстаивал мнение об исключительной автохтонности театральной жизни на Руси в эпоху Средних веков. Впрочем, эта мысль имеет отношение главным образом к проблеме возникновения театра, проблеме, по понятным причинам, сложной, спорной, во многом неразрешимой. Проблема возникновения театра в условиях Средних веков может решаться лишь приблизительно; и это относится не только к театру в России, но и у других странах Европы. Причем, так как русский средневековый театр появился сравнительно поздно, по крайней мере на несколько веков позже, чем в Западной Европе, следы его возникновения лучше сохранились (в хрониках, в юридических документах и т. д.). Это дает возможность путем сопоставлений и аналогий уточнить некоторые детали возникновения театра и на Западе. Однако это не входит в наши задачи.

Театр рождался в России дважды. Второе его рождение имеет точную дату — 1672 г., то есть тот год, когда Мольер поставил «Плутни Скапена» и «Ученых женщин», Корнель — «Пульхерию», а Расин — «Баязета». Это рождение хорошо изучено. Это было рождение подготовленное и, так сказать, сознательное. Его можно сравнить если не с учреждением «Комеди Франсез», то с возникновением «Бургундского отеля» или, скажем, «Братства Страстей Господних». Первыми шагами русского придворного театра, учрежденного по повелению царя Алексея Михайловича, мы заниматься не будем. Нас интересует более ранний этап развития театра, этап в полном смысле слова средневековый.

Первое появление театра на Руси теряется в весьма отдаленном, несомненно долетописном, видимо, и дохристианском прошлом. Как и появление театра в Западной Европе. Как и на Западе, возникновение театра на Руси было связано с языческими обрядами, которые носили, уже изначально, игровой характер³. Но до принятия христианства в конце X в. театрализованный характер языческих обрядов не способствовал, а, напротив, препятствовал становлению театра. Последний смог интенсивно развиваться уже после принятия христианства, когда языческие обряды постепен-

сценическая машинерия и т. п. См.: *Roberti J.-Cl. Fêtes et spectacles de l'ancienne Russie*. Paris, 1980.

³ См.: *Рабинович М.* К истории скоморошьях игр на Руси // *Культура средневековой Руси*. М., 1974. Ср.: *Миллер В.* Русская масленица и западноевропейский карнавал. М., 1884; *Дубровский Н.* Масляница. М., 1870.

но утрачивали свою магическую силу, превращаясь из элементов первобытной религии в сферу быта, игры, развлечения, то есть театра. Думается, такой путь своего становления театр прошел не только на Руси, но и в Западной Европе.

Первые сведения о появлении театра в его самой примитивной, первичной форме относятся на Руси к середине XI в. Но это лишь письменное свидетельство о наличии на Руси театра и его деятелей, актеров. Сам театр появился безусловно ранее этого упоминания в летописи. Это значит, что прогресс становления театра прошел очень быстро, что он появился вскоре же после принятия христианства. Вообще-то мы привыкли к замедленности культурно-исторических процессов в условиях Средних веков, поэтому на столь быстрое становление театра следует обратить внимание. Тут вот что интересно. Театр в России проделал достаточно быстро первый этап своего развития, как уже говорилось, в XI в. Этот век и в Западной Европе разительно отличался от предшествующего, когда процессы были более замедленными, вялыми. Таким образом, культура Древней Руси обнаруживала те же тенденции развития, что и культура Запада. Лишь в начале XIII в. это поступательное движение было приостановлено монгольским нашествием.

С первых шагов русского театра он стал подвергаться нападкам со стороны церковных властей. И в этом судьба русского театра принципиально не отличается от судьбы театра на Западе. Но одно существенное отличие все-таки было, дело в том, что в России, в отличие от Западной Европы, церковь не приняла участия в становлении театра. Поэтому в России, видимо, не сложилось (или почти не сложилось) традиций религиозного театра, не получила развития литургическая драма, которая стала в Западной Европе одним из важнейших этапов эволюции театра. Точнее, почти не получила. Один из вариантов литургической драмы русский театр все-таки знал. Я имею в виду так называемое «Пещное действо», драму рождественского цикла. Эта драма обычно разыгрывалась 17 декабря и представляла собой инсценировку известного библейского рассказа о трех юношах, которые отказались поклониться идолам царя Навуходоносора и за это были отправлены им в горящую печь, откуда были спасены посланным Богом ангелом. Но эта драма представляет собой единственный образец литургической драмы на Руси. Известно, что она

исполнялась в XVI в. в Москве в Успенском соборе Кремля; возможно также, что ее играли в Новгороде и некоторых других городах. Но, видимо, такие спектакли были достаточно редки и не сложились в традицию⁴.

Тот факт, что в России не получил развития религиозный театр, не должно нас удивлять. Это было связано с некоторыми специфическими особенностями православной церкви, которая пользовалась в богослужебной практике не абсолютно мертвым языком, как это было на Западе, а потому не в такой степени нуждалась в помощи театра для популяризации своего учения. Эта незаинтересованность обернулась последовательной враждебностью церкви по отношению к театру и без всякого сомнения стала тормозом в его развитии.

Другим важным следствием отрицательного отношения церкви к театру был фактический запрет на запись драматических текстов. Если мы и располагаем некоторыми из них, то, во-первых, эти записи крайне немногочисленны, во-вторых, относятся к достаточно позднему периоду, в-третьих, принадлежность записанных текстов к театральному репертуару некоторыми учеными берется под сомнение. Так например, известный сборник Кириши Данилова возник лишь в XVIII в. и лишь предположительно можно сказать, что он содержит репертуар древнерусского профессионального актера⁵.

Итак, второй особенностью русского театра Средних веков, отличающих его от театра западного, является крайне слабое развитие драматургии.

Но это не значит, что театр на Руси занимал в культурной жизни эпохи какое-то совсем незначительное место. Собранные учеными факты говорят о другом. Мы постоянно сталкиваемся не только с упоминанием театра, но и с указанием на его широкую популярность в народных кругах, что наносит серьезный ущерб нравам и вере. И вот что примечательно. Если деятели церкви неизменно выступали с осуждением театра, то последний получал постоянную поддержку как в народе, так и со стороны князей и бояр, которые любили подобные развлечения и нередко имели в

⁴ См.: Берков П. Русская народная драма XVII—XX вв. М., 1953.

⁵ О сборнике Кириши Данилова см.: Беляев В. Сборник Кириши Данилова. Опыт реставрации песен. М., 1969.

своем штате специальных потешников-актеров. В этой связи упомянем знаменитые фрески на стенах лестницы, ведущей на хоры собора Святой Софии в Киеве, выполненные все в том же XI в. Они изображают, в частности, средневековых актеров и музыкантов. Считается, что на этих фресках изображены увеселения при дворе византийских императоров. Видимо, это действительно так. Но появление этих изображений в Киеве вряд ли случайно: изображенные на фресках сцены были знакомы и понятны тем, кто их видел. Иначе они вряд ли появились бы на стенах основной церкви киевских князей.

Если источники постоянно говорят о популярности театра, то они мало что сообщают о том, каковы были спектакли этого театра. Дело здесь, конечно, не в некоем «сговоре» средневековых хронистов, правоведов или иных авторов письменных документов, а в том, что театр на Руси не обладал развитой системой театральных жанров. Лишенный поддержки и заинтересованности людей образованных (а ими были в то время почти исключительно представители церкви), древнерусский театр остался театром по преимуществу устным и во многом синтетическим. Этот театр был по своему происхождению народным, хотя зрителей своих он находил и не только в народной среде. Это определило еще две его особенности, два его отличия от театра Запада того же периода. Во-первых, русский театр был очень устойчивым в своих основных формах, которые были почти неизменны на протяжении пяти или даже шести веков. Во-вторых, он был универсальным. Точнее, универсальным было мастерство его актеров, так называемых «скоморохов».

О них следует сказать подробнее, так как они были основными актерами русского средневекового театра и о них накопилась уже достаточно большая литература⁶.

Изучение этимологии этого термина не входит в наши задачи, хотя ее однозначное решение помогло бы решить проблему возникновения театра на Руси. Существует немало гипотез о происхождении слова «скоморох», но ни одна из них не считается вполне удовлетворительной. Тем не менее укажем на наиболее распространенные гипотезы. Известный русский ученый

⁶ См.: *Борщевский И.* Несколько слов из истории искусства скоморохов. Ростов, 1914; *Белкин А. А.* Русские скоморохи. М., 1975.

конца прошлого века академик Александр Веселовский возводил это слово к арабскому «масхар», что значит «смешной человек», «шут». Другой русский ученый, И. Срезневский, сопоставлял этот термин с итальянским и французским обозначениями популярной театральной маски — «скарамуччо» и «скарамуш». Однако, по-видимому, русский термин значительно древнее и не может восходить к итальянскому и французскому, которые довольно поздние (так, французский возник не ранее XVII в.). Наиболее вероятным представляется близость слова «скоморох» к греческому «скоммархос», смысл которого можно истолковать как «мастер шутки».

Совершенно очевидно, что скоморохи не были единственными актерами древнерусского театра, так как в документах нередко рядом с ними упоминаются и другие, главным образом — исполнители на всевозможных музыкальных инструментах. Но в то же время слово «скоморох» было и собирательным, обозначая актера, забавника вообще. Таким образом, слово «скоморох» имеет два значения — собирательное и конкретное, относящееся к исполнителям определенного репертуара. Возможно также, что перед нами результат эволюции скоморохов; из универсальных актеров они постепенно превратились в исполнителей «скоморошин». Но этот процесс дифференциации не был на Руси доведен до конца. Искусство скоморохов осталось синтетическим. В этом они близки западным жонглерам, чье искусство столь глубоко изучено в классических работах Эдмона Фараля⁷ и в недавних книгах Жана-Клода Обайи⁸. Те изменения в театральной жизни Запада, которые произошли в ходе Столетней войны (и которые столь подробно описывает профессор Обайи), не имеют себе аналогий в России. Видимо, какие-то изменения произошли и в русской театральной жизни. Но они, во-первых, плохо изучены, во-вторых, очевидно, были не столь значительны, как на Западе, известно, например, что в поздний период существовали скоморохи нескольких типов (по меньшей мере трех), но совершенно неизвестно, в чем состояло отличие друг от друга их репертуара. Поэтому мы не будем останавливаться на этих различных видах скоморохов, тем более, что собранные русски-

⁷ См.: *Faral E. Les Jongleurs en France au Moyen Age.* Paris, 1971.

⁸ См.: *Aubailly J.-C. Le théâtre medieval profane et comique.* Paris, 1975.

ми учеными многочисленными о них данные все-таки довольно противоречивы. К тому же для нас важнее не их отличительные черты, а то общее, что было у скоморохов разных типов, как тех, кто постоянно жил в городе, порой при дворе князя или наместника, так и тех, кто небольшими труппами путешествовал по стране.

Отметим, во-первых, что скоморохов, видимо, было так много, что потребовалось определить их социальное положение, подразделять их на типы, что было закреплено юридически. Во-вторых, подчеркнем тот факт, что скоморохи (как и актеры западного театра позднего Средневековья) были либо по происхождению своему, либо по месту жительства (а следовательно и по своей деятельности) связаны с городом. Поэтому в их творчестве нетрудно обнаружить ярко выраженные антикрестьянские мотивы. В этом их можно сблизить с исполнителями фарсов. Но они вряд ли были связаны с теми сословиями средневекового города, откуда вербовались исполнители фарсов или соти. Они не только остались на более низкой ступени театральной эволюции, но и по своей социальной принадлежности представляли собой иное явление, чем западные актеры XV—XVII вв. Они принадлежали к самым низким, самым простым слоям городского населения. Вот, видимо, почему они не создали своей драматургии.

Отметим также, что в творчестве скоморохов лишь с большими натяжками можно увидеть антифеодальные мотивы, которые мы находим, например, в фарсах. Да и антиклерикальная направленность в искусстве скоморохов довольно слаба. Русский театр не поднялся до социальной сатиры. Он культивировал, помимо ритуально-обрядовых, комические жанры. Мы имеем в виду прежде всего так называемые «скоморошины», комические монологи или диалоги, изображающие откровенную бессмыслицу, описывающие причудливый мир наизнанку: коров, пасущихся на деревьях, кур, рождающих бычков, и т. п. В этом их можно сблизить с ранними жонглерами Запада.

Как известно, в средневековом театре получили неодинаковое развитие три основных компонента сценического искусства — мастерство актеров, мастерство постановщиков и мастерство драматургов. Последнее в театре Древней Руси осталось буквально в зародыше. Впрочем, как и постановочное мастерство (в России театральные костюмы и прочий сценический

реквизит был достаточно примитивен, а характер спектакля не требовал сложных ухищрений и находок, которые были необходимы, скажем, при постановке мистерий). Это обусловило и архаичность искусства скоморохов, и его устойчивость, а следовательно — и неизбежное отмирание на рубеже новой эпохи. Я позволю себе привести слова профессора А. Морозова, одного из крупнейших знатоков искусства скоморохов. В одной из недавних своих работ он писал: «Следуя за изменениями исторической действительности, развивались и изменялись сами скоморохи. Однако не следует преувеличивать эти изменения. В их социальном поведении и репертуаре сохранилось много архаических черт, которые были реликтовыми явлениями народной культуры. Мировоззрение скоморохов не было устойчивым или целостным, но в их слове и “действе” присутствовали древние мотивы, дремавшие в сознании народа и проявлявшиеся в его художественном творчестве и календарной обрядности. Скоморохи отражали общую отсталость народных масс и поддерживали уходящие в прошлое суеверия и магико-мифологические представления. Их искусство не поднялось выше своей гротескно-комической основы и оставалось грубо примитивным. Оно не доросло до обличительной сатиры, требовавшей более сложного осмысления действительности»⁹. Добавим, что если на Западе календарные праздники, в том числе карнавал, были существенным источником, отправной точкой развития театра, то театр в России в основном обслуживанием таких праздников и ограничился. Но нельзя не отметить, что у этих календарных праздников, в самой их атмосфере было немало сходного. Так, один из иностранцев, посетивших Москву во времена Ивана Грозного, писал: «Масленица напоминает мне итальянский карнавал. Он только тем отличается от масленицы, что в Италии день и ночь в это время ходит дозором конная и пешая городская стража и не позволяет излишнего буйства; в Москве самые стражи упиваются вином и вместе с народом своевольствуют»¹⁰.

Эти черты архаики и узости предопределили на исходе Средних веков упадок искусства скоморохов. Как писал А. Морозов

⁹ См.: Русский фольклор. Вып. XVI. Л., 1976. С. 66.

¹⁰ Цит. по кн.: Белкин А. А. Указ. соч. С. 5.

в уже цитировавшейся мною работе, «скоморохи отступили на периферию русской культуры не вследствие административных преследований или церковного осуждения, а потому, что их творчество выражалось в отживающих формах. Их реликтовое искусство все меньше отвечало новым потребностям, историческому ходу развития русской культуры, в том числе и народной». К этому можно было бы добавить, что постепенно заглохшее, искусство скоморохов не исчезло вовсе. Как и искусство западных средневековых актеров, с наступлением Нового времени оно ушло на периферию театра, преобразовавшись в искусство ярмарочных и уличных потешников и в конце концов — в искусство цирка. Но отдельные приемы этого искусства, архаичного и узкого, были использованы театром Нового времени (в том числе школьным театром).

Итак, при всем своем своеобразии, при всей своей узости, архаичности, меньшей развитости, русский театр Средних веков бесспорно имеет некоторые общие черты с театром западным. Это, во-первых, пути его рождения из ритуальных игр. Во-вторых, это его связь с народной комической культурой, которая теперь, после работ М. Бахтина, Д. Лихачева и других, получила новое, более глубокое освещение. Это, в-третьих, его связь с культурой средневекового города. В-четвертых, это настороженно-враждебное отношение к театру церкви, благожелательное — княжеской власти, двойственное (и восхищение, что отразилось, например, в известной новгородской былине «Вавило и скоморохи», и одновременно неприязнь и боязнь) — народных масс. В-пятых, это культивирование ряда функциональных жанров, связанных с календарными праздниками, и широкое участие древнерусских актеров в несобственно театральных зрелищах (шествованиях, торжественных въездах и т. п.). Наконец, это пути отмирания средневекового театра: с одной стороны, его уход на театральную периферию и превращение в несобственно театральное зрелище (которое просуществовало затем достаточно долго), с другой стороны, использование некоторых приемов средневекового театра в профессиональном театре Нового времени, в том числе и в наши дни, отмеченные все более растущим интересом к культурному наследию Средних веков.

**СРЕДНЕВЕКОВАЯ
РОМАНДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА
(Опыт реконструкции)**





Наши сведения о литературной жизни романдской Швейцарии в эпоху Средних веков отрывочны и неравнозначны. Иначе и не могло быть. Политического единства, а тем более культурного, в этих землях не было, они тяготели к разным политическим и общественным центрам, причем, сила тяготения на протяжении веков менялась. К этому надо добавить, что притягательная сила таких центров была небольшой, так как не подпиралась ни исторически, ни национально. Если особенностью культурного развития в Средние века вообще была неустойчивая гармония двух противоположных тенденций — с одной стороны, осознанная и старательно оберегаемая замкнутость минимальных культурных ячеек (замков, городов, городков, реже — объединений нескольких городов), с другой же стороны — большая открытость для всевозможных культурных контактов и влияний, то для романдской Швейцарии это верно в особой мере.

Между тем сведений о культурной жизни франкоговорящих кантонов так мало и главное — они не только случайны и нередко противоречивы, что с их помощью мало-мальски законченную картину создать вряд ли удастся. Получится неизбежный пестрый калейдоскоп, в котором белых пятен будет более чем достаточно. Особенно сложен вопрос о путях возникновения романдской литературы, ее первых шагах и о том, кому принадлежали эти «шаги». Таким образом, мы можем предложить не полную картину, а ее приблизительную реконструкцию.

В этой реконструкции опорными пунктами будут на первых порах заключения и выводы на уровне предположений и догадок, предположений и догадок о том, что на городских ярмарках наверняка увеселяли публику жонглеры, то есть танцоры и певцы, а также фокусники, у которых бывал в запасе и какой-то словесный материал. Точно также при праздниках в замках уж непременно увеселяли слух кавалеров и дам примитивной музыкой и пением. Подобные отрывочные сведения, а в еще большей мере догадки и предположения и позволяют нам реконструировать первые шаги культурной, в том числе и литературной жизни в романдских кантонах будущей Швейцарии.

Замкнутость первоначальных культурных центров (кроме монастырских) диктовалась корпоративным духом, в сильной степени свойственным средневековому мышлению, широко развитой ксенофобией, подкрепляемой стойкими местными обычаями, поверьями и предрассудками. Натуральное хозяйство, каким жил средневековый город в окружении тяготеющих к нему крестьянских селений, сказывалось и на своеобразной «натуральности», замкнутости культурной жизни со свойственными ей местным патриотизмом, традиционностью, устойчивыми и постоянно воспроизводимыми формами этой культуры. Но благодаря незначительности этих центров, их множественности, не мог не возникать и определенный культурный обмен, не существовать оживленный интерес к иным, чужим культурным феноменам, которые воспринимались, конечно, как чужие, но от этого делались, быть может, еще более привлекательными и интересными. И огромную роль играла соседняя французская литература. Она была на первых порах не столько эталоном, стимулом для подражания, сколько самим фактом литературной жизни: недаром так много старофранцузских рукописей первостепенного значения со временем осело в западношвейцарских архивах и старинных библиотеках, университетских и муниципальных, — и в Берне, и в Цюрихе, и в Женеве, и в Фрибуре, и в Невшателе, и в других местах. Эти рукописи содержали первоклассные памятники средневековой французской литературы, и тем самым эти тексты, так или иначе, участвовали в местной литературной жизни, их читали, их знали. Но им не подражали, так как для этого не находилось исполнителей, да и, видимо, для этого не было творческих стимулов; это все-таки была чужая словесность, с чужой тематикой, не затрагивавшей местных интересов. Однако знакомство со столь богатой и уже давней литературной традицией необходимо учитывать, рассматривая почти совсем скрытые от нас процессы складывания, становления франкоязычной швейцарской литературы. Отметим при этом, что до определенного момента — скорее всего до эпохи Реформации, а, возможно, и еще дольше, — влияние соседней французской литературы было сильнее, чем воздействие культуры немецкоязычных кантонов. Этому не приходится удивляться: западные кантоны вошли в Конфедерацию достаточно поздно.

Помимо политических причин, о которых мы уже говорили, были и другие, несколько иного свойства. Нельзя забывать, что через

швейцарские земли пролегали пути из Северной Европы в Южную, в Италию. И эти пути, несмотря на труднодоступность снежных альпийских перевалов, были наиболее надежными, наиболее безопасными, и самыми короткими, а потому и весьма оживленными. Этими путями шли купеческие караваны, толпы паломников в Святую землю, отряды крестоносцев, всякий ремесленный люд. Все это не проходило даром: на бойких перекрестках возникали монастыри, укреплялись и расширялись города, возникшие еще в эпоху «темных веков», заложенные кельтскими поселенцами (что широко отразилось в топонимике: Женева, Лозанна и даже Берн — названия, восходящие к кельтским корням). Среди этих пришлых людей могли оказаться и бродячие актеры, но произошло в период развитого Средневековья и даже еще позже, уже на исходе Средних веков. В более ранний период культурные контакты носили иной характер, были спорадическими, подчас просто случайными.

На пороге судьбоносного для европейской культуры XII столетия территория Западной Швейцарии входила в состав подвижного, неустойчивого Бургундского королевства (Великого герцогства, просто герцогства). Это была периферия Священной Римской империи, и культурное значение этих земель было совершенно незначительно. Власть бургундских герцогов не была сильной, и на этом фоне разворачивалась неустанная борьба городов за коммунальные вольности, что стало залогом возникновения там — в Женеве, Невшателе, Фрибуре, Лозанне — каких-то культурных импульсов. Как это станет очевидно из дальнейшего изложения, местные традиции, местное культурное движение имели решающее значение для формирования швейцарской культуры вообще. Культура городов стала, в конце концов, фундаментом будущей национальной культуры. На это наслаивались инородные влияния и веяния, проводниками которых бывали в основном те или иные феодальные формирования, сменявшие друг друга на территории западных кантонов. Так, некоторое значение имело более чем вековое правление герцогской династии Церингенов (1097—1218). Однако связанный с господством этой династии культурный подъем, отразившийся в закладке ряда новых городов, строительстве (церковном, военном и отчасти светском), создании монастырей с их школами и скрипториями, обернулся для романдской Швейцарии несомненным упадком: правление Церингенов было временем повсеместной германизации, последствия которой сказывались еще долго.

После смерти последнего мужского представителя рода Церингенов, Бертольда V, романдская Швейцария подпала под влияние соседнего Савойского графства (сменившие Церингенов Кибурги не были значительной политической силой). Влияние Савойи было прежде всего, конечно, политическим, но отчасти и культурным. Вот почему одни из первых письменных памятников романоязычной швейцарской литературы (за одним примечательным исключением, о котором — ниже) связаны с Савойей, с делами и днями ее феодальных правителей. Тем самым культура продолжала развиваться достаточно замкнуто, вне широких внутренних контактов. Формирующийся французский язык нарождающейся словесности оставался на уровне местных диалектов и не мог породить какие бы то ни было культурные явления, выходящие за рамки узких региональных интересов. К тому же падение власти Церингенов устранило и такой существенный культурообразующий фактор как придворные нравы, обычаи, установления. Яркой куртуазной лирики и близкого к ней рыцарского романа, которые выросли бы на местной почве, романдская Швейцария не знала (для этого не было социальных и культурных предпосылок); не получил развития и эпос, хотя причудливая и беспокойная история сменявшихся на территории Швейцарии племен гельветов, алеманов, бургундов, равно как и история дальнейшей борьбы за становление государственности, отложившись лишь в народных легендах, могла бы дать повод для богатого эпического творчества. Неразвитость, точнее, отсутствие собственной литературной традиции, с одной стороны, наличие трех мощнейших литературных традиций — латинской, немецкой и французской, — которые было бы ошибочно называть «соседствующими», с другой, долгое время препятствовали становлению местной литературы. Чужие литературы подменяли собой местную, выполняли ее функцию.

На первых порах, то есть уже в XIII в., мы находим, собственно, не те или иные литературные явления, тем более не литературные памятники, а лишь некие культурные феномены. Да и о них мы часто можем говорить лишь гипотетически, экстраполируя на швейцарскую почву сходные явления соседних или отдаленных европейских стран и культур (это относится, например, к развитию городского театра, сведения о котором достаточно поздние, но нет сомнений, что театр — в формах литургической драмы —

возник в Швейцарии примерно тогда же, когда и в других европейских землях).

Христианство утвердилось на территории современной Швейцарии достаточно рано, в III в., и постепенно принесло с собой латинскую книжную культуру. Очагами этой нарождающейся культуры были, как и везде, монастыри, несколько позже — капитулы городских соборов, соборные школы и мастерские писцов и т. п. Но вот материальных памятников этой ранней христианской культуры почти не сохранилось, особенно относящихся к франкоязычной части Швейцарии. Монументальная архитектура романского стиля представлена здесь не очень большим числом сооружений. После короткого периода расцвета, который связывают с благочестивыми устремлениями, характерными для правителей так называемого Второго Бургундского королевства (конец IX — конец XI вв.), когда возникли замечательные монастырские комплексы Роменмотье и Сен-Сюльпис и — особенно — Пайерн, церковная архитектура утрачивает и свойственный ей ранее размах, и эстетическую выразительность. Это же можно сказать и о крепостной архитектуре: после пленительной простоты и мощи таких замков, как Грансон, Блоне или Шильон, наступает период упадка. Лишь общеевропейский расцвет готики не обошел стороной и Швейцарию. Ограничиваясь ее романской частью, назовем соборы Лозанны, Женевы, Мудона, Невшателя и ряд других аналогичных построек (многие из которых были сильно перестроены в XVIII и XIX вв.). Интересно отметить, что перестройки XV и XVI вв. производились не в стиле пламенеющей готики, как можно было бы ожидать, а все в том же добротном раннеготическом стиле, в котором еще проглядывают романские конструктивные и эстетические элементы. Это говорит о многом — прежде всего об устойчивости строительных, художественных и даже ментальных традиций, об известном провинциализме и замедленности культурного развития.

Повсеместное появление городских соборов является для нас свидетельством не только несомненной интенсификации духовной жизни, но и жизни культурной, которая хотя и была на первых порах всецело в ведении церкви, но не могла не вбирать в себя, как это было везде в Европе, определенные элементы народных настроений и вкусов (под «народными» мы понимаем в данном случае настроения и вкусы городского ремесленничества, купечества

и низовой «интеллигенции» — учителей, врачей, писцов, стряпчих и т. п.). К сожалению, ранние памятники городской драматургии (миракли, моралите, возможно, фарсы) до нас не дошли; нет и достоверных свидетельств о их существовании: при почти полном отсутствии ранней городской хронографии мы не знаем не только самих текстов этих драматургических произведений, но и обстоятельств их исполнения. И тем не менее можно с уверенностью сказать, что такие памятники существовали; эти ранние образцы драматургии ставили как в городских соборах, так и на главных площадях крупных городов.

Итак, если выделять в средневековой культуре три тенденции, три направления, три составных части с соответствующими внешними атрибутами — монастырскую, замковую и городскую, — то все они получили на территории Швейцарии относительно сходное развитие. Но оно не было широким и полнокровным и не породило значительных произведений.

II

Культурная жизнь не оставила ярких свидетельств, но она существовала, и кое о чем мы все-таки знаем. Так, характерный тому пример — культурная обстановка при дворе графов Женевских (а затем и графов Савойских) на рубеже XII и XIII вв.¹ У этих не очень значительных феодальных дворов были тем не менее обширнейшие династические связи. Так, дочь графа Женевского Беатриса-Маргарита (ум. в 1257 г.) вышла замуж за Савойского графа Фому I (1178—1233). У них было много детей, но сейчас обратимся к их четырем внукам. Все они, как говорится, сделали «удачную карьеру»: одна из них, Маргарита, стала женой французского короля Людовика IX Святого, вторая, Элеонора, вышла замуж за английского короля Генриха III, третья, Санча, — за Ричарда Корнуэльского (брата Генриха III), ставшего с 1257 г. германским императором, наконец, четвертая, Беатриса, была женой Карла I Анжуйского, короля Неаполя и Сицилии, брата Людовика IX.

При женевском и савойском дворах — в Шамбери, Женеве, Эвиане, Мудоне, Шильоне — охотно останавливались направлявшие-

¹ См. об этом: *Cingria Ch.-A. Musique et langue romane en pays Romand // Oeuvres complètes. Bern. S.a. T. VI. P. 191—231.*

ся в Италию провансальские трубадуры. Среди них встречались и достаточно известные поэты — Сордель, Ланфранк Чигала, Пейре Гильельм, Арнаут Каталан, Пистолета, Бертран д'Алкман, Элиас Борхольс и некоторые другие. Многие из них почли своим долгом посвятить то или иное свое стихотворение привечавшим их местным сеньорам. Но если поэты эти были в швейцарских землях не более, чем проездом, то один из трубадуров, Аймерик де Беленой (1216—1243)², задержался там на какое-то время и оставил некоторый след.

Биографические сведения о нем скудны. Его традиционное «Жизнеописание» кратко и сообщает немного. «Аймерик де Беленой, — читаем там, — был родом из Бордо; он родился в замке Леспарр и был племянником мэтра Корбиака. Он стал клириком, но бросил это дело; став жонглером, он сложил немало красивых, замечательных и изящных песен во славу некоей гасконской дамы, что прозывалась Жантой де Риё. И ради нее он долго пробыл в тех краях; потом он отправился в Каталонию, где и оставался до самой своей смерти». Как видим, здесь не упоминается его посещение Женевы. Но швейцарские хронисты (правда, довольно поздние) о таких посещениях рассказывают. И в средневековых рукописных кодексах сохранились его стихи, посвященные членам графской семьи. Так, мы знаем песню, которую Аймерик сложил для графини Беатрисы-Маргариты; поэт заканчивает песню таким обращением к своей августейшей адресатке:

Dona Na Marguarid' ouzirs
E vezers, e gens aculhirs
Provon que res no vos sofranh
De so que a pro domna tanh.

