

К 1280616

И.О. ШАЙТАНОВ  
О.В. АФАНАСЬЕВА

# ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА



МЕТОДИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ

 ПРОСВЕЩЕНИЕ

Вологодская областная универсальная  
научная библиотека им. И.В.Бабушкина



Дар И.О.Шайтанова

---

---

---

---

И.О. ШАЙТАНОВ  
О.В. АФНАСЬЕВА

# ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

СРЕДНИЕ ВЕКА

---

ЭПОХА ВОЗРОЖДЕНИЯ

**10·11** КЛАССЫ

**МЕТОДИЧЕСКИЕ СОВЕТЫ**

МОСКВА «ПРОСВЕЩЕНИЕ» 1999  
ВОЛОГДСКАЯ  
область... отска  
И П

УДК 372.8  
ББК 74.268.3  
Ш17

**Шайтанов И. О., Афанасьева О. В.**

Ш17 Зарубежная литература: Средние века. Эпоха Возрождения: 10—11 кл.: Метод. советы. — М.: Просвещение, 1999. — 175 с. — ISBN 5-09-008591-9.

Назначение пособия — помочь учителю интересно и содержательно провести уроки по зарубежной литературе в старших классах. В нем содержится система занятий по изучению жанров средневековой литературы (героического эпоса и провансальской лирики, рыцарского романа и народной драмы), предлагаются конкретные рекомендации по анализу программных произведений («Песнь о Роланде», «Легенда о Тристане и Изольде», «Божественная комедия» Данте, «Дон Кихот» Сервантеса, «Гамлет» и сонеты Шекспира и т. д.).

УДК 372.8  
ББК 74.268.3

ISBN 5-09-008591-9

© Издательство «Просвещение», 1999  
© Шайтанов И. О., Афанасьева О. В., 1999  
© Художественное оформление.  
Издательство «Просвещение», 1999  
Все права защищены



## ВВЕДЕНИЕ

### О курсе зарубежной литературы в школе

Настоящая «Методика...» входит в учебный комплект для школы по зарубежной литературе, начатый и планируемый на будущее издательством «Просвещение». Уже появились первые два учебных пособия: И. О. Шайтанов, О. В. Афанасьева. «Средние века» и И. О. Шайтанов. «Эпоха Возрождения». В проекте выпуск отдельных томов по всем основным эпохам.

Подобного издания прежде не было. Его уникальность в том, что оно дает для ученика и учителя возможность цельно и последовательно представить развитие западноевропейской литературы в меняющемся культурном контексте на протяжении двух тысяч лет.

Объем предлагаемого материала, естественно, выходит за рамки обычной школьной программы и за рамки возможностей того, что может быть использовано учителем общеобразовательного учебного заведения. Едва ли даже в лицеях и гимназиях можно рассчитывать на то, что курс зарубежной литературы будет пройден в том объеме, который предложен настоящим учебным комплектом. На это и не рассчитывают его авторы. У них другая цель — создать пособие, одновременно предлагающее цельный исторический очерк западноевропейской литературы, и предоставить тем самым возможность *сознательного выбора* для того, кто впервые приступает к ее изучению.

В одной школе выбор остановят на Данте, в другой — на Петрарке; один учитель отведет часы на изучение Сервантеса, другой — Шекспира... Такую возможность подразумевает как многообразие существующих сегодня программ, так и факультативность тематики, связанной с изучением зарубежной

литературы в школе. Такая возможность, наконец, необходима для воспитания образованного человека, который, независимо от того, хватило ли учителю часов, не может не иметь представления и о Шекспире, и о Сервантесе, и о многих других великих именах.

В то же время все чаще учитель-словесник стремится ввести на своих уроках не просто несколько имен, но через них дать представление об основных эпохах литературного развития. Для него тем более необходим издаваемый комплект, чтобы *делать выбор, не забывая о смысле целого*.

Особое значение предлагаемое издание будет иметь, разумеется, для классов с гуманитарной направленностью. Это значение будет возрастать по мере осуществления реформы школьного образования, углубления в ней *принципа специализации*. С этой точки зрения данный комплект делается на «вырост», с опережением возможностей сегодняшнего дня, но с предвосхищением того, что планируется нами как день завтрашний.

Новые программы подразумевают еще одно чрезвычайно важное обстоятельство — перераспределение материала между школой и вузом, которое обеспечило бы *большую преемственность образования*, в том числе и в овладении избранной специальностью. Совершенно ненормально все еще сохраняющееся положение вещей, при котором студенту первого курса нередко говорят: вас научили в школе тому-то и тому-то, так теперь все это забудьте и начнем заново.

Учебный комплект по зарубежной литературе, начатый издательством «Просвещение», *рассчитан на преемственность в обучении*. Взятый в полном объеме, этот комплект представляет собой своего рода нулевой цикл в овладении мировой культурой; который для кого-то станет основанием профессии, для кого-то — основой его человеческой и культурной образованности. Для будущего гуманитария это необходимый, но недостаточный запас знаний, который будет окончательно усвоен и одновременно расширен в вузовских курсах. Для человека другой профессии эти учебные пособия, возможно, станут *книгой для чтения* и после окончания школы, во всяком случае в расчете на такую возможность они написаны.

Как ни сложно бывает совмещение всех запросов, авторы данного учебного комплекта создавали его, имея в виду самые разные интересы и возможности: и ученика общеобразовательной школы, не собирающегося становиться гуманитарием, и будущего филолога. Так что не было бы ошибкой сказать, что замысел издания *демократичен* в самом широком

смысле слова: дать возможность одним войти в пространство культуры, чтобы почувствовать ее сложность и заинтересоваться ею; другим — овладеть началами филологического знания на том уровне, который не покажется примитивным будущим экзаменаторам самых престижных вузов.

Признано, что традиции научно-популярного изложения недостаточно разработаны в нашей культурной практике. Это одна из причин того, что жанры учебной литературы, их стиль приходится создавать заново — избегая терминологической избыточности, суконной серости языка, но и не упрощая до той степени, когда сами вопросы, задаваемые ученику, настолько плоски, что не оставляют пространства для мысли. Сложности не нужно бояться, нужно найти *верный методический способ ее преодоления*.

С этой целью и написано предлагаемое учителю методическое пособие, сопроводительное к уже увидевшим свет двум томам по истории зарубежной литературы. «Методика...» предполагает иной отбор материала и иные принципы его подачи. Если в учебнике материал расположен хронологически и с возможной исторической последовательностью, то здесь хронология в значительной мере дополнена *тематической композицией*. Из двух великих эпох — средних веков и Возрождения — отобрано четыре центральные темы, позволяющие дать представление о том, как менялись словесное искусство, его место в культуре, его жанровые формы. По сравнению с учебником материал значительно сокращен, но главное в том, что он совершенно иначе организован, изменен принцип его подачи — высвечены основные проблемы, резче прочерчены главные линии литературной эволюции, подсказаны вопросы, на которых учитель может построить занятие.

ПЕРВАЯ ГЛАВА посвящена основным памятникам героического эпоса — кельтского, германского, французского. В ее начале сконцентрированы проблемы, на которых предлагается сосредоточить внимание, и дано подробное описание основных памятников. В качестве важного методического приема здесь и в других местах подсказаны способы возможной *актуализации материала* в сопоставлении с аналогичными фактами истории русской литературы или культуры конца XX в. в целом.

ВТОРАЯ ГЛАВА «Эволюция повествовательной формы» непосредственно продолжает первую. Она посвящена тому, как последовательно рыцарский роман, новелла и ренессансный роман (Сервантес) выполняют эпическую функцию — *сохранения и передачи культурной памяти*. Изменение жанро-

вой формы ставится в зависимость от изменения характера мышления.

ТРЕТЬЯ ГЛАВА также собрана вокруг темы, имеющей культурологическое значение, — «Поэтическое открытие любви». Вечные темы изменчивы и в своей изменчивости особенно показательны для общего состояния культуры. Куртуазная поэзия открыла любовь как новую ценность — духовную, очеловеченную, земную. То, что начали трубадуры, было продолжено Данте и Петраркой, чтобы затем развиваться в традиции европейской ренессансной поэзии.

Наконец, ЧЕТВЕРТАЯ ГЛАВА — единственная построенная монографически. У нее один герой — Шекспир, точнее, «Шекспировский жанр». Две основные драматические формы — комедия и трагедия — проанализированы подробно на примере двух пьес: «Сон в летнюю ночь» и «Гамлет». Здесь отрабатываются приемы *жанрового* (то есть исторического) *анализа текста*.

Весь историко-литературный материал сопровождается разнообразными заданиями, подсказывающими способ его подачи и изучения. В предварение разделов внутри всех глав даются дополнительные вопросы для обсуждения; завершая разделы, предложены типы вопросов и заданий по основным проблемам и понятиям, по проверке памяти. На протяжении всего пособия нет полной унификации типов заданий: так, отсутствуют предваряющие вопросы для обсуждения там, где название раздела уже само звучит достаточно исчерпывающей формулировкой его центральной проблемы. Варьируются по объему и по своему характеру проверочные задания; иногда их дополняет подробный проблемный план возможного занятия, который позволяет оставлять для самостоятельной разработки ту или иную тему, не вошедшую в «Методику...». Такого рода планы предложены по новеллистике Боккаччо, роману Рабле, сонетам Шекспира. Все главы снабжены списками рекомендуемой литературы, включающими как издания памятников, так и их критические исследования.

Наконец, необходимо сказать о характере эпох, на материале которых написана данная «Методика...».

## Средние века и эпоха Возрождения

Эпохами мы привычно именуем большие и малые отрезки исторического времени, имеющие, как нам кажется, установимые начало и конец, часто связанные с каким-то событием или с деятельностью оставившего заметный след



человека: эпоха романтизма, эпоха второй мировой войны, советская эпоха...

*Эпоха Возрождения* для нас одно из наименований в этом ряду, *одна из эпох*. Правда, нечто очень значительное и протяженное: одна из эпох то ли мировой культуры, то ли мировой истории. Однако мы едва ли сразу вспоминаем, что Возрождение совершенно особенным образом относится к *эпохальному отсчету времени*, столь для нас привычному: это был первый период, *осознавший себя эпохой* и давший себе название исходя из своего положения в ряду других эпох.

Как принято считать, понятие Ренессанс (русской калькой которого и служит слово *воз-рождение*) было окончательно утверждено историком искусства середины XVI в. Джорджем Вазари в его «Жизнеописаниях наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (перв. изд. 1550 г.). Он вводит его, говоря об упадке живописи, скульптуры и архитектуры, которые со времен античности «низверглись до крайней своей гибели», но так как «природа этих искусств сходна с природой и других, которые, как человеческие тела, рождаются, растут, стареют и умирают», возможно «понять поступательный ход возрождения искусств и то совершенство, до которого оно поднялось в наши дни»<sup>1</sup>.

Слово «Ренессанс» подвело итог представлению по крайней мере двухвековой давности, в соответствии с которым в средние века установилась привычка узнавать новое в человеке и культуре, сравнивая с античностью, с ее великим опытом, *возрождая его*. Любопытное самоопределение — *через прошлое*, через сходство с чем-то чрезвычайно ценным и важным, затем забытым и теперь восстанавливаемым заново. Забвение длилось, как полагали, долго. Едва ли не тысячу лет продолжалось то, что для людей, занявшихся возрождением античности, показалось паузой в культурном развитии и было названо *средними веками*.

Так выстроились вслед друг за другом первые эпохи. Они были оценены *с точки зрения человеческой деятельности*, ее смысла и значения. Это был принципиально новый способ оценки и отсчета времени. Действительно, для языческого сознания время — явление *природное*. Оно движется по течению дня, вместе с круговоротом года, и этому течению подчинена жизнь человека, весной вспахивающего поле, осенью убирающего урожай; детство — утро его жизни, старость — ее закат. Для христианского сознания время принадлежит Богу. Оно более не представляет собой вечное движение по

<sup>1</sup> Вазари Дж. Жизнеописания... — М., 1956. — Т. I. — С. 154—155.

кругу жизни, но приобретает направление, становится вектором, проведенным от сотворения мира до дня Страшного суда, когда пресечется земное бытие всего человечества.

Язычник ведет счет времени на поколения, по все тому же закону природного круговорота сменяющие друг друга. Христианин исходит из противопоставления земного времени небесной вечности; в пределах этого противопоставления все относящееся ко времени (*временное*) есть также и *временное*, преходящее, не имеющее смысла вне соотнесенности с Божественным замыслом. Каждое событие и деяние прочитывается в этом случае в вертикальном разрезе, развертывается в направлении к небу. Именно так видит изображаемое средневековый художник, чьи картины знают лишь глубину вертикали — вверх. Живописцы эпохи Возрождения — от Джотто (друга Данте) до Мазаччо — открывают *перспективу*, уводящую глаз в глубь картины, развертывающую ее горизонтальный план. Техническое открытие совершилось, когда в нем возникла смысловая необходимость: *земное существование человека обрело большую самостоятельность, раздвинув свои пространственные и временные пределы.*

Тот, кто отваживается устанавливать эпохи, берет на себя смелость сделать *историю человеческих дел мерилом времени.* Это было смело и ново, хотя едва ли осознавалось как нечто вполне новое, скорее как одно из следствий возрождаемой античной мудрости: *человек есть мера всех вещей.* С нее и начиналась эпоха Возрождения.

Определившая себя через сходство с античностью, через ее возрождение, она все остальное рассматривает как досадный промежуток, культурную паузу. *Возрождению принадлежит идея средних веков.* С ними тогда спешили распрощаться, чтобы открыть беспрепятственный путь к желаемым античным ценностям, соединившимся в образе свободной и разумной личности. Однако возвращались, не желая и не имея права освободиться от того, что уже более тысячи лет составляло основу европейской культуры, — от *христианства.*

Средневековье наступило с крушением Римской империи. Точную дату привести сложно: 395 г. — разделение империи на Восточную и Западную? Или 476 г. — падение Западной под ударами варваров? Здесь важно не единственное событие, которого в этом смысле, как поставившего последнюю точку, и не было. Концу Рима предшествовал долгий кризис, который можно описать как движение от античности к варварству — по культурной нисходящей. Или, напротив, видеть движение от язычества к христианству — по пути начавшегося духовного прозрения. Вначале христианство было религией

бедных и гонимых, но довольно скоро превратилось в церковь, приобретающую при императоре Константине Великом (306—337) статус официально дозволенной.

Шаг к объединению светской и новой духовной власти в IV в. не стал спасительным для одряхлевшего Рима, но это был шаг в направлении эпохи, уже фактически наступившей, — средневековья. Со временем метафорический смысл этого названия забудется, а само оно сохранится, подсказывая, в сущности, ложное понимание: целое тысячелетие, конечно, не может быть лишь промежуточным, не имеющим своего культурного лица и достоинства.