(«О моя дама Маргарита, сколь радостно слышать вас и видеть, как любезно принимаете вы гостей, ибо ничем, что придает благородство, вы не обделены»).

Аймерик появлялся довольно регулярно на берегах Женевского озера (в Шильоне, Веве, Лозанне, Женеве), видимо, где-то до 1242 г. Ряд стихотворений он посвятил Эмону, сыну Беатрисы-Маргариты, и одно — его сестре Беатрисе, что вышла замуж за графа Прованского Раймона-Беранже IV и родила от него четырех знаменитых дочерей.

² См. о нем: *Ruffini M. Il trovatore Aimeric de Belenoi. Torino, 1951.*

Аймерик де Беленой считался в свое время крупным поэтом, недаром его дважды, как образцового мастера канцоны, упомянул Данте в своем трактате «О народном красноречии». Пребывание поэта при савойском дворе не прошло даром: на какое-то время там утвердился стойкий культ провансальской поэзии. Ее знатком и ценителем был Савойский граф Фома II (ум. в 1259 г.), сам писавший стихи по-провансальски. Интересовался поэзией и его брат граф Савойский Петр II (1215—1270), прозванный «Вторым Карлом Великим» за решительность характера, строительные начинания (при нем завершилось сооружение Шильона), просвещенность и успешное приумножение владений (в какой-то момент его власть простиралась до Берна).

Но наиболее интересным свидетельством популярности провансальской культуры в Савоие были литературные увлечения племянницы Фомы и Петра, Элеоноры, которая, как уже говорилось, вышла замуж за английского короля Генриха III. Ей было всего двенадцать лет, когда она прибыла в Лондон в окружении огромной свиты. Бракосочетание вылилось в пышный и шумный придворный праздник, в котором приняли участие и приехавшие с невестой певцы и танцоры. Самым же поразительным фактом было написание Элеонорой на смешанном провансальско-французском наречии небольшого куртуазного романа «Бланден Корнуэльский». Впрочем, ученые берут под сомнение авторство Элеоноры, мы тоже не будем на нем настаивать. Собственно говоря, на английскую королеву как на автора этого не очень самостоятельного, но все же не лишнего определенного интереса романа указал лишь Жан де Нострадам в XVI в., первый серьезный историк провансальской поэзии. К тому же он приводит эти сведения с чужих слов, рассказывая об этом так: «Кто-то писал, что инфанта Леонора послала Ричарду прекрасный роман, сложенный провансальскими стихами, о любовных похождениях Бландена Корнуэльского и Гильельма Миремаского (следует: Гийо Мирамарского — А. М.), о славных подвигах, что они совершили, один во славу прекрасной Брианды, другой же во славу Ирланды, дам несравненной красоты». Между прочим, из слов Нострадама совсем не следует однозначно, что Элеонора написала этот роман сама, а не заказала его кому-то и не послала затем рукопись в подарок своему деверю (отсюда, видимо, и привязывание героя книги к Корнуэльсу). Тут отметим два обстоятельства: юная Элеонора вне

всяких сомнений неплохо знала современную ей провансальскую (да и, наверное, французскую) куртуазную Литературу, интересовалась ею и как-то способствовала появлению значительного литературного памятника; единственная рукопись романа многие столетия хранится в прославленной библиотеке Турина, а совсем не в Англии, как можно было бы ожидать, и это легко объяснимо — Турин имел очень длительные и разнообразнейшие связи с Савойей, и роман попал туда этим путем.

«Бланден Корнуэльский» — типичный авантюрный рыцарский роман. Его два протагониста, два рыцаря-друга становятся участниками целого ряда приключений, в которых немало загадочного и чудесного: они побеждают опасных гигантов, вступают в бой с огромным драконом, сталкиваются с мудрым отшельником, освобождают попавших в беду неосторожных девиц и т. д. Говорящая птица направляет их путь по зачарованному лесу и указывает Бландену, где ждет его самый великий подвиг. Рыцарь совершает его и снимает злые чары с прекрасной Брианды, которую погрузил в многолетний сон коварный волшебник. Бланден женится на Брианде, и Гийо — на ее сестре Ирланде.

Вышел ли этот короткий роман (в нем 2394 стиха) из-под пера английской королевы, не так уж важно. Мы знаем, что французская куртуазная литература не просто была популярна в Англии, многие ее памятники там и создавались. Но появление этого романа указывает на тот факт, что литература эта была популярна и при интернациональном по своему характеру савойском дворе. Еще важнее другое: перед нами свидетельства достаточно оживленной культурной жизни при дворе Савойских графов. Но это культурное оживление было там эпизодическим и не очень глубоким. Пребывание там ряда видных поэтов из Прованса не стало толчком для развертывания собственного литературного творчества (хотя Фома II и писал провансальские стихи). И все же этот короткий эпизод указывает на наличие в западношвейцарских землях определенной культурной атмосферы, подготовленной для восприятия инородных литературных веяний, без которой не могло бы возникнуть оригинальное творчество. Не будем забывать, что провансальские поэты писали все-таки на языке, для швейцарцев чужом, хотя и понятном. Здесь их литературные традиции не могли найти прямого продолжения.

Итак, провансальские трубадуры при дворах Савойских и Женеvских графов — это, возможно, яркий, но не очень значительный эпизод культурного развития романдской Швейцарии. Он приходится на первые две трети XIII столетия. Следующего сходного эпизода пришлось ждать довольно долго.

❧ III ❧

Видимо, первое действительно значительное явление в истории франкоязычной литературы Швейцарии — это творчество поэта Отгона де Грансона (Othon de Grandson)³. Впрочем, причисление Грансона к швейцарской литературе весьма условно; правильнее было бы говорить о том, что этот отпрыск достаточно знатного феодального рода принял активное участие в культурной жизни Швейцарии, оставил в ней заметный след, но не создал ни школы, ни литературной традиции, почти не имел ни продолжателей, ни учеников. Последнему не приходится удивляться: Грансон целиком ориентировался на французскую литературную традицию и потому занимает почетное место в истории литературы Франции.

Точная дата рождения Грансона неизвестна. Ее определяют очень приблизительно — где-то около 1350 г. В 1365 г. он женился на некоей Жанне де Вьенн, девушке своего круга, а в 1368 г. принял участие в военной экспедиции против Бургундского герцогства. Тогда Грансон состоял на службе как рыцарь и как поэт у Савойского графского дома. Тесно связанный с графом Амедеем VI, прозванным Зеленым Графом, и с его женой Бонной Бурбонской, он, однако, не так уж много времени проводил при этом провинциальном дворе. Авантюристический дух, свойственный рыцарству позднего Средневековья, коснулся и Отгона де Грансона: под 1372 г. он упомянут в «Хронике» Фруассара как участник смелого рейда английской эскадры против французской крепости Ла Рошель (между прочим, тут Грансон был не одинок: еще один рыцарь-швейцарец, Жан де Грюяр, был в составе английского отряда). После этого поэт побывал в испанском плену, был выку-

³ См. о нем: *Orsier J. Un ambassadeur de Savoie, poète d'amour au XIV siècle*, Othon de Grandson. Paris, 1909; *Piaget A. Oton de Grandson, sa vie et ses poesies*. Lausanne; Genève, 1941; *Braddy H. Chaucer and the French Poet Grandson*. Baton Rouge, 1947; *Igly F. Oton de Grandson, chevalier-poète du XIV siècle*. Sierre, 1969.

плен английским королем и в 1376 г. вернулся в Савойю. В 1379 г. он снова оказывается в Англии, и снова участвует в военной экспедиции (все тот же Фруассар сообщает об этом). Через три года рыцарь-поэт появляется на короткое время в Португалии, выполняя какое-то дипломатическое поручение. В 1386 г. Отон, по смерти отца, вступает во владение родовыми фьефами, разбросанными по окрестностям Женевского озера, и возвращается к своим придворным обязанностям. Здесь он был явно как рыба в воде: все события придворной жизни, все сложные переплетения интересов, пристрастий, стремлений не только находили у него заинтересованное понимание, но и неизменно толкали его на участие в сомнительных и рискованных заговорах, интригах, политических играх. Они подчас бывали весьма опасны: по неизвестным для нас причинам в 1389 г. Отон был заключен в тюремные казематы замка Морж, затем знаменитого Шильонского замка. Но действительно трагический оборот события микрополитической жизни Савойи приобрели для поэта в 1391 г. после загадочной кончины Красного Графа, Амедея VII Савойского. Этому происшествию было посвящено немало противоречивых свидетельств хронистов; посвятил ему заметное место в своей знаменитой «Хронике» и Жан Сервион, один из первых значительных швейцарских писателей-прозаиков середины XV в. А произошло вот что. 2 ноября 1391 г. в страшных муках внезапно скончался граф Амедей VII. Ни у него самого, ни у окружающих не было сомнения, что он отравлен. Сначала обвинили придворного врача, как полагается, пытали и вырвали признание. Врач этот, некий Жан де Грандвиль, не был уроженцем Савойи, напротив, он совсем недавно прибыл туда, будучи рекомендован герцогом Бурбонским. Последний мог быть заинтересован в смерти графа. А в заговоре (который, бесспорно, существовал) могла принять участие и Бонна Бурбонская, мать несчастного Амедея.

В дело вмешался герцог Беррийский. Незадачливого врача снова пытали, и он оговорил всех, на кого ему указали. В их число попал и Отон де Грансон как лицо, приближенное к графине. От имени юного наследника престола его мать, Бонна Беррийская, распорядилась конфисковать несколько владений Отона (Обонн и Коппе, на северном берегу Женевского озера, между Женевой и Лозанной) и тут же продала их за 14 тысяч флоринов; два других владения Грансона — Кюдрефен и Гранкур — были отданы одному

купцу из Павии в уплату старого долга Савойского дома. Рыцарь-поэт был вынужден снова искать прибежища в Англии, и вовремя: один из замешанных в деле был казнен, Бонна Бурбонская, тетка французского короля, выслана в свои земли.

Спустя какое-то время «выяснилось», что не было ни заговора, ни отравления. По распоряжению короля Франции, с которым не мог не считаться Савойский двор, дело было пересмотрено и невиновность осужденных доказана. Так что Грансон мог рассчитывать получить назад свои земли. Но завладевший ими Жерар д'Эставайе перед главным судьей кантона Во вновь обвинил поэта и в заговоре, и в отравлении. С этим же заявлением он явился и к молодому графу Амедею VIII. Был назначен судебный поединок, мера, к которой уже давно не прибегали в юридической практике. Поединок должен был состояться в январе 1397 г., затем его перенесли на 5 мая, потом на 7 августа. Эти отсрочки говорят о том, что Савойский двор надеялся на примирение противников. Этого не случилось, и тут решающую роль сыграли швейцарские горожане (из Лозанны, Вева, Монтре и других городов кантона Во): они требовали соблюдения закона, правовых норм и т. д. Им, видимо, надоели феодальный произвол, попрание обычаев и судебных решений, вообще — вся эта рыцарская игра в законность. Если учесть, что власть Савойских графов была достаточно слабой (им постоянно угрожали как бургундцы, так и — в еще большей мере — уже объединившиеся кантоны, а также Австрия), можно понять юного Амедея VIII и его советников. Они не стали спорить и судебный поединок был устроен.

Итак, поединок состоялся. Отон де Грансон был убит наповал, его земли остались за Жераром д'Эставайе, который с триумфом проехал по всему кантону. Этот трагический случай, имеющий вместе с тем некоторый комический оттенок, в памяти потомков определил место Грансона: участник последнего судебного поединка. То, что он был очень значительным поэтом, стало как-то отходить на второй план.

Отон де Грансон являл собой типичную фигуру для своего времени. Мелкий феодал, владевший совсем микроскопическими земельными наделами, он был попеременно на службе у разных владетельных особ, откровенно продавая свой рыцарский меч. Так будут затем поступать многие швейцарские дворяне, у которых, кроме полуразвалившегося родового гнезда и рыцарской удали, не

было ничего. Они шли на службу туда, где больше платили, превратившись со временем в обыкновенных наемников, которых мы будем находить на протяжении нескольких столетий при разных дворах Европы.

Ощущал ли Грансон себя швейцарцем? Видимо, да, ведь здесь находились все его владения, здесь он провел немало лет. Но вот сложные перипетии политической жизни Грансона почти не нашли отражения в его поэзии. Точно так же — факты его личной жизни. Если как рыцарь Отон легка менял пристрастия и патронов, то как поэт он держался одного направления, одной стилистики, одних тем. Он был по преимуществу и даже исключительно певцом любовного чувства, несколько меланхолического и рассудочного. Кто был предметом его клятв и сердечных жалоб, сказать не беремся. Легенда о том, что это была жена Жерара д'Эставайе, давно опровергнута, к тому же она возникла достаточно поздно, и на это стоит обратить внимание: на исходе Средневековья Прекрасная Дама стала настолько условным и формализованным образом, что о его прототипе просто было некорректно заводить речь, вот почему об этом молчат хронисты. Впрочем, Отон несколько раз — в акростихах — называет свою даму Изабеллой, но идентифицировать ее с надежной определенностью так и не удалось (хотя здесь и предлагалось несколько кандидатур — Изабелла Португальская, третья жена Бургундского герцога Филиппа Доброго, Изабелла, герцогиня Йоркская, связанная близкими отношениями с Джефри Чосером, Изабелла Баварская, жена французского короля Карла VI, и т. д.).

В небольшой поэме «Жалобы в день Святого Валентина» Грансон рассказал, как он впервые увидел «одно из чудес света», даму его сердца, которую он стал затем без усталости воспевать. Себя он изображал как совсем юного пажа (но это совсем не Керубино, готовый влюбиться в каждую женщину), даму же — как умудренную немалым опытом красавицу в пору своего самого пышного расцвета. Юноша уже давно испытывает некое любовное томление, и встреча с дамой дает выход его чувству:

Et quant je la viz si tresbelle,
Si jeune et si bien renomee,
Et que chascun bonne nouvelle
Disoit de sa beaulte louee,

J'entray en trop forte pensee.
Car aucunement ressembloit
A la belle qu'avoye amee,
Pour qui mon cueur tant se douloit

(«И когда я увидел ее, столь прекрасную, столь молодую и столь всеми почитаемую, когда со всех сторон я слышал хвалы ее красоте, вот такая мысль овладела мною: никто не мог сравниться с красавицей, что я любил, с той, из-за которой так томилось мое сердце»).

Все это происходит в день Святого Валентина (14 февраля), когда, согласно старинным преданиям, можно встретить свою суженую. Так и происходит с поэтом; отныне он обязуется быть верным даме, вечно любить ее и прославлять в своих возвышенных стихах. Следует отметить, что, видимо, как раз Грансон ввел в поэзию тему Святого Валентина. До него она во французской лирике не встречается, у Отона же возникает многократно, становится одним из излюбленных мотивов его поэзии.

Исходная ситуация — юный паж, влюбленный безумно и безнадежно в прекрасную даму, которая «старше» юноши и возрастом, и опытом, и положением, — получает в стихах Грансона дальнейшее развитие. Отныне — уже в иных стихотворных формах, в балладах (их поэт написал около ста), в рондо, вирле, песнях, пастурелях. Взаимоотношения поэта и его возлюбленной несколько меняются. Теперь он уже довольно давно любит даму, но жалобы его остаются прежними. Любовь его все так же пребывает неразделенной, хотя рыцарь и дама даже клянутся на «Святом Евангелии» во взаимной верности. В отдельных стихах мелькают сетования на то, что дама нашла себе нового воздыхателя, он же должен хранить свои страдания в тайне. Неверность дамы, ее коварство, ее холодность, ее жестокость и непостоянство — вот обычные упреки, которые поэт адресует своей возлюбленной. Этим же характеризуется ее моральный облик. Но это, конечно, преувеличения, в которых отдает себе отчет сам поэт. Образ дамы соткан, тем самым, из кричащих противоречий: неземная красота, высокий настрой души, доброта и обходительность и рядом со всем этим — жестокость и неверность. Совершенно очевидно, что отрицательные черты характера дамы — это лишь отзвук переживаний и сомнений, которые одолевают влюбленного поэта. Еще точнее — это набор устойчивых признаков, неизменных в подобной лирической ситуации, то есть

это тот условный язык, который был принят у поэтов школы Машо. Грансон находит не столь изощренную систему тропов для передачи своих страданий, в этом отношении он был не очень изобретателен; отсюда немало повторений и подчас утомительного однообразия в его стихах. Но время от времени в них прорывается подлинная искренность и ненаигранное простосердечие, настоящий любовный порыв. Зримых примет действительности, окружавшей поэта, совсем немного в его стихах. Но они все-таки встречаются. То это упоминание уличных танцев и всеобщего веселья, охватившего пестрое население средневекового города, то это попытки локализовать изображаемое — упоминание обстановки замка или, напротив, глухой горной дороги и т. д. Но это, естественно, лишь фон, на котором разворачиваются горестные переживания поэта; именно на их изображение направлена вся его поэтическая изобретательность.

Рядом с любовными сетованиями иногда у Грансона появляются мотивы светлой грусти, вызванной сознанием быстротечности жизни, по крайней мере столь быстро промелькнувшей молодости, как, например, в одном из ронделей «Парижского сборника» его лирики:

Adieu, jeunesse, m'amie,
De vous me fault departir,
Plus ne vous puis retenir
Car le temps ne le vult mie.
Et sanz vostre compaignie
Ne doiz nulz amour servir.
Adieu, jeunesse, m'amie,
De vous me fault departir.

.....
Desormais Merancolie
Me vendra fort assoillir.
Adieu, jeunesse, m'amie,
De vous me fault departir...

(«Прощай, моя подруга юность, мне приходится с тобою расстаться; мне тебя не удержать, ибо неумолимое время не хочет этого. И без тебя я уже не буду должен служить любви. Прощай, моя подруга юность, мне приходится с тобою расстаться... Отныне печаль будет вечно терзать меня. Прощай, моя подруга юность, мне приходится с тобою расстаться...»).

В написанной Отоном де Грансоном пастурели тщетно было бы искать каких-то примет швейцарской природы: это обычные в произведениях подобного жанра ручеек и лужок и обычные же персонажи (один из которых — сам Грансон, с увлечением участвующий в этом условном маскараде).

Особняком стоят две баллады Грансона, сохранившиеся в рукописи библиотеки Невшателя. В одной из них он рассказывает о себе, рисует свой портрет в молодости:

Je fiz rondeaux, baladez, virelais,
 Ou temps passe que j'amay par amour,
 Et me tenoie liez, jolis et gais,
 Car biep cuidoie ainsy faire tousjours.
 Festes queroie, dance, joustez, bouhors,
 Ne voulsisse lors autre chose faire.

(«Я сочинял рондо, баллады и вирле в те прошлые времена, когда я служил любви и был радостным, изящным и веселым, старался быть таким всегда. Рыцарские забавы, танцы, поединки, турниры, — ничем другим не любо было мне заниматься»).

В другой балладе поэт передал с большой искренностью и силой свои переживания накануне рокового поединка. Несправедливость юного сеньера и коварство его злонамеренных советников лишили Отона его владений, но он полагается на божественную справедливость и отдает себя в ее власть, хотя чувство тревоги не оставляет его, к тому же трудная жизнь изнурила его тело, вот почему ему приходится обращаться к врачам.

Популярность Грансона среди современников и среди поэтов следующего поколения была весьма большой. Мы можем даже сказать, что она была международной: его поэзией интересовался и его переводил англичанин Джефри Чосер, его ценил испанец маркиз де Сантильяна, французская поэтесса итальянского происхождения Кристина Пизанская хорошо знала его стихи. Его высоко ставили такие прославленные поэты, его современники, как Эсташ Дешан и Жан Фруассар, поэты следующего поколения Жорж Шатлен и Мартен Лефран. Но вот ценили ли его как поэта при савойском дворе — не очень ясно. Вне всяких сомнений стихи его там знали, но, видимо, атмосфера в окружении Амеде VII и Амедея VIII перестала быть литературной. Перевелись при этом

дворе и знатоки и любители поэзии. Творчество Грансона опять осталось ярким эпизодом в становлении литературы романской Швейцарии. Но эпизодом, который уже не забывался, о котором помнили и в известной мере гордились.

☞ IV ☞

Итак, творчество Отона де Грансона не очень хорошо вписывается в швейцарский литературный контекст. Во-первых, потому, что его, этого контекста, просто еще не было, во-вторых, потому, что оно выросло из общепанцузской литературной традиции, на нее было ориентировано и в нее же включилось. Как мы уже говорили, сочиняя стихи на берегах Женевского озера, Грансон не описал ни этого озера, ни жителей окружавших его швейцарских городков. На языке поэта местный диалект тоже вряд ли отразился.

Чисто швейцарские реалии мы находим, конечно, в документальной прозе. Именно в ней местные интересы и местные приметы отразились прежде всего. Творчество Грансона было бесспорно заметным явлением швейцарской (тогда еще — савойской) культурной жизни, но не сразу принесло плоды. Иначе — в области исторической прозы. Ее развитие питалось из нескольких источников. Это общеевропейская историографическая традиция, которая благодаря месту своего бытования — монастырям — и языку — латыни — не имела препятствий к повсеместному усвоению. Это, затем, местная традиция, которая во франкоязычной Швейцарии зафиксирована начиная с XI в. («Хроники», составлявшиеся в монастырях Святого Маврикия, Сиона и некоторых других). Это, наконец, местная же моралистически-религиозная литературная продукция (тоже на первых порах латиноязычная), памятники которой известны начиная с середины XII столетия. Так, 1159 г. датируются «Восемь гомилий о деве Марии, матери Божией» («De Maria virgine matre homiliae octo»), принадлежащие перу епископа Лозанны Амедю. Еще один священнослужитель, аббат Анри де Откре, оставил сборник из 51 гомилии (XIII в.). Значительным явлением было и «Зерцало мира» («Mireour du Monde») неизвестного автора, обнаруженное в 1835 г. известным швейцарским деятелем культуры Феликсом Шаванном (1802—1863). «Зерцало» датируется второй половиной XIV в. и написано

каким-то капелланом церкви замка Ла Сарра (севернее Лозанны). Это довольно свободное рассуждение о бренности всего земного, о семи смертных грехах, о счастии в вере, о добродетелях и т. д. Язык «Зеркала» не очень уклюж, подчас грубоват, маловыразителен. Но это в какой-то мере говорит о его оригинальности: всяческих наставлений в благочестии и всевозможных «зерцал» создавалось в то время великое множество, и безымянному капеллану из Ла Сарра было бы легко воспользоваться каким-нибудь из них. Но он пошел более трудным и более почетным путем, он ничего не заимствовал, ничего не списывал, все сочинял сам.

Собственно историографическая литература появляется в романдской Швейцарии в XV в. Ее первые шаги еще не очень уверенны и самостоятельны. Но она содержит интересные оценки и ценные сведения, обнаруживающие в их авторах начатки чисто швейцарского патриотизма. Таковы, например, «Военные вылазки графа Бургундского против швейцарцев» некоего Давида Байо, о котором мы почти ничего не знаем.

Интересным свидетельством растущего внимания к отечественной истории является перевод на французский язык труда женева епископа Адемара Фабри «Вольности, права и кутюмы женева граждан». Завершенный в 1387 г., этот труд был переведен с латыни женева нотариусом Мишелем Монтионом в 1455 г., а в 1507 г. — напечатан. Исследователи отмечают толерантность и даже известное свободомыслие этого своеобразного документа, хотя он содержит немало жестких правил, требований и прескрипций. В XIV и особенно в XV в. многие города обзавелись своими сводами правил и установлений; они были составлены, например, во Фрибуре (причем по-французски), в кантоне Вале, в Берне и т. д.

В окружении герцогов Бургундского дома сложилась внушительная группа историков-анналистов. Она не только стала «школой», но и оказала решительное влияние на всю европейскую историографию того времени. Можно с уверенностью сказать, что история была любимым увлечением герцогов «второго» Бургундского дома, начиная с Филиппа Смелого (1342—1404), получившего герцогский титул в 1363 г. Отметим, что история понималась Филиппом и разделявшей его пристрастия женой Маргаритой Фландрской достаточно широко и гибко: вот почему в их богатейшей библиотеке рядом с хрониками и анналами нашли себе место

и памятники героического эпоса, и рыцарские романы, которые воспринимались тогда как непреложные исторические свидетельства, лишь облеченные в увлекательную форму и изложенные стихами. Филипп Смелый, как известно, принимал активное участие в большой европейской политике. Его родственные связи были широки и престижны (младшая дочь герцога, Мария, была выдана замуж за Амедея VIII Савойского, сыгравшего, как мы видели, роковую роль в судьбе Отона де Грансона), культурные пристрастия ориентированы на Север: герцог, возможно, не без влияния жены, выписывал ковры и гобелены из Фландрии, там же заказывал рукописные кодексы, приглашал оттуда живописцев (портрет его сына, Иоанна Бесстрашного, написал Ян Ван Эйк, портрет внука, Филиппа Доброго, — Рогир ван дер Вейден).

Такие прославленные писатели-хронисты, как Жорж Шатлен или Оливье де Ла Марш, выполняя волю великих герцогов, составляли историю Бургундского государства. В ней они не могли не касаться соседей-швейцарцев, с которыми Бургундия вела войны, заключала соглашения, активно сотрудничала.

От обширнейшей хроники Шатлена (ок. 1415—1475)⁴ сохранилась лишь часть; она охватывает события политической жизни с 1419 по 1475 г., главное внимание уделяя, естественно, бургундским делам. Основными героями хроники были патроны Шатлена Филипп Добрый и его сын Карл Смелый, чьи политические амбиции, как известно, натолкнулись на упорное сопротивление Фрибура, Берна и Базеля. При Карле благодаря военным успехам, а в еще большей мере — дипломатическому лавированию, Бургундия подчинила себе в той или иной форме большинство западных кантонов (Невшатель, Во, Вале, Женеву), а также и всю Савойю, вплоть до средиземноморского побережья. Впрочем, продолжалось это бургундское владычество недолго, и по смерти Карла Смелого (1477) его держава быстро распалась. До этого момента Шатлен не дожидаясь в свое повествование рассказ о конце могучего государства, естественно, не мог включить, но сложное противоборство Бургундии, Швейцарской конфедерации, Австрии и Савойи, при заинтересованной наблюдательной позиции Франции, бургундский историограф обрисовал достаточно красочно и под-

⁴ См. о нем: *Urwin K. Georges Chastellain, la vie, les oeuvres*. Paris, 1937; *Hommel L. Chastellain, 1415—1474*. Bruxelles, 1945.

робно. Его пробургундские симпатии очевидны, равно как и его несколько архаизирующие идеологические пристрастия (он был страстным и неутомимым певцом отживающего свой век рыцарства), но он стремился быть «объективным» и не мог не отметить с известным одобрением бюргерскую сметку в политике швейцарских городов, как и не заметить растущую там силу денежного мешка.

С еще большим вниманием к соседним швейцарским кантонам отнесся Оливье де Ла Марш (ок. 1425—1502) в своей пространной хронике, описывающей в основном события 1435—1488 гг. (но делающей обширные экскурсы в более отдаленное прошлое, вплоть до печального поединка Отона де Грансона)⁵. Верный сподвижник бургундских герцогов, он тоже был певцом уходящего рыцарства и потому немало страниц посвятил всевозможным придворным увеселениям, турнирам, шествиям, торжественным въездам и т. п., в описании которых он обнаруживал завидную изобретательность и даже вдохновенность. Нередко прибегал он к историческим параллелям, сопоставляя увиденное им самим с тем, о чем рассказывали предшественники и о чем говорила народная молва. Такие сопоставления подчас приобретали ностальгические нотки: в современной хронисту действительности он не мог не подмечать начинающегося упадка той культуры и того образа мыслей, пропагандистом и защитником которых он был. Вот откуда его подробный рассказ о Грансоне: для Ла Марша тот оставался образцом истинного рыцаря, и как воин, и как поэт.

Менее значительной была савойская историография. Но помимо Жана Дорьевиля, писавшего в 1417—1420 гг. и охватившего в своей хронике большой промежуток времени (с X до начала XV столетия), она выдвинула очень важную для истории швейцарской словесности фигуру, Жана Сервиона, автора «Забав и Хроник Савойского Дома».

Биографических сведений о Сервионе немного; известно, что он был женевским синдиком и в 40-е годы входил в штат савойских герцогов. Написана его книга, видимо, в 1465 г., но повествование обрывается в ней на 1416 г., на рассказе о последствиях бит-

⁵ См. о нем: *Stein H. Olivier de la Marche, historien, poète et diplomate bourguignon*. Bruxelles, Paris, 1888; *Stein H. Nouveaux documents sur Olivier de la Marche et sa famille*. Bruxelles, 1922; *Doutrepoint G. La Littérature française à la cour des ducs de Bourgogne*. Paris, 1909.

вы при Азенкуре и об австрийских кознях, направленных против Савойи и объединенных кантонов. Близкая к современности история изложена Сервионом суховаато, подчас сбивчиво и с частыми лакунами и ошибками. Он был в большей степени историком, чем регистратором недавних событий. Вот почему его творческая фантазия дала себе волю в начальных главах, в рассказах о совершенно легендарных правителях Кёльна III в. (Тезее, сыне некоего Эзея) или о не менее фантастическом завоевании юным Карлом Великим кантона Во (войска Карла здесь действительно проходили, двигаясь в Ломбардию, но Сервион описал это с изощренной изобретательностью и явно придуманными подробностями). Эта начальная часть хроники воспринимается как прозаический рыцарский роман, последний интерес к которым ненадолго вспыхнул во второй половине XV в.

Отдавая дань этому интересу, некий Жан Баньон, бакалавр права, гражданин Лозанны и Женевы, решил поразвлечь своих современников. Его перу принадлежит латинский юридический трактат, обнаруженный лишь в XIX в., и прозаическая обработка известнейшей героической поэмы о Фьерабресе⁶, повествующей о гиганте-язычнике, побежденном побратимом Роланда Оливьером и ставшем верным сподвижником Карла в его войнах в Испании. Этот роман был впервые напечатан в Женеве в 1478 г., стал очень популярен и охотно перепечатывался во франкоязычных странах на протяжении нескольких столетий. Язык романа грубоват, неряшлив, подчас в нем попадают ошибки; возможно, он отражает некоторые особенности не диалекта, а разговорной речи Женевы и Лозанны второй половины XV в. Так или иначе, это один из самых первых памятников романдской художественной прозы, причем такой памятник, в котором автор подчеркивает свою принадлежность к кантонам, раскинувшимся по берегам Женевского озера. Квазинациональные черты могли приобретать в то время, естественно, лишь политическую и, если угодно, «классовую» (точнее, сословную) окрашенность: Баньон ощущает себя женеvским и лозанским бюргером, прямо пишет об этом в отступлениях и прологах, даже в известной мере этим гордится. Он признает, что его

⁶ См.: *Bagnyon J. L'Histoire de Charlemagne / Ed. de H. E. Keller. Genève, 1992.*

французский язык не очень отшлифован, ибо он обучился ему в «славном кантоне Во», но не хочет ничего в нем менять.

Столь же неуклюж язык «Жития Луизы Савойской», дочери Савойского герцога Амедея IX. Ее брак с Гуго де Шалоном, сиром де Шатогион, не был счастливым. По смерти мужа (1499), Луиза тут же ушла в монастырь. Впрочем, это было ее давней мечтой. Луиза скончалась в 1503 г. в ореоле святости. Одна из монахинь, некая Катрин де Со, составила в 1507 г. ее «Житие». В нем также можно отметить некоторые элементы швейцарского самоосмысления, т. е. все тот же местный патриотизм, не говоря уже о том, что дела и дни Савойи и прилегающих швейцарских кантонов и являются основным предметом изображения (преломленные, конечно, через личность и судьбу героини «Жития»).



Если Отон де Грансон был, видимо, уроженцем Савойи, принадлежал к рыцарскому сословию, провел бурную жизнь, скитаясь по европейским дворам, а в своем творчестве ориентировался на магистральную традицию французской литературы его времени, то несколько иными были жизненный путь и творчество другого значительного швейцарского поэта Мартена Лефрана (ок. 1410—1461)⁷. По рождению он был выходцем из Нормандии, попал в Швейцарию достаточно поздно, в 1443 г., когда он занял пост сначала каноника, а потом и прево Лозанны. В 1447 г. он был назначен также каноником в Женеву, везде следуя за своим патроном герцогом Амедеем VIII (ставшим, как известно, в 1439 г. антипапой под именем Феликса V). Церковная карьера Лефрана развивалась успешно, он ездил с дипломатическими поручениями, получил звание протонотария, войдя в доверие к новому папе Николаю V. Он скончался в Риме при дворе папы Пия II Пикколомини.

Свою очень длинную поэму «Защитник дам» («*Champion des Dames*») он написал с поразительной быстротой, с 1440 по 1442 г. (не будем забывать, что в ней более 24000 стихотворных строк). Лефран посвятил ее герцогу Филиппу Доброму, считавшемуся

⁷ См. о нем: *Piager A. Martin le Franc, prévôt de Lausanne. Genève; Lausanne, 1888; Barbey L. Martin le Franc, prévôt de Lausanne, avocat de l'amour et de la femme au XV^e siècle. Fribourg, 1985.*

верховным арбитром в делах любви и соответствующей поэзии. Поэма Лефрана, восхищавшая современников — как своей аргументацией, так и стихотворной техникой, — это продолжение уже старого спора о достоинствах и недостатках женщин, начало которому положил в XIII в. Жан де Мен своей частью «Романа о Розе». Ориентированный на поэтику прошлого, Лефран насыщает свою поэму аллегорическими образами; это Быстрый Совет, Зломысл, Защитник дам и т. д. Повествование разворачивается как их бесконечные споры, с красочными примерами, философическими и богословскими рассуждениями, с пространными монологами, восхваляющими женскую красоту, либо, напротив, обличающими злонравие женщин. В текст вплетаются славословия знатным дамам, украшавшим бургундский и савойский дворы, и прежде всего Изабелле Португальской, третьей жене Филиппа Доброго.

Следующее произведение Мартена Лефрана, также посвященное герцогу Филиппу, написано уже в Лозанне, в 1447—1448 гг. Это «Спор Фортуны и Доблести» («l'Estrif de fortune et de vertu»), своеобразное соединение стихов и прозы, где в диалогической форме обсуждается вопрос о том, что же управляет миром — Фортуна или Доблесть. Автор, давая высказаться обеим, явно отдает предпочтение Доблести. Этому, между прочим, не противоречила и его защита женщин в первой поэме: в них он прославлял не только красоту и обходительность, но и личное достоинство, ум, трудолюбие.

Следует также отметить, что Лефран принял некоторое участие в переводе Библии на французский язык (организатором всей этой работы был, скорее всего, уже упоминавшийся Жан Сервион), чем так много будут заниматься в Швейцарии в эпоху Реформации. Это же был первый перевод, откуда и все его недостатки. Но он явился ответом на растущие потребности широких масс швейцарского населения, среди которых религиозные идеи находили искренний отклик.

Религиозной окрашенностью отмечено и творчество уроженца Лозанны Жака Бюньона. О его жизни мало что известно. Мы знаем лишь, что он был кюре в родном городе, в 1480 г. удалился в близлежащий монастырь, где написал небольшую поэму, представляющую собой набор моральных сентенций, отражающих в целом пессимистический взгляд поэта на действительность. Недаром, поэма, много раз издававшаяся на протяжении XVI в., носит название «Прощание с нашим столетием» («Congie pris du siècle séculier»).

В конце XV и в первое десятилетие XVI в. в Женеве и Лозанне складываются литературные кружки уж совсем местного значения. И хотя их участники искали образцы для подражания во Франции, а их интересы были достаточно широки, своего узкого провинциализма они преодолеть не смогли. Как правило, мы знаем лишь их имена (сочинения их напечатаны не были и затерялись в старинных книгохранилищах и архивах). Таков был, например, кружок лозаннского епископа Аймона де Монфокона (ок. 1443—1517), который сам написал аллегорическую поэму «Тяжба навсегда изгнанного из Сада Любви вопреки воле его Дамы» (не сохранилась) и поощрял занятия литературой; так, около 1500 г. местный поэт Антитус Фавр поднес ему иллюминированную рукопись своей книги «Satyre Mègère».

Все это были чисто городские объединения. В какой-то мере они были связаны с делавшим первые шаги книгопечатанием. Отметим, что оно разворачивалось в романдской Швейцарии не очень поспешно (тут еще не было университетов, нужды которых обслуживали первые печатные станки). Лишь в Женеве типографии появились относительно рано, в 1478 г., когда Адам Штейншабер начал систематически печатать книги. В Лозанне пребывание известного французского типографа Жана Бело было коротким: в 1493 г. он напечатал для Аймона де Монфокона роскошный «Молитвенник» и уехал. В Невшателе и Фрибуре типографии открылись значительно позже. Но культурная жизнь не замирала, она нашла себе, в частности, удачное выражение в уличных увеселениях и представлениях, давших толчок развитию театра.

❧ VI ❧

В эпоху Средних веков одним из самых массовых видов искусств был театр и тем самым из родов литературы — драматургия. Так было и в романдской Швейцарии. Есть сведения, что почти в каждом городе устраивались театральные представления по большим церковным праздникам, затем — также во время ярмарок и иногда по случаю приезда какого-либо значительного визитера. Причем, такой полупролюбительский театр существовал не только в крупных городах, Женеве, Невшателе, Фрибуре, Лозанне, но и в небольших — Мудоне, Обре, Веве, Ивердоне, Нионе и т. д. Все эти

спектакли пользовались очень большой популярностью, на них сходились чуть ли не все жители города. Известно, например, что в 1488 г. в Лозанне выборы городского совета пришлось отложить на три дня, так как весь город собрался на соборной площади и примыкающем к собору кладбище, где шло представление мистерии. Как правило, тексты разыгрывавшихся горожанами драматических произведений до нас не дошли, мы знаем лишь их названия, точнее, тематику. Обычно это были мистерии, рассказывающие о Страстях Христовых, реже об Адаме и Еве или о жизни того или иного святого. Так, в 1453 г. в Лозанне была поставлена «Мистерия Страстей Господних», в 1448 г. во Фрибуре — другая мистерия на ту же тему, а в 1460 г. в Лозанне — «История Святой Сусанны». Иногда инсценировались те или иные поучительные истории; так, в 1427 г. в Лозанне показывали «Спор души с телом», а в 1438 г. во Фрибуре шла мистерия о неправом богаче, в 1446 г. в Невшателе — еще одна мистерия на тот же сюжет.

Были весьма популярны также мистерии рождественского цикла — «Поклонение волхвов» и «Поклонение пастухов». Одна из пьес на эту тему была представлена в Невшателе на рубеже XV и XVI вв.⁸

Текст ее, в отличие от многих других, сохранился (в архиве местного капитула). Мы даже кое-что знаем об авторе этой мистерии. Им был уроженец Франш-Конте Иоганн Боско (Жан Дюбуа), с марта 1481 г. состоявший в должности каноника местного собора. Умер он в 1503 г. Ученые полагают, что свою мистерию он написал на склоне лет. Точных данных о постановке пьесы нет.

Мистерия невелика по размеру (в ней всего 299 стихов), но это, скорее всего, объясняется тем, что в пьесе много немых сцен, не предполагающих обмена репликами между персонажами. В самом деле, вся мистерия членится на четыре части, в каждой из которых много картинных проходов действующих лиц по сцене, проходов очень живописных (возможно, сопровождавшихся при исполнении музыкой), но не наполненных диалогами. Первая часть изображает процессию волхвов, вторая — процессию пастухов, третья — приход волхвов в Вифлеем и собственно их поклонение младенцу Христу, четвертая — поклонение пастухов. В пьесе одиннадцать

⁸ См.: Le Jeu des trios rois de Neuchatel. Transcrit par Joannes de Bosco, chanoine de la Collégiale de Neuchatel / Ed. critique par A. Mandach. Genève, 1982.

персонажей — Дева Мария, Иосиф, три волхва (Каспар, Мельхиор и Валтасар), три пастуха, а также Ангел, Ирод и Первосвященник. В первой сцене одна за другим появляются волхвы, привлеченные указующим светом звезды. Они встречаются у ворот Иерусалима, разговаривают с Иродом и Первосвященником и направляются к Вифлеему. Их процессия торжественна и пышна. Контрастно выглядит следующая сцена — шествие бедных пастухов, которых напутствует Ангел. Сцена поклонения волхвов нетороплива и возвышенна, сцена поклонения пастухов более проста и в чем-то даже фамильярна. Следует отметить, что стилистическое различие двух пар сцен усилено и лексически: если волхвы, Ирод, Первосвященник говорят на нейтральном литературном языке, то речь пастухов содержит диалектизмы, в ней есть местные особенности, как и речь Иосифа в последней сцене, где этот евангельский персонаж изображен простым крестьянином, простодушно заботящимся о том, чтобы новорожденный был накормлен, чтобы он не простудился в своей колыбели и т. д.

Подобные местные черты и черточки, думается, можно была бы обнаружить и в других пьесах такого рода, тексты которых до нас не дошли, и тем более в пьесах сатирического склада (фарсах). Из последних мы знаем лишь одно произведение, достоверно связанное со швейцарской действительностью. Это «Фарс о Мартене, превратившемся в осла» некоего Ансельма Кюкиа, что был представлен в Веве около 1520 г.

Нельзя забывать, что роли во всех этих пьесах исполняли местные жители и привносили в это исполнение и собственное видение мира, и свойственные им речевые обороты. И писались такие пьесы для местных жителей — и как исполнителей, и как зрителей, да и писались, как правило, если не выходцами из местной среды, то людьми, с этой средой связанными. Поэтому и мистерии, и фарсы, даже если они и не касались местных сюжетов, неизбежно несли на себе локальные приметы — и в языке, и в реалиях, и в общей направленности произведения. Но бывали, конечно, и памятники, построенные на местном материале.

В этом отношении заслуживает пристального внимания большая мистерия неизвестного автора, созданная в середине XV в. И посвященная местному святому — Святому Бернарду Ментон-

скому (996—1081)⁹. Она не раз ставилась в ряде городов романдской Швейцарии и соседней Савойи. Единственная рукопись пьесы, дефектная, с утраченным началом, находится в частных руках.

«Мистерия о Святом Бернарде Ментонском» распадается на две части (поэтому ее исполнение занимало два дня). Сюжет ее довольно послушно следует основным этапам жизни святого, как она нам известна из церковных источников. Начинается пьеса с рассказа о том, как отец героя Ришар Ментонский объявляет сыну о его грядущей помолвке с дочерью их соседа Маргаритой де Миолан. Посылают за родственниками, которые съезжаются в Ментонский замок и затем снаряжаются в дорогу за невестой. Отправляется с ними и Берnard.

Они радушно встречены в Миоланском замке, предложение молодого человека принято и дата свадьбы назначена. Юноша возвращается в родной дом. Тем временем группа паломников готовится к трудному и опасному переходу через Альпы. С реалистическими подробностями изображен их ночлег в местной бедной Таверне, затем путь через перевал, во время которого один из паломников погибает, новый их отдых по ту сторону альпийского хребта. Жители Аосты, куда пришли путники, встревожены их рассказом, решают, что в горах орудует нечистая сила, и убеждают священника обратиться за заступничеством к святым и деве Марии. А в Миолане и Ментоне идут приготовления к свадьбе. Но Берnard в тайне не хочет ее, ибо давно решил посвятить себя Богу. Ночью он бежит из родного дома, оставив родителям записку, преодолевает опасный перевал, приходит в Аосту, где вскоре вступает в монашеский орден и оказывается в числе местного духовенства. Юная невеста, несмотря на всеобщие протесты, решает последовать его примеру и уйти в монастырь. Тем временем Берnard выбран архидьяконом Аосты, вместо умершего; он побеждает нечистую силу на перевале и основывает там монастырь и приют для путников. Он собирает добровольцев, готовых стать обитателями новой обители, совершает немало добрых дел и т. д. Проходит довольно много времени. В конце изображается смерть уже состарившегося Бернарда, почившего в ореоле святости.

⁹ См.: Le Mystere de St. Bernard de Menthon publié pour la première fois d'après le manuscrit unique appartenant à M. le comte de Menthon par A. Lecoy de la Marche. Paris, 1888.

Эта мистерия — бесспорно, очень значительное произведение средневековой драматургии. Неизвестный автор умел строить напряженную интригу, находчиво чередуя сцены разной тональности (то возвышенные, то нейтрально повествовательные, то драматические, то даже комические), свободно переносил действие из одного места в другое и от одной группы персонажей к другой, умел создать проникновенный, как бы боговдохновенный монолог или достаточно живой диалог, найти точные детали для характеристики действующих лиц, пытаясь выявить в них индивидуальные черты. Все это безусловно способствовало популярности мистерии.

Театр просуществовал в городах романдской Швейцарии вплоть до начала Реформации, которая поставила перед ним совсем иные задачи и воздвигла неожиданные трудности, которые не были до конца преодолены еще во времена Вольтера и Руссо.

❧ VII ❧

Итак, на протяжении Средневековья романдская литература Швейцарии прошла лишь первый, самый начальный этап своего развития. Он характеризуется раздробленностью и фрагментарностью, прерывистостью литературной традиции, которая только начинает складываться, сильным влиянием извне, известной замкнутостью, провинциализмом нарождающихся культурных центров. И если обмен между ними, особенно благодаря книгопечатанию и развитию драматургии как самого массового вида искусства, постепенно усиливался и укреплялся, связи с немецкоязычными кантонами, с их культурой, несмотря на постепенное политическое объединение страны и глубокое осознание этого процесса, были все еще очень слабыми. Лишь начавшееся в первой трети XVI в. движение Реформации резко изменило направление и смысл культурного процесса. Только с этого момента можно говорить о романдской литературе Швейцарии как части осознаваемого и действительно существующего целого.

**ФАНТАСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСУМ
БРЕТОНСКИХ ЛЭ**





Meinte merveil le avum veüe
Ki en Bretagne est avenue.
Narie de France, Bisclavret¹

Так называемые бретонокие лэ представляют собой, на первый взгляд, сравнительно небольшую, компактную группу памятников, достаточно однородных по своей тематике и структуре. Сюда, как правило, относят двенадцать лэ Марии Французской, поэтессы второй половины XII столетия, а также ряд анонимных памятников, возникших в конце XII и в первой половине XIII в.² Что касается произведений Марии Французской, то их обычно, и не без основания, рассматривают как классический образец жанра. Иначе обстоит дело с анонимными произведениями. Совершенно очевидно, что не все, что носит в рукописи название «лэ», должно быть отнесено к интересующему нас жанру. В то же время произведение может быть и не обозначено этим термином, однако бесспорно к этому жанру должно быть отнесено.

Это случай для Средневековья обычный: при почти полном отсутствии как нормативных, так и описательных поэтик, при смазанности понимания жанра как некоего стабильного множества, отвечающего определенным требованиям, при непременной нечеткости терминологии, одним и тем же термином, неизбежно приблизительным и потому нередко употреблявшимся, как сказали бы мы теперь, некорректно, обозначали самые разные произведения и одновременно — один и тот же литературный памятник на самой его «территории» мог быть обозначен несколькими жанровыми определениями.

Поэтому-то, в случае с выяснением круга памятников, которые мы будем в дальнейшем обозначать словом «лэ», мы неизбежно оказываемся в некоем порочном круге. Не все то, что в средневе-

¹ «Немало чудес видели мы, что приключились в Бретани». Мария Французская, «Бисклаврет».

² Строго говоря, мы знаем кое-какие имена авторов произведений, обозначаемых термином «лэ», но кроме собственно имен, — не знаем о них ничего. Кстати, мы ничего не знаем и о Марии Французской.

ковой рукописной традиции получало это наименование, должно войти в сферу нашего рассмотрения, с другой стороны, литературные произведения, называемые совсем иначе, на самом законном основании станут предметом нашего детального анализа. Надо сказать, что у исследователей в этом вопросе нет единства. Специальная литература о бретонских лэ невелика, поэтому обзор ее будет достаточно кратким. Но прежде, чем приступить к нему, посмотрим, как определяли свои произведения сами их авторы. Проблема самоосмысления жанра, применительно к средневековой литературе, весьма существенна и может немало дать для понимания особенностей жанра, его противопоставления другим жанровым образованиям, которые с ним соприкасаются.

Начать следует, конечно, с признанного классика жанра лэ, Марии Французской³, которая — единственная — собрала свои лэ в организованный цикл и дает много материала не только для определения особенностей лэ, но и их распространенности, условий исполнения и т. д.

Мария обычно называет свои стихотворные повести словом *contes*, которое в равной мере было бы ошибкой переводить словами «сказка» или «рассказ». Здесь поэтесса во многом основывается не на содержании своих произведений, не на их стилистике, а на особенностях их создания. Этот термин, это жанровое определение неисчислимо число раз встречается в средневековых текстах, как стихотворных, так и прозаических, и обозначает, как раз из-за множественности своего употребления, просто «повествование». Присутствует в этом термине и указание на наличие источника, на традицию, и тем самым *conte* становится обозначением и данного конкретного текста, и ему предшествующего, который здесь пересказывается или же переписывается. Думается, у Марии Французской этот термин носит все-таки некоторый ограничительный смысл. Он должен быть понят в контексте всего ее творчества. Поэтесса явно отделяла сборник своих лэ от сборника басен, видя в них разную жанровую основу. Для нее все двенадцать ее лэ, при всем их различии (в том числе и с интересующей нас узкой точки зрения — использования в книге фантастических мотивов), является все-таки произведениями одного жанра. При этом термин

³ О ее творческом наследии и о работах, ей посвященных, будет сказано в своем месте.

conte, оставаясь основным, нередко заменялся термином *lais*, что создавало определенную смысловую игру.

В «Прологе», посвященном, вне всяких сомнений, английскому королю Генриху II Плантагенету, известному своим покровительством литераторам, Мария писала:

En l'honor de vus, nobles reis,
 Kit ant estes pruz e curteis,
 A ki tute joie s'incline
 E en ki quoer tuz biens racine
 M'entremis des lais assembler,
 Par rime faire e reconter⁴.
 (v. 43—48).

Выше, в этом же «Прологе», говорилось, что поэтесса слышала исполнение этих лэ, тем самым они становились в ее понимании исходным источником собственных произведений Марии Французской, она же собирает этот источник «пере-сказать» (*re-conter*).

В одном лэ, «Эквитан», Мария говорит о принятом у бретонцев обычае слагать лэ, посвященные достославным событиям:

Jadis suleient par pruësce,
 Par curteisie e par noblesce,
 Des aventures qu'il oeient,
 Ki a plusures genz aveneient,
 Fere les lais pur remembrance,
 Qu'um nes meist en ubliance⁵.
 (v. 3—8):

⁴ «В вашу честь, благородный король, столь отважный и куртуазный, оказывающийся выше любой забавы, и в чьем сердце берет начало истинная доблесть, я принимаюсь собирать здесь лэ, излагать и пересказывать их стихами».

⁵ «В былые времена существовал обычай, доблестный, куртуазный и благородный: после того, как происходили какие-либо события и о них становилось известно, то, дабы память о них сохранилась, слагали о том лэ, и это сохраняло их от забвения».

И добавляет:

Un ent firent, koï cunter,
Ki ne fet mie a ublier⁶.
(v. 9—10).

Из этих слов поэтессы можно заключить, что для нее лэ являются жанром литературы бретонской, а не французской (или англо-нормандской). Мария, таким образом, не сочиняет лэ, она их лишь переводит (в том числе «переводит» из устной в письменную форму), пересказывает, создает на их основе свои contes. Но такому пониманию этого жанрового определения противоречит как практика самой Марии, так и авторов анонимных лэ. В самом деле, во вступительных и заключительных строках этих произведений понятия (жанровые определения) постоянно смешиваются, contes и lais легко заменяют друг друга, либо объясняют одно через другое. В этих попытках более или менее вразумительных дефиниций и ссылок немало довольно темных мест, истолковываемых исследователями по-разному. Оставляя в стороне эти толкования, укажем на осознанную поэтессой взаимозаменяемость терминов.

В лэ «Ясень» (Fresne) сказано:

Le lai del Freisne vus dirai
Sulunc le cunte que jeo sai⁷.
(v. 1—2)

В лэ «Ланваль»:

L'aventure d'un autre lai,
Cun ele avint, vus cunterai⁸.
(v. 1—2)

⁶ «Одно такое лэ было сложено, и я его слышала и хочу восстановить его в памяти».

⁷ «Расскажу вам лэ о Ясене по той повести, которая мне известна».

⁸ «Расскажу вам о том, как совершилось одно приключение, о чем повествует другое лэ».

В лэ «Соловей» (Laüstic):

Une aventure vus dirat
Dunt li Bretun firent un lai⁹.
(v. 1—2).

В лэ «Милон»:

Ki divers cuntes veut traitier
Diversement deit comencier
E parler si rainablement
K'il seit pleisibles a la gent.
Ici comenceraï Milun
E musteraï par brief sermun
Pur quei e coment fu trovez
Li lais ki issi est numez¹⁰.
(v. 108).

И завершая это лэ, Мария писала:

De lur amur e de lur bien
Firent un lai li auncien,
E jeo, ki l'ai mis en escrit,
Al recunter mut me delit¹¹.
(v. 531—534).

Такое же понимание этого жанра поэтесса остаивает и в других своих лэ (см. «Несчастный», ст. 1—2, «Жимолость», ст. 2—4 и 117—118). Примерно такое же понимание жанра лэ мы обнаруживаем и в анонимных памятниках. Но все же нельзя не отметить — и у Марии, и у ее анонимных подражателей — постоянного путания источника, некоего бретонского повествования, отмеченного определенными содержательными признаками, и созданного на его основе самостоятельного, уже франкоязычного

⁹ «Расскажу вам об одном приключении, о котором бретонцы сложили лэ».

¹⁰ «Тот, кто хочет создать разные рассказы, должен разнообразить их начало, дабы, благодаря своему искусству, нравиться слушателям. И вот я начинаю Милона и коротко вам изъясняю, как было написано и с какой целью это лэ, о котором пойдет речь».

¹¹ «Об их любви и об их счастье создали наши предки это лэ, я же, записав его, сделала это с удовольствием».

произведения, обозначаемого тем же термином. Обратим внимание, что в анонимном лэ «Гвингамор» его средневековый переписчик, дабы избежать полной идентификации двух текстов (источника и написанного на его основе нового произведения), прибег к незначительному орфографическому варьированию:

D'un lay vos dirai l'aventure:
nel tenez pas a trouveüre,
veritez est ce que dirai,
Guinamor apele on le lai¹².
(v. 1—4).

Вместе тем, мы можем заключить, что лэ, по мере разрастания основного корпуса жанра, постепенно и все более настойчиво осмыслились как памятники французской литературы. Так, Мария, несмотря на все свои колебания, в лэ «Бисклаврет» («Волк-оборотень») прямо заявляет, что сочиняет именно лэ:

Quant des lais faire m'entremet... (v. 1).

Но так как сам термин *lai* несомненно восходит к кельтскому корню (ср. ирландск. *laid* 'песня'), то основной упор авторы лэ делали на бретонском происхождении как самого жанра, так и всех разрабатывавшихся в его рамках сюжетов. Думается, песенный генезис жанра (на чем так настаивает Поль Зюмтор¹³), для нас не очень важен. Важно другое: этот повествовательный микро-жанр постоянно и однозначно связывается с бретонской тематикой. Именно тематикой, а не бретонским происхождением сюжета. То есть бретонские старинные сказания давали лишь модель, на основании которой могли возникать произведения, не имеющие параллелей или источников в кельтской устной или письменной словесности. Вся эта «бретонскость» и стала, как мы ниже покажем, отличительной приметой жанра. Э. Ренан, говоря о бретонских легендах, отметил четкую тенденцию в трактовке обстановки действия: «Вся природа заколдована, — писал он, — и

¹² «Расскажу вам о приключении, о котором говорится в одном лэ; в нем вы не найдете выдумок, напротив, все, о чем оно повествует, истинная правда; «Гвингамором» зовется это лэ».

¹³ См. *Zumthor P. Essai de poétique médiévale*. Paris, 1972. P. 384.

изобилует, подобно воображению, бесконечно разнообразными созданиями»¹⁴.

С этим уместно было бы сопоставить развернутую характеристику, данную атмосфере рыцарского романа А. А. Смирновым: «Мы на каждом шагу встречаем здесь карликов, великанов, фей, призраков, заколдованные замки, исчезающие при пробуждении заночевавшего в них героя, постели, опустившись на которые рыцари проваливаются в подземелье, источники, из которых опасно зачерпнуть воду, таинственные надписи, голоса из-под земли. А рядом с этим — увлекательные и загадочные авантюры: обиженные принцессы, просящие помощи у великодушных рыцарей, скитания по неведомым странам, безумства от любви, диковинные испытания, подвиги неслыханного мужества... Вот прекрасный фон, на котором в полном блеске разворачиваются завораживающие простодушного слушателя картины рыцарской доблести и благородства»¹⁵. Как будет видно дальше, фантастика лэ не то чтобы менее изобретательна и насыщена, но она более спокойна и оперирует меньшим набором сюжетных мотивов. Она не организует повествование, а создает лишь определенную атмосферу, в которой разворачиваются всевозможные приключения. Фантастика в лэ не функциональна, а кондициональна, парадигматична, а не синтагматична.

В связи с тем, что размеры лэ, как правило, достаточно невелики (у Марии Французской — от 116 строк в «Жимолости» и 160 строк в «Соловье», до 1184 строк в «Элидуке»), в произведении рассказывается обычно об одном приключении центрального персонажа. Это приключение может растягиваться во времени, особенно в связи с тем, что время в лэ протекает по своим, особым законам, но все-таки лэ — это произведение об одном событии в неограниченном бытии персонажа и еще более неограниченном бытии того топоса, в котором это событие происходит. Это может быть встреча с некоей феей, вообще — любовное приключение героя, круто меняющее его жизнь, но — всегда одно. Ж. Фраппье не без основания полагал, что однособытийность стала отличительным, едва ли не определяющим признаком

¹⁴ Ренан Э. Собр. соч. Т. 3. Киев, 1902. С. 189.

¹⁵ Смирнов А. А. Французский артуровский роман эпохи зрелого феодализма // Пайен из Мезьера. Мул без узды. М.; Л., 1934. С. 26.

жанра¹⁶. Впрочем, величина памятника не может быть единственным определяющим фактором для конституирования какого-либо жанра, в том числе и жанра лэ. Поэтому известное суждение Ю. Н. Тынянова не представляется нам достаточным и тем более исчерпывающим. Как помним, исследователь писал: «Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка»¹⁷. Ср. в более раннем варианте той же статьи («Литературный факт»): «Величина конструкции определяет законы конструкции»¹⁸.

Все это бесспорно, но было бы ошибкой противопоставлять «большие жанры» «малым жанрам», в нашем случае — куртуазное лэ куртуазному же роману: у них не просто множество точек соприкосновения, но ясно ощущаемое непреодолимое родство. Напротив, другой «малый жанр» — фаблио — и для лэ, и для романа явление чужеродное. Фаблио и лэ, хронологически очень близкие (фаблио оказалось лишь долговечнее, перешагнув рубеж XIII столетия), написанные одним и тем же размером (восьмисложником с парной рифмой), сопоставимые по размеру, принадлежат, однако, не просто к разным жанрам, а к жанрам, находящимся по отношению друг к другу в дополнительном распределении: переход от одного из них к другому был возможен только путем пародирования (однако, возможно и существование смешанных форм, например, «Лэ об Аристотеле» Анри д'Андели, анонимные «Лэ о коротком плаще» или «Лэ о птичке»; Впрочем, указанные произведения, к которым нам еще предстоит вернуться, относят обычно к фаблио, просто пародирование в них куртуазной топики не получает столь резких и прямолинейных форм, точнее, происходит как бы внутри куртуазного жанра, на его «территории»). В то же время «большой жанр», куртуазный роман, не противостоял и не мог противостоять близкому ему «малому жанру», лэ. Это не значит, конечно, что от лэ путь к роману был легок и прост, что роман мог возникнуть путем простого сюжетного развертывания лэ (введение новых сюжетных

¹⁶ См. *Frapplier J. Remarques sur la structure du lai. Essai de définition et de classement // La littérature narrative d'imagination. Paris, 1961. P. 23—39.*

¹⁷ Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 256.