И все-таки в этом названии есть смысл: не только эпоха Возрождения, но и все предшествующие ей столетия хранили воспоминание об античном взлете культуры и о заключенном при конце античности союзе властей — *церкви и империи*. Это отложилось в памяти как модель и образец, имевшие первоначально скорее политический смысл, но при каждом, даже временном, укреплении властной структуры отзывавшиеся попыткой культурного возрождения в доступных, то есть очень скромных, поначалу, пределах.

Итак, чем и к чему означен уход от античности? *К варварству или к христианству?* А ухода, собственно говоря, и не было, поскольку сама античность успела стать и варварской и христианской. Торжествуя над языческой философией и в то же время благодаря ей, стремительно возводилось здание новой культуры. *От античности к христианству...* Однако вскоре уходить уже было не от чего — античность кончилась, изжитая, физически уничтоженная. Христианство наследовало ей, не будучи единственным наследником: *христианство и варварство*. То новое, что возникало, возникало между ними, и вначале христианство оказалось потесненным, поставленным едва ли не на грань уничтожения вместе с отвергнутой им античностью, с которой у него было одно важное родство — *книжность*.

В основе христианской культуры — книга (что по-гречески и означает само слово «Библия»); это роднит христианство с античностью и одновременно противопоставляет культуре (или бескультурию?) варваров первоначально бесписьменной, преимущественно устной. В родстве и противостоянии этих элементов начинается формирование новой культурной ситуации. Полнее всего ее становление отразила история ранней формы словесного искусства — *героического эпоса*.



## ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

**Характеристика эпической формы: между мифом и историей**

**Основные памятники**

**Герой эпоса — каким мы его видим и каким он был**

**Сотворение мифа — сотворение мира**

**Из мифа в историю**

**Из язычества в христианство**

**А был ли автор?**

---

**Характеристика эпической формы: между мифом и историей**

У всех народов есть восходящие к глубинам национальной памяти сказания о подвигах легендарных героев. Чаще они имеют стихотворную форму, реже — прозаическую или смешанную. У разных народов они назывались по-разному: песнями, былинами, сагами. Большинство из них мы называем поэмами, объединенными личностью героя или кругом событий. Это и есть *героический эпос*.

Основные эпические памятники народов Западной Европы (о которых здесь пойдет речь) создавались на протяжении почти полутора тысячелетий — с первых веков нашей эры. Именно на такую глубину восходит память кельтского эпоса — ирландских саг и германских героических песен, хотя известные нам сюжеты складывались на протяжении веков, а их тексты были записаны порой спустя тысячу лет.

Чем позднее создан эпос, тем меньшей дистанцией его рождение отделено от событий, в нем отображаемых, а запись текста — от первоначально устного его возникновения.

Рожденный в глубине *мифа*, героический эпос сопутствует жизни рода до начального периода *национальной истории*, или (если выразить то же на языке понятий, характеризующих не столько сознание, сколько историческое бытие) эпос сопровождает становление человеческого общества со времени первобытно-общинных отношений до возникновения ранних форм государственности.

*Эпос — своеобразная форма памяти о прошлом и, значит, об истории*, хотя, с нашей точки зрения, это память, лишенная многого из того, что мы связываем с представлением об историчности. Во многом эпос все еще опирается на свою мифологическую предоснову, о которой нельзя даже сказать, что подлинное в ней безнадежно смешано с вымышленным, поскольку у мифа иные представления о правде и вымысле. У эпоса есть свои схемы для запоминания и истолкования прошлого, к ним он приспособливает то, о чем повествует, предполагая в своих слушателях доверие к звучащему слову.

Итак, каков же круг проблем, с которым сталкивается вступающий в пределы героического эпоса? Пока лишь обозначим те из них, которые охватывают фактически все стороны возникновения, бытования и сюжетных схем памятников, позволяя осмыслить форму героического эпоса как в ее устойчивых структурных моментах, так и в ее изменчивости. После этого назовем основные памятники, о которых пойдет у нас речь, указывая предположительное время их создания и записи.

## Основные памятники

*Ирландские саги* — героический эпос древних кельтов. Предположительное время возникновения сюжетов — II—IV вв.; события — племенная вражда в Ирландии на рубеже нашей эры. Первые записи, вероятно, существовали в IX в., но самые древние дошедшие до нас рукописи отдельных саг: «Книга бурой коровы» (названная так по цвету кожаного переплета) — ок. 1100 г. и Лейнстерская рукопись — XII в.

Главным героическим лицом кельтского эпоса был Кухулин<sup>1</sup>, племянник Конхобара, короля уладов. Королевство *ула-*

---

<sup>1</sup> Оно произносится как двухударное: Ку-хулин с акцентом на первом и втором слоге. При упоминании этого имени в русской поэзии оно, русифицированное, получает ударение на последнем слоге, как в известном стихотворении Н. Заболоцкого — о родстве природы и культуры:

Читайте, деревья, стихи Гезиода,  
Дивись Оссиановым гимнам, рябина!  
Не меч ты поднимешь сегодня, природа,  
Но школьный звонок над шитом Кухулина.

*дов* — одно из пяти, располагавшихся на территории Ирландии. Оно находится в северной части острова и ведет нескончаемую войну с западным Коннахтом, во главе которого стоит Айлиль. Однако фактически не он главное лицо, а его воинственная жена Медб. Так что вражда двух государств может быть прочитана и на уровне меняющихся родовых отношений, трудно преодолевающих матриархат. Вышедшие из состояния первоначального матриархата, улады постоянно оказываются на грани конфликта с материнским началом, грозящим тому, кто отпал от него, потерей силы и плодородия. В сюжете многих саг, в том числе и самой обширной из них — «Похищение быка из Куальнге», видно, как трудно дается роду перестройка внутренней жизни и какими психологическими травмами откладывается в памяти преданий.

Собирание рукописей началось еще в начале XVII в. в связи с завоеванием Ирландии англичанами. Тогда многие памятники были переписаны заново и наряду со старинными списками сохранены в монастырях и библиотеках континентальной Европы (особенно в Лувене).

Сагами ирландские сказания именуются совершенно произвольно по аналогии с германским эпосом. По названиям известно около 250 произведений, но реально дошло до нас гораздо меньше. В основном они созданы в прозе (вероятно, именно прозаическими были самые ранние формы эпического повествования), изобилующей характерными для устной традиции формульными повторами и перебиваемой стихотворными вставками. Стих — силлабический, организованный обычно в четверостишия, имеющие по семь слогов и связанные попарной рифмовкой, усиленной многочисленными перекличками как гласных звуков (ассонансом), так и согласных (аллитерацией).

Сами сказители подразделяли саги по сюжетному принципу: Похищения, Сватовства, Плавания, Разрушения... Позднее был предложен циклический принцип классификации (по четырем или пяти циклам): мифологический, героический (или уладский), исторический (или королевский) и цикл Финна (иногда именуемый по имени певца — Оссиана). Этот последний цикл стал особенно популярен в эпоху предромантизма после poem Дж. Макферсона (1760-е гг.), первоначально выдаваемых им за подлинные произведения Оссиана. Поводом для мистификации послужил и тот факт, что в ирландских сагах с редкой для эпоса значительностью звучит тема любви. Один из восходящих к кельтской традиции сюжетов — о Тристане и Изольде — был широко использован еще в куртуазном романе и вошел в историю мировой лите-

ратуры. С кельтскими преданиями связана и вся сюжетная основа историй о короле Артуре и рыцарях Круглого Стола.

Хранителями родовой памяти в сказаниях у древних кельтов выступали друиды, барды и филиды. *Друиды* были жрецами языческого культа и теряли свое первоначально очень большое значение по мере христианизации Ирландии, начавшейся в V в. Их место заняли *филиды*, ставшие своего рода придворными предсказателями, законоведами, учеными. *Барды* остались слагателями и исполнителями песен.

*Германский эпос* — совокупность разнообразных памятников от древнейших героических песен до «Песни о нибелунгах». Его мифологические корни восходят к прародине древних германцев в Скандинавии и на северном побережье Европы. Время формирования эпоса — великое переселение народов в IV—VII вв. Мифологическая память германцев всего полнее сохранилась не на их прародине, а на одной из поздно освоенных территорий — в отдаленной Исландии. Когда в Норвегии в IX в. установилась королевская власть, последние поборники древней вольности уезжают на север, на остров суровый и труднодоступный. Там же вместе с родовыми отношениями продолжается предание. В двадцатых годах XIII в. знаменитый исландский поэт, ученый, политик Снорри Стурлусон составил учебник, или пособие, для поэтов, скальдов, назвав его *Эддой*. Не вполне понятно, происходит ли название от исландского слова «поэзия», или от названия хутора, на котором прошла юность ученого, или он метафорически именовал книгу о древностях «прабабка». Так и неясно, от какого слова образовал Снорри название книги, излагающей, помимо законов стихосложения *скальдов*, основные мифологические и героические сюжеты, которые использовали в своей чрезвычайно усложненной образности эти профессиональные поэты. В «Эдде» сюжеты мифа представлены с той степенью последовательности и связности, какой они никогда не отличались в устном бытовании. Это и подтвердила находка, совершенная спустя четыреста лет, в 1643 г.

Обнаружилась рукопись, содержащая запись стихотворных текстов. В них легко опознали источник, из которого черпал и который прозой перекладывал Снорри. Название его книги распространили на вновь найденную рукопись, ради большей хронологической ясности именуя ее «*Старшей Эддой*», а книгу Снорри — «*Младшей*».

Текст, записанный в «Старшей Эдде», вероятно, оформился к IX—X вв. Песням иногда предшествует или заключает их

прозаическое изложение событий, но сами они сложены характерным для древних германцев *аллитерационным стихом*. Обязательный его принцип — повторение или близкое созвучие предупредных согласных. Каждая строка распадается на два двухударных полустихия, в которых по крайней мере три согласных должны перекликаться: «Гарм лает громко у Гнипахеллира» — из «Прорицания вёльвы». Продуктивный принцип стиха всегда вырастает из склада языка. Аллитерационную поэзию очень сложно передать на современном русском языке, где она выглядит экспериментом, хотя и достаточно любопытным, способным явить скрытые поэтические возможности русской речи. Именно в этом направлении шли в свое время русские футуристы, насыщая стих труднопроизносимыми согласными звуками, сознательно огрубляя его фактуру (см., например, некоторые стихи раннего Маяковского и особенно Асеева<sup>2</sup>).

В составе «Старшей Эдды» 19 песен, но потом стали находить и другие сходные — о богах и героях, за которыми закрепилось общее жанровое название — *эддические*. Двенадцать песен «Старшей Эдды», то есть две трети общего состава, относятся к циклу, героем которого выступает один из самых прославленных героев в истории мирового эпоса — Сигурд. Правда, он более известен не по скандинавской форме своего имени и не по древнейшим источникам, а по немецкой версии — по «*Песни о нибелунгах*», где он зовется Зигфридом.

Мы достаточно точно знаем время ее создания — между 1198 и 1205 г. и даже место, где она возникла, — юго-восточная Германия. Мы знаем еще больше: у «Песни о нибелунгах» был автор. Его имя не установлено с достаточной достоверностью, но перед нами *авторский текст*, книжный эпос, за которым стоит профессиональный поэт — *шпильман* (от немецкого глагола *spielen* — играть), в немецких землях соответствующий *скальду*, как его называли в Скандинавии (IX — XIII вв.).

---

<sup>2</sup> Н. Асеев непосредственно указывает на вдохновивший его поэтический образец, упоминая о скальдах в своем откровенно аллитерационном эксперименте «Северное сияние (Бег)» (1921):

Трость струн  
винтики,  
в ночь лун,  
синь, теки,  
в день дунь,  
даль, дым,  
по льду  
скальды!



В сравнении с эддическими песнями сильно изменился стиль поэмы и характер ее стиха. Он более не закован в узком ритмическом пространстве аллитерирующих полустипий, а свободно, речисто движется, легко перекатывая предложение из строки в строку. Всего в так называемой *кюренберговой строфе* «Песни» четыре строки: три первые — шестистопный *цезурованный ямб* (цезура — обязательная пауза после второй или третьей стопы), последняя на одну стопу длиннее. Стих сменил систему, чтобы соответствовать *новой повествовательной манере*, поспевать за подвижным течением сюжета.

Поэма состоит из 39 глав, именуемых *авентюрами*. В самом этом слове — *новый характер событийности*. В старом эпосе события предельно укрупнены и значимы — в становлении героя, в истории рода. Каждое из них еще по-своему, хотя и не так, как в мифе, единственно. С приближением романного времени событийность мельчает в своем значении, приобретает разнообразие в подробностях. Автор более не имеет дела с безусловной достоверностью мировых тайн или основополагающих событий народной истории. Он все в большей мере полагается на приключения героя, а слушатель (или уже читатель!) — на неожиданность их узнавания. *Вместо тайны бытия — загадка сюжета*, который, казалось бы, в своих основных моментах всеобще известен.

«*Песнь о Роланде*» — наиболее прославленный среди памятников французской эпической традиции, знающей немало и других сюжетов. По количеству созданных памятников и сохранившихся до нашего дня рукописей французский эпос самый обширный и богатый. Это и понятно: он возникает в письменную эпоху, хотя совсем не обязательно, что он всегда создается как письменный. Многие произведения первоначально не пишутся, а слагаются и поются. На это указывает и их общее название — героические песни или песни о деяниях, по-французски — *chansons de geste*. Или сокращенно — *жесты*.

«*Песнь о Роланде*» — одна из них, но это жеста, вобравшая в себя несколько песен, «разбухшая» за счет поглощения первоначальным песенным ядром позднейших сюжетов. Каким было это ядро, ученые начали догадываться довольно давно, но в 1953 г. была найдена латинская рукопись XI в., содержащая пересказ изначальной сюжетной версии. Она ограничена фактически одним событием, тем самым, которое давно известно по биографии императора Карла Великого, написанной его младшим современником Эйнгардом.

По хроникам точно известен и год события — 778-й. Эпическая песня запомнила не то, что хроника и биография Карла. Прежде всего песня совершенно изменила смысл происшедшего: драматический, но частный эпизод похода против мавров в Испанию, не принесший Карлу ни славы, ни ощутимых результатов, «Песнь о Роланде» превращает в великое событие, закладывающее основы национальной истории. Исполняя закон своего жанрового видения, она превращает эпизод в *эпическое событие*. Едва упомянутого префекта Бретонской марки (область, находящаяся под его управлением) она провозгласила эпическим героем. Впрочем, даже беглое упоминание его имени в биографии Карла историки подвергают сомнению, поскольку оно сохранилось далеко не во всех старых рукописях: можно предположить, что путь Роланда (Хруодланда) лежал не из документа в песнь, а как раз наоборот. Очень рано ставший популярным в певшихся жестах, герой задним числом был вписан в биографию императора. Если это действительно так, то это лишнее доказательство и древности происхождения песни, и ее популярности.

*Каролингский эпос* — это его название воспринимается скорее как указание на эпоху, названную по имени императора Карла Великого, чем на династию, одним из королей которой он был. Отход от родовой традиции свершился даже в сфере языка: франки — германцы, а язык памятника — французский, пока что старофранцузский, но в любом случае — романский по своей принадлежности. Франки оказались в сфере интенсивных контактов с остатками латинской культуры, и к IX в. их язык переродился, будучи связанным теперь не с культурной традицией старого племени, а с новой *национальностью и государственностью*.

Первоначальный текст всей жести сформировался, вероятно, к XI в., называют даже 1000 г. В числе доказательств есть и такое: с самого начала XI в. в документах эпохи частым становится раньше малоупотребительное латинское имя Оливариус, а в родственных семьях мальчиков одного возраста нарекают в честь побратимов-героев Роланда и Оливье. «Песнь...» исполнялась широко: под звуки скрипки бродячими певцами, жонглерами, при дворах и на шумных празднествах. Ею не раз вдохновлялись на бой, как было перед битвой при Гастингсе, когда прибывшие из Франции норманны завоевали в 1066 г. Англию. Жонглер пел им строфы «Песни о Роланде».

Наиболее древним и авторитетным списком поэмы, положенным в основу ее изданий, является так называемая Ок-

сфордская рукопись, приблизительно датируемая серединой XII в.

Стихотворная форма указывает на устное происхождение «Песни». Десятисложный стих, музыкально связанный богатыми повторами гласных звуков, *ассонансов*, строфически выстроен. Каждая строфа — *лесса* — имеет внутреннюю смысловую законченность и предполагает ритмическую паузу при своем завершении; на финальном выдохе исполнитель произносит то ли обращение к вниманию слушателей междометие, то ли клич и призыв: «Аой!»

В последней строке неожиданно раскрывается имя исполнителя: «Вот жесте и конец. Турольд умолкнул». Оно вызвало немало догадок о возможной личности названного здесь лица — автор? или только певец?

Так завершается этот эпический памятник, стоящий уже на пороге личного творчества и впервые соотносящий личный выбор, сделанный героем, с государственной пользой. Оценка не звучит однозначно. Эпический певец не потерял еще способности восхищаться доблестью и силой, но он уже способен прервать свой восторг размышлением о том, в какой мере содеянное Роландом послужит во славу и на пользу милой Франции.

## Герой эпоса — каким мы его видим и каким он был

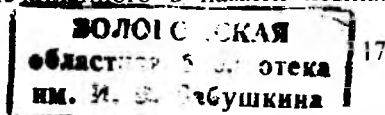
### Вопросы для обсуждения

*Что собой представляет герой эпоса?*

*Кто он: божество, сошедшее на землю, человек божественного происхождения или лицо историческое?*

Вернемся к началу — к вопросу: а зачем сегодня нам нужно знать об этих свидетельствах совсем иного времени и как будто такого далекого от нас мышления?

Громко звучащие названия памятников подсказывают первый аргумент, почему без них нельзя считать образование состоявшимся и человека образованным. Ну как же — классика, и классика даже не литературы, ибо какая литература могла существовать в те *дописьменные* времена, а начало истории, за пределом документально-достоверного знания, ускользающего от подтверждения летописями, хрониками. Эти эпические произведения — единственные свидетели событий, отдаленных и важных, ибо они восходят к самым истокам национального мышления, запечатленного в памяти языка.



Хороший аргумент в пользу необходимости хоть что-то узнать об эпосе, но каждый, кому приходилось преподавать, знает: чтобы заинтересовать самым что ни на есть прославленным памятником, нужно попытаться оживить его, приблизиться к нему. Нужно помочь ученику расслышать в нем хотя бы отдаленный ответ на что-то волнующее и понятное. Современный ответ прозвучит только в том случае, если будет задан современный вопрос: а о чем нам вопрошать такую седую древность, говорящую пусть и на нашем, но на таком архаичном языке?

Дистанция, отделяющая нас от эпического времени, все увеличивается, хотя это не означает, что мы обязательно отдаляемся от *всего* прошлого. От чего-то отдаляемся, к чему-то неожиданно становимся ближе. Эпохи имеют особенность переключаться.

Мы, люди XX столетия, ближе к дописьменным предкам, чем люди, скажем, предшествующих веков, ибо мы — *послеписьменные*: радио, телевизор, компьютер... Мы гордимся тем, что каждый из нас — личность, и не вполне отдаем себе отчет в том, что наши личности существуют в информационном поле, которое с помощью СМИ (средств массовой информации) легко манипулирует нашим сознанием, снова обращая его в массовое, коллективное, по-своему легковверное и питающееся теми верованиями — новыми мифами, которые порой творят за нас и для нас.

У массового сознания общие герои, воплощающие нереализованные стремления каждого. Прильнув к экрану, мы подсознательно хотим увидеть себя, только лучше, сильнее, красивее. Себя, разрезающего в дорогом автомобиле, живущего на роскошной вилле или совершающего благородные подвиги, спасающего жертву и карающего преступника...

Наконец, мы снова придумываем то ли сказки, то ли мифы, ибо плоды нашего кинематографического воображения претендуют на то, чтобы в запредельном находить объяснения каждодневному существованию, угадывать источник силы, способной спасти или разрушить наш мир. Это действительно близко к мифам о том, как был сотворен и обжит мир в те баснословные времена, когда пора чудес еще не прошла...

Допустим, миф, но при чем здесь эпос и его герои? Что общего у наших экранных героев с тремя бородатыми атлетами на картине В.М. Васнецова или с оперным величием князя Игоря, верхом на белом коне выезжающего на сцену Большого театра?

Таковы герои эпоса, какими мы их помним, точнее, какими они запомнились прошлому веку по поздним версиям народных преданий. А если вернуться к ранним, то разве таким был герой?

«Тут в первый раз исказился Кухулин, став многоликим, ужасным, неузнаваемым, диким... Под оболочкою кожи чудовищно выгнулось тело, так что ступни, колени и голени повернулись назад, а пятки, икры и ляжки очутились впереди. Сухожилия икр стянулись впереди голени, и каждый могучий округлый их узел был не меньше кулака воина. У затылка сошлись мышцы головы, и любой из их непомерных, бессчетных, могучих, увесистых круглых бугров был подобен голове месячного ребенка.

Меж тем обратилось лицо его в красную вмятину. Внутрь втянул он один глаз, да так, что и дикому журавлю не изловчиться бы вытащить его из черепа на щеку. Выпал наружу другой глаз Кухулина, а рот дико искривился. От челюсти оттянул он щеку, и за ней показалась глотка, в которой до самого рта перекатывались легкие и печень Кухулина. Верхним нёбом нанес он львиный удар по нижнему, и каждый поток огненно-красных клочьев, хлынувший из горла в рот, в ширину был не менее шкуры трехлетней овцы. Громовые удары сердца о ребра можно было принять за рычание пса или грозного льва, что напал на медведя. Факелы богинь войны, ядовитые тучи и огненные искры виднелись в воздухе и в облаках над его головой да кипение грозного гнева, поднимающееся над Кухулином...

Так исказившись поднялся Кухулин на свою боевую колесницу, усеянную железными остриями, тонкими острыми лезвиями, крючками, колючками, геройскими остриями, запорами, гвоздями, что были на ее оглоблях, ремнях, петлях и узлах» («*Похищение Быка из Куальнге*»).

Прервем здесь цитату. Кухулин, герой кельтских (ирландских) саг, наиболее архаичный по своему типу из дошедших до нас героев европейского эпоса. Чем не герой фантастического триллера? Продолжим разговор о нем, чтобы не только увидеть сходство, но и почувствовать разницу.

Да, мало сходства с тремя русскими богатырями, снаряженными Васнецовым в дозорный наряд на границу с враждебной Руси кочевой степью. А функция у них ведь одна: Кухулин преобразуется, чтобы войти в воинственный образ (как кольчугу надевает) и защитить свой народ.

Кухулин только еще делает первые шаги из пространства мифа в земное пространство человеческой истории, постоян-

но напоминая о своем происхождении. По одной из версий (как всегда в эпосе, одни и те же события запомнились и излагаются в разных и — самое главное — разновременных вариантах), Кухулин — сын верховного бога Луга и сестры короля Конхобара Дейдре. По другой версии, его отец — сам Конхобар, вступающий в кровосмесительный брак; мотив не редкий для мифа, восходящий к обычаям внутривидового брака. Наконец, согласно третьей версии, его отец — Суалтайм, а бог Луг — покровитель; это выглядит как более позднее обоснование, мотивировка, подведенная под мифологическую родословную.

При рождении герой получает имя Сетанта, которое звучит не вполне по-кельтски, а если к этому добавить, что герой смугл и темноволос, то это давало повод предположить, что в нем отразились черты какого-то другого народа. Пиктов? Они предшествовали ирландцам-кельтам на территории Ирландии и, вполне вероятно, подсказали черты образа того, кто мифологически принадлежит к одним из создателей рода, *первопредкам*. В таком случае это еще одна черта архаики, связи с каким-то таинственно изначальным миром, от которого проистекает и чисто магическая, волшебная сила Кухулина. Это свое имя он получил в детстве, в семь лет, совершив один из своих первых подвигов, ставший одновременно и проступком, потребовавшим искупления. Он убил страшного пса, принадлежавшего кузнецу Кулану. Во искупление содеянного он берется занять место убитого на оговоренный срок. Отсюда и имя, читающееся как Пес Кулана. Оно произносится как двухударное Кухулин с акцентом на первом и втором слоге.

В этом имени, таким образом, еще одно звено героя с таинственным инобытием, в данном случае природным. *Магия* — это был способ знания о мире, дающий возможность управлять им путем заклинаний. Книга природы прочитывалась древним человеком как *магический шифр*, доступный тому, кто владеет тайной его знаков. Образ зверя — один из таких знаков, *тотем*, указывающий на первопредка рода, остающегося и его защитником. Тот факт, что тотем включен в имя Кухулина, передоверяет ему эту роль и одновременно делает его воплощением всего рода. Нередко, как в саге «Похищение Быка из Куальнге», ему буквально приходится вставать одному за всех, поскольку над его народом — уладами тяготеет родовое проклятие, на несколько дней ежегодно лишающее всех взрослых мужчин их силы. Оно не распространяется только на Кухулина (о происхождении проклятия существует отдельная сага — «Недуг уладов»).

Божественно рожденный, магически поименованный, Кухулин получил героическое воспитание. Сначала у кузнеца. Благодаря своей связи со стихией огня, благодаря своей создающей силе, которая напоминает о божественном творении мира из хаоса, кузнец часто мифологизируется и выступает воспитателем героя. Затем Кухулин прошел воинское обучение у волшебницы Скатах (сага «Сватовство к Эмер»). Снова мотив женщины-воительницы, а через нее — *магического знания*. Во время боя Кухулину дано перевоплощаться, принимая боевой *демонический* образ. В эти моменты пыл его воинственного гнева таков, что даже своим страшно к нему приблизиться, но порой необходимо, чтобы буквально охладить героя: они «отняли его от колесницы и погрузили в три чана с ледяной водой, чтобы погасить его гнев. Словно ореховая скорлупа разлетелись доски и обручи первого чана, во втором же вспенилась вода на несколько локтей в высоту, а воду из третьего чана стерпел бы не всякий»<sup>3</sup>.

В другом месте *метафора пылающего гнева* рождает такой образ: «...растаял снег на тридцать шагов вокруг, и невмоготу стало вознице сидеть близ него, ибо велики были ярость и пыл воина, и страшный жар испускало его тело»<sup>4</sup>.

Мы здесь видим образ, непосредственно возникший из слова, оборота речи. Впрочем, это мы разделяем слова на те, которым нужно верить буквально и которые есть лишь свободная игра метафорического воображения. *Эпическое* отношение к слову было исполнено гораздо большего доверия и почтения. Слово предшествовало бытию и слово давало бытие: все сказанное либо когда-то существовало в реальности, либо было вполне представимо как существующее. Если гневом пылали как огнем, следовательно, все качества огня сопоставляли этому душевному проявлению. Внутренний мир человека представляли, лишь уподобляя его внешнему миру, давая ему какое-то вещественное или действенное проявление.

Постоянно перевоплощаясь, Кухулин напоминает о своем древнем происхождении — *из мифа*. Его человеческий облик еще не вполне установился, он может быть преодолен, забыт хотя бы на время. Но в тех чертах, которые уже обретены, Кухулин не знает изменений. В боевой ярости он не помнит себя, до жестокости непримиримый к врагам, пред каковыми предстает «юношей грозным, гневным, жестоким, угрюмым»<sup>5</sup>. Эта формула-характеристика повторяется неоднократно.

<sup>3</sup> Похищение Быка из Куальнге. — М., 1985. — С.172—173.

<sup>4</sup> Там же. — С.185.

<sup>5</sup> Похищение Быка из Куальнге. — С.187.

но: и мысль о жестокости, и мысль о молодости. *Эпический герой не знает возраста*, всегда пребывая в состоянии наибольшего расцвета своей силы. Кухулин, совершающий множество подвигов, по предсказанию, погибает молодым, юным. Даже когда он, семнадцатилетний, в одиночку защищает пораженных своим традиционным недугом уладов, к нему отнесены слова «мальчик» и даже «малыш», напоминающие о чуде от рождения дарованной ему силы.

*Эпический герой не может измениться и не может изменить*. Среди его формульных характеристик и постоянное свидетельство о его благородстве. Оно, быть может, даже в большей мере, чем сила, возвышает Кухулина над остальными. Спор о первенстве среди героев он выигрывает, когда единственный не отказывается от своего обещания положить голову под топор («Пир у Брикрена»). В тот раз смерть миновала его, но именно своим благородством он навлек свою гибель («Смерть Кухулина»). Не желая оскорбить отказом трех старух, встреченных по пути на бой, он ест предложенное ими собачье мясо, нарушая тем самым магический запрет (*гейс*), отчего теряет часть своей силы. Ведь его имя — Пес Кулана, происходящее от его родового тотема. Отведав собачьего мяса, он каким-то образом подрывает источник своей силы, скрытый в родовой связи. Хотя бы частично нарушая эту связь и одновременно настаивая на собственном героическом достоинстве, герой обрекает себя на гибель.

Здесь ранний источник важнейшего эпического конфликта. В дальнейшем не раз герой будет прямо поставлен перед выбором между всеобщим благом, от него зависящим, и личным благородством, без которого он не мыслит себя героем (ср. «Песнь о Роланде», «Слово о полку Игореве»).

Но этот конфликт созреет много позже, когда герой вполне проявит и осознает себя как личность. Вначале герой был неотделим от сил природы, слит с ними. Он сам как бы сила природы, дарованная роду для защиты его интересов. Рожденный внутри мифа, герой медленно совершает путь к истории.

Этот путь и есть главный мотив становления эпической формы. Поэтому проследим его.