¹⁸ Там же. С. 514.

линий, умножение числа приключений, выпадающих на долю теперь уже не одного, а нескольких основных персонажей, умножение мотивировок их поступков и т. п.). Поэтому нам представляется, что любое лэ, пусть самое большое, было бы ошибкой называть «маленьким романом». У лэ были совсем иные законы построения, иной магистральный сюжет, несколько иные персонажи.

Каковы же эти законы жанра? Укажем на некоторые его черты а priori, чтобы в дальнейшем внести сюда необходимые дополнения и уточнения. Итак, как нам представляется, к жанру лэ следует отнести небольшие стихотворные повествовательные произведения (написанные, как и большинство произведений иных повествовательных жанров эпохи, восьмисложным стихом с парной рифмой), посвященные любовной тематике, окрашенные определенным «бретонским» колоритом, лишенные какого бы то ни было стремления «преподать мораль» и решающие поставленные проблемы в высоком, явно возвышенном духе (последнее не может быть сведено к «куртуазному вежеству», возвышенность лэ более всеобъемлюща и при этом лирична). К этому следует добавить, что нередко развязка лэ если не просто трагична, то достаточно печальна.

Такие критерии определения жанра лэ позволяют резко ограничить число памятников, которые мы можем к этому жанру отнести. Так, небольшой роман некоего Пайена из Мезьера, «Мул без узды», мы не будем относить к какой-то новой разновидности лэ, хотя он невелик по размеру, насыщен «бретонской» топикой, полон фантастики и т. п. Как нам уже приходилось писать¹⁹, перед нами типичнейший, но не лучший, образец рыцарского романа, в котором все его достоинства, доведенные, так сказать, до конца, оборачиваются недостатками. Точно также мы откажем в причислении к жанру лэ и тем квазипародийным произведениям, в названии которых есть слово лэ, но ярко выраженная дидактика и сатиричность которых противоречат требованиям жанра. Наконец, мы не будем относить к жанру лэ те небольшие стихотворные вставки, что довольно часто встречаются в прозаических рыцарских романах («Тристан», «Ланселот» и др.). Эти

¹⁹ См. Михайлов А. Д. Французский куртуазный роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 234—236.

вставки, несмотря на их повествовательный характер, являются своеобразными лирическими отступлениями среди романной прозы. Отсюда — их небольшие размеры (30, 40, 50 стихов), не сопоставимые с размерами обычных лэ, отсюда же — их лирический, исповедальный характер: это не столько рассказ о каком-то любовном приключении, сколько воспоминание о нем. Это может быть и частью текста романа: такая стихотворная жалоба или печальный рассказ могут вкладываться в уста персонажа, разнообразя повествование, как бы иллюстрируя его.

Наиболее приемлемую характеристику лэ, достаточно беглую и суммарную (и в этом, кстати, ее достоинство), находим у Е. М. Мелетинского, писавшего: «На французском языке весьма ограниченную группу средневековых стихотворений новеллистического типа составляют лэ Марии Французской и ее немногочисленных эпигонов. Большая часть текстов Марии Французской восходит к кельтскому фольклору и богата сказочными мотивами, но на первый план выдвинута любовная тематика, интерпретированная в куртуазном духе»²⁰. Такой подход позволяет исследователю в другой его работе трактовать произведения Марии Французской и ее последователей как памятники «лиро-эпические»²¹. Последнее представляется нам особенно важным: в этом основное отличие жанра лэ от эпических поэм и от романа (в котором, конечно, очень сильно лирическое начало, подавленное, однако, началом эпическим). Вот почему, как увидим ниже, некоторые ученые справедливо полагали, что под пером Марии Французской, в жанре лэ, намечился переход от волшебной сказки к психологической новелле.

Как мы заметили, в определении Е. М. Мелетинского не обойден вопрос о фантастике («богата сказочными мотивами», что, конечно, предполагает фантастику, но не ограничивается ею). Само собой разумеется, что это должно быть объяснено генетически, то есть фольклорными истоками жанра. Вместе с тем, в целом ряде произведений волшебных мотивов нет вообще или же они носят подчиненный характер. Обращение к таким памятникам представляется нам особенно необходимым, так как — и мы попытаемся показать это — фантастика, феерия присутству-

²⁰ Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы. М., 1990. С. 65.

²¹ Мелетинский Е. М. Средневековый роман. М., 1983. С. 28.

ет в памятниках интересующего нас жанра и тогда, когда их вроде бы и нет. Мы хотим сказать, что фантастика присутствует там имплицитно, самой атмосферой произведения, присутствует как потенциальная возможность, которая в данном конкретном случае просто оказывается нереализованной. В этом контексте показательно рассуждение поэтессы в лэ «Ионек» о том, что в этой зачарованной стране происходит множество приключений, которые так или иначе приносят их участникам исполнение их желаний:

Mut ai sovent oï cunter
Que l'em suleit jadis trover
Aventures en cest païs
Ki rehaitouent les pensis.
Chevalier trovoent puceles
A tur talent, gentes e beles,
E dames truvoent amanz
Beaus e curteis, pruz e vaillanz,
Si que blasmees n'en esteient
Ne nul fors eles nes veeient²².
(v. 91—100).

Таким образом, наличие фантастического начала является во многом определяющим для произведений нашего жанра.

В заключение вернемся кратко к вопросу о «корпусе» лэ, его составе. Уже говорилось, что круг интересующих нас памятников невелик, их число едва ли превзойдет три десятка произведений. Это, повторим, цикл Марии Французской и ряд несколько более поздних памятников, порой (но далеко не всегда) оказывающихся собранными в одной рукописи, например, в рукописи Парижской Национальной библиотеки (nouv. acq. fr. 1104). Кроме этих лэ, до нас дошли названия небольшого числа несохранившихся произведений (они упоминаются в памятниках других жанров, прежде всего в романах, а также фэблио). Так, в прозаическом романе о Ланселоте (так называемый «Ланселот-Грааль») и в стихотворном

²² «Мне часто приходилось слышать рассказы о том, что когда-то в этой стране всяческие чудеса делали счастливыми пребывающих в печали. Рыцари находили девиц по своему вкусу, благородных и красивых, дамы отыскивали возлюбленных, пригожих лицом и куртуазных, отважных и смелых, и дам этих не в чем было упрекнуть, ибо никто об этом не знал».

романе «Флуар и Бланшефлор» упоминается недошедшее до нас «Лэ об Орфее», видимо, перерабатывающее известный античный сюжет. О том, что это произведение до нас не дошло, можно только пожалеть, так как, сохранись оно, мы могли бы увидеть, как чужой для нашего жанра сюжетный материал перерабатывается, исходя из требований жанра. Берем на себя смелость предположить, что «Лэ об Орфее» не было «классическим» лэ, то есть произведением, сопоставимым с произведениями Марии Французской и ее последователей. Почему — понятно. В «Лэ об Орфее» (если, конечно, тут не было полного переосмысления античного сюжета) фантастика неизбежно носила все-таки несколько иной характер, пусть и был здесь мотив перехода в иной мир, столь часто встречающийся в «обычных» лэ. Впрочем, это все не более, чем наши предположения, однако мы не можем не отметить, что мы так и не знаем ни одного произведения в жанре лэ, которое было бы написано на несвойственный жанру сюжет, упоминание же таких произведений (в «Тристане» Готфрида Страсбургского, например, говорится о «Лэ о Фисбе» и «Лэ о Дидоне») является некоторым недоразумением: совершенно очевидно, что под термином лэ понимается в данном случае нечто совсем иное, скорее всего, просто повествование, с сильным лирическим подтекстом, рассказывающее о любовной истории с печальным, если не просто трагическим исходом. Что касается обработок античных сюжетов, то в Средние века они были достаточно популярны (и здесь не ограничивалось «античным» романом; ярким памятником своего времени была небольшая стихотворная повесть «Нарцисс», относящаяся к концу XII столетия); они бывали вдохновлены Овидием, знакомство с которым можно обнаружить и в лэ Марии Французской (см. «Гвигемар», ст. 239—240), но обработки эти не имели специального жанрового наименования, потому-то и были они названы — лэ. К этому добавим, что термин лэ нес в себе и значение «песни», и это отразилось затем, в последующие столетия, в устойчивом стихотворно-песенном жанре лирической поэзии.

Итак, для нас основополагающим для понимания жанра лэ является его сюжетика.

☞ II ☞

Нам представляется, что имеет смысл хотя бы самым кратким образом рассмотреть содержательную сторону бретонских лэ, то есть сам набор их фабул, ибо специфические черты этого жанра реализуются прежде всего в выборе сюжета, а уж потом — в способах его обработки, трактовки и т. п. Это вообще было для эпохи Средних веков не просто типичным, но основополагающим: именно выбор сюжета определял форму его разработки, то есть принадлежность произведения к тому или иному жанру или его разновидности.

Итак, о чем повествуют средневековые рассказчики в произведениях, относимых нами (или ими!) к интересующему нас жанру? Мы увидим, что памятники жанра лэ не обладают некоей содержательной общностью; объединяющим их является здесь особая трактовка действительности, привнесение в эту действительность специфических свойств и законов. С точки зрения сюжета, памятники жанра не всегда однотипны и тем более идентичны. Круг сюжетов лэ невелик, но все-таки это не какой-то один усредненный сюжет. Вместе с тем мы сможем выявить во всем комплексе лэ определенный магистральный сюжет, который определяет и сверхзадачу протагонистов. Но об этом ниже.

Обзор сюжетики лэ начнем, естественно, с произведений Марии Французской, с первого ее лэ — «Гвигемар».

В этом довольно обширном произведении (в нем 886 стихотворных строк, и эта куртуазная повесть по размеру уступает лишь последнему, двенадцатому лэ Марии) повествуется о весьма отдаленных временах, когда в Бретани (Малой Британии) правил славный король Хоэль²³. Среди его подданных, весьма им любимых и чтимых, находился и владетель Леона Оридиаль, имевший двух детей, сына и дочь, Гвигемара и Ногенту, отмеченных массой положительных душевных качеств и несравненной красотой.

Когда пришло время, юношу отправили к королевскому двору, дабы он прошел там необходимую выучку, набрался знаний и ума и стал рыцарем. Отметим, что никакой специальной рыцарской

²³ Это имя встречается в «артуриане» не очень часто; так назван, например, в одной из версий легенды о Тристане отец «второй» Изольды, Изольды Белорукой.

инициации героя Мария не описывает, а повествует просто и коротко:

Li vadlez fu sages e prus,
Mult se faseit amer de tuz.
Quant fu venu termes e tens
Ke il aveit eage e sens,
Li reis l'adube richement,
Armes li dune a sun talent²⁴.
(v. 43—48).

Собственно говоря, подлинная инициация юного героя происходит несколько позже, уже после этого посвящения в рыцари. Это и понятно: для поэтессы важно, что описываемое ею является первым подвигом героя, вернее, его первым испытанием, первым столкновением с новым для него миром волшебства и фантастики. Как и полагается новоиспеченному рыцарю, Гвигемар отправляется на поиски ратных приключений. Так он проезжает Фландрию, Лотарингию, Бургундию, Анжу, Гасконь. Обратим внимание на то, что и здесь Мария предельно лаконична: ни об одном подвиге Гвигемара не сказано ни слова (а ведь в «обычном» рыцарском повествовании приключения и поединки начинались, едва герой переступал родной порог) — не в том ее задача, не на том держится интерес произведения.

Только лишь начав рассказ о Гвигемаре, Мария вводит в обрисовку его характера некоторое осложнение. Дело в том, что у нашего героя обнаруживается некая слабость, вернее, отсутствие столь понятной, простибельной и даже необходимой слабости — стремления к любви. Это бесспорно недостача, психологическая или, если угодно, физиологическая. Но это лишь на первый взгляд. Было бы ошибкой полагать, что здесь перед нами какой-то литературный просчет автора. Напротив, это очень точно и сознательно найденная психологическая деталь. В самом деле, в куртуазной литературе чувство любви обычно просыпалось в герое-рыцаре одновременно с его воинским возмужанием. Поэтому подобную индифферентность Гвигемара вряд ли стоит объяснять молодостью. Тут иначе. Эта черта в характере героя подготавливает читателя

²⁴ «Молодой человек был благоразумен и смел, и снискал всеобщую любовь. Когда он достиг необходимого возраста и стал достаточно умен, король торжественно посвятил его в рыцари и снабдил его оружием по его выбору».

к возникновению острой психологической ситуации, которая, собственно, и лежит в основе содержательной структуры этого лэ Марии. Подготавливает и к различным манифестациям чудесного и фантастического, вообще наличия иной, зачарованной действительности.

Гвигемар отправляется на охоту. Пока его егеря травят оленя, он наталкивается в густых лесных зарослях на белоснежную лань с оленьими рогами. Юный рыцарь натягивает лук, пускает стрелу, которая попадает в самую середину лба лани, сильно ранит животное, но задевает и самого охотника, да так неудачно, что пронзает ему насквозь бедро и даже чуть ранит его коня. Эта рана, как и сходная ситуация в романе Кретьена де Труа «Персеваль», является, конечно, иносказательным объяснением полового бессилия героя. Но это, согласимся, несколько запоздалое объяснение, ведь Гвигемар был наделен столь досадным недостатком еще до злополучной встречи с белой ланью.

Раненое животное, испуская дух, обращается к герою с пророческими словами, предрекая ему излечение от тяжелой этой раны лишь при одном условии: ему не поможет ни искусный врач, ни чудодейственное снадобье, его сможет излечить полюбившая его женщина, которая в свою очередь претерпит от этой любви великие страдания и муки («*Ki suffera pur tue amur issi grant peine a tel dolor k'unkes femme taunt ne sufferi*» — v. 115—117). Но еще важнее, что и сам герой, согласно этому пророчеству, полюбит такую женщину столь же сильной и столь же мучительной любовью.

После предсмертной речи лани начинаются чудеса. Вернее, Мария исподволь готовит к ним читателя. Сначала герой натывается в лесу (который он, между прочим, не может не знать хорошо) на реку, тут же выводящую его к берегу моря, к порту, где на якоре стоит одинокий корабль. Герой подымается на его борт и без всякого удивления обнаруживает, что палуба корабля совершенно пуста, что на судне нет ни души, — ни матросов, ни капитана. На палубе, однако, водружена кровать замечательной отделки. И это не удивляет Гвигемара как не должно удивлять и слушателей этой повести. Герой испытывает вдруг неодолимое желание прилечь на загадочную кровать, и едва он это делает, как корабль сам собой снимается с якоря и выходит в открытое море. И это не очень удивляет юношу. Вскоре, а точнее говоря, не очень ясно, через сколько

времени, через несколько часов или дней, корабль приближается к пристани некоего города. Здесь, в роскошном заточении томится юная красавица, жена ревнивого старика-короля, правителя этих мест. В описании комнат дамы отмечено, что стены покрыты росписями, изображающими богиню Венеру, бросающую в огонь книгу Овидия «Средства от любви», ибо любви следует всячески служить и ей покоряться.

Когда таинственный корабль приплывает к замку, стоящему на морском берегу, дама с верной служанкой-компаньонкой выходит из ворот, поднимается на палубу, обнаруживает спящего Гвигемара, переправляет его на берег и помещает у себя. Она принимается за ним ухаживать, стараясь облегчить ему страдания от раны. Все это совершается в строжайшей тайне. Не приходится говорить, что сердце юноши превращается в подлинное «поле битвы» («*ja ert sis quors en grant estrif*» — v. 380). Но будучи раненым в самое неподходящее место, он не может реализовать свою любовь, которая все-таки проснулась в его душе, видимо, впервые в жизни. Но и дама воспылала любовью, как и было предсказано ланью. Объясняться любовникам нет нужды, это за них делает верная служанка, которая особо подчеркивает, что их взаимная любовь должна быть возвышенной и верной (см. ст. 449—453). Начинаются сомнения и тревоги, ибо любовь — это сокровенное, внутреннее чувство, которое не любит показываться на всеобщее обозрение (ср. ст. 483—484). Мария, уже в качестве авторского вторжения в повествование, развивает далее мысли о подлинной любви, противопоставляя ее любви ложной, показной, поверхностной, то есть тому, что Стендаль назовет когда-то «любовью-тщеславием». Происходит страстное объяснение между юными героями, и вот они уже в объятиях друг друга. Таким образом, происходит тройственное исцеление юного рыцаря: при помощи всяческих снадобий (а героиня лэ — отменная знахарка) просто рубцуются рана, нанесенная отскочившей стрелой, герой излечивается от «старого» недуга — отсутствия любовных стремлений, наконец, сильная и трудная любовь незаурядной женщины возвращает ему все было утраченные мужские способности. Так проходит полтора года. В качестве своеобразного залога взаимной верности дама делает особый узелок на рубашке Гвигемара, а он опоясывает ее обнаженные бедра специальным обручем, лишь сняв который можно овладеть дамой, вот только снят его сумеет далеко не каждый.

В этот же самый день дворецкий сеньера увидел в окно счастливых любовников. Взбешенный муж-рогоносец пытается вернуться в их убежище, но Гвигемар дает отпор, вооружившись огромной жердью. Однако схватки не происходит и стороны вступают в переговоры. В результате герой, горько сожалея об оставленной возлюбленной, отплывает на своем таинственном корабле и возвращается в родные места. Спустя какое-то время его решают женить, но он объявляет, что полюбит и возьмет в жены лишь ту женщину, которая сумеет развязать узелок на его рубашке. Об этом объявляют по всей Бретани, и многие дамы и девицы съезжаются дабы попытаться счастья («Par Bretagne veit la novele; il n'i ad dame ne pucele ki n'i alas at pur asaier» — v. 651—653). Отметим, что мотив брачного (точнее, предбрачного) испытания в фольклоре и средневековой литературе, особенно сохранившейся архаические черты, достаточно част. Но вот чтобы слетались для таких попыток знатные дамы и девицы, нужны какие-то особые обстоятельства (хотя в феодальном быту такое и могло случиться; но сейчас речь идет о чисто литературном этикете). Естественно, никто испытание, предложенное Гвигемаром, выдержать не может.

Тем временем возлюбленная героя томится в темнице, куда бросил ее ревнивый муж. В отчаянии она решается выйти из башни, где провела в заточении больше двух лет, и находит дверь не запертой. Тогда она покидает башню, спускается в порт, обнаруживает там корабль, пришвартованный к прибрежной скале, смело поднимается на его борт и пускается по воле волн. Не приходится удивляться, что волны приносят ее, конечно же, туда, куда надо — к замку некоего Мериудука. Тот, естественно, влюбляется в даму, пытается расстегнуть волшебный обруч, стягивающий ее бедра, но безуспешно. Он оставляет даму у себя. Проходит какое-то время. Однажды на турнире, устроенном Мериадук, любовники встречаются, узнают друг друга, но Мериадук не хочет отдавать кому бы то ни было другому эту писаную красавицу, считая ее своей законной добычей. Тогда герой собирает войско, берет в осаду замок своего бывшего закадычного друга, обрекает защитников замка на голод, ибо лишает их возможности общаться с внешним миром, затем смелым приступом берет замок, убивает бессердечного Мериадука и воссоединяется с возлюбленной.

Как видим, собственно фантастического в этом лэ не так уж и много. Но кое-что есть. Для начала отметим одну ключевую фразу нашего текста. После получения мучительной раны, отправившись, согласно предначертанию чудесной лани, на поиски женщины, которой суждено его полюбить и тем самым избавить от страданий, герой, при помощи несобственно прямой речи, признается, что ему придется пройти через трудное испытание, как бы выстрадать это приключение — «Suffrir li estuet l'avanture» (v. 199). Здесь глагол *estuveir* означает очень сильное долженствование, с оттенком как неизбежности, достаточно явной, так и менее явной желаемости этого.

Как вполне справедливо полагал Жан Фрапье, для которого, как нам уже приходилось отмечать, лэ прежде всего повествовало о приключении, «авантюре», к реализации приключения бывала предуготована вся жизнь персонажа. В самом деле, в лэ о Гвигемаре Марии Французской центральный персонаж идет от одного загадочного приключения к другому, нисколько не удивляясь ни вдруг заговорившей человеческим языком лани, ни безлюдью на корабле, ни роскошной постели, что почему-то водружена на его палубе и т. д. Уже в первых строках повести не поведение героя, а его сущность, его человеческие черты и отклонение в них от нормы оказываются маркированными: он чуждается любви, плотской близости с женщиной. Если бы перед нами был роман Нового времени, скажем, «Арманс» Стендаля, то такое поведение героя могло показаться странным и вызвать всякие догадки и предположения (что, как мы знаем, отразилось в переписке Стендаля и Мериме). Но здесь — совсем другое дело. Сексуальную индифферентность Гвигемара можно было бы объяснить полученной им раной, повредившей — конечно, иносказательно — его бедро. Но индифферентность герой проявляет задолго до злополучной охоты, поэтому, как мы уже отмечали, рана здесь вторична.

Поэтому психологический (моральный, эмоциональный, даже — физиологический) смысл произведения вполне ясен: это излечение героя от «нелюбви», но провоцируется оно реальной раной, причиняющей страдания и требующей врачевания. Исходные качества героя — ненормальны, неестественны, поэтому и воздействие на них должно быть также противоестественным, то есть феерическим, чудесным.

Мотив охоты настолько част в средневековой куртуазной литературе (поскольку очень точно отражает времяпрепровождение феодальных кругов), что на нем останавливаться, по крайней мере здесь, вряд ли стоит. В охоте, описанной в лэ Марии, поначалу нет ничего чудесного, ведь это просто охота, а не поиски какого-то фантастического животного. Чудесное в лэ начинается со встречи героя с ланью. Во-первых, она белого цвета (что всегда в средневековой литературе, особенно связанной с кельтской традицией, является релевантным признаком), во-вторых, у лани ветвистые олени рога, в третьих, она обладает даром речи, в четвертых, наделена пророческим даром. После эпизода с ланью герой — незаметно для себя и для читателя — переходит в иной хронотоп, сначала сталкиваясь с пространственной аномалией, а потом и временной. Этот фантастический хронотоп четко структурирован, о чем мы скажем ниже.

То, что это новый, необычный хронотоп, не подлежит сомнению, но вряд ли попадание в него героя следует истолковывать, как это делает Эдгар Сьенар²⁵, как переход в Иной мир. Дело в том, что в кельтской традиции с Иным миром связан целый ряд вполне определенных коннотаций. В нашем лэ их нет. Мир заточенной ревнивым мужем красавицы не противостоит реальному миру, в котором на первых порах живет и действует герой. И стена, которая окружает благоуханный сад, единственное ее развлечение, это вполне реальная стена, не обладающая никакими волшебными свойствами. Она лишь массивна и высока. Если мы сравним это место пребывания красавицы с той башней, куда ее заточит во второй половине повествования обнаруживший измену злобный ревнивец, то скорее там мы найдем отклонения от обыденного: башня-то оказывается без замков и засовов, либо они чудесным образом исчезают, когда красавица, влекомая любовью, решает наконец бежать.

Что касается особенностей протекания времени, то и тут в лэ о Гвигемаре нет каких-то примечательных сдвигов и неспособностей. Впрочем, в рассказе героя при первой встрече с возлюбленной утверждается, что охота, предсказание лани, блуждание по лесу, плавание на корабле укладываются в один единственный

²⁵ См. *Sienaert E. Les lais de Marie de France: Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique. Paris, 1978. P. 51.*

день («En bois alai chacier jehui» — v. 316, то есть «Сегодня я отправился в лес поохотиться»). Однако, как нам представляется, такое восприятие героем времени субъективно. Ведь уснув на корабле, Гвигемар мог оставаться в таком состоянии любое количество времени. Ничего не дает и рассказ о возвращении героя: оно описано кратко, но это не значит, что на обратный путь ушло мало времени (Мария говорит не о самом морском плавании, а о жалобах Гвигемара из-за расставания с возлюбленной: см. ст. 620—631). Аномалии в протекании времени обнаруживают себя не в сценах морского плавания и не в изображении перехода героя из одной художественной действительности в другую, а по возвращении Гвигемара домой. Отсутствовал он, как уже говорилось, долго, наслаждаясь любовью безымянной красавицы, но никто из окружения юноши как бы и не заметил его долгого отсутствия. Протекание времени в мире любви и красоты, где побывал герой лэ, иное, чем в обычной действительности. При этом заметим: мы могли бы ждать совсем иного временного эффекта, то есть время, проведенное в объятиях возлюбленной, должно было показаться герою одним мгновением, в то время как в его мире прошло много лет (мотив, типичный для сказки). Мария Французская решает эту художественную задачу иначе, совсем наоборот. У нее мир любви и красоты живет по своим законам. Пребывание в нем хотя бы в течение одного дня столь эмоционально насыщено, что может восприниматься как многодневное, очень продолжительное.

Думается, что в лэ «Гвигемар» Марии Французской мы сталкиваемся лишь с самым поверхностным, незначительным введением фантастики, которая, в частности, реализуется в протекании времени — хроноса героя и хроноса его окружающих. Но это не значит, что время в том мире, где живет красавица, всегда аномально. Так, оно начинает двигаться вполне «нормально» после того, как герой покидает возлюбленную и возвращается в родные края. Покинутая им дама, как мы помним, томилась в башне по меньшей мере два года, которые показались ей чрезвычайно долгими. Так воспринимала время она (пусть здесь и присутствует естественная доля субъективности), но так оно и было в действительности; в эти два года хорошо укладываются — возвращение героя домой, пребывание в родных краях, брачные поползновения знатных дам и девиц, съезжающихся для испытания из самых отдаленных мест

и т. п. Таким образом, аномально течение времени в этом лэ лишь в определенных ситуациях.

Об одной из таких ситуаций мы уже говорили. Другая связана с морским плаванием. Вообще, тема моря в бретонских лэ вполне может конкурировать с темой леса, однако смысловое наполнение этих двух тем, как и связанных с ними топосов, принципиально различны. Так, в лэ о Гвигемаре лес чреват если и не прямыми опасностями, то неожиданной встречей, сулящей приключение. Иначе — море. Вспомним, что персонажи лэ перемещаются по морю трижды. Два раза плывет на корабле герой, один раз — его возлюбленная. Во всех трех случаях море не просто благоприятствует героям, оно как бы берет все их заботы на себя. В этом лэ плавание по морю не только не описывается (что мы находим, например, в «Элидуке» Марии Французской), оно по сути дела и не может, и не должно быть описано, так как это не просто плавание, хотя тут и нет разительных отклонений от обычного морского путешествия, как оно совершалось в Средние века, а переход от одной действительности к другой. Причем, переход этот — в концепции поэтессы — не может быть растянутым во времени, не может быть обозначенным какими-то катаклизмами и метаморфозами. Вот, видимо, почему Гвигемар во время первого путешествия спит глубоким сном и, естественно, не видит, как протекает плавание, сколько занимает времени и т. п., а во время второго морского похода (возвращения домой) он настолько погружен в свою скорбь из-за расставания с любимой, что ничего не замечает вокруг. Точно так же и героиня лэ: она всходит на борт корабля и пускается в путь, но первоначально у нее были совсем другие намерения — она хотела утопиться в том самом месте, где когда-то нашла таинственный корабль со своим избранником. И даже вновь обнаружив корабль и очутившись на его палубе, она не оставляет мысли о самоубийстве, и лишь внезапно нахлынувшая слабость, почти — потеря сознания, да высокая обшивка борта помешали ей выполнить свое намерение («*Dunc ne puet ester sur ses piez; se desqu'al bort peüst venire. el se laisset defors cnaïr*» — v. 684—686). Поэтому она и не замечает ни продолжительности, ни иных обстоятельств своего путешествия. С этой особой ролью моря связаны как отсутствие на корабле (кораблях?) матросов и капитана, так и то, что судно неизменно приходит туда, куда следует.

Почему же время в иной действительности, то есть в мире прекрасной дамы, протекает по-разному, в одном случае оно проносится стремительно, в другом — томительно тянется? Выше мы уже кратко касались этого вопроса, вернемся к нему опять. Думается, различное протекание времени в мире, противостоящем миру повседневности, связано с той концепцией любви, которая заложена в этом лэ и которая характерна для Марии Французской. Было бы не вполне правильно говорить, что это любовь «всепобеждающая», «могущественная» и т. п. Все это в ней, конечно, есть, но не это является ее определяющим признаком. По крайней мере в этом лэ. Здесь это любовь неотделимая от феерического начала. В этом отношении обратим внимание на одну сознательную обмолвку поэтессы в ее рассказе о том, как Мериадук обнаруживает на подплывшем к его замку корабле нашу героиню:

A une fenestre s'estot
 E vit la neif ki arivot.
 Il descendi par un degré
 Sun chamberlein ad apelé ;
 Hastivement a la neif vunt,
 Par l'eschiele muntent amunt,
 Dedenz unt la dame trovee,
 Ki de beuté resemble fee²⁶.
 (v. 697—704).

Действительно, героиню этой поэмы можно принять за фею (так нередко полагают²⁷), однако нам представляется, что это не так. Если бы перед нами действительно была фея, то есть существо, способное творить чудеса, то ей была бы уготована совсем иная участь, по крайней мере она не была бы столь пассивной, покорной своему жребию, жребию молодой женщины, неудачно вышедшей замуж. Этот мотив повторится затем в ряде других лэ Марии Французской (в «Ионеке», «Милоне», «Соловье»), при этом трактовка — за небольшими исключениями — аналогичных персонажей почти ничем не отличается от ее трактовки в нефеери-

²⁶ «Он стоял у окна и увидел, как к берегу приближается корабль. Он спешно сбежал вниз, позвал дворецкого и поскорее отправился на корабль. Он поднялся на палубу по веревочной лестнице и обнаружил даму, которая красотой напоминала фею».

²⁷ См. Sienaert E. Op. cit. P. 61.

ческих лэ: это страдание молодой женщины, горько жалующейся на свою судьбу (что так широко представлено в соответствующем жанре лирической поэзии), но в конце концов находящей удовлетворение в любви молодого возлюбленного; в последнем все эти лэ отличаются от «песен неудачно выданной замуж». Никаких колдовских, чудесных поступков героиня нашего лэ не совершает. Да, она знает толк в снадобьях и целебных травах, умеет их применять в зависимости от болезни, но это как раз и указывает на ее антифееричность: будь она феей, ей было бы достаточно прикоснуться к заболевшему волшебной палочкой, и он был бы излечен, превращен в то, чего фея бы пожелала и т. д. И вот о чем не будем забывать: герой этого лэ окончательно излечивается от раны в бедро (то есть наконец обладает подлинную способность плотски любить женщину) не из-за микстур и притираний, вовсе нет, это происходит, как и предрекала белая лань, благодаря сильной и трудной любви, которая пробудилась в сердце героини (см. уже упоминавшиеся стихи 115—117). То есть, это не чудо, совершенное волшебницей, а чудо, на которое способна подлинная любовь, действующая помимо волеизъявления ее носителей. Любовь всемогуща, но и обременительна, недаром излеченный от физической раны, герой начинает испытывать жестокие моральные страдания:

Ja ert quors en grant estrif,
Kar la dame l'ad si nafré,
Tud ad sun país ublié.
De sa plaie nul mal ne sent;
Nut suspire anguisusement²⁸.
(v. 380—384).

Изображение этих сердечных мук, что так широко представлено в рыцарском романе второй половины XII столетия, дано в лэ Марии довольно подробно, но исключительно шаблонно, вот почему соответствующие сцены лэ с достаточным основанием сопоставляют со сходными сценами «Романа об Энее»²⁹.

²⁸ «Отныне его сердце попало в переделку, ибо дама нанесла ему серьезную рану, так что он забыл о своей собственной стране. Эта его рана его больше не беспокоила, но он тем не менее испытывал большие страдания».

²⁹ См., например: *Ménard Ph. Les Lais de Masrie de France: Contes d'amour et d'aventure du Moyen Age*. Paris, 1979. P. 36—37.

Итак, иная действительность в лэ о Гвигемаре обнаруживает свои феерические качества лишь в одном случае — когда там вспыхивает страстная любовь между персонажами. Поэтому можно было бы сказать и иначе: это вообще не какая-то особая «иная» действительность, явно противостоящая действительности ординарной, а локус вполне обыкновенный, пока в нем не оказываются два существа, охваченные взаимной любовью. Вот тогда протекание времени приобретает аномальный характер. Видимо, таинственные свойства корабля без команды и волшебное перемещение на нем, вне временной определенности, лишь подчеркивают особость этого любовного локуса, в который не попадают, ибо туда нельзя войти, как входят в садовую калитку или городские ворота, а который возникает при определенных условиях, в определенном же месте и в определенный момент.

Этот локус, как мы уже говорили, особым образом структурирован. Отметим лишь основные мотивы, подчеркивающие его структуру. Во-первых, это его замкнутость, ограниченность от окружающего мира. Это, однако, не «потусторонность», а интимная уединенность, не предполагающая полной оборванности связей с внешним миром. Отграниченность эта объясняется, конечно, чрезмерной ревнивой недоверчивостью и осторожностью старика-мужа, но это не суровое заточение, а напротив, некое подобие земного рая, недаром этот локус — прекрасный сад, а окружающие его строения отмечены роскошью и изысканным вкусом. В самом деле:

En un vergier, suz le dongun,
 La out un clos tut environ;
 Le vert marbre fu li muralz,
 Mult par esteit espès e halz!
 N'i out fors une sule entree:
 Cele fu noit e jur gardeee.
 De l'altre part fu clos de mer;
 Nuls ne pout eissir ne entrer
 So ceo ne fust od un batel,
 Se busuin eüst al chastel.
 Li sire out fait dedenz le mur,
 Pur mettre i sa femme a seür,
 Chaumbre: suz ciel n'aveit plus bele!

A l'entree fu la chapele.
La chaumbre ert peint tut entour³⁰.
(v. 219—233).

Далее следует описание росписей, о которых мы уже говорили (это изображение богини любви Венеры, что также не случайно). Сад, особенно окруженный отъединяющей его от остального мира стеной, был, как известно, в средневековой литературной традиции самым тесным образом связан с любовной темой³¹.

Вторым неперменным качеством любовного локуса является, таким образом, его изысканная красота, обилие диковинных растений, цветов и т. д. Прекрасная любовь нуждалась в соответствующем ей прекрасном же обрамлении, в соответствующей обстановке. Третьим признаком такого локуса является его подчеркнутое безлюдье: действительно, в прекрасном саду, описанном Марией, бывает только сама красавица и ее служанка, что касается соглядатая-доносчика, то он видит счастливых любовников издали, не проникая за садовую стену. Но все это — признаки внешние; внутренним, сокровенным признаком локуса является возможность возникновения здесь любовного чувства, которое обладает к тому же магическими возможностями: оно и лечит раны, и заставляет время протекать особым образом.

Совсем иная трактовка любовной темы в ее феерическом преломлении дана Марией в лэ о Ланвале. Содержание этой куртуазной повести таково.

На Троицу в своем стольном городе Кордуэле, в стране Логр, король Артур, одержав внушительные победы над скоттами и пиктами, награждает приближенных. Всем он дает в жены красивых молодых девиц, щедро наделяет землями. Забывает он лишь о Ланвале. Тот, не скрывая обиды, покидает двор и отправляется путешество-

³⁰ «У подножия донжона был разбит сад, окруженный стеной из зеленого мрамора, толстой и высокой. В этой стене был лишь один вход, который охранялся денно и ночью. С одной стороны сад выходил к морю, так что с этой стороны можно было проникнуть в него только с корабля, если в замке вдруг бы возникла в этом необходимость. За этой же стеной сеньор построил для жены, дабы она была в безопасности (видимо, и в том, и в другом смысле слова. — А. М.) постройку, красивее которой ничего не было на свете. При входе была построена часовня. Все стены были покрыты росписями».

³¹ См. Vergers et jardins dans l'univers médiéval // *Senefiance*. № 28. Aix-en-Provence, 1990.

вать. В полном одиночестве он углубляется в густой лес, столь благоприятный для приключений. Последние не заставляют себя ждать: у переправы через лесной ручей конь Ланваля начинает нервничать, он явно чем-то напуган. Юноша разнуздывает коня и пускает его пастись, а сам укладывается отдохнуть в густой и мягкой траве. Тут поэтесса делает тонкий фабульный ход: Ланваль вроде бы засыпает и дальнейшее может ему сниться, но может и совершаться на самом деле. Так или иначе, рыцарь видит, как к нему приближаются две юные девицы несравненной красоты. Их «фееричность» особым образом маркирована: одна из них держит в руках два золотых сосуда, другая — полотенце (см. ст. 61—64). Надо сказать, что суть этих предметов здесь не раскрыта (как полагают, это может быть реликтом старого бретонского сюжета, обработанного Марией, где эти предметы, как говорится, «выстреливали»). Видимо, надо согласиться с Ж.Ватле-Виллем, предположившей, что эти предметы как-то связаны с очистительным обрядом перед вступлением в Иной Мир³². Впрочем, перехода в Иной мир здесь, как увидим, не происходит. Итак, две прекрасные девицы приглашают Ланваля последовать за ними и приводят его к роскошному шатру, который, конечно, подробно описан (см. ст. 80—82). Там на изящной постели (тоже подробно описанной) возлежит в одной прозрачной рубашке чудесной красоты девица. Она открывает рыцарю, что любовь к нему заставила ее покинуть ее земли и отправиться на его поиски (*Pur vus vinc jeo fors de ma tere: de luinz vus sui venue quere!* — v. 111—112). И он должен знать, что участь его лучше участи императора, графа или короля, коль скоро она одарила его своей любовью.

Естественно, Ланваль отвечает ей взаимностью. Но дама ставит одно условие: она будет являться к нему на свидание по первому его зову и благодаря ее покровительству он не будет отныне ни в чем испытывать нужды, но он должен тщательно скрывать их связь (ст. 145—149). Вот вокруг этого запрета и концентрируется основной конфликт поэмы.

Ланваль возвращается ко двору Артура. Как-то раз в компании Гавейна и Ивейна он оказывается в дворцовом саду королевы (отметим и здесь замкнутость локуса — сада). Геньевра старается добиться любви Ланваля, но молодой рыцарь ее отвергает, он

³² *Wathelet-Willem J. Le mystère chez Marie de France // Revue de philologie et d'histoire. T. XXXIX. 1961. P. 661—686.*

говорит с королевой даже грубо и резко, парирует ее колкости, в частности — ее насмешки над ним, якобы отвергающим любовь женщины, так как предпочитает однополую любовь. Последнее не могло не переполнить чашу терпения Ланваля и спровоцировать его не на признание даже, а на запальчивое утверждение, что последняя служанка его возлюбленной красивее и милее королевы. Этим Ланваль нарушает основной уговор: ведь от него требовалось скрывать не истинную природу его возлюбленной, а сам факт ее существования. Его слова не могут не оскорбить королеву, о чем она в гневе сообщает королю Артуру. Тут, как нам представляется, Ланваль совершает два тяжелых проступка: он нарушает запрет, наложенный на него его возлюбленной-феей и действительно оскорбляет королеву Геньевру. Вполне естественно, что великий король не может простить своего барона. Обдумывают наказание. Герцог Корнуэльский предлагает очень простой и логичный выход: рыцарь должен подтвердить свою правоту. Однако для Ланваля это почти невыполнимо: из-за нарушения им уговора возлюбленная больше не является на его призывы. Ему грозит вечное изгнание и, на чем автор лэ не акцентирует специального внимания, потеря того достатка, которым одарила его фея (отметим, что столь распространенный в народной литературе мотив приобретения благополучия благодаря «чудесному помощнику» в куртуазных памятниках если и присутствует, то обычно в смазанной, затушеванной форме, не определяя основную линию поведения персонажа).

Спасение приходит от самой феи. Она выступает гарантом правдивости слов героя. Ее появление тщательно подготавливается: сначала, верхами, появляются две девицы. Они необычайно хороши собой, и весь двор поражен их красотой. Им отводят во дворце достойные их покои. Затем подъезжают на испанских мулах еще две девицы, значительно красивее двух первых. Они также вызывают восхищение придворных (и особенно, как и в первом случае — Гавейна), и им тоже отводятся во дворце подобающие покои. Наконец, появляется сама фея. Ее красота и роскошь ее одежды описаны наиболее детально (см. ст. 556—576). Отметим, что при описании она ставится в определенный литературный (точнее говоря, понятийный) ряд: говорится, что она превосходит красотой и Венеру, и Дидону, и Лавинию. Что касается первой, то она была в это время, то есть в эпоху Высокого Средневековья,

образом женской красоты (достаточно посмотреть на ее упоминания в этом качестве в эпических поэмах, где они стали уже общим местом, а также — в куртуазном романе). Две же другие были героинями-соперницами «Романа об Энее», одного из самых значительных и самых «влиятельных» куртуазных произведений второй половины XII в.

Появление феи оправдывает Ланваля, и он покидает двор короля Артура и вообще земную действительность: вскочив на круп коня героини и отправившись вместе с нею в ее мир — на остров Авалон, то есть прибежище душ героев, где они отдыхают для новых свершений.

В этом лэ Марии Французской значительно меньше феерических мотивов, чем в лэ о Гвигемаре. В самом деле, это любовь феи к земному человеку (юному рыцарю), что предполагает ее чудесное явление ему, одаривание его богатством (при запрете открывать их связь), появление феи при дворе короля Артура и увоз рыцаря в феерический мир — на остров Авалон. Но при этом все эти мотивы не реализуются с помощью каких-то сверхъестественных средств, как отчасти это было в лэ о Гвигемаре (временные аномалии). Напротив, все чудесное происходит достаточно буднично и логично. Даже первая встреча Ланваля с феей не обставлена как-то особо. Да, герой оказывается в лесу, что уже само по себе сулит приключение, да, его конь пугается, а богатый шатер появляется на другой стороне ручья неизвестно откуда. Конечно, мотив водной преграды и переправы через нее в куртуазной литературе эпохи неизменно маркирован, и все-таки полагать, что здесь происходит переход героя в Иной мир, было бы неверно. Между прочим, о том, что Ланваль переправляется на другой берег, в тексте не говорится, поэтому мы можем заключить, что в четко отмеченном пункте феерического топоса (потенциально феерического) обнаруживает себя иная действительность. Но она не замещает собой, не вытесняет действительность посюстороннюю, обыденную, а лишь вступает с ней во взаимодействие, соприкасается с ней. С одной стороны, как мы уже говорили, появление феи перед спящим Ланвалем может быть истолковано и как простое сновидение. С другой, далеко не случайно фея открывает молодому человеку, что она прибыла издалека, что «земля» ее не здесь. То есть обитатель некоей чудесной действительности приходит в земной мир, чтобы пленить одного из его обитателей и увести за собой.

Персонаж этот почти ничего не меняет в обыденном мире своим появлением; разве что он чудесным образом помогает герою, наделяя достатком. Основное действие лэ протекает вне чудесной действительности, и внешний конфликт поэмы (между героем и королевой) разворачивается в мире обыденном. Вмешательство чудесного как бы обрамляет основное повествование. Что касается мотива «Дамы Изобилия» (*Dame Abonde, Domina Abundiam*), покровительница земного человека, семьи, дома, доставляющей благополучие и достаток, то этот мотив, который получит столь широкое распространение в ряде аллегорических жанров в XII в., в нашем лэ носит предельно вспомогательный, служебный характер. Заметим, что этот мотив нередко совсем отсутствует в некоторых анонимных лэ, созданных вскоре после появления сборника Марии Французской. Все они, так или иначе, рассказывают об общении героя с феей.

Первое из этих произведений, к которому здесь удобно обратиться, — это лэ «Граэлент» (конец XII в.).

Изначально ситуация здесь очень напоминает ту, о которой рассказывалось в лэ о Ланвале: герой хорош собой, куртуазен и умен, но беден. В одной из рукописей лэ (парижская Национальная библиотека, № 1104) о его бедности говорится сразу же, что задает тон всему дальнейшему рассказу:

il n'ot pas molt granz heritages,
mes il estoit cortois e sages,
bons chevaliers e de grant pris.
N'ot si riche dame el país
se il l'a requeist d'amer
ne l'en deüst miex escouter³³.
(v. 8^a и сл.).

Впрочем, другие рукописи этот мотив — здесь — не воспроизводят, откладывая «на потом» и тем самым избегая повторений и смешения разных мотиваций развития сюжета. Как и в «Ланвале», герой вызывает сильную любовь королевы Геньевры. Она подсылает к нему камерария, затем сама открывается ему, но тоже

³³ «Ему не досталось богатого наследства, но он был обходителен и умен, был хороший рыцарь, что весьма ценилось. И не было ни одной богатой дамы во всей округе, которая не хотела бы заслужить его любовь и не была готова вести с ним беседу».

получает отказ. Отказ, во многом более мотивированный и, если угодно, достойный, чем в лэ Марии о Ланвале. Основной довод Граэлента, отвергающего любовь королевы, заключается в том, что он как подлинный рыцарь не может нарушить верности по отношению к своему сеньеру-королю (см. ст. 121—127). Это, конечно, в определенной мере отповедь, но пристойная и вежливая. И все-таки Геньевра чувствует себя глубоко оскорбленной, не может простить юного рыцаря и затаивает жажду мести; она действует таким образом, что Граэлент остается без гроша:

Au roi disoit e conseilлот
 Ke mule rien ne li donast
 fors le conroi, qu'il n'en alast³⁴
 (v. 148—150).

Действительно, Граэленту не остается ничего иного, как покинуть этот несправедливый двор. И тут характерная деталь (неоднократно повторенная затем в целом ряде рыцарских романов): у героя настолько нет ничего за душой, что он не обладает даже приличествующим его положению конем, и вынужден занять его у одного горожанина. Дочь последнего, проникнувшись сочувствием к рыцарю, снабжает его седлом и уздечкой. И все равно вид у Граэлента совершенно нищенский, и при выезде из города его сопровождают улюлюканье и оскорбительные замечания местных жителей (*Cil e celes qui l'esgarderent, l'escarnirent molt e gaberent* — v. 189—190).

Но вот герой в густом лесу (*une forest grant e pleniere* — v. 195), где его не могут не поджидать приключения и чудеса. Сначала ему попадается белая лань (вспомним «Гвигемар» Марии), и он пускается за ней в погоню. Эта охота и приводит его к предназначенному приключению. Посреди большой поляны он видит источник, в прозрачной воде которого плещется молодая девица невиданной красоты. Ей прислуживают две другие, тоже красавицы. Граэлент останавливается, пораженный увиденным, и совершенно забывает о своей погоне за ланью. И тут он решает завладеть валяющейся на берегу одеждой прекрасной купальщицы. После небольшой перепалки и споров герой обещает вернуть похищенную им одежду,

³⁴ «Говорила королю и советовала, чтобы ничего ему не давал, кроме оружия, дабы он уехал».

при условии, что девушка выйдет из воды; она это выполняет, но он силой овладевает ею:

En l'espace de la forest
a fait de l'ice que lip lest.
Quant il en ot fet son talent,
merci li prie dolcement,
que vers lui ne soit trop iree,
mais or soit e france e cenee ;
si li otroit sa druerie,
e il fera de li s'amie,
loialment e bien l'amera,
jamais de li ne partira³⁵.
(v. 281—290).

Девушка прощает слишком настойчивого поклонника и принимает его любовь; более того, она признается, что явилась издалека (как и героиня «Ланваля»), дабы встретиться с ним. Наступает черед соглашения: как и в лэ Марии, возлюбленная обещает герою всяческое благоволение, но лишь при условии, что он не будет рассказывать об их связи. Так продолжается более года: Граэлент часто видится с феей, он живет широко и богато, щедро одаривая тех, кто помогал ему в те времена, когда он был беден.

На Троицу король Артур собирает вассалов на пир; когда все вдоволь поели, он начинает похвастаться красотой жены, заставив ее взобраться на высокую скамью и сбросить одежду (Quant mengie avoient le jor, la reine faisoit monter sor un banc e deffubler — v. 416—418). Все, конечно же, рассыпаются в похвалах несравненной красоте Генъевры, один Граэлент не включается в общий хор. На недоуменные вопросы, чем объяснить его молчание, он отвечает, что можно было бы найти женщин куда красивее королевы (Por voir vos di une novele: on puet assés trover plus bele — v. 457—458). Это заявление вызывает гнев Генъевры и ярость Артура. Рыцарю дается год срока, по истечении которого он должен представить

³⁵ «Посреди лесной чащобы он поступил с нею так, как хотел. И когда он сделал все по своему желанию, он нежно ее поблагодарил и попросил, чтобы она не очень на него сердилась, вела же себя совершенно свободно и разумно; и если она дарует ему свою любовь (в оригинале — гораздо грубее. — А. М.), она станет его возлюбленной, он же будет верно и сильно ее любить и никогда ее не покинет».

доказательства своей правоты. Опечаленный Граэлент больше не встречается со своей подругой; грусть его велика, а ожидающее его возмездие — неизбежно. Так проходит год. Рыцаря призывают ко двору. Казалось бы, у него не остается больше никакой надежды, но в самый критический момент появляется юный паж и убедительно просит всех немного подождать. Следом за ним являются две девицы небывалой красоты. Тут обратим внимание на довольно тонкую деталь, упоминаемую неизвестным автором поэмы — королева понимает, что проиграла, и тихо покидает собравшихся. Следом за двумя первыми появляются еще две девицы, которые наделены еще большей красотой (*vinrent dex autres molt plus gentes, de color blancs e roventes* — v. 583—584). Наконец, как и в «Ланвале», наступает черед самой феи. Автор лэ вкладывает в ее уста пространное обращение к королю, в котором содержится просьба простить рыцаря за его необдуманные слова и утверждение, что сказал-то он правду, в чем и просит всех убедиться (см. ст. 614—630). Все признают ее правоту и оправдывают Граэлента. Тут дама поспешно уезжает, рыцарь пускается вдогонку. Оба углубляются в темный лес, но Граэленту все никак не удается настигнуть свою былую возлюбленную. Наконец, на берегу лесной реки это почти происходит, но фея погружается в ее прозрачные воды, предупреждая юношу, что если он последует за ней, то наверняка утонет. Однако Граэленг смело входит в воду, и если бы не помощь феи, он несомненно пошел бы на дно. Фея берет рыцаря с собой, в свою волшебную страну (*en sa terre l'en a mené* — v. 708), которая, в отличие от «Ланваля», здесь никак не названа.

Любовь к фее лежит в основе и анонимного лэ «Гвингамор», да-тируемого концом XII в.

Пролог к поэме определяет прежде всего временную ситуацию: все происходит в достаточно давние времена, видимо, задолго до воцарения на Бретонском троне короля Артура. У правившего тогда короля был племянник, Гвингамор, которого король решил сделать своим наследником, так как не имел детей. Выбор его был справедлив: Гвингамор, благодаря своему благородству, обходительности и щедрости, снискал всеобщую любовь и уважение.

Однажды, король отправляется на охоту, а Гвингамор остается дома из-за легкого недомогания; тут с ним заводит разговор королева, которая как бы видит молодого рыцаря новыми глазами:

солнечные лучи так осветили лицо и фигуру Гвингамора, что королеве вдруг открылась вся его красота (Il rai de soleil li venoit el vis, que tout l'enluminoit et bone color li donnoit — v. 48—50). И королева из-за его благородства прониклась к нему сильной любовью (Por sa biauté, por sa franchise, de l'amor de lui ert esprise — v. 53—54). Происходит длинное и напряженное объяснение героя с королевой, и когда последняя пытается его обнять, он, весь красный от смущения и гнева, вырывается из ее рук. Вернувшийся с охоты король рассказывает за общим столом о проведенном дне. Королева вспоминает о белом вепре, что водится в округе, но король не хотел бы устраивать на него травлю, ибо из-за этого свирепого животного уже погибло десять его лучших рыцарей. Но слова королевы явно провокационны:

Molt vos oi, fete le, vanter
et vos aventures conter.
Mes n'a ceanz nul si hardi
de toz iceus que je voi ci,
qui en la forest ci defors,
la ou converse li blans pors,
osast chacier ne soner cor,
qui li donroit mil livres d'or.
En merueilleus los se metroit,
qui le senglier prendre porroit³⁶.

(v. 153—162).

Вступить в единоборство с вепрем выпадает, естественно, Гвингамору (такова тайная месть королевы). Тут отметим, что никто не принуждает рыцаря делать это, король даже отговаривает его. Гвингамор мог, таким образом, избежать этой опасности, но сознание рыцарской чести принуждает его не уклоняться от брошенного ему вызова.

Начинается охота. Она описана очень живо и динамично (см. ст. 269—360). После разных перипетий Гвингамор отказывается в лесу в полном одиночестве. Он выезжает на просторную поляну,

³⁶ «Да, послушать вас было очень интересно и узнать о ваших приключениях. Но еще не было такого храбреца, их тех, что я вижу здесь, кто отправился бы в соседний лес, где часто появляется белый вепрь, и осмелился бы затрубить в рог и устроить на него охоту, что принесла бы ему тысячу ливров золотом. Тот, кто добудет этого вепря, покроет себя чудесной славой».

и тут вновь появляется вепрь и преследующая его гончая. Пускаясь вслед, рыцарь оказывается на берегу реки, где возвышается чудесный дворец. Герой въезжает в его ворота и обнаруживает, что внутри никого нет. Он покидает дворец и вновь отправляется на поиски вепря. Тут, посреди поляны, он видит купающуюся в источнике прекрасную обнаженную девушку; другая девица, тоже очень красивая, ей прислуживает:

Une pucele s'i baingnoit
 et une autre son chief pingnoit;
 el li lavoit et piez et mains.
 Biaux membres ot, et lons et plains,
 el siecle n'a tant bele chose,
 ne fleur de liz, ne flor de rose,
 conme cele qui estoit nue³⁷.
 (v. 427—433).

Гвингамор, как и герой предшествующего лэ, прячет одежду куपालщицы и, было, продолжает охоту, но девица приглашает его в свой замок, обещает хорошо его принять, а по истечении трех дней вернуть ему его гончую и отдать в его распоряжение вепря. Он с благодарностью принимает приглашение и со своей стороны изъявляет желание стать возлюбленным незнакомки, что, естественно, встречает полное согласие. Когда герой вновь въезжает в ворота дворца, на этот раз в сопровождении его хозяйки, то обнаруживает, что он полон народа — богато одетых рыцарей и дам, слуг и т. д. В этой многоликой толпе Гвингамор узнает и тех десятых рыцарей, что погибли, охотясь на белого вепря.

В веселии и любовных забавах пролетают три дня, и Гвингамор вспоминает о своей гончей и о вепре; он хотел бы их получить, как было условлено, затем вернуться ко двору короля и поведать о тех приключениях, что выпали ему на долю. Он, конечно, и не подозревает, что провел в чудесном дворце не три беззаботных и полных радостей дня, а целых три сотни лет. Прекрасная хозяйка замка держит слово: юный рыцарь получает и гончую, и голову белого вепря. Герою вновь предстоит преодолеть рубеж, отделя-

³⁷ «Тут купалась одна девица, другая расчесывала ей волосы и мыла ей ноги и руки. Первая была прекрасно сложена, у нее были длинные руки и ноги и во веки было не сыскать такого цвета лица, сравнимого с цветами лилии и розы; вот какова была та, что была совсем нагая».

ющий чудесный мир неведомой красавицы от того мира, откуда он явился. Не приходится говорить, что это густой и обширный лес. Но как он изменился, этот лес! До неузнаваемости: деревья в нем стали выше, их крона гуще и раскидистой, и от этого лес стал марчным и некрасивым. Рыцарь находит лодку, переправляется через пересекающую лес реку и продолжает ничего не узнавать. Повстречавшийся ему старик-угольщик рассказывает Гвингамору очень старую историю о бездетном короле, о его племяннике, пропавшем на охоте, об их стольном городе и королевстве, пришедших после кончины короля в полный упадок.

В этой поэме, в отличие от других лэ, повествующих о любовной связи рыцаря и феи, нет мотива их взаимного соглашения, определенных условий, которыми герой вынужден, подчас против своей воли, пренебречь. Впрочем, одно ограничение на Гвингамора наложено: по пути домой он не должен принимать никакой пищи и ничего не пить. Об этом фея его предупредила. Однако герой забыл о запрете и съел три яблока — и тут же упал чуть ли не замертво. По крайней мере он в одно мгновение превращается в дряхлого старика. Но тут же приходит помощь: появляются две прекрасные девицы, неизвестно откуда взявшиеся, и помогают ему переправиться через реку, иначе — вернуться в страну фей.

Та же тема разработана в анонимном лэ «Дезире» (Desiré, 'желанный'). Оставим в стороне мелкие детали сюжета, сами по себе небезынтересные, и сконцентрируем наше внимание на основных мотивах поэмы. После достаточно длинной прамбулы (90 стихов) рассказывается о встрече героя с феей (впрочем, так они никогда в этом лэ не называются). Встреча происходит в лесу, у источника, при этом герой находится в одиночестве. Их дальнейшая любовная связь обусловлена определенным запретом (в данном случае это кольцо, которое никак нельзя потерять). Нарушение запрета влечет за собой потерю любви феи. Здесь также есть ненавязчиво введенный мотив обогащения героя благодаря помощи феи. В отличие от других лэ, разрабатывающих этот типовой сюжет, связь героя и героини приводит к рождению двоих детей. Не приходится удивляться, что герой однажды теряет заветное кольцо, его связь с феей прерывается, но затем все-таки возобновляется.

В этом лэ не все логично и необходимо. Так, нам представляется, что эпизод с отшельником, чью лесную келью посещает герой, никак не влияет на развитие сюжета: Дезире мог бы потерять кольцо

и без исповеди у святого старца. Впрочем, исповедь у отшельника можно соотнести с разглашением тайны любовной связи в других лэ. Но там такое разглашение было логичным и вынужденным, ибо являлось для героя единственным спасением в отчаянной ситуации. Здесь же оказываются задействованными иные побудительные причины. Как верно отмечено в работе П.-М. О'Хары Тобен, на смену феерическому миру бретонских легенд здесь приходит более реальный и благочестивый мир, в котором религия как опора человека в жизни занимает бесспорно первое место³⁸. Точно так же возвращение феи к возлюбленному мотивировано только его горестными lamentациями, а потому в развитии сюжета нет того напряжения, какое мы находим в других лэ на ту же тему. Не очень оправдан и мотив появления на свет детей. С одним из них, сыном, герой встречается на охоте, дочь же Дезире появляется на сцене в самом конце повествования, вместе с матерью, чтобы быть вскоре удачно выданной замуж. Столь же необязательной и даже натянутой является сцена с карликом, выступающим своеобразным медиатором между героем и его утраченной семьей. Это именно карлик, которого можно рассматривать как посланца иного мира, показывает герою спящую в чудесном замке фею, и доступ в этот замок герою заказан. Но совершенно очевидно, что здесь могли бы быть введены и иные сюжетные решения. Что касается примирения и привычного «счастливого конца» (герой удаляется в страну феи, чтобы не вернуться оттуда никогда), то они не провоцированы ни критической ситуацией, в которую мог бы попасть герой (такой ситуации, повторяем, в этом лэ нет), ни вмешательством какой-то высшей силы. Наряду с явной христианизацией сюжета (недаром фея сочетается с героем церковным браком), происходит его «романизация» (на что тонко обратила внимание Лоранс Арф-Ланкнер³⁹), то есть введение гетерогенных мотивов и эпизодов и объяснение поступков персонажей «внутренними» квазипсихологическими мотивами. Однако такой псевдопсихологизм не способствует гармонической цельности произведения.