### Круг понятий

*Архаический герой:*

мифологическая родословная  
героическое воспитание

тотем  
демонизм



## Проверка памяти

*Племена и земли:* пикты, кельты, улады, Коннахт, Ирландия

*Персонажи:* Конхобар, Луг, Кулан, Скатах

*Термины:* сага, друид, филид, бард, гейс

## Сотворение мифа — сотворение мира

### Вопросы для обсуждения

*Из чего и кто творит мир? человека?*

*Как из хаоса родится космос?*

*Кто такой культурный герой?*

*Чем отличается позднее изложение мифа от словесных форм его раннего бытования?*

Боги создают стройность *космоса* из первоначальной бездны *хаоса*. Они же, создав человека, обучают его первоэлементам культурной деятельности: ловить рыбу, разводить огонь, пасти скот, пахать землю... Тот из богов, *кто учит человека*, становится *культурным героем мифа*, превращающегося постепенно в героическое повествование — в эпос. Слово «культура», довольно позднее по своему происхождению, имеет древний исток в «культе», поклонении богам, и в «культивировании», возделывании земли. Культурным героем древних греков был Прометей, *древних германцев* — сам верховный бог Один. Первые события сотворения мира происходят, впрочем, без его участия.

От холода и тепла в Мировой Бездне родился прародитель инеистых великанов Имир. Когда же растаял иней, из него возникла корова Аудумла, чьим молоком вскормлен был Имир, другие великаны, а позже и боги. Из тела Имира боги сотворяют весь мир. Пространственной моделью мира и одновременно его живым образом становится воплощающее рост жизни Мировое Древо — ясень Иггдрасиль. Отвоевав пространство у Мировой Бездны, изначального хаоса, боги приступают к созданию космоса, то есть устроенного гармоничного мира. Это срединный мир — Митгард, расположенный между небом и той глубиной, на которую уходят корни Иггдрасиля.

Творение мира совершается в создании *первопредметов*, родоначальных и пока что единственных. Вместе с ними рождаются *первоэлементы* и *навыки культуры*: рыболовная сеть, лук и стрелы, плуг... Впрочем, плуг и умение пахать землю знаменуют переход к новой стадии, на которой человек на-

чинает не столько пользоваться дарами природы, сколько использовать ее по своему усмотрению.

Принято считать, что, *чем последовательнее и подробнее излагается сюжет, тем более позднего содержания песнь*. Древний певец или сказитель обращался к слушателям, не просто знающим миф, но живущим в мифе. Им было известно, о чем идет речь, а полной ясности смысла не искали, поскольку эпический текст еще не утратил своей магической силы и сам не перестал ощущаться тайной, о каковой подобает говорить трепетно, полусловом, боясь слишком прямым названием оскорбить или неосторожно привести в действие потусторонние силы.

В «Младшей Эдде» (созданной Снорри Стурлусоном) вместо магии — реконструкция древностей и их филологическое исследование. А в древних песнях «Старшей Эдды» — прикосновение к запретному, к тайне мира, о которой и сказать можно не иначе, как глухими намеками. Разве не так же поступают и современные предсказатели, футурологи, говоря языком намеков и иносказаний?

В книге Снорри Стурлусона три части: «Пролог», «Видение Гюльви», «Язык поэзии». В соответствии с распространенным средневековым жанром видения Снорри излагает во второй части мифологические события как откровение свыше *конунгу* (королю) Гюльви, «мужу мудрому и сведущему в разных чарах». Однако не ему непосредственно, а герою его видения Ганглери (имя, значащее «уставший от пути») дается знание. Мудрость излагается устами божества, как это было и в одной из первых песен «Старшей Эдды» — «Речи Высокого», но теперь он, явно под воздействием христианской Троицы, является в трех ипостасях как Высокий, Равновысокий и Третий.

Вот как там представлено сотворение мира и человека:

«Тогда спросил Ганглери: «Где жил Имир? И чем он питался?» Высокий отвечает: «Как растаял иней, тотчас возникла из него корова по имени Аудумла, и текли из ее вымени четыре молочные реки, и кормила она Имира». Тогда сказал Ганглери: «А чем же кормилась сама корова?» Высокий говорит: «Она лизала соленые камни, в камне выросли человечьи волосы, на второй день — голова, а на третий день возник весь человек. Его прозвали Бури. Он был хорош собою, высок и могуч. У него родился сын по имени Бор. Он взял в жены Бестлу, дочь Бельторна, и она родила ему троих сыновей: одного звали Один, другого Вили, а третьего Ве. И верю я, что Один и его братья — правители на небе и на земле. Думаем мы, что именно так его зовут. Это имя величай-

шего и славнейшего из всех ведомых нам мужей, и вы можете тоже называть его так».

Тогда спросил Ганглери: «Как же поладили они между собою? И кто из них оказался сильнее?» Так отвечает Высокий: «Сыновья Бора убили великана Имира. А когда он пал мертвым, вытекло из его ран столько крови, что в ней утонули все инеистые великаны. Лишь один укрылся со всею своей семьей. Великаны называют его Бергельмиром. Он сел со своими детьми и женою в ковчег и так спасся. От него-то и пошли новые племена инеистых великанов, как о том рассказывается:

За множество зим  
до создания земли  
был Бергельмир турс;  
в гроб его  
при мне положили,  
вот, что первое помню».

Сказал тогда Ганглери: «За что же принялись тогда сыновья Бора, если они были, как ты думаешь, богами?» Высокий сказал: «Есть тут о чем поведать. Они взяли Имира, бросили в самую глубь Мировой Бездны и сделали из него землю, а из крови его — море и все воды. Сама земля была сделана из плоти его, а горы же — из костей, валуны и камни — из передних и коренных зубов и осколков костей». Тогда молвил Равновысокий: «Из крови, что вытекла из ран его, сделали они океан и заключили в него землю. И окружил океан всю землю кольцом, и кажется людям, что беспределен тот океан и нельзя его переплыть». Тогда молвил Третий: «Взяли они и череп его и сделали небосвод. И укрепили его над землей, загнув кверху ее четыре угла, а под каждый угол посадили по карлику. Их прозывают так: Восточный, Западный, Северный и Южный. Потом они взяли сверкающие искры, что летали кругом, вырвавшись из Муспелльсхейма, и прикрепили их в середину неба Мировой Бездны, дабы они освещали небо и землю. Они дали место всякой искорке: одни укрепили на небе, другие же пустили летать в поднебесье, но и этим назначили свое место и уготовили путь. И говорят в старинных преданиях, что с той поры и ведется счет дням и годам, как сказано о том в «Прорицании вёльвы»:

Солнце не ведало,  
где его дом,  
звезды не ведали,  
где им сиять,

месяц не ведал  
мощи своей.

Так было раньше».

Несколько необходимых пояснений к тексту: *Бури* — родители; *Бор* — рожденный; *Один* — от слова, которое значило «бешеный», а также «дух, поэзия»; *Ве* — жрец; *Бергельмир* — ревуший, как медведь; *Муспелльсхейм* — огненный мир.

В тексте «Младшей Эдды» есть ссылки на «Старшую Эдду» и цитаты из нее, позволяющие почувствовать разницу между поздней, филологической, и ранней, магической, манерой. Вот как повествование о сотворении мира начинается в древнейшей части «Старшей Эдды» — «Прорицании вёльвы»:

В начале времен,  
когда жил Имир,  
не было в мире  
ни песка, ни моря,  
земли еще не было  
и небосвода,  
бездна зияла,  
трава не росла.

Пока сыны Бора,  
Мидгард создавшие  
великолепный,  
земли не подняли,  
солнце с юга  
на камни светило,  
росли на земле  
зеленые травы.

В этом же срединном мире, Мидгарде, расположено и жилище самих богов, названное по их родовому имени Асгард. *Асы*, впрочем, не единственные боги. Им предшествовали *ваны*, которых они победили и с которыми заключили мир. Из числа ванов происходит богиня плодородия Фрейя, жена верховного Одина. Дружественны асам и даже порой превосходят их мудростью карлики, хранители заветных тайн, насильственное вторжение в которые грозит проклятием (как в случае с золотом Нифлунгов/нибелунгов<sup>6</sup>). Асы ведут нескончаемую войну с великанами, драконами и другими существами, символизирующими хаотическую силу разрушения, среди которых Мировой змей Ёрмунганд и волк Фенрир, грозящие богам гибелью. Предвестие ее — гибель светлого бога Бальдра, ставшего жертвой коварного Локи.

Локи — один из асов, но он бесконечно загадочен, непоследователен. Он воплощает демоническую тайну мира, недоступную пониманию. Он всегда готов обмануть; жертвой его обмана становится чаще всего громовержец Тор, могучий,

---

<sup>6</sup> Как правило, Нифлунги — герои старого эпоса, восходящего к мифу, пишутся по-русски с прописной буквы, а герои позднейшей «Песни о нибелунгах» — со строчной.

но не слишком сообразительный. Однако Локи доводилось провести и самого Одина, и других богов. Его проделки отнюдь не безобидны: он прародитель чудовищ, грозящих богам гибелью, и сам же он, по предсказанию вельвы (вешуны), поведет против асов корабль с мертвецами.

Третья часть «Младшей Эдды» — «Язык поэзии» — написана с целью прояснить происхождение устойчивых перифраз — *кеннингов*, без которых не мог обойтись скальд, то есть профессиональный поэт. В эддической поэзии метафорическое переименовывание предметов есть не только прием образности или украшения, но также и след архаического достоинства поэзии как сокровенного знания, которое, с одной стороны, не следует обнаруживать прямым обращением к богам, стихиям, предметам и которое, с другой — предполагает осведомленность в их мифологических отношениях, служащих основой для кеннинга. Так Снорри Стурлусон подробно излагает вариант сюжета о золоте Нифлунгов/нибелунгов, чтобы указать восходящие к нему кеннинги: «А вот отчего золото называют «выкупом за выдру».

Однажды верховные боги — асы отправились осматривать мир. Локи без всякой надобности убил выдру, сидевшую у водопада. Выдра оказалась сыном одного могущественного человека, который позвал на помощь двух других своих сыновей — Фафнира и Регина. Вместе они связали асов, а те пообещали дать требуемый выкуп: наполнить шкуру выдры золотом. С этой целью Локи изловил карлика Андвари (имя значит — Осторожность) и забрал у него все его сокровища, хранимые под водой, отказавшись оставить даже волшебное кольцо. Карлик за это наложил проклятие на клад, пообещав, что кольцо будет стоить жизни каждому, кто им завладеет: «Теперь рассказано, отчего золото называется «выкупом за выдру», либо «выкупом, вынужденным у асов», либо «металлом раздора».

Проклятие незамедлительно начинает исполняться:

«Что еще можно поведать о том золоте? Хрейдмар получил его как выкуп за сына, но Фафнир и Регин стали требовать свою долю — выкуп за брата. Хрейдмар не уступал им ни крупинцы. Тогда братья замыслили злодейство и убили отца ради этого золота. А потом Регин стал требовать, чтобы Фафнир разделил с ним золото поровну. Но Фафнир отвечает, что нечего и ждать, что он поделится золотом со своим братом, раз он убил ради этого золота своего отца. И он велел Регину убираться прочь, а не то, мол, и он будет убит, как Хрейдмар. Потом Фафнир взял принадлежавший Хрейдмару шлем и надел себе на голову — а это был шлем-стра-

шилище, все живое пугалось, его завидев, — и еще взял меч Хротти. А у Регина был меч Ревиль. Регин бежал прочь, а Фафнир поднялся на Гнитакхейд-поле, устроил там себе логово и, приняв образ змея, улегся на золоте.

Тогда Регин отправился к Хьяльпреку, конунгу в Тьоде, и нанялся к нему кузнецом. У Регина воспитывался Сигурд, сын Сигмунда, сына Вёльсунга и Хьёрдис, дочери Эйлими. Сигурд был наиславнейшим из всех конунгов-воителей по своему роду, силе и мужеству. Регин рассказал ему, где лежит на золоте Фафнир, и стал подстрекать его захватить то золото. Потом Регин сделал меч, что зовется Грам, и был тот меч таким острым, что Сигурд окунал его в реку и он резал комки шерсти, которые несло течением на его лезвие. А вслед за тем Сигурд разрубил мечом наковальню Регина до самого основания.

Потом Сигурд и Регин отправились на Гнитакхейд-поле. Сигурд выкопал яму на тропе Фафнира и засел в нее. И когда Фафнир полз к воде и оказался над тою ямой, Сигурд пронзил его мечом, и Фафниру пришла смерть. Тогда подошел Регин и сказал, что Сигурд убил его брата, и стал требовать за это, чтобы он вынул сердце Фафнира и изжарил его на огне. И Регин нагнулся и, напившись крови Фафнира, лег спать. А Сигурд стал жарить сердце и, подумав, что, верно, оно изжарилось, дотронулся пальцем: не жестко ли? И когда пена из сердца попала ему на палец, он обжегся и сунул палец в рот. И только лишь попала ему на язык кровь из сердца, он уразумел птичью речь и понял, о чем говорили синицы, сидевшие на дереве. Одна сказала:

Вот конунг Сигурд, обрызганный кровью, Фафнира сердце хочет поджарить;	мудрым сочла бы дарящего кольца, если б он съел сердце блестящее.
---	--

Вторая сказала:

Вот Регин лежит, он злое задумал, обманет он князя, а тот ему верит;	в гневе слагает злые слова, за брата отмстит злобу кующий.
---	---

Тогда Сигурд подошел к Регину и убил его, а потом сел на коня своего Грани и ехал, пока не достиг логова Фафнира, забрал все золото и, связав его в тюки, навьючил Грани, сел сам и поехал своею дорогой.

Это сказание послужило тому, что золото зовется «ловом либо жильем Фафнира», «металлом Гнитахейд-поля» либо «ношей Грани».

Вот ехал Сигурд, пока не увидел на горе какой-то дом. Там спала одна женщина, и была она в шлеме и в кольчуге. Он взмахнул мечом и разрубил на ней кольчугу. Женщина проснулась и назвалась Хильд. Обычно ее зовут Брюнхильд. Она была валькирией.

Сигурд поехал оттуда дальше и приехал к конунгу по имени Гьюки. Жену его звали Гримхильд, а детей — Гуннар, Хёгни, Гудрун и Гудню. Готторм приходился Гьюки пасынком. Там Сигурд остался надолго. Он женился на Гудрун, дочери Гьюки, а Гуннар и Хёгни поклялись Сигурду быть его побратимами.

Вскоре поехал Сигурд с сыновьями Гьюки к Атли, сыну Будли, сватать его сестру Брюнхильд Гуннару в жены. Она жила на горе Хиндафьяль, и вокруг ее палаты полыхал огонь, и она дала клятву, что выйдет замуж только за того, у кого станет духу проскакать через полымя. Вот поехали Сигурд и сыновья Гьюки — их еще называют Нифлунгами — на ту гору, и Гуннар должен был скакать через полымя. У него был конь по имени Готи, и тот конь не решился прыгнуть в огонь. Тогда Сигурд и Гуннар поменялись обличьями и именами, ибо Грани не хотел слушаться никого, кроме Сигурда. И тогда вскочил Сигурд на Грани и проскакал через полымя.

В тот же вечер Сигурд сыграл свадьбу с Брюнхильд. И когда они ложились в постель, он вынул из ножен меч Грам и положил между собой и нею. А наутро, встав и одевшись, он дал Брюнхильд свадебный дар — то золотое кольцо, что Локи отнял у Андвари, а у нее взял на память другое кольцо. Потом Сигурд вскочил на своего коня и поехал к своим сотоварищам. Они снова поменялись обличьями с Гуннаром и пустились вместе с Брюнхильд в обратный путь, к Гьюки.