Л. Арф-Ланкнер анализирует в своей работе лишь четыре бретонские лэ — «Ланваля» Марии Французской и анонимные «Граэ-

³⁸ См. *O'Hara Tobin P. M. Les lais anonyms des XII et XIII siècles. Genève, 1976. P. 168.*

³⁹ См. *Harf-Lancner L. Les fées au Moyen Age: Morgane et Mélusine. La naissance des fées. Paris, 1984. P. 258—261.*

лент», «Гвингамор» и «Дезире». Она могла бы, конечно, включить в свой обзор и «Гвигемара» Марии (как это сделал Жан-Клод Обайи⁴⁰), хотя там в качестве героини выступает, как мы уже говорили, не вполне фея, по крайней мере она лишена привычных для феи черт. Ситуация в этом лэ и структура произведения очень напоминают те, которые мы находим в лэ о связи земного человека с феей.

Тема общения живого человека с представителем иного мира реализуется в целом ряде лэ как бы в зеркальной ситуации: речь идет о любовной связи земной женщины с неким чудесным, феерическим существом. Тут начало было положено опять-таки Марией Французской.

Таково ее лэ «Ионек».

Начало этого произведения не предвещает вмешательства феерического элемента. Впрочем, тема неудачно выданной замуж девушки, в качестве удачного «выхода из положения», может получить продолжение в мотиве появления у нее чудесного любовника. Тем самым начало лэ «Ионек» предполагает большую парадигматическую свободу. Любовная связь строго охраняемой дамы с молодым возлюбленным изображалась в средневековой литературе многократно. И если в фаблю влюбленный в женщину юноша прибегал к всяким вполне земным уловкам, чтобы соединиться с любимой (проникал в ее тщательно охраняемое жилище под видом торговца, лекаря, священника, делал подкоп, его приносили к ней в комнату в корзине цветов и т. п.), то герой лэ «Ионек» пользуется здесь совсем иными средствами. Возлюбленным героини оказывается не простой смертный, а выходец из иного мира, не обязательно мира «потустороннего», но ощутимо противостоящего миру обыденному. К героине этого лэ Марии однажды влетает в окно некое подобие ястреба, обращающегося тут же прекрасным юношей. Начавшая было увядать в неволе, молодая женщина вновь обретает былую красоту. Причем, это является результатом не какого-то чудесного воздействия любви; все много проще и реалистичнее: дама стала снова старательно заботиться о себе, о своей внешности (*Sun cors teneit en grant chierete: tute recover sa beauté* — v. 215—216). Автор как бы

⁴⁰ См. *Aubailly J.-Cl. La fée et le chevalier: Essai de mythanalyse de quelques lais féeriques des XII et XIII siècles.* Paris, 1986. P. 39—69.

стремится снизить феерический эффект своего лэ, вернее, его несколько «отложить». В самом деле, лишь после того, как ревнивый муж расставил на всех окнах коварные капканы (описанные очень подробно и заинтересованно), а незадачливый любовник из-за этого получил смертельные раны, обнаруживается потусторонняя сущность рыцаря-птицы. Вот тут начинаются подлинные чудеса, ритм появления которых (если можно так выразиться) все убыстряется. Сначала бросившаяся из высокого окна героиня, желающая покончить с собой из-за гибели любимого, не только не разбивается, но обретает способность стремительно перемещаться в пространстве и по следам крови, оставленным раненым возлюбленным, находит верный путь в его мир. Путь этот пролегает через холм, раскрывающийся перед героиней самым чудесным образом. Пройдя сквозь отверстие в холме, она попадает в очаровательную долину, посреди которой возвышается серебряный город. Он безлюден, как и дворец, в который входит молодая женщина. Так она в конце концов находит спящего возлюбленного, который, пробудившись, вручает ей магическое кольцо; оно защитит ее от ревности мужа. По возвращении домой дама долго живет в браке с согласии и мире. У нее рождается сын Ионек, зачатый от возлюбленного. Много лет спустя, с мужем и сыном, дама посещает один монастырь, в церкви которого местный аббат показывает им могилу того самого рыцаря-птицы. Мать открывает сыну, кто его подлинный отец, и падает замертво на могилу любимого. Ионек мстит псевдоотцу, достойно хоронит мать и становится сеньером здешних мест.

Нельзя не обратить внимания, что в этом лэ, в отличие, пожалуй, от всех других, герой его, рыцарь-птица Мульдумарек теснейшим образом связан с миром не просто «иным», «потусторонним», но определенно загробным. Вообще тема смерти возникает в этом лэ Марии не один раз, а герой, уже при первом разговоре с возлюбленной, предсказывает свою смерть, которая неизбежно наступит из-за того, что старая служанка-соглядатай обязательно их предаст (*E nus seium issai trahi, ne mèn puis mie departir que mei nèn estuce murur* — v.) Посещение героиней таинственного города за холмом в благодатной долине, вне всяких сомнений, может быть истолковано как посещение царства мертвых. Ведь туда можно проникнуть лишь сквозь отверстие в холме, то есть пройдя сквозь землю (довольно наивная метафора). К тому же героиня лэ

несомненно разбивается, бросившись с башни, и лишь после этого оказывается в состоянии войти в «ИНОЙ МИР». Этот мир изображен не таким, каким мог бы быть обычный мир. На особенность этого мира поэтесса дает немало указаний: в открывшемся городе дома, залы, башни сделаны из серебра; по крайней мере создается такое впечатление (*N'i ot mesun, sale ne tur kin e parust tute d'argent'* v. 362—363). Город окружен неприступной стеной, точно такой же стеной окружен и большой возделанный земельный участок⁴¹; в городе никого нет, он безлюден. В замке дама идет из одной залы в другую и везде натывается на спящих рыцарей, третий из них — ее возлюбленный. Его ложе описано достаточно подробно и очень напоминает надгробие — его подножие сделано из чистого золота, покрывало — драгоценно, окружают это ложе канделябры из чистого золота, и в них день и ночь горят свечи. Дама замертво падает на тело рыцаря (точно так же она упадет затем на его одинокую могилу, ср. *Par desus lui cheiï pasmee*, v. 396 — *Sur la tumba cheiï pasmee*, v. 540). Это заставляет рыцаря пробудиться. Скажем несколько иначе: сила любви пробуждает героя к жизни, но одному из них — рыцарю — суждено остаться в этом потустороннем городе, другому же — ждать своего часа, их далекой встречи (недаром ее хоронят в его могиле), пока же она, как уже говорилось, возвращается в посюстороннюю действительность, чтобы родить сына Ионека, который отомстит за смерть отца.

Безоглядная любовь земной женщины к выходцу из иного мира описана в анонимном лэ «Тидорель». Героиня его — тоже жена владетельного сеньера. Любовник появляется перед ней впервые не в каком-то странном обличье, но тоже в ситуации маркированной: происходит это в саду (это, как известно, трафаретный *locus amoenus* литературы эпохи), к тому же дама спит, и поэтому ее встреча с красивейшим рыцарем на белом коне может истолковываться как сон. Сон, сновидение может приравниваться к переходу в иную действительность, ее легитимацию. Явившийся даме рыцарь не сразу обнаруживает свою потустороннюю сущность. Лишь после расспросов героини он ведет ее к озеру, в воды которого легко погружается. Итак, он оказывается не рыцарем-птицей, как в «ионеке», а рыцарем-водяным. Их любовь продолжается долго и

⁴¹ Поэтесса употребляет здесь слово *difeis* (*defies*), которое обозначало тогда участок земли, куда вход запрещен.

в общем она счастлива. Она также приносит свои плоды: у дамы рождается сын Тидорель, как и предсказывал любовник в самом начале их связи.

В этом лэ сыну, его приключениям отведено значительно больше места, чем в лэ Марии. По смерти юридического отца юноша правит своим королевством, завоевав всеобщую любовь. Ничто не омрачает его жизни, даже такая странность: он никогда не спит и любит, чтобы по ночам его развлекали всевозможными рассказами. И вот один из рассказчиков открывает ему его «нечеловеческую» сущность, утверждая, что нормальный человек не может не спать. Это заставляет Тидореля пуститься в расспросы, а затем отправиться к заветному озеру и навеки скрыться в его водах.

В отличие от «Ионека», с которым обычно это лэ сопоставляют, здесь есть мотив нарушения поставленных (пусть и в невысказанной форме) условностей. В самом деле, любовная связь героев прекращается тогда, когда о ней становится известно. Здесь обманутый муж не чинит обидчику никакого вреда, он даже не узнает о неверности жены и рад появлению ребенка. Что касается раненого рыцаря, осмелившегося обратиться за помощью к королеве, то обратим внимание, что для него не проходит безнаказанной его нескромность: в лэ так и сказано, что он вскоре умер из-за того, что увидел любовников вместе (*l'endemain a l'oure fina que les vit e esgarda* — v. 217—218). Само лицемерие рыцаря-водяного оказывается губительным для всякого, кто на это осмелится, и в лэ нигде не говорится, что его кто бы то ни было видел. Кроме возлюбленной, конечно. Этим подчеркнута необычность, особость героя поэмы, его отличие от обычных людей. Показательно, что отклонением от «нормы» отмечен и сын героя, который, видимо, тоже имеет точки соприкосновения с иным миром.

Более заостренно изображена любовь земной женщины и сверхъестественного существа в лэ Марии Французской «Бисклаврет» и в анонимном лэ «Мелион». В обоих произведениях разрабатывается тема волка-оборотня⁴², или, если угодно, рыцаря-волка.

В лэ Марии ситуация разработана логично, а действия героев оправданны и самодостаточны. В самом деле, здесь рассказывает-

⁴² В самом тексте лэ Марии объясняется, что имя героя по-бретонски значит то же, что волк-оборотень по-нормански (*Bisclavret ad nun en Breton, Garwaf l'apelent li Norman* — v. 3—4), где *Garwaf* бесспорно сопоставимо со старофранцузским *Gerulf*, франкским **Wergulf*, современным немецким *Werwolf*.

ся, как один барон однажды был вынужден признаться жене, что он оборотень и каждую неделю отправляется в соседний лес на охоту, а точнее говоря — на разбой и грабеж (*S'i viv de preie e de ravine* — v. 66). Это признание не может не напугать даму; она начинает бояться мужа, а затем подбивает полюбившего ее рыцаря спрятать одежду оборотня (когда он принял обличье волка и отправился в лес). Это мешает последнему вернуться к своему человеческому облику и обрекает его вечно пребывать в волчьей шкуре. Но ему удается заслужить благоволение короля и поселиться в его дворце. Не приходится удивляться, что он при первом же удобном случае кидается на того рыцаря, что спрятал его одежду и отнял жену. Когда он точно так же накидывается на свою бывшую супругу, это вызывает подозрение у короля, и после пристрастного допроса дама во всем сознается. Бисклаврет принимает прежний облик, его же обидчики изгоняются. Здесь отметим, что ни у короля, ни у его придворных рыцарь-волк не вызывает страха. Не вызывает и удивления: такая трансформация воспринимается как нечто случаемое, если не просто обычное.

Иначе сходный сюжет разработан в анонимном лэ. Там «волчья» сущность героя обнаруживается, по сути дела, случайно, и в этом нет какой бы то ни было необходимости. На протяжении довольно объемистой части текста с большими подробностями рассказывается о рыцаре Мелионе, обласканном королем Артуром и капризно ищущим в качестве дамы сердца молодую женщину, которую никто еще не любил и которая еще никого не любила. Это условие по меньшей мере странно и безусловно двусмысленно, на что не могут не обратить внимание окружающие. Однако эта «установка» героя по сути дела избыточна, она в лэ не «выстреливает»: Мелиону суждено полюбить молодую девицу, чье появление перед ним обставлено достаточно таинственно (на охоте олень завлекает героя в некую долину, где его поджидает красавица на белой лошади, объявляющая, что она прибыла из Ирландии, так как безумно влюблена в него). Возможно, эта фееричность, необычность появления девушки и заставляет героя забыть о своих былых требованиях. Отметим здесь, что на первых порах акцент сделан на вроде бы чудесной природе героини, которая наделена всеми атрибутами феи; однако в действительности с фантастикой и магией оказывается связанным сам герой. Выясняется, что для удачной охоты ему нужно обернуться волком, что и достигается, когда молодая женщина

касается его волшебным кольцом. Отметим, что к этому времени Мелион и его ирландская принцесса прожили в счастливом браке уже более трех лет и прижили двух детей, — и за это время «волчья» сущность Мелиона никак не обнаруживалась — ничто в его поведении, облике, нраве не вызывало у жены и тени подозрения. Не так было в лэ Марии Французской, где героиня мучительно долго фиксировала в своем сознании странности мужа, хотя бы его постоянные и продолжительные отлучки — неизвестно куда и с какой целью.

После откровения тайны мужа героини обоих лэ пугаются и стремятся любым способом избавиться от этой опасной и компрометирующей связи. Собственно, обе поступают одинаково: они лишают волков-оборотней возможности вновь принять человеческий облик; одна, как уже говорилось, прячет одежду мужа, другая, героиня «Мелиона», вместо того, чтобы дожидаться супруга, тут же отправляется в Ирландию, под крылышко отца, прихватив с собой волшебное кольцо. И оказавшись в безвыходном положении героини действуют тоже в чем-то одинаково; только Мелион более активен, ему, в облике волка, удается переправиться в Ирландию, и там он возглавляет волчью стаю, настолько терроризирующую побережье, что против нее устраивается облава, столь успешная и беспощадная, что удается спастись одному Мелиону. Далее это лэ повторяет лэ «Бисклаврет»: Мелион, в облике волка, вызывает симпатию короля Артура, следует за его двором и, бросившись на своего бывшего оруженосца, вынуждает его открыть правду. Добрый и любвеобильный король Артур уговаривает Мелиона не наказывать жену, и тот оставляет ее в Ирландии, предварительно послав ее ко всем чертям (*Sa feme en Yrlande laissa, a deables l'a commandee* — v. 580—581), и отныне входит в ближайшее окружение короля бриттов.

Элемент загадочного и сверхъестественного присутствует еще в нескольких анонимных лэ. Это такие произведения как «Тиолет», «Терновник» (*L'Espine*), а также — отчасти — «Доон» и «Рысь»⁴³ (*Trot*).

Герой одного из этих лэ, Тиолет, живет в лесу; он всегда удачно охотится, так как негде одна фея научила его особым свистом привлекать дичь. В действие вступают три неизменных компонен-

⁴³ Имеется в виду аллюр лошади.

та чудесного: лес, олень, лесной ручей и брод через него. Во время охоты Тиолет преследует оленя, не подчинившегося его свисту, что приводит его к водной преграде, которую он преодолевает. На другом берегу, то есть — в ином, чудесном пространстве, олень оборачивается рыцарем. Как видим, это не совсем простой рыцарь, он тоже оборотень, «рыцарь-зверь» (*chevalier beste*). Сначала при общении с ним герой выступает в качестве неопытного простеца, очень напоминающего кретьеновского Персеваля. Впрочем, благодаря фее, он сведущ и сноровист в охоте. Но это — и все его умения. Встреча с рыцарем, которого он наивно расспрашивает о назначении тех или иных предметов воинской амуниции и т. д., играет роль инициации, хотя герой не проходит через испытания и проверки и не подвергается опасности. Но этот эпизод в судьбе Тиолета — поворотный. Он спешно возвращается к матери, получает от нее оружие своего давно умершего отца и отправляется ко двору короля Артура.

Вот теперь-то и начинаются приключения. Нежданно-негаданно появившаяся при дворе девица просит добыть ей бедро белого оленя. Все рыцари Круглого стола, естественно, наперегонки стараются сделать это, но конечно же, безуспешно. Удастся это одному Тиолету. Но в лесу ему приходится сражаться с семью львами, и юноша, победив их, сам падает замертво от полученных ран. Пока он лежит в беспомощности, проезжий рыцарь крадет у него бедро оленя, является ко двору и его «предъявляет», требуя награды. Здесь наступает некоторая ретардация, так как Артур не спешит со своим последним словом, а Гавейн находит в лесу умирающего Тиолета, с помощью некоей девицы отвозит его к лекару Черной Горы (*a la noire montaigne au mierre* — v. 561), который быстро ставит его на ноги. Герой, появившись при дворе, легко доказывает, что это он добыл бедро белого оленя, затем прощает подлого рыцаря, женится на девице и уезжает с ней в ее мир.

Как видим, в этом лэ феерические мотивы не занимают слишком много места. Тем не менее перечислим их. Первое — это где-то вне пределов нашего текста воспитание юного героя феей (точнее, обучение его свистом приманивать зверей). Второе — встреча с рыцарем-оленем, который заводит героя в явно чудесную страну, особо маркированное пространство. Третье (отчасти) — поединок с семью львами, в чем само по себе нет ничего чудесного, но львы эти сторожат белого оленя, который, несомненно, является

если не просто тотемным, то бесспорно особым образом отмеченным животным. Четвертое, и самое главное — это появление красавицы-девицы, дочери короля страны Логр (вымышленная страна, постоянно упоминаемая в литературе на бретонские сюжеты), причем, девицу эту автор сравнивает с Дидоной и Еленой. И хотя страна Логр не носила в себе, согласно распространенной традиции, ничего особо чудесного, появившаяся красавица изображена как пришелец из иной, не обязательно чудесной, феерической действительности, но из пространства, противостоящего пространству артурова королевства. Модель построения этой действительности, этого параллельного обыденному пространства понятна и проста. Таких пространств, описываемых обычно в лэ, должно быть два. Одно из них если и не окрашено в какие-то снижающие, приземляющие тона, должно тем не менее восприниматься как обычное, лишенное чудесных, феерических свойств. Другое — чудесное — находится с первым рядом, рядом в том смысле, что из одного возможен быстрый, хотя и четко маркированный, переход в другое. Мир Артурова королевства наделен, как правило, чудесными, на худой конец какими-то «особыми» чертами. Рыцари в него попадают, и здесь с ними начинаются приключения. Но если артуровское пространство изображается в произведении как исходное, основное, то чудесное пространство с ним уже не может сливаться. Вот почему героиня нашего лэ приезжает ко двору Артура из иной, предположительно чудесной страны Логр. Появление ее неожиданно, она прибывает ко двору короля без свиты, она, конечно же, на белой лошади, ее сопровождает лишь белого цвета легава с золотым колокольчиком на шее. Как замечает Ж.-Кл. Обайи⁴⁴, вполне понятно желание девицы заполучить частичку белого оленя, который в данном случае является персонификацией света и знания. Особое значение придается тому факту, что речь идет именно о правой ноге оленя. В известной мере она является фаллическим символом, а также — как правая — символизирует мужское начало и связано с будущим (тогда как понятие левого соотносится с началом женским и с прошлым). Для героя это испытание приобретает особый смысл — это принесение в жертву женскому началу (принцессе) своего разумного представления о действительности и своей мужественности

⁴⁴ См.: *Aubailly J.-Cl. Op.cit. P. 110.*

(в обоих значениях этого слова). Не приходится удивляться, что герой, завоевывая любовь несравненной красавицы, теряет свое место в этом мире, то есть — мире привычном, устойчивом и в каком-то смысле реальном.

Итак, чудесных, феерических мотивов в этом лэ не так уж много, но они носят фундаментальный характер, определяя не только какие-то существенные фабульные ситуации, но и судьбу центрального персонажа.

Сходная трактовка феерии и в лэ «Терновник». Повествуя о любви двух молодых людей — сына короля и дочери королевы (каждый из королевских детей — от других браков родителей, тем самым королева является мачехой героя, а король — отчимом героини), лэ заставляет их претерпеть немало невзгод. Одни — не просто объективные, внешние, но попросту сниженные, заурядные (что, однако, не делает их легко преодолимыми). Это злой нрав королевы, всячески противящийся любви принца и принцессы и решившей во что бы то ни стало их разлучить. Начавшаяся легко и радостно (молодые люди выросли вместе) их любовь, едва зародившись, оказывается под угрозой. Но если королеве удастся их разлучить в повседневной жизни, то не получается — в иной, чудесной действительности. Характерно, что для юноши переход в иной, фантастический мир связан с его появлением у заколдованного Тернового брода (*gué de l'Espine*), то для девушки — со сном (причем засыпает она в саду, то есть месте особым образом отмеченном). После страстного обращения к Богу с просьбой соединить ее с возлюбленным, она погружается в глубокий сон и в таком состоянии переносится к тому самому броду, куда отправился в поисках приключений молодой человек. После трогательной встречи, когда влюбленные сначала не смеют верить своим глазам, а затем бросаются в объятия друг друга, они замечают на другой стороне ручья рыцаря в алых латах, восседающего на белой лошади с красными ушами (см. стр. 311—313). Герой вступает с ним в поединок и одерживает победу. Тут появляются два новых рыцаря, которых также одолевает герой. Ему достается в качестве добычи лошадь первого рыцаря. Она оказывается наделенной чудесными свойствами. Правда, внешне эта чудесность проявляет себя только в том, что лошадь эту не надо кормить (довольно наивное и приземленное представление о чудесном), и она навсегда будет потеряна для своего хозяина, если с нее снять уздечку. Но получение этой

необычной лошади бесспорно символизирует победу героя над силами зла (красный рыцарь является олицетворением преисподней и самого дьявола, как справедливо полагает Ж.-Кл. Обайи)⁴⁵. Недаром во второй части лэ злая королева-мачеха больше не появляется: действие ее зловредной воли оказывается преодолено, что позволяет героям вступить в счастливый брак. Тем самым герой лэ о Терновом броде своей победой над алым рыцарем устраняет общее действие отрицательного начала, зла, деструктивных сил. Алым рыцарь и королева-мачеха — это лишь разные инкарнации последних.

Концовка лэ дидактична: однажды из любопытства (что так свойственно женщинам) героиня снимает с лошади уздечку, и чудесный конь, гарант их благополучия и счастья, как и было предсказано, исчезает. Но это уже не имеет никакого значения для дальнейшей судьбы героев, главное для них — стойкость и верность в любви, рыцарская удаль и отвага.

В анонимном лэ «Доон» роль пришельца из иной действительности исполняет заглавный персонаж. Впрочем, связь его с этим потусторонним, чудесным миром относительна и не очень подчеркивается, хотя определяет и удачу героя в испытаниях, и его дальнейшее поведение. В самом деле, один Доон смог исполнить все три требования гордой девицы из Данеброка, живущей в Девичьем Замке (*Chastel as Puceles*): проскакать за день от Саутгемптона до Данеброка, провести ночь на «гибельной постели», в течение целого дня ехать на коне, все время опережая летящего лебедя. Впрочем, передвигаться столь быстро помогает герою его чудесный конь Байард (заимствованный, бесспорно, из эпического цикла о сыновьях Эмона), что касается «гибельной постели», то герою удастся избежать ее опасностей благодаря прежде всего благоразумию, а не наличию чудесных умений или волшебству (Доон разжигает огонь и проводит около него всю ночь, не смыкая глаз и не прикасаясь к заколдованной постели). Принадлежность героя к иному миру проявляется в полной мере тогда, когда он, после счастливых месяцев, проведенных с молодой женой, вдруг без всяких объяснений покидает ее на многие годы. Он, видимо, должен вернуться в свой мир.

⁴⁵ См.: *Aubailly J.-Cl. Op.cit. P. 104—105.*

Вместе с тем, и героиня лэ, как верно отметила П. М. О'Хара Тобен, обладает некоторыми признаками «феи-возлюбленной»: это ее жизнь в явно не простом, наверняка как-то заколдованном Девичьем Замке, поиск возлюбленного через серию испытаний, в том числе — чудесной постелью. «Из "Доон" содержит в себе следы двух традиций, — писала П. М. О'Хара, — в его основе лежат два самостоятельных сюжета; история гордой женщины, подвергшейся испытаниям претендентов на ее руку, соединена с традиционным изображением феи из Девичьего Замка и с рассказом о чудесном любовнике, покидающем возлюбленную, предсказав ей появление сына; рассказ же о поединке двух незнакомцев, отца и сына, соединяется с традиционным изображением одинокой женщины (очень часто — феи), воспитывающей ребенка, которому предстоит разыскать, с помощью магического талисмана, родного отца»⁴⁶.

Впрочем, все это лишь мотивы. Они под пером неизвестного жоглера первой трети XIII в. выступают в достаточной степени рационализированными. Мир героини-феи (если это все-таки фея) локализуется в Англии, мир Дона — в Бретани (см. ст. 67—71). Феерические мотивы привносятся в эту на первых порах лишенную чудесного действительность. Однако каждый из центральных персонажей поэмы может претендовать на большую пронизанность чудесным началом. Здесь, в этом лэ, происходит как бы спор этих двух художественных пространств. И какой из этих соприкасающихся миров одерживает безусловную победу, сказать трудно. Видимо, исход поединка — ничейный. Можно было бы сказать так: Доон приходит из обыденного мира, он лишь наделен чудесным..., но не свойством, не умением, а... конем! Показательно, что герой носит имя, очень часто встречающееся в эпических памятниках (оттуда же взято и имя его коня). Что касается ничем не спровоцированного, совершенно внезапного отъезда Дона, то тут, конечно же, героя зовет к себе его мир, мир рыцарских странствий и приключений. Отъезд на их поиски огромное количество раз описывался в романах эпохи и — реже — в эпических поэмах, в том числе отъезд молодой жены (например, в «Эреке и Эниде» и «Ивейне» Кретьена де Труа), нередко становясь причиной острого конфликта между рыцарем и его дамой. Обратим внимание на тот факт, что встреча

⁴⁶ O'Hara Tobin P. M. Op. cit. P. 323.

Дона с сыном происходит в месте, не отмеченном какими-то особенными чудесными чертами: отец и сын встречаются на турнире, который устроил некий король Франции при Мон-Сен-Мишель, то есть в обыкновенном, обыденном (пусть и куртуазном) пространстве. «Магический талисман», о котором пишет П. М. О'Хара, это не более как кольцо, которое Доон оставляет жене. Кольцо это не обладает чудесными свойствами, это просто определенный, достаточно индивидуализированный предмет, по которому герой сможет узнать сына. Но не обладает приметам чудесного, феерического и героиня. Она не совершает никаких поступков, которые указывали бы на то, что она — фея. Ее пространство довольно точно локализовано и лишено фантастического колорита (например, время протекает тут без всяких аномалий). Правда, есть одно исключение: речь идет о «гибельной постели», но этот бесспорно чудесный предмет (встречающийся, скажем, и в романах о Ланселоте) не должен рассматриваться в качестве принадлежности феи. В большей мере на такие черты героини мог бы указать Девичий Замок как замкнутое пространство, отграниченное от остального мира. Но сам замок, а также и пресловутая «гибельная постель», описаны с такой точностью и достоверностью, что это снимает с них какой бы то ни было налет сверхъестественного. Не будучи сама волшебницей и феей, героиня поэмы оказалась поставленной в ситуацию, в какой обычно бывали феи, и поэтому поведение ее — типично ролевое. В этом лэ перед нами, скорее, нарочитое моделирование традиционных взаимоотношений героев (в связке «фея-рыцарь»), чем их изображение. Героиня ведет себя, как фея (живет в уединении, разборчива в выборе возлюбленного, ставит перед ним трудно выполнимые условия и т. д.), но не обладает при этом ни магией, ни волшебством. Вот почему концовка лэ представляется нам несколько искусственной: после поединка с сыном и взаимного узнавания герой уезжает с ним в Англию, к столь давно оставленной жене, где затем живет с ней в счастии и согласии многие годы (*El le reçut comme seignor puis vesquirent a grant honor* — v. 279—280). Здесь герой выполняет то, что ему в сходных сюжетах предписывалось — удаляется в мир феи, чтобы не возвращаться к обыденной, «реальной» жизни уже никогда.

Вполне закономерно Л. Арф-Ланкнер и Ж.-Кл. Обайи не рассматривают это лэ в своих интересных работах о феях в средневековой литературе.

Вряд ли есть необходимость подробно останавливаться на лэ «Рысь», хотя там описан один из рыцарей Круглого Стола, живущий в лесу Моруа, хорошо нам знакомом по многим средневековым легендам, в том числе легенде о Тристане и Изольде. Это лэ — не сюжетное повествование, а достаточно непритязательная аллегория. Герой этого произведения, рыцарь Лоруа, однажды встречает на лесной опушке многочисленную кавалькаду красивых и богато одетых девиц, быстро едущих на статных белых лошадях. Каждую из девиц сопровождает ее поклонник. Им на смену приходит иная процессия: на усталых черных лошадях едут бедно одетые, изможденные девицы, босиком, очень страдающие от резкой рыси их коней. Рыцарю объясняют, что первые девицы счастливо любили, вторые же были горды и разборчивы, за что и несут наказание.

Этим, собственно, и исчерпываются бретонские лэ, авторские (то есть принадлежащие Марии Французской) и анонимные, в которых в той или иной мере присутствует фантастическое начало. Здесь мы оставляем в стороне ряд бурлескных лэ, в которых используется — в сатирических или пародийных целях — бретонская фантастика (вроде «Лэ о коротком плаще» или «Лэ о роге»).

В использовании феерических мотивов Марией и авторами анонимных лэ есть несомненные различия. Их довольно удачно проанализировал и достаточно убедительно обобщил А. А. Смирнов в одной из своих давних статей (в 1957 г.). Он верно указал на фольклорные источники этих мотивов и проследил трансформацию их в литературе куртуазной. «Рыцарская литература, — писал он, — в том числе артуровские романы, полна фольклорных мотивов, но обычно они имеют окостенелый характер, эстетически переключены и, можно сказать, мистифицированы. То, что в сказке, при всей видимой фантастичности, дается как самое «естественное», справедливое и необходимое или же, наоборот, как столь же «естественно» неотвратимое, гибельное (добрые силы природы, счастливые случайности, помогающие животные и губительные явления природы — чудовища, силы мрака), — в куртуазном романе преобразуется в диковинное, любопытное, непонятное и случайное («авантюры»)⁴⁷. Существенные изменения трактовки феерии, полагал исследователь, связано с усилением в литературе эпохи

⁴⁷ Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965. С. 97.