У Сигурда было от Гудрун двое детей: Сигмунд и Сванхильд.

Раз случилось, что Брюнхильд и Гудрун пошли к реке мыть волосы. И когда они подошли к реке, Брюнхильд вошла с берега в воду и сказала, что не желает мыть голову тою водой, что стекает с волос Гудрун, ибо у ее мужа больше отваги. Тогда Гудрун вошла в воду вслед за нею и сказала, что это ей подобает мыть волосы выше по течению, ибо не Гуннар, никто другой в мире не сравнится доблестью с ее мужем. Ведь это он сразил Фафнира и Регина и завладел на-

следством их обоих. Тогда отвечает Брюнхильд: «Более славы в том, что Гуннар проскакал сквозь полымя, а Сигурд не посмел». Тут засмеялась Гудрун и молвила: «Уж не думаешь ли ты, что это Гуннар проскакал сквозь полымя? Я же думаю, что с тобой в постели был тот, кто дал мне это золотое кольцо. А то кольцо, что ты носишь на руке, — ты его приняла как свадебный дар — зовется кольцо Андвари, и думается мне, что не Гуннар добыл его с Гнитахейд-поля». Промолчала Брюнхильд и пошла домой.

С той поры она стала подговаривать Гуннара и Хёгни убить Сигурда. Но они были связаны с Сигурдом клятвою побратимства и подбили на убийство брата своего, Готторма. Он поразил Сигурда мечом, когда тот спал. Но Сигурд, раненный, бросил вслед ему меч свой Грам с такой силой, что тот разрубил Готторма пополам. И пали тогда Сигурд и сын его Сигмунд, трех зим от роду, которого они тоже убили. После этого Брюнхильд закололась мечом, и ее сожгли вместе с Сигурдом. А Гуннар и Хёгни, завладев наследством Фафнира и кольцом Андвари, стали править странюю.

Конунг Атли, сын Будли, брат Брюнхильд, взял себе в жены Гудрун, которая была до того женою Сигурда, и у них были дети. Конунг Атли позвал к себе Гуннара и Хёгни, и они поехали к нему в гости. Но, прежде чем выехать из дома, они спрятали золото, наследство Фафнира, в Рейне и с тех пор так и не нашли того золота. А конунг Атли выставил против Гуннара и Хёгни дружину, и дружина вступила в бой с ними, и они были захвачены в плен. Конунг Атли велел вырезать у Хёгни, живого, сердце. Так он погиб. Гуннара он велел бросить в змеиный ров, но ему тайком передали арфу, и он ударял по струнам пальцами ног — руки у него были связаны — и играл так, что все змеи уснули, кроме одной гадюки. Гадюка же подползла к нему и, прокусив хрящ под грудинною костью, всунула голову в отверстие и висела у него на печени, пока он не умер.

Гуннара и Хёгни называют Нифлунгами и Гьюкунгами, поэтому золото зовут «сокровищем либо наследством Нифлунгов».

Немного погодя Гудрун убила обоих своих сыновей и велела сделать чаши из их черепов, оправив те чаши в золото и серебро. Тогда устроили тризну по Нифлунгам, и на пиру Гудрун подала Атли мед в тех чашах, и он был смешан с кровью мальчиков. А сердца их велела она изжарить, чтобы конунг их съел. И когда все это было сделано, она ему все поведала, не скупясь на злые слова. Там было вдоволь хмельного меда, так что почти все, кто там был, как сидели, так и



уснули. В ту же ночь пошла Гудрун к конунгу, туда, где он спал, а с нею был сын Хёгни, и они напали на конунга, и пришла ему смерть. А потом они подожгли палаты, и все люди, что там находились, сгорели».

Так излагает героический сюжет «Младшая Эдда». Излагает его связно, последовательно переходя от его мифологической предыстории к событиям героическим, вобравшим в себя опыт исторической памяти. Для того чтобы обрести повествовательную сложность, приходится совмещать события, из двух персонажей делать одного, таким образом соединяя первоначально совершенно не связанные между собой эпизоды. Именно так, скажем, происходит с Брюнхильд.

Это имя повторено здесь дважды: сначала как *валькирии* (небесной девы-воительницы, дарующей победу), которую разбудил Сигурд, а затем как жены Гуннара. Первоначально это были два разных персонажа, впоследствии слившиеся. Ранний персонаж, погибая в позднейшем, оставляет ему в наследство свой характер. В своих действиях Брюнхильд осталась непреклонной до жестокости, до самоуничтожения, об этом в «Старшей Эдде» одна из песен — «Поездка Брюнхильд в Хель», повествующая о пути героини в подземное царство. Некогда любившая Сигурда, она погубила его в своей неистовой мести и покончила с собой после его гибели.

В «Старшей Эдде» вместо повествовательного последовательной развернутости сюжета в его прозаическом пересказе даны отдельные песенные эпизоды. Песни существовали в разных местах параллельно на протяжении столетий, не отменяя друг друга, хотя друг другу значительно противореча в фактах, а особенно в их освещении. Таковы «Отрывок песни о Сигурде», «Краткая песнь о Сигурде», три песни о Гудрун.

*Мифологическая подоснова* сложилась в самом начале нашей эры, пока еще великое переселение не разбросало германцев по всей Европе. К ней относятся песни о юности Сигурда: «Речи Регина», «Речи Фафнира». *Исторические события* эпоса связаны с тем, что происходило в IV—VI вв. О них, относящихся в сюжете к тому, что случилось после смерти Сигурда и повлекло за собой гибель братьев его жены и всего Бургундского королевства, повествуется в «Гренландской песни об Атли», в «Гренландских речах Атли».

Кто такой конунг Атли? Имя хотя и искаженное, но узнаваемое — Аттила, грозный предводитель гуннов. Это уже не миф, а история.

## Круг проблем

*Мифологическая предыстория сюжета:*

проклятие Андвари	исполнение проклятия
воспитание героя	магическое знание
чудесная неуязвимость героя	

*Устойчивые мифологические роли:*

карлик	кузнец
дракон	валькирия

## Проверка памяти

*Боги:* Один, Локи, Бальдр, асы, сыновья Бора

*Место:* Мидгард, Асгард, Мировая Бездна

*Персонажи:* Гуннар, Брюнхильд, Гудрун, Этцель, Хёгни, Регин

*Термины:* конунг, скальд, кеннинг

*Кто или что:* Андвари, Ёрмунганд, Фенрир, Регин, Грани, Грам, Хротти, Готторм

## Вопросы

*Какие существа представляют хаос?*

*Кто друзья асов? Кто их враги?*

*В чем состоит божественная сущность Локи?*

*Какова мотивировка ссоры королев?*

*Как погибает Сигурд?*

*Кто становится объектом мести Гудрун?*

## Из мифа в историю

### Вопросы для обсуждения

*Как миф и история сосуществуют в эпосе?*

*Как складывается сюжет эпического повествования, что ему предшествует?*

*Как миф и история сосуществуют в эпосе?* Это вопрос, вечно задаваемый по отношению ко всем эпическим памятникам. Традиционно их текст просматривают насквозь, чтобы увидеть в нем присутствие совершенно различной, но обязательной основы: в глубине сюжета различить свечение первоначальных мифологических корней, а ближе к поверхности увидеть, как к стволу мифа сказители прививают рас-

сказ о гораздо более поздних и подлинно исторических событиях.

Мы уже видели, что подобный путь сращения эпизодов, персонажей вполне свойствен эпосу — не их механического соединения, как подчеркивал выдающийся немецкий исследователь А. Хойслер, а «разбухания». Лаконичная повествовательность древних песен нарушалась по мере того, как сюжет обрстал событийными и описательными подробностями. Надо было лишь создать необходимые сюжетные мотивировки, позволяющие старому герою войти в новый пласт сюжета. И вот божественно рожденный Сигурд, некогда побеждавший драконов и бравший верх над валькирией, покидает пределы мифа и оказывается в кругу совершенно иных персонажей. Побратим и брат жены Сигурда — Гуннар к мифу отношения не имеет, но имеет прямое отношение к тому, что происходило в Европе, когда началось великое переселение народов, опрокидывавшее одни ранние государства и создававшее другие. Среди узнаваемых в эпическом обличье событий следующие:

гибель бургундских королей Гьюкунгов (потомков Гьюки), чье королевство на Рейне было уничтожено нашествием гуннов в 437 г.;

борьба европейцев с гуннами во главе с Атилой; его поражение в 451 г. в битве при Каталунских полях от объединенных сил римлян и германцев; его неожиданная гибель в 453 г., происшедшая, согласно преданию, после того, как он провел ночь с германской пленницей Ильдико, а также ряд других событий из германской истории.

Постепенно стирается память о божественном происхождении главного героя, наслаиваются новые версии, согласно которым он потомок знатного рода. И хотя эпическое время знает только одно прошлое, не разложимое на события более близкие или далекие, из этого прошлого для героя начинают возникать имена, отзывающиеся не мифологическими ассоциациями, а историческим напоминанием, пусть и очень смутным. Теперь герой приходит в эпос из родового прошлого, как раньше он приходил из мифа.

Меняется и его роль. Он уже совсем не культурный герой, и борется он не с драконами, а с реальными врагами рода, какими их запомнило историческое предание. Правда, устная память легко соединяет новое со старым, происходит сюжетное наслоение (контаминация) разновременного, порой порождающее прямые противоречия. Устный жанр их не боится и легко отделяется от них путем самых незамысловатых или фантастических объяснений. Как бы ни менялся

эпос, он существует, лишь пока живо мышление, «которое еще не ставит никаких вопросов о достоверности того, что познает, а потому и не добывается ее»<sup>7</sup>.

Но, независимо от того, добывается или не добывается достоверности само эпическое мышление, достоверности от него будут добываться ученые-медиевисты. Впрочем, далеко не все. Десятилетиями тянется полемика применительно к разным памятникам — к русским былинам. Для одних, например В. Я. Проппа, былины — это прежде всего выражение обобщенного идеала, обретение народного защитника если не в реальности, то в воображении. Для других, например Б. А. Рыбакова, былина, как и любой эпос, — конкретно-исторический отклик на то или иное событие, которое и предстоит обнаружить в качестве ключа, открывающего тайну сюжета.

Как часто бывает, истина скорее где-то посредине, и, чтобы к ней приблизиться, необходимо научиться не только угадывать конкретный повод для возникновения сюжета (или его трансформации), но и понять способ эпического видения, преломления исторического материала, установить его, как бы теперь сказали, моделирующие возможности. Они достаточно устойчивы и склонны к повторению, невзирая на разность исторических событий, оказывающихся в поле зрения эпоса.

Эта устойчивость сказывается даже в том, какие изменения претерпевает форма на пути от своего рождения — в мифе к своему завершению. Если крупной эпической форме первоначально предшествовали разрозненные мифологические сказания, потом сказки, песни, то и после крушения монументальных форм наступает время для малых жанров — песенных, балладных. Впрочем, западноевропейская традиция знает и другой вариант продолжения, без уменьшения повествовательного объема, порой с его увеличением: героический эпос принимает черты нового эпоса — рыцарского романа. Так происходит в Германии с «Песней о нибелунгах».

Этот памятник дает повод сказать о том, что исторический смысл эпической формы заключается не только в возможности угадывать за ней конкретные события, но и воплощать изменчивые отношения. Богорожденный Сигурд, сменив свое имя на Зигфрид, из мифического богатыря превратился в королевича из Нидерландов, который, совершив ряд великих подвигов и завладев сокровищами и всей

---

<sup>7</sup> Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. — М., 1978. — С. 15.

страной нибелунгов, является в Вормс, ко двору бургундских королей, братьев Гунтера, Гернота и Гизельхера. Там он сватается к их сестре Кримхильде. Изменились имена в сравнении с эддической традицией, изменились характеры героев и мотивировки их действий.

Королевы уже не поспорят, как бывало в эддической поэзии, кому стоять выше по течению реки, чтобы мыть волосы. Это эпизод старого быта, более не существующего. Теперь повод к их ссоре — спор о порядке придворной церемонии: кому первой войти в церковь.

Решительно изменился и смысл мести за убийство героя — Зигфрида. В «Эдде» Гудрун, так звали его жену, мстила своему второму мужу — Атли за братьев, которых он заманил к себе, чтобы отнять у них золото нибелунгов, присвоенное после убийства ими Сигурда. В «Песни о нибелунгах» королева, носящая теперь имя Кримхильда, сама настаивает на том, чтобы заманить братьев к Этцелю: она не простила братьям убийства своего первого мужа. В первом случае — родовая логика, ставящая кровное родство с братьями выше родства в браке. Во втором случае — новая мораль, согласно которой муж ближе брата. Соответственно перестраиваются и остальные образы. Так, Этцель, вождь гуннов, как будто бы списан с мудрого и благородного короля Артура, предводителя всемирного рыцарства, благо романы о нем как раз в это время начинают появляться.

Однако прежние мотивировки и связи не вовсе отбрасываются. Они помнятся и причудливым образом сказываются в условиях изменившейся морали. Именно такую эволюцию проделал образ одного из героев — Хёгни/Хагена. В эддической поэзии и древних сагах Хёгни — брат бургундского короля, согласно одной из версий, брат сводный — от духа, альва. По старой логике в этом родстве — залог его благородства, мудрости, с которой он предостерегает брата от убийства Сигурда и овладения кладом, над которым тяготеет проклятие. Когда решение принято, вопреки его советам, и события принимают трагический оборот, он остается стойким до конца, принимает мученическую смерть. И не эта ли же связь с демоническим миром окрашивает его образ злодейским тоном в «Песни о нибелунгах», где он — прямой виновник гибели Зигфрида, им злодейски убитого? Хаген погибает последним, потребовав, чтобы у него на глазах убили брата-короля, после чего он отказывается открыть тайну клада, которой теперь владеет он один. Пришедший из мира демонов, он и возвращается туда с тайной нибелунгов, завершив круг великого сюжета.

Божественное происхождение героя также не вовсе стирается из памяти. Герой эпоса всегда защитник. Он всегда на пороге опасности, угрожающей роду. Отсюда и нередко сопутствующая ему обреченность. Это ощущение усиливается еще тем, что он как бы отдан богами на землю, отчасти принесен ими в жертву (хотя, разумеется, нигде в языческой мифологии этот мотив не обретает той силы и разработанности, как в христианстве). Героизм с привкусом трагедии или славная гибель желанны для героя, сопутствуют его образу. Он стоит между богами и людьми, принадлежа обоим мирам. В своем первоначальном облике он даже не только божествен, но и демоничен, причастен миру таинственных сил. Таков Кухулин в ирландских сагах, таков Сигурд в древнегерманском предании.