личностного начала. Впрочем, на первых порах это не приводит к коренному изменению источника. «Фольклорные мотивы, — продолжал А. А. Смирнов, — претерпевают в личной поэзии позднейших времен сложное и очень разнообразное развитие, состоящее иногда в расширении и углублении фольклорной образности, а иногда и в новой ее ориентации, в придании ей совсем иной, подчас противоположной семантики. Последнее мы как раз наблюдаем в артуровском романе. Наоборот, Мария Французская, до известной степени рационализируя свой фольклорный материал (внося логическую последовательность в его распределение, укрепляя мотивировки, вводя элементы психологического анализа, формулируя выводы), во всем том, что касается переосмысления мотивов, вносит в народные источники довольно мало изменений. Личная трактовка фольклорного сюжета у нее еще не вполне обособилась, не отделилась от народной формы его бытования. Отсюда — такая свежесть и убедительность этих мотивов у Марии»⁴⁸. Но дальнейшие выводы исследователя требуют некоторых оговорок и уточнений. Нам представляется, что А. А. Смирнов одновременно сужает и расширяет понятие «фольклорного», сводя его к фантастике. Думается, фольклорные мотивы (мотивы, пришедшие из фольклора) не исчерпываются фантастическим. Точно также фантастическое не обязательно может быть только фольклорного происхождения. И наконец, в рассматриваемую эпоху грань, отделяющая фольклор от литературы, была еще едва намечена, современниками она вряд ли четко ощущалась — даже при наличии в произведении сознательного авторского начала. С А. А. Смирновым можно, пожалуй, согласиться, когда он пишет: «С одной стороны, характерные черты фольклорного стиля, как, например, удвоения, параллелизмы, ретардация, лаконизм описаний, эмоциональные эпитеты, такие частые у Марии, почти совершенно отсутствуют у анонимов. С другой стороны, им совсем не свойственны субъективные, сочувственные, лирические замечания или восклицания, столь для нее характерные»⁴⁹. Но нам представляется сомнительным такой вывод исследователя: «Для всех анонимных лэ без исключения характерны (в значительно усиленной форме) особенности, отмеченные в артуровских романах XII и особенно XIII вв.: наличие чудесного,

⁴⁸ Смирнов А. А. Указ. соч. С. 98.

⁴⁹ Там же. С. 112.

удивительного, нагромождение причудливых и непонятных авантюр, никак не связанных с переживаниями героев, и отсутствие какой-либо моральной проблематики»⁵⁰. Вряд ли следует считать авторов анонимных лэ «антиподами» Марии Французской⁵¹ и видеть в их произведениях «самую безудержную фантастику и нагромождение внутренне никак не связанных эпизодов»⁵². То, что лэ Марии отличаются от анонимных лэ, — бесспорно, но у них много точек соприкосновения, переклички мотивов, использования одних и тех же повествовательных структур и сюжетных ситуаций. Нет сомнения в том, что Мария Французская явилась не только основоположником жанра, но и создателем самых совершенных его образцов; она сообщила жанру сюжетную многоплановость и разнообразие, которые были использованы и развиты ее продолжателями не в полной мере. А. А. Смирнов верно наметил тенденции в эволюции жанра лэ, но нельзя не отметить, что тенденции эти не привели к его разложению, деградации, упадку. Лэ прекратили свое существование, так и не придя к своему закату и тем более вырождению (как нам представляется, появление бурлескных лэ свидетельствует как раз не об упадке, а о расцвете или хотя бы полноправной автономизации жанра). Жанр, таким образом, не успел ни «окаменеть», ни выродиться под пером эпигонов.

Не менее важным представляется нам и другое соображение: Мария Французская явилась не просто автором изрядного числа лэ, она объединила их в цикл, снабдив прологом, и безусловно воспринимала свою книгу как нечто целое, а не как простое объединение разрозненных и разнохарактерных произведений (отметим в скобках, что точно так же она поступила и со сборником басен, внеся в него ощущение жанрового единства и снабдив их еще и эпилогом). И целостное восприятие мира в сборнике лэ Марии для нас несомненно. Посмотрим, как распределила она свои лэ в сборнике: «фантастические» и «обычные». Мы располагаем пятью рукописями, содержащими эти произведения поэтессы, причем две из них содержат текст только одного произведения («Ланваля» или «Ионека»), еще одна — неполный текст трех лэ («Ионека», «Гвигемара» и «Ланваля»). Заметим, что это все фантастические

⁵⁰ Смирнов А. А. Указ. соч. С. 106.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же. С. 111.

лэ. Остаются еще две рукописи. Одна из них, из Парижской Национальной библиотеки, содержит девять лэ в такой последовательности: «Гвигемар», «Ланваль», «Ионек», «Жимолость», «Двое влюбленных», «Бисклаврет», «Милон», «Ясень», «Эквитан». Наконец, самая авторитетная лондонская рукопись (Брит. музей, Harley 978) содержит полный цикл с прологом. В ней фантастические лэ («Гвигемар», «Басклаврет», «Ланваль» и «Ионек») занимают соответственно первое, четвертое, пятое и седьмое места. Как видим, фантастические лэ помещались средневековыми переписчиками (и самой поэтессой?) приблизительно в первую половину цикла, но никогда не объединялись в некий блок. Напротив, они непременно «разбавлялись» такими лэ, в которых отсутствовали феерические мотивы, поэтому переход от фантастики «Гвигемара» к лирическому повествованию «Эквитана» был столь же естественен и органичен, как и смена одного типа фантастики «Бисклаврета» другим ее типом в «Ланвале».

Итак, вероятный основоположник и бесспорный классик жанра, Мария Французская, ввела фантастические мотивы лишь в четыре свои поэмы. В четыре — наверняка; восемь других как будто этой фантастики лишены. Посмотрим, что представляют собой эти произведения.

III

Отметим прежде всего большое структурное разнообразие этих лэ Марии. Хотя бы — для начала — со стороны их размеров, что не могло, конечно, не отразиться на их жанровом (микрожанровом) своеобразии. Здесь есть большие поэмы, которые с равным правом могли бы претендовать на название небольших романов, в духе «Мула без узды» Пайена из Мезьера или анонимной «Кастелянши из Вержи», и короткие стихотворные новеллы с яркой личной окрашенностью. Примером первого варианта лэ могут быть «Милон» (534 строки) или «Элидук» (1184 строки), второго — «Жимолость» (118 строк), «Соловей» («Laüstic», 60 строк) и «Двое влюбленных» (254 строки).

Короткие лирические новеллы обычно не описывают протяженных периодов в жизни персонажей, хотя у таких лэ может быть достаточно драматическая, даже трагическая развязка. Вы-

бирается же обычно для рассказа напряженный, подчас самый кульминационный эпизод.

В этом отношении показательно лэ «Двое влюбленных». В основе произведения (как это часто бывает в средневековой литературе) лежит толкование топонима. На этом фоне рассказывается трагическая любовная история. Содержание ее таково.

У одного короля растет красавица-дочь. Она так похожа на рано умершую мать, так напоминает королю жену, что он не хочет с нею расставаться и всячески препятствует тому, чтобы она вышла замуж. Поэтому он ставит трудно выполнимое условие для каждого претендента на руку дочери. Так, он требует, чтобы жених отнес принцессу на руках на вершину соседней горы, ни разу не остановившись и не опуская свою ношу на землю. Естественно, никто не смог выполнить этого условия, хотя желающих жениться на красавице было немало.

А тем временем у героини разворачивается любовная связь с молодым человеком из ее окружения, сыном графа. Он умоляет девушку бежать с ним, но она, не желая столь сильно огорчать отца, отказывается. Тогда юноша достает некий волшебный напиток, который должен придать ему необходимые силы. Впрочем, напиток этот не очень-то волшебен. Он изготовлен в Салерно, славившемся на протяжении всех Средних веков своими лекарями и аптекарями, он бесспорно замечателен, но не воспринимается в лэ как какое-то послание сверхъестественных сил. В самом деле, вот его описание:

Un tel beivre li ad chargié,
Ja ne serat tant travaillez
Ne si ateinz ne si chargiez,
Ne li resfreschist tut le cors,
Neis les vaines ne les os,
E qu'il nen ait tute vertu
Si tost cum il l'avera beü⁵³.
(v. 144—150).

Снабженный таким чудодейственным (но вовсе не чудесным) снадобьем, молодой человек решается на испытание. С просто-душным лиризмом в лэ рассказывается, как готовится к этому

⁵³ «Вручила ему такой напиток, испив который, каким бы он ни был усталым, измученным и больным, он почувствует свежесть в теле, все жилы и кости его окрепнут, и прежние силы к нему вернуться».

испытанию принцесса. Чтобы сделать свое тело более легким, она несколько дней почти ничего не ест, а в роковой день надевает на себя лишь легчайшую рубашку.

С особым драматизмом описано само восхождение. Девушка держит в руках заветный флакон (из которого юноша уже не раз отхлебнул) и неоднократно предлагает любимому сделать еще глоток. Но он, воодушевленный любовью и чувством чести, испытывает прилив небывалых сил и уверенности в своей удаче, каждый раз отказывается от спасительного питья. Ему удается донести принцессу до вершины, но — победив — он падает там замертво. Героиня кидается на его мертвое тело и тоже испускает дух. Их хоронят в одной могиле, а гору называют Горой Двух Влюбленных.

Исследователи справедливо видят в этой небольшой поэме значительный шаг вперед в психологизации изображения человеческих отношений, переживаний и поступков⁵⁴. Добавим, что — вольно или невольно — французская средневековая поэтесса изобразила не только психологическое воздействие медицинского снадобья, но также — предел этого воздействия и опасную иллюзорность надежды на собственные силы.

Трагическая коллизия лежит в основе сюжета лэ Марии «Соловей». Участвует в конфликте классический треугольник: муж, жена и возлюбленный. Однако решение этой ситуации нетривиально. И если жена одного рыцаря из Сен-Мало, рассудительная, обходительная, обаятельная (*sage, curteise e aceteie* — v. 14), любит молодого рыцаря, то привычного изображения обманутого и довольного, либо жестоко мстящего мужа мы здесь не найдем. Муж в лэ ревнив и подозрителен, но его волнения не имеют легитимных оснований. Дама действительно любит другого, но мужу она не изменяет, она лишь часто разговаривает с молодым человеком, разговаривает из окна в окно, через узенькую улицу средневекового города. Мужу не в чем упрекнуть жену, но он чутко улавливает неблагополучие в своем доме. И однажды он застает ее ночью у окна; впрочем жена говорит, что слушала соловья. Тогда жестокий и мстительный муж приказывает поймать птицу, сворачивает ей шею и преподносит героине (большую месть позволить себе он не в праве). Дама отправляет маленькое тельце возлюбленному, и он заказывает золотую шкатулку, в которой вечно

⁵⁴ См. *Sienaert E. Op.cit. P. 115—117.*

хранит этот символ их поэтической и в общем несостоявшейся любви.

Как видим, в этом лэ нет ничего фантастического, зато есть атмосфера рыцарственной куртуазности, тонких и глубоких человеческих отношений.

Уходом от привычной бретонской фантастики отмечено и лэ Марии «Жимолость». Оно очень популярно, благодаря своей связи с легендой о Тристане и Изольде, и не раз переводилось на русский язык. Коль скоро содержание этого лэ широко известно, укажем лишь на некоторые его примечательные особенности. Все действие поэмы охватывает короткий промежуток времени — всего несколько дней. На Троицу Тристан отправляется в Тинтажель и ему удается повидаться с возлюбленной. Атмосфера, в которой протекает действие, конечно, «бретонская», но она лишена оттенков чудесного, волшебного. Тем не менее отдельные рудименты бретонской фантастики, столь характерной для артуровских легенд, в этом лэ присутствуют. Но мы имеем дело именно с рудиментами, они не срабатывают в этом лэ, в отличие от многих других памятников жанра.

Обратим внимание, что основное действие приходится на Троицу, но это не сулит героям никаких таинственных или хотя бы непредвиденных приключений. Здесь, как нам кажется, происходит определенная фабульная замена: обычно на Троицу, когда к королевскому двору (Артура или Марка) съезжались прославленные рыцари Круглого Стола, их ждало непременно увлекательное приключение, обычно опасное, в ходе которого рыцарям представлялась возможность показать все, на что они способны. Тем самым этот столь почитаемый церковный праздник и в куртуазной литературе был датой отмеченной по крайней мере дважды. В нашем лэ эта отмеченность сохраняется, но отмеченность в чисто бытовом (большое скопление народа) и эмоциональном плане (встреча с возлюбленной). Тем самым праздник Троицы остается — потенциально — значимым, но все его «чудесные» возможности оказываются здесь не реализованными.

Обратим внимание на то, что в сюжете лэ заметная роль отведена лесу. Тристан, вернувшись из изгнания, поселяется в лесу, ночует у крестьян. В лесу же, естественно, Тристан срезает орешник и делает на нем надпись-послание. Наконец, прочтя это

своеобразное письмо возлюбленного, Изольда отправляет Бранжьену в лес, где вскоре и происходит встреча любовников.

В то же время на всем лэ лежит печать большой древности. Вне всяких сомнений сделано это автором сознательно. Так, с самого начала рассказ подается как повествование о давно прошедшем, вот почему в кратком введении (ст. 5—10) рассказываемый затем эпизод вставлен в общую структуру легенды о Тристане и Изольде, причем переход от этого квазипролога к собственно повествованию ориентирует слушателя как раз в нужном автору направлении. Точно также в заключительных строках лэ содержится толкование его названия (*Gotelef l'apelet Engleis, Chievrefoil le poment Franceis* — v. 115—116). Тем самым тут опять содержится указание на солидный временной промежуток.

Впрочем, степень авторской сознательной установки можно оспаривать, ведь, во-первых, все эти бретонские сюжеты в ее время и тем более позже воспринимались сами по себе как нечто достаточно старое, значительно отдаленное во времени от момента создания лэ (видимо, такова была поэтика жанра), во-вторых, сама сюжетика данного произведения, как и многих других лэ, носила зримые архаические черты. Поэтому-то в «Жимолости» присутствует потенциальная фееричность, хотя собственно чудес здесь нет, есть лишь возможность их появления. Просто возможность эта не была здесь использована, так как в этом не было необходимости.

Появление такой возможности и ее использование хорошо видно на примере лэ «Эквитан» (в нем 314 строк)⁵⁵.

В этой поэме дано описание сильных любовных переживаний. Эквитан, видимо, король карликов, проникается всеобъемлющим любовным чувством к жене своего сенешаля. На первых порах дама противится этой любви, полагая, что она возможна только между равными, но затем уступает возлюбленному, красноречиво и многословно доказывающему ей, что любовь всех уравнивает, делая обыкновенную женщину королевой (см. ст. 154—180). После долгой взаимной любви они решают сочетаться законным браком и устранить предварительно единственное к нему препятствие в лице сенешаля, законного мужа дамы. Однако план их не удается,

⁵⁵ *Delbouille M. Le nom et le personnage d'Equitan // Moyen Age. T. 69. 1963. P. 322.*

и замыслившие смертоубийство, они сами оказываются мертвыми: оба попадают в кипящий котел, предназначенный сенешалю. Итак, злая воля дамы жестоко наказывается, несет наказание и пылко любящий, но по сути дела мягкий и не злонамеренный король.

Обратим внимание, что в этом лэ герой назван «королем карликов». Впрочем, это отождествление спорно. В одной рукописи об Эквитане сказано: *Sire des Nauns, jostese e reis* (v. 12), в другой — *Sire des Nanz*. Обычно полагали, что речь идет о топониме, и принимали его как указание на аквитанский (откуда и имя героя) город Нант. Однако нельзя не согласиться с Морисом Делбуем, который писал: «Вместо того, чтобы отражать какую-то местную легенду, связанную с регионом Нанта, само лэ и его герой, несмотря на большую реалистичность обстановки и самого сюжета, тяготеют к кельтской традиции старинных историй о гигантах и карликах». Вместе с тем нельзя не отметить, что мотив принадлежности персонажей или одного из персонажей произведения к иному, волшебному миру никак не влияет на ход повествования и на характер героев. Мотив этот оказывается поэтессой не реализованным. Точно также заявлен, но не разрешен в феерическом плане мотив купания в кипящем котле. В волшебной сказке такое купание, изначально опасное, приводит к обновлению героя, к выявлению его подлинной сущности. В лэ же Марии подобное купание трактуется предельно реалистически: в кипящем котле должен был погибнуть сенешаль, но по ошибке там оказывается герой, а за ним и его возлюбленная. Последняя изображена как роковая красавица, и тем самым она наделена некоторыми чертами злой феи. Уже в самом начале произведения говорится, что из-за нее на страну обрушились всяческие беды. Характерно, что для изображения (в превосходной степени) ее красоты поэтесса пользуется словом *durement* (*La dame est bele durement* — v. 31). Можно предположить, что это наречие несет в себе, кроме прочего, то есть усиления, оценочную нагрузку, хотя современные комментаторы и переводчики не обращают на это внимания (поэтому не будем настаивать на таком толковании текста). Дама образованна, обладает изысканными манерами и т. д. (см. ст. 31—37). Так обычно изображались в лэ феи. От феи же героиня «Эквитана» заимствовала и безраздельное господство над всеми поступками

короля, а также злую волю, заставившую ее придумать хитрый план с купанием в котле.

Но не приходится говорить, что образ феи в этом лэ во многом снижен и лишен целого ряда непрменных атрибутов подобного персонажа.

С Нантом — уже бесспорным и вполне реальным — связано и лэ Марии «Несчастный» (Chaitivel).

С другими лэ эта маленькая поэма перекликается прежде всего образом героини. Это тоже роковая красавица. К тому же, как это уже бывало, она красавица разборчивая. За нею многие ухаживают, но она не может ни на ком остановить свой выбор. Четыре самых славных рыцаря Бретани начинают домогаться ее любви. Они участвуют в большом турнире, трое из них находят здесь смерть. Их пышно хоронят, и дама погружается в глубокую скорбь. Четвертый претендент тяжело ранен в бедро (обычное иносказание, как и в «Гвигемаре») — *Li guarz nafrez e malmis Par mi la quisse e einz el cors, Si que la lance parut fprs* (v. 122—124) — и он считает себя самым несчастным, так как не может воспользоваться снисходительностью дамы.

Нам все-таки трудно согласиться с А. А. Смирновым, полагавшим, что это лэ «выглядит как инородное тело, отражая типично куртуазные идеи и отношения»⁵⁶. Правильнее было бы сказать, что фольклорные мотивы вступили здесь в соприкосновение с куртуазными идеалами. Но ведь с подобным мы сталкивались постоянно — и обращаясь к жанру лэ, и, тем более, к куртуазному роману. Героиня «Нечастного» не является, конечно, в прямом смысле слова злой феей, она совсем не ведет себя, как фея, но заметим, что из-за ее красоты и разборчивой нерешительности гибнут три славных рыцаря, а четвертый на всю жизнь остается калекой. В концовке лэ немало традиционной любовной казуистики, и куртуазные пристрастия и предпочтения поэтессы бесспорно выходят здесь на первый план.

В лэ «Ясень» нет ничего чудесного за исключением чудесного стечения обстоятельств. В этом лирическом рассказе о ребенке-подкидыше много очень достоверных бытовых деталей (например, описание жизни героини в семье церковного звонаря или жизни девушки в монастыре), но это не устраняет атмосферы

⁵⁶ Смирнов А. А. Указ. соч. С. 95.

тайны, которой окутано происхождение героини. Ее можно отождествить со страдающей и потерявшей свое могущество феей, но в ее тайне нет ничего сверхъестественного. Столь же лишено сверхъестественных черт и наличествующее в лэ зло. Носительницей демонических, злых сил здесь выступает мать девушки. Сначала она своим злоречием вносит смуту в дружественную ей семью (она обвиняет жену в адюльтере, так как та родила двойню, что было расхожим мнением и основой сюжета немалого числа произведений средневековой литературы), потом она готова убить своего ребенка (она тоже произвела на свет близнецов и боится огласки и всеобщих насмешек), затем соглашается подбросить его куда-нибудь тайно.

В «Ясени»⁵⁷ нет ничего чудесного, но с фантастическими лэ это произведение роднит, в частности, атмосфера дремучего леса, в котором протекает ключевой эпизод поэмы: служанка вдруг обнаруживает в глухом лесу неведомый ей город, слышит лай собак и пение петухов. Уж не заколдованный ли это локус? Именно так в некоторых средневековых произведениях, в том числе в лэ, изображалось появление героя в некоем городе, отмеченном волшебными свойствами. Тот город, куда приходит служанка, конечно, не волшебный (в нем нет ничего необычного), но переселение, вернее поселение героини в этих местах неизбежно вызывает соответствующие коннотации.

Покорная и страстно любящая героиня приобретает здесь черты Гризельды из популярной средневековой легенды, либо черты Золушки из поздних волшебных сказок. Бедный подкидыш, она живет там и делает то, что ей укажут. Она ото всех зависит — от доброй служанки, прячущей новорожденную в ветвях ясеня, что растет у входа в монастырскую церковь, от сострадательного церковного звонаря, от его дочери, что выкармливает найденныша своим молоком, от абатиссы, воспитывающей ее, от Горона, сеньера Доля, влюбившегося в нее, взявшего в свой дом и жившего с ней вне брака, от его молодой новобрачной Кольдры (Coldre, то есть — «Орешник»), для которой она готовит брачную постель, безропотно отдавая ей любимого, от узнавшей ее жестокосердной матери, от архиепископа Доля, аннулирующего только что заключенный

⁵⁷ Склоняем по женскому роду, так как «Ясень» — это имя, данное героине.

брак и соединяющего любящих. Сюда, видимо, можно было бы добавить и непротивление Френ воле знатных вассалов, требующих от Горона взять себе подобающую ему жену и т. д.

Таким образом, основная черта героини — зависимость от окружающих и от обстоятельств. Но такое уже встречалось в произведениях Марии Французской. Там, в других лэ, обстоятельства либо создавались, либо — напротив — преодолевались вмешательством чудесных сил. Фантастическое реализовывалось (в частности) как мотив перехода из пространства одного качества в пространство качества совсем иного. Такой переход в лэ о Ясени есть, но два топоса отмечены противопоставлением не обыденного и феерического, а опять-таки обыденного (но с резко подчеркнутыми отрицательными чертами) и тоже обыденного, но доброго и благочестивого. Характерно, что переход из одного пространства в другое осуществляется, как и во многих других лэ, начиная с «Гвигемара», в результате углубления в лес, дремучий и таящий в себе неожиданности. Служанка, несущая младенца, находит «добрый» неведомый город в лесу, именно там обретается добряк-звонарь, благочестивая абатисса и т. д. И героиня все время остается носителем ведущих качеств этого пространства, отгороженного лесом от иного — добра, верности и любви. Даже тогда, когда «лесное» пространство она покидает. И если в феерических лэ Марии за представителями чудесного пространства оказывалась конечная победа, то и здесь благочестивая Френ завоевывает — но не своей активностью, как там, а пассивностью — окончательное счастье.

В этом лэ было бы опрометчиво видеть пропаганду богобоязненных настроений или хотя бы приверженность к ним. Совсем нет, ведь Френ общепринятые нормы морали нарушает: она соглашается сойтись с сеньером Доля и жить с ним вне брака, то есть в грехе. Более того, после его свадьбы с Кольдрой она готова оставаться в его доме, но в роли кого? — верной служанки или не менее верной наложницы? Однако отметим, что положительные качества героини «Ясения» связаны с ее воспитанием в монастыре, казалось бы, воспитанию прежде всего религиозному. Но ведь это абатисса отправляет девушку в дом Горона!

В двух оставшихся лэ Марии, в «Милоне» и «Элидуке» (самое пространное лэ), в центре повествования опять находятся любов-

ные отношения героев, преодоление всяческих препятствий, в той или иной мере счастливое завершение любовной интриги.

В «Милоне» действие локализуется в Англии. Герой лэ родился в Южном Уэльсе. Когда он стал отменным рыцарем, то полюбил одну девицу. Все их радости любви протекают, как это часто бывает в лэ, в замкнутом пространстве прекрасного сада. Возлюбленная героя родит ребенка, а Милон тайно увозит его в Нортумбрию, к ее сестре. Сделав это, он отправляется на поиски приключений, а тем временем отец его возлюбленной, ничего, естественно, не знающий о поведении дочери, выдает ее замуж. Милону ничего не остается, как общаться с ней лишь обмениваясь письмами, причем, приносит их прирученный любовниками лебедь. Так проходит двадцать лет.

За это время сын Милона становится взрослым, посвящается в рыцари, участвует в турнирах и иных воинских забавах и приключениях, и по всей Бретани (или Британии?) гремит о нем слава. Но кто этот отважный рыцарь, какого он рода, как его имя — никто не знает, ведь воспитывался он в глубочайшей тайне. Естественно, ничего не знает о юном смельчаке и Милон. Не приходится удивляться, что как-то раз отец и сын сходятся в поединке. Это происходит на Пасху, у знаменитой Мон-Сен-Мишель. Там как раз устраивается турнир. В нем принимает участие большое число рыцарей. Все их поединки, в том числе и поединок Милона с сыном, описаны кратко (см. ст. 415—422). Обмениваясь с противником ударами, Милон замечает у него на руке кольцо, которое он тайно отвез с младенцем. Это прерывает бой и происходит столько раз описанное в памятниках куртуазной литературы всяческих жанров узнавание отца и сына. Узнав о себе и своих родителях всю правду, юный рыцарь решает убить мужа матери. Но это в общем-то несправедливое деяние не совершается: муж героини внезапно умирает, освобождая как бы незаконно занимаемое место. Милон женится на своей милой и все кончается ко всеобщему удовольствию.

Фантастических мотивов в этом лэ мы не найдем, и дама никак не может быть сопоставлена с феей других лэ. Далекое не случайно Эдгар Сьенарт уделил этому произведению предельно мало места в своей книге; впрочем, как и Филипп Менар.

Иначе — с последним лэ из сборника Марии Французской, ее «Элидуком». Это произведение можно было бы считать небольшим

романом, лишь сходство с другими лэ книги не позволяет это сделать.

Действие лэ разворачивается в Бретани, где живет со своей красавицей-женой Гильделюэк славный рыцарь Элидук. Но вот его внезапно охватывает сильнейшее любовное чувство, пробужденное в нем валлийской принцессой Гиллиадон. Это чувство просыпается в сердце героя тогда, когда он покидает родную страну и отправляется в заморские странствования. Уезжает он не потому, что его одолевает тяга к приключениям, к самораскрытию рыцаря в ходе рыцарского «поиска», как это бывало в очень многих куртуазных романах эпохи. Здесь несколько иначе: у Элидука возникает острейший конфликт с королем, что вынуждает его покинуть дом. Причем, мотивы этого конфликта не очень прояснены; по крайней мере сказано об этом достаточно кратко: Элидука оговорили перед королем, и тот изгнал его без всяких объяснений. На этом обстоятельстве немного задержимся. С такой мотивировкой, вполне некуртуазной, скорее даже бытовой, бесспорно связан магистральный сюжет памятников нашего жанра. Это и отличает лэ от синхронного ему романа. В лэ магистральный сюжет сконцентрирован вокруг любовных отношений персонажей, и при этом не имеет значения, что подчас ими оказываются представители феерического мира. Но вернемся к «Элидуку».

После ссоры с королем герой переплывает Ла Манш, направляясь в страну Логр в сопровождении десяти рыцарей. Проезжая через Эксетер (топоним вполне реальный, в отличие от означенной страны), он узнает, что местный монарх терпит большой урон от взбунтовавшегося вассала. Элидук берется ему помочь, но первое сражение оказывается для него неудачным. Война приобретает затяжной характер, и Элидук проводит в Эксетере целый год. Он, естественно, знакомится с дочерью местного короля, с принцессой Гиллиадон, которая первой в него влюбляется. Он не остается равнодушным к красоте и благоволению девушки, но стремится сохранить верность жене, что ей обещал перед отъездом. Принцесса передает через дворецкого ему ценные подарки (кольцо и пояс), но Элидук яростно борется со своим чувством. Гиллиадон же сетует на судьбу: так полюбить и не встретить ответного чувства. В это время король Бретани, видимо, одумавшись, присылает к Элидуку гонца, прося его вернуться. Это ввергает героя в новый вихрь переживаний, что описано довольно подробно (ст. 585—619). В

Эксетере все полюбили Элидука и опечалены его близким отъездом. И всех больше — Гиллиадон. Рыцарь обещает ей вернуться. Он снова на корабле, который вскоре причаливает к родному берегу. Но Элидук дома не находит себе места, тоскуя по любимой, и чуткая Гильделюэк очень скоро это замечает. Через какое-то время Элидук не выдерживает и начинает снова собираться в Эксетер. Вновь морское плавание, вскоре виден влекущий героя берег. Но Элидук не сразу является в королевский дворец; сначала он посылает к принцессе дворецкого, дабы вызвать ее на тайное свидание. Гиллиадон приходит на него, не раздумывая. Элидук уводит ее на свой корабль и велит поднимать якоря. Поэтесса опять описывает морской переезд. Это четвертое описание — самое подробное и наиболее несущее смысловую нагрузку. На подходе к Бретани судно попадает в сильную бурю, о которой рассказано очень ярко (ст. 815—829). Команда терпящего бедствие корабля начинает роптать, считая, что виновницей бури является девушка, и ее следовало бы бросить за борт. Элидук, «бунт на борту обнаружив», расправляется с его зачинщиками, сам берет в руки штурвал и благополучно приводит корабль в порт. Разушевавшееся море, взбунтовавшаяся команда — все это производит на героиню столь сильное впечатление, что она надолго теряет сознание. К тому же из слов матросов она узнает, что у возлюбленного есть законная жена. Это ее добивает, и она остается на палубе без каких бы то ни было признаков жизни. Элидук думает, что она мертва (*Quidot pur veir kele fust morte* — v. 858). Герой везет бездыханное тело возлюбленной в лесные дебри, где живет знакомый ему отшельник, дабы тот ее похоронил и основал на этом месте монастырь. Но выясняется, что святого отца уже нет в живых, однако гроб с телом девушки привозят в запрятавшуюся в глухом лесу часовню и ставят там на усыпанное цветами возвышение. Героиня так и не приходит в себя, но спустя несколько дней на ее теле не появляется следов разложения. Элидук ежедневно тайком посещает часовню, и эти его отлучки начинают всерьез тревожить его жену. Она посылает соглядатаев и узнает правду. Гильделюэк сама отправляется в часовню, видит распростертое тело прекрасной девушки, уснувшей вечным сном, и принимается горестно ее оплакивать. И тут происходит чудо, единственное чудо в этом лэ. По церковному нефу пробегает ласка (*une musteile*) и юркает под алтарь. Сопровождающий Гильделюэк слуга кидается за ней и убивает ее палкой. Но

тут появляется другая ласка, начинает кружиться вокруг убитой, выказывая признаки отчаяния, затем устремляется в лес, откуда вскоре возвращается, принеся целебные травы и цветы, умело сорванные ее зубками (*Od ses dens ad prise une flur Tute de vermeille colur* — v. 1047—1048). С их помощью она оживляет убитую ласку. Увидев это, Гильделюэк выхватывает один из принесенных лаской цветков и кладет его в рот спящей красавицы. Та пробуждается ото сна и рассказывает Гильделюэк, кто она и как подло и несправедливо поступил с нею ее возлюбленный:

Dame, jo suis de Logres nee,
 Fille a un rei de la cuntree.
 Mut ai amé un chevalier,
 Eliduc, le bon soudeier.
 Ensemble od lui mèn amena.
 Pechié ad fet k'il m'enginna:
 Femme ot espuse, nel me dist
 Ne unques semblant ne mèn fist.
 Quant de sa femme oï parler,
 De duel ke oi m'estut paumer.
 Vileinement descunseillee
 N'ad en autre tere laissiee.
 Frahie m'ad, ne sai que deit⁵⁸.
 (v. 1071—1083).

Начинается состязание в великодушии. Собственно, подлинное великодушие проявляет жена Элидука; она дает мужу свободу, а сама уходит в монастырь, ибо ведь нельзя сразу иметь двух жен, законом это запрещено (*Kar m'est pas bien ne avenant De dues espouses meitenir, Ne la lei nel deit cunsentir* — v. 1128—1130). Дама, воспользовавшись своей долей их совместного с мужем имущества, воздвигает на месте скромной часовни отшельника, все в том же лесу, большую церковь и возводит вокруг нее монастырские постройки. Элидук, в свою очередь, строит новую церковь рядом

⁵⁸ «Сударыня, я родилась в стране Логр, я дочь короля той страны, я очень любила одного рыцаря, это Элидук, славный воин. Он привез меня сюда. Он совершил страшный грех, меня обманув: у него оказывается есть законная жена, а он скрыл это от меня, не выдав это ни намеком. Когда я услышала о его жене, я потеряла сознание. И он бросил меня здесь, в чужой мне стране. Он предал меня, и я совершенно не могу понять, почему».

со своим замком и тоже основывает здесь монастырь. Его новая жена, Гиллиадон, после многих лет счастливой жизни с мужем, слышит божественный зов и удаляется в монастырь к Гильделюэк, принимающей ее как сестру. Сам Элидук становится монахом основанного им монастыря, где пребывает в благочестии, молясь о двух своих женах, а те возносят молитвы о нем.

Нельзя не заметить, что в этом лэ главный персонаж, оставаясь основным актантом действия, заметно уступает по своим моральным качествам и просто по силе духа двум героиням произведения. В самом деле, он подчас воспринимается как покорный исполнитель воли двух окружающих его женщин. Ведь это Гиллиадон добивается его любви, по сути дела первой открываясь ему. Ведь это Гильдемюэк устраивает счастливую развязку повествования и направляет двух других персонажей на путь благочестия. Тот факт, что в центре сюжета находятся эти две женщины, а не Элидук, прекрасно сознавала и сама Мария Французская; недаром она специально это подчеркивает в пространном прологе к лэ. Перед тем, как привести это место пролога, отметим, что это, пожалуй, единственный случай, когда поэтесса как бы подправляет предшествующую литературную традицию, не ломая ее окончательно. Сделанная в прологе оговорка очень важна для понимания этических и повествовательных позиций автора. Итак, в прологе к «Элидуку» Мария Французская, в частности, писала:

Deles dues ad li lais a nun
Guildeluëc ha Guilliadun.
Elidus fu primes nomez,
Mes ore est li nuns remuez,
Kar des dames est avenu
L'aventure dunt li lais fu
Si cum avint vus cunterai⁵⁹.
(v. 21—27).

Многочисленные исследователи, занимавшиеся этим лэ Марии, отмечают (например, Эдгар Сьенарт)⁶⁰, что первоначально

⁵⁹ «От них двоих лэ берет свое имя, от Гильделюэк и Гиллиадон. Раньше его называли «Элидук», но теперь название лэ изменилось, ибо подлинными героинями приключений, дающими название произведению, являются две эти дамы, как об этом будет рассказано».

⁶⁰ См. *Sienart E.* Op.cit. P. 160.

произведение было как бы нацелено на изображение взаимоотношений героя с двумя сюзеренами, королем Бретани и королем страны Логр (вернее, Эксетера), которые вначале относятся к Элидуку настороженно (скажем так, несколько упрощая фабульные перипетии), чтобы затем по заслугам оценить все его рыцарские достоинства. На эту схему феодальных отношений накладывается другая, где также два референта, на этот раз две женщины, которых любит герой. Именно две, что создает дополнительные, теперь уже психологические осложнения, что верно отметил Жак де Калюве⁶¹. В самом деле, в любовном конфликте, в котором оказывается герой, перед ним возникают совсем иные препятствия, чем перед героинями других лэ: не социальные (чего, кстати, в этом жанре практически не бывает), не феерические (которые обычно оборачиваются помощью и покровительством), а исключительно нравственные. Перед Элидуком стоит трудная задача выбора, которую он решает вполне по-мужски — отмахнувшись от нее и доверившись волнам моря житейского.

Ф. Менар был вполне прав, развивая мысль Э. Хёпфнера и споря с Э. Сьенартом; он особо подчеркивает слабость героя. Ф. Менар пишет: «Э. Хёпфнер верно отметил, что у нашего героя нет угрызений совести: он вынужден лгать жене, скрывая от нее свое новое увлечение, вынужден лгать молодой девушке, от которой он скрывает свой брак⁶². Не будем к нему более суровы, чем была Мария Французская. Не будем утверждать, что он совершил двойную измену. Не будем считать, что нерешительность — ведущая черта Элидука»⁶³. Поставим себя на его место: ведь он жил в христианском обществе XII в. Покинуть жену и развестись с ней тогда было совершенно невозможно, за исключением особых случаев, предусмотренных каноническим правом. Элидук не столь наивен, чтобы окунуться в религиозную и юридическую казуистику. Свободная связь была бы здесь наилучшим исходом, но она невозможна, ибо Гиллиадон мечтает о законном браке и не согласится стать любовницей женатого мужчины. «Порвать эти новые узы, пока они еще не стали всепоглощающими и неодолимыми, было бы поступком человека решительного и уве-

⁶¹ См. *De Caluwé J.* La conception de l'amour dans le lai d'Eliduc de Marie de France // *Moyen Age*. Vol. 77. 1971. P. 53—77.

⁶² См. *Hoepffner E.* Les lais de Marie de France. Paris, 1935. P. 105.

⁶³ См. *Sienaert E.* Op.cit. P. 166.

ренного в себе. Элидук начисто лишен этой душевной твердости и величия»⁶⁴. Верно, вот почему он предпочитает плыть по течению.

В этой связи вспомним о четырех морских плаваниях героя. Они безусловно маркированы, хотя это наше наблюдение и может показаться недопустимой модернизацией. О первом плавании говорится кратко: отплыли, приплыли к Тетнеccу (*A le vient, si est passez, En Toteneis est arivez* — v. 87—88). А перед этим — краткое прощание с женой, обещание хранить супружескую верность. Этот отъезд никак особенно психологически не осложнен. Уже несколько иначе — второй морской переезд. Но само путешествие описано еще более кратко: ветер был благоприятен и корабль без всяких помех пристал к берегу (*Bon ot le vent, tost est passez* — v. 704). Лишь переживания Элидука и его возлюбленной описаны значительно подробнее, чем предшествующее расставание с женой, что и понятно. Третье путешествие тоже не занимает много места в повествовании, где сказано:

En mer se mist, plus n'i atent;
Utre furent hastivement.
En la cuntree est arivez
U il esteit plus desirez⁶⁵
(v. 759—762).

И лишь четвертый переезд, как мы уже говорили, описан напряженно и подробно. Это и понятно: везя любовницу в родной дом, к законной жене, Элидук открыто бросает вызов и общественному мнению, и собственной судьбе, в которой должен произойти решительный поворот. При этом отметим, что герой слишком поспешно увозит с собой Гиллиадон, не очень представляя себе, как он поступит, когда окажется дома. Для разрешения этой сомнительной ситуации Марии Французской приходится ввести феерический мотив «спящей красавицы» и ее пробуждения при помощи чудодейственных трав. Некоторые исследователи, например, Роже Дюбюи⁶⁶, полагают, что Мария, прибегая

⁶⁴ *Ménard Ph.* Op.cit. P. 120.

⁶⁵ «Безотлагательно он пустился по морю и быстро переплыл его. Он прибыл в страну, где так его ждали».

⁶⁶ См. *Dubuis R.* Les Cent nouvelles nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age. Grenoble, 1973. P. 371.

к мотиву вмешательства чудесного, проявила большую находчивость. В самом деле, она создала для своего героя психологически очень трудную ситуацию. Выхода из нее не было. Разрешение кризиса прошло как бы три стадии: во-первых, это «чудесное» вмешательство морской бури, которая все разъясняет, затем «чудесный» летаргический сон принцессы и «чудесное» же пробуждение от него, наконец опять-таки «чудесное» великодушие и самопожертвование Гильделюэк. Причем, автор лэ умело оставляет перед героем и перед читателем два возможных объяснения того, что же в действительности произошло с девушкой — была ли это настоящая смерть и тем самым чудесное воскрешение, либо длительный обморок, летаргический сон, состояние комы, как сказали бы теперь, и выход из него, благодаря применению сильно действующих средств народной медицины (что в ту эпоху не должно было считаться «чудом»).

Но здесь мы, собственно, начинаем касаться иной проблематики, отличной от фабульного наполнения памятников нашего жанра. Поэтому перейдем к рассмотрению того, как эта фабульная сторона лэ получает конкретную разработку и какое место в этом занимают феерические мотивы.

IV

Как мы видели, во всем корпусе лэ (который — повторим — очень невелик) присутствует довольно небольшое число мотивов, участвующих в создании фабулы произведения и определяющих его содержание. При этом отметим, что мотивы достаточно четко подразделяются на основные и второстепенные, на ведущие и подчиненные. Основные (или ведущие) мотивы определяют сам сюжет произведения, поэтому на их основе можно классифицировать памятники жанра. Второстепенные (или подчиненные) мотивы в своей последовательности и комбинациях реализуют данные основных мотивов. Мы можем сказать, что наличие в произведении того или иного основного мотива предопределяет и сам набор мотивов второстепенных. Основной мотив всегда релевантен. Второстепенный мотив может оказаться в памятнике и без «своего» основного мотива. Это позволяет говорить как об известной архаичности поэтики лэ (такой второстепенный мотив «остался» в произведении, не препятствуя жанровым трансформациям), так

и о том, что отдельные второстепенные мотивы оформляют, как нельзя лучше, ту общую атмосферу, которая присуща произведениям этого жанра.

Что это за атмосфера, мы скажем несколько ниже, сейчас же отметим, что ее можно было бы назвать «волшебной», понимая этот термин достаточно широко. На этом во многом стереотипном фоне разворачивается действие произведений, реализуется их основной конфликт, основная сюжетная ситуация. Такой ситуацией является любовь, любовные взаимоотношения центральных персонажей. В этом все памятники жанра едины, исключений мы не найдем. Любовь оказывается основой сюжета любого лэ, все совершается здесь во имя любви и связано с ней. Можно сказать, что лэ — это небольшая любовная повесть, настолько полно любовная проблематика заполняет сюжет, оттесняя на задний план, вернее — вытесняя все остальные мотивы.

Итак, основная сюжетная коллизия лэ — это взаимоотношения любящих. Взаимоотношения эти не только не просты, но непременно осложнены посторонними препятствиями, то есть препятствиями внешними, которые героям приходится преодолевать, а также препятствиями внутренними, которые как бы заложены в самой сущности персонажей, их характерах. Очень часто такие сущностные препятствия сочетаются с препятствиями внешними, непременно враждебными героям. Внутренние и внешние препятствия подчас настолько тесно переплетены, что бывает трудно определить, о каком виде препятствий идет речь. В самом деле, в лэ Марии Французской о Гвигемаре герой — на пути к счастью во взаимной любви, ее полного удовлетворения — должен преодолеть собственную любовную индифферентность, пресыщение любовными радостями и тягу к родным краям, но также и буквально — крепостную стену, за зубцами которой томится в неволе юная красавица, и сопротивление Мериадука, похитившего ее и не желающего никому ее отдавать.

Таким образом, в лэ всегда и непременно в самом центре любовная интрига, которой по сути дела все и ограничивается. На это, естественно, было давно обращено внимание, недаром более ста лет тому назад виднейший французский медиевист Гастон Парис определил лэ как «повествование о приключении (*aventure*) и

дом. И вот что отметим: инициатива непременно принадлежит женщине, именно она наиболее активна, будь то фея или простая смертная. В лэ никогда не изображается сложных, замысловатых стратагем, к которым будут прибегать для завоевания женского сердца героини литературы галантного века, но очень часто — уловки и козни героинь. Даже того, когда героини, возбужденные видом обнаженной красавицы, осмеливаются на решительный приступ, на, казалось бы, насилие, они и тут поступают под диктовку своих соблазнительных партнерш...

**ИЗУЧЕНИЕ
СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:
ИТОГИ, ЗАДАЧИ, ПРОГНОЗЫ**





Чем же «отличился» XX век в области литературоведческой медиевистики? Нельзя не признать, что на его протяжении, несмотря на все трагические потрясения и изломы, было сделано очень много. Выпущены многие тысячи книг, как очень фундаментальных, так и более популярных, рассчитанного на очень широкого читателя. Точно также опубликовано огромное количество средневековых текстов, причем одни из таких изданий адресованы специалистам, другие же — читателю массовому. Следует особо подчеркнуть, что обращение к читателям самым разным является внушительной приметой нескольких последних десятилетий, вероятно, двух-трех. Думается, далеко не случайно в разных странах запущен выпуск большого числа книжных серий, посвященных средневековой литературе. И если серии, состоящие из солидных научных публикаций, необходимых узким специалистам, стали появляться где-то на рубеже XIX и XX вв., то популярные серии характеризуют наше с вами время. Серии эти постоянно пополняются, рядом с уже «постаревшими» появляются новые, а это значит, что на подобные книги есть спрос, что их покупают не только специалисты или коллекционеры, но и просто живо интересующиеся литературой той далекой эпохи.

Вот один из характерных примеров. Знаменитая серия издательства «Галлимар» «Библиотека Плеяды» («Bibliothèque de la Pléiade»), возникшая еще до Второй мировой войны, основала у себя «микросерию», посвященную средневековой литературе. В книгах этой «микросерии» дается полный и предельно точный перевод публикуемого памятника — в верхней половине страницы, и тщательно подготовленный оригинальный текст. Не приходится говорить, что издание снабжено пространным научным аппаратом. Уже вышло шесть книг, будем с нетерпением ждать следующих (заметим в скобках, что книги «Плеяды» стоят дорого — 60—80 евро).

Медиевистика, даже только в области филологии, за вторую половину XX в. очень заметно расширила свои границы. Это произошло, видимо, в связи с четырьмя обстоятельствами. Они, эти

обстоятельства, не равноценны и не равнозначны и между ними нельзя наметить какой-то последовательности или иерархии. Тем не менее перечислим их.

Во-первых, автономизировались отдельные направления медиевистики, выделившиеся, как правило, исходя из объекта исследования. Так, внушительное число ученых сосредоточилось на изучении средневекового эпоса (и мы с полным правом можем констатировать ощутимые успехи «эпосоведения»). Точно также произошло с литературой на артуровские сюжеты, и «артуроведение» тоже сложилось в самостоятельную дисциплину. Во всех подобных случаях незаметно вырабатывается специфическая, своя методика исследования, подчас даже своя терминология. Случается и специализация более узкая; мы, например, можем говорить об обособлении «тристановедения» или, скажем, изучения животного эпоса, памятников, связанных с известной легендой о семи мудрецах, и т. д. Это обособление, выделение в автономную дисциплину, в наши дни, тут же находит материальное воплощение: возникают соответствующие научные общества, устраиваются конференции и конгрессы, начинают выходить журналы или на худой конец ежегодники (в качестве забавного курьеза укажем, что центром изучения легенды о семи мудрецах стал город Гонолулу).

Во-вторых, почти каждая из отраслей медиевистики становится междисциплинарной сферой. Так, скажем, артуровскими легендами занимаются теперь в равной мере фольклористы, филологи, историки, археологи, искусствоведы, культурологи и т. д. В самом деле, возникновение и эволюция артуровских легенд, их многообразные манифестации изучаются ныне с очень разных точек зрения, причем обычно не изолированно, а комплексно, с учетом данных разных отраслей знания. Это позволяет увидеть в анализируемом материале значительно больше, чем видели ученые полтора последних столетий. Добавим, что такое комплексное изучение средневековых литературных памятников в их сложной обусловленности породившей их действительностью привело к появлению новой, как бы промежуточной научной дисциплины. Назовем ее условно «менталитетологией» или «менталитетоведением». Это направление особенно ярко представлено учеными, так или иначе связанными с известным журналом «Анналы» (прекрасный анализ направления этого журнала дал в ряде своих работ наш историк А. Я. Гуревич).

У этого направления, как представляется, есть свои слабые стороны и уязвимые места. Главное, что можно было бы поставить школе «Анналов» в упрек, — это преувеличение роли массового сознания и, тем самым, принижение сознания индивидуального, с которым собственно и связано оригинальное художественное творчество.

Следует попутно отметить, что на изучение массового сознания Средневековья, как оно обнаруживало себя в сфере культуры, оказали заметное воздействие работы М. М. Бахтина, прежде всего его трактовка карнавала как основного источника и определяющего показателя средневековой культуры. В западной науке идеи М. М. Бахтина нашли заметный отклик, появилось довольно много работ, рассматривающих «в свете карнавала» те или иные памятники средневековой словесности и культуры, либо непосредственно изучающих карнавал во всей его причудливой сложности (книги французского исследователя К. Геньебе и др.). Ныне чрезмерное увлечение «карнавализацией» культуры явно сходит на нет.

В-третьих, расширение, разрастание медиевистики связано с тем, что ее наблюдения и выводы, попросту ее материал, заметным образом обогатили общетеоретические положения литературоведения. Так, эпосоведение, анализируя памятники германского или романского эпосов, легко оперирует данными не только эпосов древнегреческого или древнеримского, но также древнеиндийского, иранского, шумерского и т. д. Некоторые основополагающие работы эпосоведов-германистов (А. Хойслер) или эпосоведов-германистов (Р. Менендес Пидаль, Ж. Ришнер) приобретают универсальный, обобщающий характер. Их выводы становятся достоянием всей литературоведческой науки. И вот что важно: медиевистика не только оказывается поставщиком конкретного материала для литературоведческой компаративистики, но смыкается с последней, и на пересечении этих двух дисциплин становится возможным делать важные научные наблюдения и выводы. Можно сказать, что компаративистика выступает в роли одной из отраслей медиевистики и — *vice versa* — медиевистика — в роли одной из отраслей компаративистики. Такое же смыкание и пересечение в постановке общетеоретических проблем мы обнаруживаем при взаимодействии медиевистики и фольклористики.

В-четвертых, наконец, более раздробленно, а потому и более детально, изучается средневековый литературный процесс. Я имею в виду тот факт, что теперь более четко выделены хронологические периоды бытования отдельных элементов средневековой словесности и культуры. Мы можем говорить о конкретных временных блоках, хронологически достаточно ясно определяемых. Так, отдельно и самозамкнуто исследуется, например, период X—XII столетий, воспринимаемый как «зрелое», «развитое» и на своем исходе «высокое» Средневековье. Этому периоду не случайно посвящен специальный журнал, выходящий уже на протяжении нескольких десятилетий (с 1958 года) — «*Cahiers de civilisation medievale*». Как самостоятельные периоды трактуются XIII, XIV, XV в.; случается, что последнему из них присваивается итальянское название «Кваттроценти», хотя речь идет далеко не только об итальянской литературе.

Со второй половины XX столетия все большее значение, все больший вес начинает приобретать кодикология, то есть изучение средневековых томов-манускриптов. Мне представляется, что этой, казалось бы, чисто прикладной, вспомогательной дисциплине принадлежит большое будущее. Кодикология развивается у нас на глазах, но сейчас она все еще уточняет и усложняет методы своего исследования; она еще не сделала решающий шаг вперед от палеографии к истории литературы. Началось все с изучения средневекового письма и его технических атрибутов — пергамента или бумаги, чернил, миниатюр, орнаментики, рубрикации рукописи, особенностей почерков в зависимости от содержания текста и мн. др. Теперь палеографы умеют очень точно датировать средневековые тексты, исходя из системы письма, почерка и т. д. Важнейшим шагом вперед было обращение к языковым особенностям изучаемых памятников словесности. Ныне достаточно точно определяют не только время создания рукописи, но и его место, что совсем не безразлично для истории литературы, изучения конкретного литературного процесса. Третий этап, к которому мы уже вплотную подошли, это соотнесение датировки и географической локализации текста с его содержанием, его стилистикой и поэтикой.

❧ II ❧

Как представляется, в настоящее время приобретает все большее значение проблема произведения как замкнутого, единого целого. Для эпохи Средних веков эта проблема имеет особый, бесспорно очень важный смысл. Дело в том, что особенности бытования произведения в Средние века, то есть до появления книгопечатания, были совсем иными, чем в Новое время. Акт воспроизведения рукописного текста был почти непременно творческим актом. В его результате появлялось на свет если и не совсем новое произведение, то произведение, в чем-то отличное даже от того, чей текст старательно переписывался. Даже в больших монастырских, а затем городских, муниципальных скрипториях при массовом и коллективном изготовлении рукописных кодексов каждый из них неизбежно нес на себе какие-то, пусть минимальные, но индивидуальные черты. Очень важно осознать, что подчас под одним и тем же названием мы все еще объединяем совершенно или во многом разные произведения. Чтобы пояснить это, приведу только один пример. Все мы хорошо знаем французскую эпическую поэму «Рено де Монтобан», которую называют также «Четверо сыновей Эмона». В действительности перед нами несколько вариантов уже не какого-то одного произведения, а несколько разработок основного сюжета. В разных рукописях поэмы фабульная канва произведения идентична, словесная обработка — различна. Все сохранившиеся рукописи созданы в разное время и в разных местах, с разными политическими и художественными установками и все эти различия следует учитывать. Имеет значение и объем произведения, а он колеблется в нашем случае от 28392 стихов до 17278 стихотворных строк. Известная поэма «Доон де Майанс», сохранившаяся в трех рукописях, насчитывает 11500, 6500 и 4300 строк. Причем, меньшие по объему рукописи — более поздние, хотя бытует мнение, и не без основания, что эволюция текста в Средние века идет обычно по пути его амплификации.

Помимо этого отметим, что для Средневековья характерно возникновение «сборных» рукописей. Происхождение их по меньшей мере тройко. Это могли быть жонглерские рукописи, включающие в себя весь или основной репертуар певца. Затем это подносные рукописи с тщательным отбором произведений и

богато иллюминированные. Это, наконец, просто сборники, фиксирующие произведения одного патора (например, знаменитый «список Гюйо» с пятью романами Кретьена де Труа), одного эпического цикла или схожие тематически. Думается, жонглерские рукописи — одни из самых интересных. Здесь оказываются бок-о-бок памятники разных жанров. Они не сопоставлены, они просто поставлены рядом друг с другом, что отражает живое бытование литературы, ее номенклатуру, наглядный хронологический срез, если угодно — «круг чтения» определенной эпохи и определенных социальных кругов.

Как не раз подчеркивал в ряде своих работ Д. С. Лихачев, что очень важно изучать произведение не только само по себе, но в составе сборника, то есть в известной мере вместе с его окружением, или, как называл это Д. С. Лихачев, его «конвоем». Но добавим, что также не менее существенно изучать весь сборник, не выделяя какое-то одно произведение, а остальные относя к «конвою», ибо часто бывает просто невозможно сказать, кто же кого конвоирует. Не отдавая предпочтения ни тому, ни другому подходу, приходится заключить, что оба подхода важны и должны быть используемы в равной мере, в зависимости от задач исследования.

❧ III ❧

Здесь от итогов я уже перехожу к задачам и прогнозам. Я думаю, что вскоре (ибо медиевистика развивается достаточно быстро) будут изданы все произведения средневековой словесности, как это уже давно произошло с литературными памятниками Древней Греции и Древнего Рима. Остались неизданными единицы. Правда, есть публикации прошлых столетий, уже не отвечающие современным требованиям. Они будут заменены новыми изданиями, и очень скоро.

Следом за этим будут изучены и напечатаны все рукописные варианты произведений средневековой литературы. Я, конечно, не хочу сказать, что, например, «Роман о Розе» будет издан 363 раза, соответственно числу известных его списков. По всем этим спискам будут даны — в виде вариантов, к основному или основным текстам — лишь разночтения. Но — безусловно все. Все эти тексты будут тут же введены в машинную память (естественно, вместе с соответствующим научным аппаратом), и это

даст возможность производить со средневековыми текстами по сути дела любые операции, затрачивая на это минуты, а не многие годы.

Публикация текстов всех памятников и всех их вариантов потребует детального освоения всех рукописей, причем, с самых разных точек зрения и исходя из множественности поставленных задач. Благодаря этому появится возможность совсем иначе представить средневековый литературный процесс, живое бытование и движение литературы. Таким образом, будет создана совершенно новая, «рукописная» история той или иной литературы Средних веков.

Старое, и столь удобное для преподавания, изображение литературного процесса как плавной последовательности литератур «монастыря», «замка» и «города» придется пересмотреть как совершенно не соответствующее реальным фактам. Все эти три ветви средневековой словесности были тесно переплетены, взаимодействовали и нередко выходили из-под пера одного и того же поэта или клирика.

И точно также привычная последовательность монументальных, квазижанровых феноменов, «макрожанров» (по определению Е. М. Мелетинского), таких, как героический эпос, куртуазный роман, городская сатира и дидактика, будет нарушена и заменена чем-то иным. Уже сейчас вполне очевидно, что такой последовательности не было, было сосуществование, отталкивание-притягивание, взаимообмен, взаимодействие.

Могу предположить, что особенно основательному пересмотру подвергнется литература Позднего Средневековья; ведь в ней рядом с большим числом совсем новых литературных явлений и форм продолжали свое существование, но в новых условиях, с новыми задачами и новыми идеологическими нагрузками, старые жанры, старые литературные памятники, насчитывающие уже несколько веков.

Итак, публикация — научная публикация — всех средневековых текстов и широкие возможности их машинной обработки, широкий доступ к ним по системе «интернет» или по каким-то новым информационным системам позволят создать совершенно новую картину развития каждой средневековой литературы в ее взаимодействии как с соседними, так и с отдаленными

литературами, выявить новые закономерности развития литературы Средних веков как некоего целого.

Не приходится сомневаться, что тот новый взгляд на закономерности и типологию литературного процесса, который вскоре будет выработан на материале средневековой литературы, будет затем перенесен и на литературу других эпох, вплоть до литератур Новейшего времени. Все это не за горами, и поколение молодых ученых, в том числе и сегодняшние наши студенты, не просто увидят реализацию этих задач, но примут в ней деятельное участие. Таков мой прогноз, конечно, самый общий и приблизительный, уже на первые десятилетия XXI века.

Андрей Дмитриевич Михайлов

ДО ФРАНСУА ВИЙОНА, ДО МАРСЕЛЯ ПРУСТА

Том III

Издатель А. Кошелев

Зав. редакцией М. Тимофеева

Корректор А. Руднев

Оригинал-макет подготовлен Е. Андреевой

Художественное оформление переплета С. Жигалкина

Подписано в печать 04.03.2011. Формат 60 × 90^{1/16}.

Бумага офсетная № 1, печать офсетная.

Усл. печ. л. 34,5. Тираж 800 экз. Заказ № 4374.

Издательство «Языки славянских культур»

№ государственной регистрации 1037789030641

Phone: 959-52-60 E-mail: lrc.phouse@gmail.com

Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО ордена «Знак Почета»

«Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова».

214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».

Тел./факс: (499) 255-77-57, тел.: (499) 246-05-48, e-mail: gnoxis@pochta.ru

Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).

Адрес: Зубовский проезд, 2, стр. 1

(Метро «Парк Культуры»)



Андрей Дмитриевич Михайлов.

Доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, главный научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Председатель редакционной коллегии академической серии «Литературные памятники». Член Международного Артуровского общества. А. Д. Михайлов — один из крупнейших специалистов в области изучения средневековых литератур Западной Европы. Его перу принадлежат четыре специальные монографии. Помимо этого, в области интересов А. Д. Михайлова — литература эпохи Возрождения, XVII столетия, эпохи Просвещения, а также творчество ряда ведущих писателей Франции XIX и первой половины XX века (Стендаль, Бальзак, Мериме, Теофиль Готье, Ростан, Метерлинк, Марсель Пруст, Жан Жироду и др.). За книгу «Французский героический эпос» в 1997 г. он получил Премию им. А. Н. Веселовского.

ISBN 978-5-9551-0474-4



9 785955 104744 >