С течением времени герой все менее демон, полубог и все более человек, а по своей вере все более христианин. В «Песни о нибелунгах» на смену родовым понятиям приходит феодальный ритуал отношений. Он очень важен и в величайшем памятнике французского эпоса — в «Песни о Роланде», где, однако, еще более проявлен момент христианской этики.

### **Круг понятий и проблем**

*Как и на каком материале создается эпическое событие?*

мифологическая основа  
исторические факты  
«разбухание» сюжета  
новые мотивировки поступков

### **Проверка памяти**

*Герои:* Зигфрид, Гунтер, Кримхильда, Хаген, Этцель

*Даты:* 437, 453, 1205

*Роль в сюжете:* клад нибелунгов, кольцо из этого клада, Хаген

### **Вопросы**

*Какова форма «Песни о нибелунгах» и ее принципиальное отличие от эддических песен?*

*Как изменился характер стиха и повествовательного стиля?*

*Что теперь и в «Эдде» послужило причиной ссоры королей? За что мстит Кримхильда и за что мстила Гудрун?*

*Что нового появляется в представлении о героическом характере, особенно в той части «Песни...», действие которой происходит при дворе Этцеля?*

## Из язычества в христианство

### Вопросы для обсуждения

*Как исторический факт переосмыслиется, чтобы стать эпическим событием?*

*Как меняется понятие героизма в условиях христианской государственности?*

Вот как звучит описание исторического события, положенно в основу «Песни о Роланде», в биографии императора Карла Великого, написанной его младшим современником Эйнгардом:

«Не прекращая почти непрерывной и упорной войны против саксов, Карл оставил прикрытые в тех местах границы, где было нужно, а сам сколь возможно тщательнее снарядился к походу и вторгся в Испанию. Преодолев Пиренейский хребет и приняв изъявление покорности от всех городов и крепостей, к каким он подступал, Карл двинулся в обратный путь с войском целым и невредимым. Однако, возвращаясь и переваливая через горы, он испытал на себе вероломство васконов. Когда большое войско Карла сильно растянулось, как это всегда бывает в горных теснинах, васконы устроили засаду на высокой вершине, — а для засады тамошние края, густо поросшие лесом, весьма удобны. Напав сверху, васконы стали сбрасывать в лежащую под горой долину последнюю часть обоза и воинов, которые шли в арьергарде, чтобы охранять передних с тыла. Завязалось сражение, и васконы перебили всех этих воинов поголовно, разграбили обоз и рассеялись под покровом уже наступившей ночи. Взять верх в этом деле им помогли как легкость оружия, так и условия местности, где происходила битва; напротив, франков тяжелые доспехи и неблагоприятная местность ставили в невыгодное положение. В этом бою пали Эгихард, королевский стольник, пфальцграф Ансельм и Хруодланд, префект Бретонской марки. Злодеяние же васконов донныне осталось ненаказанным, ибо, свершив его, они рассеялись так быстро, что их и след простыл, и никто не знает, где их искать»<sup>8</sup>.

Возвеличивая события, «Песнь...» легко меняет реальные факты. Военный эпизод превращается в семилетнюю кампанию против мусульман. Согласно документальному свидетельству, арьергард французской армии разгромлен васконами (басками), тоже христианами, а «Песнь...» знает един-

<sup>8</sup> Песнь о Роланде. — М.; Л., 1964. — С.124.

ственных врагов — неверных. Помимо того что она вырастет в эпос *нарождающейся государственности*, она становится эпосом *христианской идеи*.

В более позднем по своему эпическому истоку французском эпосе мы отчетливее различаем историческую основу и от этого лучше можем судить, как складывается и как деформирует реальность *эпическое событие*. Ему необходим запоминающийся сюжетный ход, ведущий к образу подлинного величия. Разгром арьергардного отряда в мрачном горном ущелье, бой не на жизнь, а на смерть — это поражает воображение и запоминается. Запоминается даже вопреки реальным фактам. Эпическая память равнодушна к достоверности деталей и фактов, она кроит событие по собственному закону.

Что из того, что в 778 г. в Ронсевальском ущелье французы бились не с неверными? Что из того, что и поход в Испанию не был ярким и важным, но ведь именно здесь, на границе Франции и Испании, веками лежал рубеж двух миров — христианского и мусульманского? Невдалеке отсюда, выиграв в 732 г. битву при Пуатье, дед Карла Великого — Карл Мартелл положил предел экспансии арабов в Европу. *Эпическая дистанция*, знающая некое единое, собирательное прошлое, не предполагает различения эпох. Эпическое событие в силу этого собирается из самого различного материала; и это происходит тем легче, если оно объединяется смыслом происходящего, местом действия и даже именем героя: Карл «Песни о Роланде» — это и Карл Великий, и его дед, и его внук — Карл Лысый.

Ко времени последнего относится одно событие, ставшее важным сюжетным мотивом в «Песни...»: в 859 г. королем был предан смертной казни за предательство архиепископ Санский Ванило. Принято считать, что он послужил прототипом для предателя Ганелона.

Эпос свободно отбирает сюжетные мотивы, соединяет их таким образом, чтобы, случайно сплетенные, они были способны выразить нечто в высшей степени неслучайное: народную судьбу в ее основных переменах и потрясениях. Ранний эпос был занят становлением рода, а потом его крушением. *Поздний эпос возвращает к истокам нации, государства*, а поскольку государственность формируется поддерживаемая церковью, то *среди эпических тем — борьба за чистоту веры, сокрушение неверных*. Политическое собирание Европы происходило под знаменем Христа, и свою имперскую корону в 800 г. Карл получил из рук римского первосвященника.



Сначала неверные грозили из-за Пиренеев. Потом возникла идея крестовых походов на Восток, в Иерусалим, и избавления от плена христианских святынь, гроба Господня. Последняя важная вставка в текст «Песни о Роланде» была сделана на рубеже XI — XII вв., в атмосфере первого крестового похода. Важная вставка, показательная: мстя за смерть Роланда, вернувшийся Карл в лице эмира Балигана сокрушает весь языческий мир. Так отозвались в эпосе события, имевшие место с середины VIII по конец XI в., объединенные противостоянием религий и культур.

Роланд — главный герой жести, названной его именем, но не единственный. Ему противостоят несколько персонажей. Прежде всего сам Карл. Если Роланд — герой поэмы, то она входит в эпический цикл, объединенный фигурой Карла. Есть и другие циклы. Карл выступает всегда как глава государства, император, мудрый правитель, сребробородый патриарх. Впрочем, если иметь в виду реальные факты испанского похода 778 г., то Карлу было всего тридцать восемь лет и императором он еще не был. На такого рода неувязки эпос не обращает внимания, поскольку он обращен к вечному и не придает значения временному, *индивидуальному*. *Возраст эпического героя неизменен и отражает его характер*. Государственная мудрость и христианское благонравие — Карл. Героическое неистовство — Роланд. Благоразумие подданного — новая добродетель! — Оливье.

Рядом с Оливье видно, чем обладает и чего трагически лишен Роланд. Героизм всегда чрезмерен. В этом его сила и в этом его слабость, его опасность. Когда, увидев приближающуюся стотысячную рать мавров (меньших размеров эпос не признает), Оливье предлагает Роланду трубить в рог Олифан, чтобы вернуть еще недалеко ушедшего Карла с основными силами, Роланд, жаждущий славы и страшщийся бесчестья, отказывается.

Трагическая ошибка героя не скрывается, но она не отменяет его героизма. «Песнь...» поется не в осуждение, а во славу. Оливье разумнее и осторожнее, но велик Роланд. И в конце концов они не противопоставлены в основном, а связаны побратимством, общей верностью Карлу и любовью к милой Франции. И все трое — своей верностью Богу.

Всем троим, и в первую очередь Карлу как собирателю христианских сил, противостоит злодей эпоса, отчим Роланда — Ганелон.

Из гордости и зависти, полагая себя оскорбленным Роландом, он не останавливается перед изменой и сговором с маврами. Мстя Роланду, он предает Францию. При этом фор-

мально он не нарушает вассальной верности Карлу, что и подтвердит суд баронов, которому Карл предаст его по возвращении в свою столицу — Ахен. Карл вдруг оказывается бессильным перед очевидной несправедливостью феодального закона. Только благодаря еще одному мужественному подданному, Тьерри, ему дано восстановить справедливость и покарать предавшего.

Так, помимо внешнего конфликта религий и рас, в эпос входит и внутренний конфликт своего мира: между феодальной разобщенностью и единством Франции. Ее воплощение — Карл, ее величие, своей жизнью и своей смертью, — Роланд. Даже его трагическая ошибка — следствие героического порыва самоотречения, вследствие которого герой старого эпоса предстает героем нового — христианского. Или, быть может, если это и знак новизны, то в желании не жертвовать собой, а возвеличить себя? И тогда правильнее воспринимать Роланда как героя новой *рыцарской морали*, подчеркнута личной, движимой чувством сословно-рыцарской чести?

Многовековое развитие европейского эпоса завершается в условиях феодальной государственности и рыцарской культуры. Это мы уже видели на примере «Песни о нибелунгах». Однако она порождена или завершена еще более поздним временем. Во французском эпосе действие не смещается в королевские покои, основные события разыгрываются не при дворе, не по законам этикетных отношений, а как в старом эпосе — на поле брани, на фоне грандиозного вселенского пейзажа, пусть уже и лишеного красок изначального мифа, но все еще хранящего память об одухотворенности, единственности предметов, подобно рогу и мечу героя, носящих собственные имена. Даже чрезмерность, неистовость самого Роланда сродни всесокрушающему пылу старого эпоса. Да и сам его характер не есть нечто неизвестное в мифе, эпосе: это дерзкий богатырь, подобный Ахиллу у Гомера или Василию Буслаеву русских былин.

И все-таки время новое. Прежние качества получают иное осмысление, меняют свои мотивировки. Так что вопрос о героическом характере Роланда во всяком случае закономерен, как и сомнение: а не предсказывает ли он конфликт будущей рыцарской литературы, ей свойственное противостояние личного достоинства и вассальной верности?

Чаще отвечают отрицанием. Говорят о том, что Роланд скорее продолжает старый героический тип, чем предсказывает его будущее развитие. Вероятно, это так. Так хотя бы и потому, что его героическая чрезмерность дружески взаимодополняется разумностью Оливье, а его верность Карлу и

Франции подчеркнута непримиримым столкновением между ним и Ганелоном. Роланд помнит не о себе, а только о Франции. И еще один аргумент против опережающей интерпретации образа Роланда. В рыцарской литературе самым отчетливым противостояние вассальной верности становится в любви героя, в его любовном служении Прекрасной Даме. В «Песни...» есть только одна строфа о невесте Роланда, спрашивающей о нем у Карла по возвращении в Ахен, узнающей о гибели и умирающей: «Пред Карлом дама, побледнев, простерлась, / Она мертва — помилуй Альду, Боже!»

Роландом ее имя не было упомянуто. Его помыслы не о ней, а о Франции и в самый момент его гибели. Таким он запомнился и был воспет.

*Новая черта героизма* в «Песни о Роланде» не столько рыцарская доблесть, сколько *христианская верность и добродетель*. Христианским героем в «Песни...» более, чем Роланд или храбро бьющийся третий среди основных героев — епископ Турпен, выступает сам Карл. Он защитник христианского мира, ему являются видения и предзнаменования, наконец, ему на помощь в момент тяжелейшего сражения с верховным главой всех неверных — эмиром Балиганом Господь посылает архангела Гавриила. Один лишь вопрос архангела: «Что с тобой, король?» — заставляет Карла забыть о ране и довершить победное дело. Наконец, знаменательно, что поэма не завершается с гибелью Роланда, но продолжается — возмездием за него, торжеством истинной веры, еще одним знаком которой становится крещение под занавес неверной Брамимонды.

Казалось бы, апофеоз — торжество христианской идеи, но нет, певец не позволяет завершить повествование на ноте успокоения: к спящему Карлу вновь является Гавриил и сообщает о новых полчищах неверных. Христиане ждут помощи,

Но на войну идти король не хочет,  
Он молвит: «Боже, сколь мой жребий горек!» —  
Рвет бороду седую, плачет скорбно...  
Вот жесте и конец...

Так, конец поэмы, как и ее начало, являет нам Карла — утомленного войной и распрей старого человека; само преодоление человеческой слабости в контексте христианской этики не противоречит героизму, а усиливает его идеей стойкости в несчастье и мученичества. Скорее прежний героизм, возносящий человека, наполняющий его гордостью и тще-

славием, с христианской точки зрения, грех и трагическая ошибка, требующие искупления.

«Ошибка и искупление — это судьба Роланда, в которой эпический героизм становится *подвигом* в новом христианском смысле, примиряющем «греховного героя и безгрешного святого в акте мученичества, служащего примером ниспосланного свыше испытания в виде *felix culpa* (лат. счастливое заблуждение)» (Б. Ф. Юппе).

### Круг понятий

*Поздний эпос:*

историческая основа  
становление государственности  
милая Франция  
героическая личность

*Христианская идея:*

предзнаменования  
слабость и стойкость  
искупление мученичеством  
отношение к неверным

### Вопросы

*Какие черты героического архаизма угадываются в характере Роланда?*

*Осуждает или восхваляет певец Роланда?*

*Какое место в поэме о Роланде отведено Карлу?*

*Какие черты новой христианской морали проявились в эпическом жанре? Не вступают ли они в противоречие с элементами старого героизма?*

### Проверка памяти

*Имена:* Турпен, Марсилиий, Балиган, Ганелон, Альда, Оливье

*Даты:* 732, 778, 1000, 1066

*Термины:* жеста, жонглер, ассонанс, лесса

### А был ли автор?

Если статья о «Слове о полку Игореве» появляется не к очередному юбилею и не в научном издании, значит, это новая (или старая) версия о том, кто был автором «Слова...».

В ответ обязательно выступит с опровержением кто-нибудь из почтенных академиков, но исторические детективы продолжают увлекать. Автора угадывают не только у нас и не только автора «Слова...», но и автора почти одновременной ему «Песни о нибелунгах»... И разве в финале «Песни о Роланде» (написанной двумя веками ранее!) автор не приподнял маску анонимности и не назвал свое имя — Туролд?

Так был ли автор?

Основная жизнь западноевропейского эпоса, продолжавшаяся с первых веков нашей эры до XIV в., протекала в устной традиции. Это определило его мышление и его форму, преимущественно стихотворную, отмеченную повторяемостью многих элементов на всех уровнях. Повторы начинаются в звуке, насыщенном, стимулирующем слуховое восприятие. В древнегерманской поэзии установилась *аллитерационная* форма стиха, старофранцузская поэзия, напротив, прибегла к *асонансу*.

Повторяются и устойчивые образные формулы, зачины, композиционные элементы. Все это, вместе взятое, делает текст легкоузнаваемым в своем особенном поэтическом качестве, запоминаемым и имеющим на доверчивого слушателя магическое воздействие. Рожденный в мифе, ранний эпос был исполнен этой волшебной силы, затем бледнеющей и утрачиваемой в описательном развертывании событий. То, что первоначально было материалом священного предания, облекается в *сказочный вымысел*, которому полуверит, полуневежит слушатель, но который в общем относит к области чудесного, бывало-небывалого. Вероятно, путь от мифа к эпосу не был прямым, а пролегал через более ранние формы повествования — через *богатырскую сказку*.

Сведения о памятниках героического эпоса обычно начинают с того, когда была обнаружена рукопись и кем, когда опубликована. Это единственные даты, в которых мы можем быть вполне уверены. Все остальное — предмет для исследования, а то и для увлекательных догадок. Старинными рукописями начали интересоваться к концу эпохи Возрождения, на рубеже XVI — XVII вв. Антикварный интерес, до этого сосредоточенный на отыскании в монастырских библиотеках античных произведений, распространился и на средневековое прошлое. Поиск стал особенно интенсивным в эпоху романтизма, когда поверили, что в старинных песнях и сказаниях звучат голоса народов.

Тогда же находки стали издаваться, комментироваться, озадачив тайной своего происхождения: когда созданы, кем? Называлось немало имен из королевского или княжеского

окружения, ученых монахов или еще кого-либо, чьи имена каким-то образом дошли до нас.

В устной традиции процесс создания произведения и его облик был иным, а момент записи решительным образом изменял и его судьбу, и смысл. Не понять этого — значит совершить ряд неизбежных ошибок, против которых предупреждает исследователь древнегерманской поэзии М.И. Стеблин-Каменский, говоря о «Старшей Эдде»: «С того момента как эддическое произведение было записано, оно превращалось в нечто радикально отличное от того, чем оно было раньше, или даже в противоположное ему: оно превращалось в фиксированный текст. Исследователи эддических произведений имеют дело только с их записью, то есть только с фиксированным текстом. У них поэтому неизбежно складывается (ошибочное!) представление: эти произведения якобы и раньше, в устной традиции, были фиксированными текстами и, следовательно, у этих произведений были якобы такие же авторы, какие обычно бывают у литературных произведений с фиксированным текстом, и можно поэтому установить если не имена этих авторов, то по меньшей мере когда были сочинены данные произведения. Отсюда бесчисленные попытки установить, когда были сочинены те или иные эддические произведения, попытки, поражающие как размахом, изобретательностью и количеством затраченного труда, так и абсолютной бесплодностью»<sup>9</sup>.

Невозможно установить автора там, где *авторство безымянно и коллективно*. К тому же процесс создания растянут во времени иногда на века, пока из поколения в поколение передается память. Когда такой текст записывается, главное уже сделано. Сегодняшним исследователям остается сопоставлять сохранившиеся рукописи, устанавливая древнейший пласт сюжета и более поздние напластования. Рожденный в устной традиции и записанный текст представляет собой проекцию на плоскость того, что имело временную глубину, причем различную.

Что касается более поздних памятников, то у них был автор — человек, сложивший текст или, во всяком случае, придавший окончательную форму предшествовавшему преданию. *Авторство* в современном смысле слова рождается в эпоху *письменной культуры*. Однако, родившись, оно далеко не сразу принимает ту форму, в которой мы его знаем. Ему еще долго не будет сопутствовать понятие «плагиат», невозможное там, где нет авторского права.

---

<sup>9</sup> Поэзия скальдов. — Л., 1979. — С. 83.

Хотя у поздних памятников был автор, но у него было и немало соавторов, поскольку ничто не препятствовало переписчику или исполнителю «улучшить» текст по своему разумению, дополнить его, отредактировать, сделать осовременивающие вставки, как не раз случалось с «Песнью о Роланде».

Как на это посмотрел бы автор? Возмущался ли он тем, что происходило с его «детищем» при его, автора, жизни? Да и ощущал ли он произведение своим «детищем»? Разве он, создавая письменный эпос, не воспользовался предшествующей устной традицией, может быть, летописными источниками?

И творческий процесс и психология тех ранних авторов, которые, быть может, и не сочли бы себя «авторами», — вот загадка в истории культуры: не имя, не конкретный человек, а *личность Автора* той эпохи. Почему бы не завершить разговор об эпосе творческим заданием — реконструировать характер этой личности?

Однако не героический эпос в полной мере заставляет задуматься о том, что значит быть автором. Вопрос этот возникнет вместе с жанром, сменяющим старый эпос и занимающим его место, — рыцарским романом.

### Круг понятий

*Героический эпос:*

миф — богатырская сказка — эпос	
текст и рукопись	культурный герой
авторство	эпический герой

### Проверка памяти

*Термины:* фиксированный текст, достоверность, перво-предметы, космос

### Темы для докладов и сочинений по разделу «Формы героического эпоса»

От мифа к эпосу

Мифологическая основа кельтского эпоса

Форма передачи мифа в «Старшей Эдде» и в «Младшей Эдде»

Эволюция эпического героя

Исторический факт и эпическое событие: преломление истории в эпической форме

Судьба сюжета о золоте нибелунгов

Мир вещей и его изображение в разных формах эпоса  
Миф и история в «Слове о полку Игореве»  
Князь Игорь как тип эпического героя  
Место «Слова о полку Игореве» в традиции европейско-  
го эпоса

### Основные издания эпических памятников

Исландские саги / Сост., вступ. ст., прим. М. И. Стеблина-Каменского; Ирландский эпос / Вступ. ст., примеч. А. А. Смирнова. — М., 1973. — (Библиотека всемирной литературы).

Беовульф; Старшая Эдда; Песнь о нибелунгах / Вступ. ст. А. Я. Гуревича. — М., 1975. — (Библиотека всемирной литературы).

Младшая Эдда / Изд. подгот. О. А. Смирницкая и М. И. Стеблин-Каменский. — Л., 1970, 1994. — (Сер. «Литературные памятники»).

Похищение быка из Куальнге / Изд. подгот. Т. А. Михайлова, С. В. Шкунаев. — М., 1985. — (Сер. «Литературные памятники»).

Песнь о нибелунгах/Изд. подгот. В. Г. Адмони, В. М. Жирмунский, Ю. Б. Корнеев, Н. А. Сигал; Пер. Ю. Б. Корнеева. — Л., 1972. — (Сер. «Литературные памятники»).

Песнь о Роланде / Изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов, Ю. Б. Корнеев, А. А. Смирнов, Г. А. Стратановский / Пер. Ю. Б. Корнеева. — М.; Л., 1964. — (Сер. «Литературные памятники»).

Песнь о Роланде; Коронование Людовика; Нимская телега; Песнь о Сиде; Романсеро. — М., 1976. — (Библиотека всемирной литературы).

### Литература

Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975.

Гуревич А. Я. «Эдда» и сага. — М., 1979.

Жирмунский В. М. Германский героический эпос в трудах Андреаса Хойслера // Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. — Л., 1979.

Мелетинский Е. М. Героический эпос // История всемирной литературы. — М., 1984 — Т. 2.

Стеблин-Каменский М. И. Реализм в героической поэзии // Стеблин-Каменский М. И. Мир саги: Становление литературы. — Л., 1984.





## ЭВОЛЮЦИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ФОРМЫ

### Рыцарский роман

Ответственность автора и право на вымысел  
Легенда о Тристане и Изольде  
Бретонский цикл  
Кретьен де Труа

### Новелла — жанр раннего Возрождения

Три типа средневековой культуры  
Речевой облик новеллы  
Жанр новеллы у Боккаччо

### Роман — эпос Нового времени

Эпос и роман  
«Дон Кихот»: анализ романа

---

### Рыцарский роман

#### ОТВЕТСТВЕННОСТЬ АВТОРА И ПРАВО НА ВЫМЫСЕЛ

Когда в середине XII в. пишутся первые рыцарские романы, старый героический эпос еще жив. Тем острее ощущается различие: старый эпос обращен к *национальному преданию*; новый начинается с *античных сюжетов*: «Роман об Александре», «Роман о Фивах», «Роман о Трое».

Различие несколько стирается тем, что в этом соседстве старый эпос менял свой характер и его герой приобретал новые авантюрно-куртуазные черты. Некоторые герои переродятся настолько, что смогут прижиться в романном жанре.

Так, *французский эпос* о Карле Великом станет одним из основных сюжетных циклов романа наряду с *античным и бретонским*.

И все-таки показательно, что для самых первых романов были выбраны античные сюжеты. Основой им служила не память, изустно передаваемая, а *книжный источник*, на который особенно любят ссылаться ранние романисты. Они с полным доверием указывают на всякого рода свидетельства, якобы оставленные участниками разрушения Трои или походов Александра Македонского. Разумеется, это все были позднейшие и поддельные сочинения, возникшие еще в поздней античности (подобно запискам грека Диктиса или фригийца Дарета) с целью изобразить фактическую несостоятельность Гомера и долго ценившиеся за «достоверность». Так что ново и драгоценно само желание романистов — *сослаться на источник*. Старому эпическому поэту такое не приходило в голову прежде всего потому, что он ощущал себя не автором, а хранителем предания. Романист же, напротив, — *автор*.

*Авторство — факт письменного творчества, литературы*. И романист откликается на это условие. Культура, которая живет и продолжается не устным преданием, а *письменной традицией*, передается от одного автора к другому под личную ответственность, даже если авторы ранних романов все еще сохраняли анонимность.

*Претензия на достоверность* — это первая реакция на обретение литературного статуса: записывать следует вещи важные и правдивые. За первой реакцией на письменное и литературное условие творчества очень скоро последует вторая, когда романист ощутит себя автором, чему сопутствует не только новая ответственность, но и новое право. Право сочинять, придумывать. *Романист становится сочинителем*, а то, что выходит из-под его пера, — *литературой* и более того — *художественной литературой*. Именно здесь ее начало.

Придумывая сюжет, автор выступает творцом нового мира, имеющего свое пространство и время. Истекло старое эпическое время, разрушилась неподвижная дистанция, отделявшая настоящее от героического национального прошлого.

Авторы первых романов были учеными клириками, составлявшими хроники, как на Западе называли летописи. Хронистом был, по всей видимости, и человек, первым употребивший слово «*роман*», — нормандец Вас. Дописывая последние строки своего повествования о троянце Бруте, Вас сообщает, что в 1155 г. он завершает свой «роман». В его устах (или, точнее, под его пером) это означает, что, хотя он и повествует о событиях античных, хотя сам он и живет в

Англии, где большинство населения говорит на германском наречии, он пишет на романском, старофранцузском языке. Если Вас и не хотел сказать ничего более, то все равно слово «роман» очень быстро сделалось обозначением новой литературной формы, которой предстояла судьба самого распространенного и популярного жанра последующих веков, приобретшего значение *эпоса нового времени*.

В XII в. романы были исключительно стихотворными. В XIII в. появляются и прозаические, которые в дальнейшем побеждают окончательно. Уже в раннем «Романе об Александре» была найдена удачная форма стихотворного повествования — цезурованный двенадцатисложник. Под названием *александрийского стиха* он будет иметь богатую историю. Однако в рыцарском романе существовали и другие, более подвижные формы стихотворной речи, например восьмисложник, которым написан один из ранних памятников — «Флуар и Бланшфлор». История любви мусульманина и христианки.

*Восточная тема* в рыцарском романе напоминает об эпохе крестовых походов и даже, точнее, — о втором походе 1147—1149 гг., когда европейское сознание, утонченное куртуазией, было подготовлено к тому, чтобы воспринять прелесть чужой культуры и вдохновиться ею.

Любовь и война — таков романный сюжет. *Идиллический тон* не характерен для рыцарского романа. Любовный мотив здесь вплетен в сложный мир, внутри которого *служение даме нередко вступает в противоречие с вассальным долгом*. Роман превращается в испытание отваги, верности, любви. Причем эти высокие ценности нередко оказываются взаимоисключающими. Герою предстоит выбор: совершать ли ему подвиги, демонстрируя верность сюзерену, или нарушать ее через любовь к Прекрасной Даме. Особенно если дама оказывается женой сюзерена, как это случается в, быть может, самом прославленном рыцарском сюжете о *Тристане и Изольде*.

### Круг понятий и проблем

#### *Эпос и рыцарский роман:*

национальное прошлое  
иллюзия достоверности

авантюрное время  
героическая личность

#### *Литература:*

письменность  
авторство

чувство традиции  
право на вымысел

## ЛЕГЕНДА О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ

Это один из наиболее прославленных сюжетов мировой литературы. Его истоки уходят в кельтские предания. Ядро сюжета составляет обычная для родовых отношений *история дяди и племянника*, короля Марка и Тристана, чья близость в данном случае нарушается соперничеством в любви. Среди кельтских легенд самая близкая — о любви Диармайда к Грайне, которую избрал себе невестой его престарелый дядя — король Финн.

Любовь Изольды к Тристану вырастает из первоначальной ненависти, когда она, исцелив (как оказывается, во второй раз) победителя дракона, узнает в нем убийцу своего дяди Морхольта. Это переплетение любви, соперничества и ненависти создает неповторимую атмосферу эмоциональной напряженности между тремя близкими и благородными людьми. Выход из нее — только смерть, и смертью влюбленных завершается сюжет. Принято различать три основных направления в его трактовке: *эпическое, куртуазное и лирическое*, — намеченные уже в XII в.

Отец Тристана погибает, отвоевываая свое королевство, а мать, сестра Марка, короля Корнуэльса, умирает от горя сразу после рождения сына. Отсюда его имя — Тристан: унаследованное от кельтского первоисточника (Дурст), оно было осмыслено во французском языке как происходящее от слова «печальный» (*triste*). Мальчик воспитывался, не зная о своем высоком происхождении. Уже юношей он был похищен норвежскими купцами и случайно попал ко двору Марка, который полюбил незнакомца за ум и разнообразные таланты, включающие мастерскую игру на арфе, скрипке и роте. Ко двору в Тинтажель прибывает его воспитатель Роальд Твердое Слово и раскрывает правду: Тристан — племянник Марка.

Тристан отвоевывает свои земли и оставляет их воспитателю, не желая покидать обретенного и любящего дядю. В это время из Ирландии прибывает славящийся своей силой Морхольт с требованием от Марка неуплаченной дани. Тристан единственный не убоился его, принял вызов и убил на поединке. Однако сам он жестоко ранен отравленным копьем, никакие снадобья не действуют, и его тело гниет, источая непереносимое зловоние. Тристан просит положить его в ладью и дать в руки арфу, ибо грести он не в силах. Он отдается на волю волн; морская стихия все время ощущается как фон этой истории, происходящей в островных и полуостровных кельтских землях: Корнуэльсе, Ирландии и Бретани.

Волны приносят Тристана в Ирландию, где его излечивает королевская дочь Изольда Белокурая. Болезнь так изменила Тристана, что в нем не узнают убийцу Морхольта, но, обретя силы, он решается бежать обратно к Марку. Дядя счастлив, но обеспокоены его бароны, не желающие видеть столь могучего героя своим властелином. Они настаивают на женитьбе короля, и он дает согласие: подняв занесенный ласточкой женский волос, он говорит, что сделал выбор. Но кто она? Бароны полагают, что король посмеялся над ними, и лишь Тристан узнает волос по неповторимой золотистости оттенка. Он снаряжает корабль в Ирландию.

Две страны разделены непримиримой враждой. Однако Тристан по прибытии избавляет ирландцев от пожиравшего их девушек дракона. Опаленный пламенем из пасти чудовища, он вновь исцелен Изольдой, которая на этот раз узнает в нем убийцу дяди, но смиряется с победителем сама и примиряет с ним остальных. Победивший дракона, по условию, получает в жены королевскую дочь. Тристан увозит Изольду не для себя, а для дяди. Она оскорблена. В ней вновь вспыхивает старая ненависть. Однако на море, страдая от жажды, оба они по ошибке выпивают переданной матерью Изольды ее служанке и наперснице Бранжьене любовный напиток, который предназначался для брачной ночи. Так начинается любовь, бросающая их в объятия друг другу.

Любовь продолжается и по прибытии в Корнуэльс, и после свадьбы Изольды с Марком. Сохранять тайну влюбленным помогает предприимчивая и преданная Бранжьена, однако враги-бароны заручаются помощью читающего по звездам карлика. Он им подсказывает, когда будет очередное свидание. Наконец, им удастся представить Марку свидетельства измены. Тристан и Изольда осуждены разгневанным королем без суда. По дороге на казнь Тристан с Божьей помощью бежит, а затем спасает Изольду, отданную на поругание прокаженным. Приютом им становится лес, где они проводят долгие месяцы, пока их убежище не выдано лесником. Марк отправляется в лес, чтобы расправиться с влюбленными, застаёт их спящими, но между ними меч, который убеждает короля (который внутренне как будто хочет убедиться!) в невиновности перед ним двух дорогих ему людей.

Проснувшись, Тристан сразу же понимает, кто побывал здесь, и влюбленные спасаются бегством. Однако срок действия любовного напитка на исходе, у них нет сил долее длить жалкое существование вдали от людей, вдали от двора, и они решают испросить прощения у Марка. Изольда возвращается в Тинтажель, а Тристана ждет временное изгнание.

Однако он не спешит уехать, опасаясь коварства баронов по отношению к беззащитной без него Изольде. Так и случается: все те же три злобных врага требуют суда и испытания Изольды. Она дает согласие, требуя в свидетели короля Артура и его рыцарей. Тристан вновь получает возможность проявить свою любовь, смелость и способности; одаренный музыкально, он не раз являет и актерский талант, переодеваясь, меняя облик. На сей раз он — прокаженный у Брода.

Этот эпизод очень ярко описан в «Романе о Тристане» Беруля (середина XII в.) — с шумом и движением волнующейся толпы, с чисто эпическим мастерством в изображении разнообразного внешнего действия. Однако старый эпос не знал такой подробной манеры, столь внимательной к мелочам быта, столь заинтересованно приглядывающейся к жестам. А за ними — новые характеры. Тристан выступает не столько рыцарем и героем, сколько жонглером во всем блеске своего дарования, подсказывающего небывалую подвижность его собственной изменчивой личности.

Под стать ему и Изольда. Вся эта сцена — ею срежиссированная хитрость. После нее, принося клятву в своей невинности, она неложно свидетельствует, что всю жизнь обнимала только своего мужа и прокаженного, который на глазах у всех перенес ее у Брода. Все видели, но очень немногие знали, что это был Тристан.

Честь королевы защищена, и он отправляется в изгнание в Уэльс, рассчитавшись перед этим по крайней мере с двумя из врагов-баронов (третий получит свое позже). Однако разлука невыносима для влюбленных, и Тристан возвращается раньше срока. К этому месту легенды приурочено самое замечательное и очень раннее ее *лирическое* истолкование — стихотворная повесть (жанр, носящий название *лэ*) Марии Французской «Жимолость». Об авторе известно очень мало, почти ничего: знатная француженка, жившая при английском дворе в начале второй половины XII в. Ее стиль — полная противоположность Берулю: никаких подробностей, красок. Вместо общего эпического плана повествования в «Жимолости» все сосредоточено на одном эпизоде, в котором главное — переживание, тоска влюбленного. Но даже не этот эпизод, а поэтическая метафора, которой он обозначен, в которой мысль о верности и невозможности влюбленным быть друг без друга, как не могут быть врозь сросшиеся орешник и жимолость, дает название и лирически окрашивает целое. Удивительна трогательностью и лаконичной обнаженностью чувства крошечная повесть. Тем более удивительная в век сменяющих друг друга эпических форм и новой описатель-

ной обстоятельности. Как будто мелькнул живой взгляд, неожиданный в толпе прекрасных дам, рыцарей, героев старого и нового эпоса.

История о Тристане вступает в свою последнюю часть. Вынужденный жить на чужбине, он скитается, попадает в Бретань, совершая новые подвиги и придя на помощь тамошнему королю. В благодарность он получает дружбу королевского сына и руку королевской дочери. Вначале он лишь усмехнулся на предложение жениться, но потом узнал ее имя — Изольда. Тристан пленился дорогим ему именем, решив, что сможет забыть Изольду Белокурую в браке с Изольдой Белорукой. Он ошибся: этот брак остался формальностью, мучительной для обоих. Вместе с братом жены, верным своим другом Каэрдином, он совершает поездку в Корнуэльс, но каждая встреча с любимой лишь увеличивает ощущение безысходности.

На обратном пути им встречается рыцарь, чья дама похищена семью братьями. Имя несчастного рыцаря — Малый Тристан. Имена главных героев повести, таким образом, оказываются продублированными, на глазах они становятся нарицательными для несчастных влюбленных. Тристан откликается на просьбу, вступает в бой, в котором его тезка погибает, а сам он, сразив семерых обидчиков, вновь получает рану отравленным оружием. Сюжет возвращается к своему началу: только Изольда Белокурая в состоянии избавить его от страданий. За нею отправляется верный Каэрдин, дав обещание, как о том и просит Тристан, захватить две смены парусов: если Изольда с ним, то он поднимет при возвращении в Бретань *белые* паруса, если нет — *черные*.

Каэрдин поднимет белый парус, но знающая о договоре Изольда Белорукая скажет прикованному к постели Тристану, что он черный. Герой умирает, и прибывшая вскоре его возлюбленная замертво падает на его труп.

Последний момент тягостного ожидания, сопутствующих ему любви и мести особенно подробно разработан в «Романе о Тристане» Тома, созданном в духе истинной куртуазии. Подробность здесь, в отличие от Беруля, не внешняя, как и причина любви. *У Беруля важное место занимает мотив любовного напитка*, действие которого истекает через три года и побуждает влюбленных покинуть лес. Лишь затем, в разлуке, их чувство обновляется. *У Тома любовь — сила почти фатальная*, властвующая над жизнью и, наконец, отнимающая ее.

## Проверка памяти

*Место действия:* Ирландия, Корнуэльс, Бретань, Тинтажель, Худой Брод

*Герои:* Морхолт, Ганелон, Бранжьена, Каэрдин, Изольда Белорукая, Малый Тристан

*Роль в сюжете:* любовный напиток, золотой волос, прокаженный, лесник, море

*Имена:* Тома, Беруль, Бедье, Мария Французская

## Вопросы

*Какими, как предполагают, были источники сюжета?*

*На чем основывают классификацию основных типов его разработки?*

*Что в характерах и отношениях героев является новым в сравнении с эпосом?*

## БРЕТОНСКИЙ ЦИКЛ

Тот же гибельный любовный конфликт лежит в основе всего сюжета *бретонского цикла*, одним из героев которого был Тристан.

Родиной куртуазной поэзии был юг Франции. Роман рождается на ее севере, а приобретает поддержку при английском дворе. В 1066 г. пришедшие с севера Франции, из Бретани, норманны во главе с герцогом Вильгельмом, который в качестве короля новой династии будет прозван Завоевателем, покорили Англию. Довольно скоро при ближайших потомках Вильгельма прямое наследование по мужской линии пресеклось, и после двадцатилетней распри за трон в 1154 г. королем становится его правнук, основатель династии Плантагенетов — Генрих II. Его цель — упрочить трон.

Для этого и пригодился роман — «Брут» Васа, появившийся всего через год после восшествия на престол Генриха II. В нем была намечена фантастическая родословная королей Британии — от спутника античного героя Энея, имя которому Брут.

Около этого же времени была закончена еще более важная книга, имевшая замечательное литературное продолжение, хотя сама она была сочинением как бы историческим, — «История бриттов» Гальфрида Монмутского. Он соединил многие ходившие легенды, что-то, вероятно, досочинил и выстроил историю королей Британии, среди которых и Лир (именно сюда восходит сюжет шекспировской трагедии), и, главное, король Артур. Имя полулегендарного правителя кельтских племен в VI в. было известно и ранее —



по преданиям, легендам, однако славным и великим его сделал Гальфрид. От него Артур перейдет в рыцарский роман: вокруг этого героя сложится самый прославленный цикл — *бретонский, еще известный как артуровский или еще как цикл романов Круглого Стола.*

Согласно преданию, Артур был одним из кельтских вождей, запомнившихся не столько подвигами, сколько участием в общей междоусобице и разбоями (Гальфрид относит его смерть к 542 г.). Затем история преобразуется в легенду и соединяется с мифом. В самом имени Артур исследователи пытаются угадать мифологические связи: индоевропейский корень «ага» — землепашец (русское — ора́тай), кельтский «artos» — медведь или ирландский «art» — камень.

Отцом короля Артура был Утер Пендрагон, чье имя также наводит на мифологические размышления — главный дракон. В жены себе он взял Ингрейну, вдову герцога, с которым враждовал. Еще не зная о его смерти, в самый ее час, Утер проникает в спальню Ингрейны, с помощью Мерлина приняв облик ее мужа. Родившегося сына, по уговору с Утером, забирает Мерлин, нарекает его Артуром и воспитывает втайне от всех. Образ Мерлина — целиком создание Гальфрида, посвятившего ему отдельную поэму.

Перед смертью Утер объявляет Артура наследником, но его таинственное происхождение и происки врагов дают повод к войне. Она была кровопролитной и долгой. Особенно ожесточенно ее вел король Лот, женатый на сводной сестре Артура Моргаузе. От нее, по одной из версий, в результате кровосмешения у Артура родился сын Мордред, который в будущем должен стать его убийцей.

Одержав победу, Артур женится на Гвиневере (произношение ее имени в разных языковых традициях колеблется особенно сильно — Генъевра, Женивьева). В приданое он получает Круглый Стол, некогда изготовленный Мерлином и переданный Утером Пендрагоном в дар ее отцу. Форма стола, как полагают, повторяет форму круглых кельтских башен и имеет магическое значение. Вместе с тем, поскольку стол круглый, все за ним равны, никто не может считаться сидящим выше или ниже. Этот смысл сохраняется и по сей день в выражении «беседа за круглым столом». Всего мест за столом у Артура было сто пятьдесят. Сто заняли рыцари, прибывшие с Гвиневерой, остальных предстояло избрать, оставив одно место, гибельное, незанятым. Еще не родился тот, кому оно предназначено. Он явится позже.

Идея рыцарского союза в XII в. была вполне своевременной, поскольку именно тогда в связи с крестовыми похода-

ми и создаются в Европе подобные духовно-военные ордена: иоаннитов, тамплиеров (основан в 1120 г.), тевтонский... Их цель — защита христианства от неверных, жизненное воплощение высших добродетелей. Рыцарские добродетели остались утопией, а артуровский орден — ее наиболее памятным воплощением. Сам Артур, первый среди равных, — образец доблести, великодушия и милосердия. Ему подражают, и с ним в этом соперничают остальные рыцари.

Вначале среди них выделялся сэр Гавэйн. Уже то, что он племянник короля, подчеркивало его древнее происхождение, ибо по логике родовых отношений сын сестры ближе собственного сына, поскольку жену брали из другого рода. В героизме Гавэйна просвечивает глубина мифа. Сэр Гавэйн могуч, но его сила находится еще в прямой зависимости от циклической жизни природы, троекратно возрастая к полудню и убывая на исходе дня. Он соприроден, но в силу этого недостаточно утончен и куртуазен.

Если Гавэйн превосходит других рыцарской силой, доблестью, то в качестве куртуазного героя ему противопоставит его двоюродный брат, сын второй сестры Артура, феи Морганы, — сэр Ивэйн.

Однако оба по мере развития цикла уступают тому, кто появляется несколько позже, но соединяет в себе все мыслимые рыцарские и куртуазные добродетели. Это сэр Ланселот Озерный. Он наиболее прославится среди рыцарей Круглого Стола. Ему же предрешено судьбой быть виновником общей гибели. Своей дамой он избирает жену Артура Гвиневеру. Старый мотив кельтского предания, как и в случае с Тристаном, сталкивающий дядю с племянником, здесь вновь оживает.

Само имя, точнее, прозвание Ланселота — Озерный — указывает, что, хотя среди героев артуровского цикла он выдвигается на заметные роли довольно поздно, и у него есть мифологическая родословная, идущая из кельтских преданий. Он воспитан Владычицей Озера, хранительницей магических тайн, подарившей королю Артуру его волшебный меч Эскалибур. Отцом Ланселота иногда называют бога Луга (сыном которого в кельтской мифологии считался и герой саг Кухулин). Однако если он и унаследовал героическую доблесть, то, явившись в сюжете артуровского цикла, сумел смягчить ее суровый облик куртуазной изысканностью. Как своей Прекрасной Даме он служит Гвиневере, не удовлетворяясь «любовью издалека».

Ланселот вовремя явился вместе со своими друзьями и родичами, чтобы спасти ее от костра, обвиненную в прелю-

бодееянии с ним, и увезти в свой замок. Затем он свидетельствует невинность королевы (увы, ложно), вызывает на бой любого в том усомнившегося, а после, дабы избежать всеобщей распри, уезжает за море. Артур и Гавэйн пускаются в преследование. В отсутствие короля Мордред делает попытку захватить престол, что служит поводом к гибельной для всех ее участников войне. Правда, согласно кельтскому преданию, Артур не погиб, а лишь скрылся, чтобы однажды вернуться в свою страну.

Предание легко расширяет границы государства Артура, отождествляя его столицу Камелот с древней британской столицей — Винчестером. Но порой его столица — Лондон. Нередко Артур мыслится владыкой всего западного христианского мира. Начинает казаться, что артуровский мир повсюду и в то же время нигде, ибо он открывается за первым же поворотом дороги, в него ведет каждая потаенная тропинка, на него указывает со значением любой предмет. Надо лишь уметь понять указание, разгадать знак. Для этого требуется волшебство, без которого не войти в заколдованный мир артуровского эпоса.

В артуровском цикле сюжет каждого романа будет локален и эпизодичен, развернут вокруг одного героя или даже вокруг одного события его жизни. Именно такую композицию создает и разрабатывает величайший из авторов этого жанра — Кретьен де Труа.

### Проверка памяти

*Имена:* Вас, Гальфрид, Генрих II, Луг

*Герои:* Утер Пендрагон, Гавэйн, Ланселот, Мордред, Моргана, Мерлин

*Что такое:* Камелот, Эскалибур, Круглый Стол

### Вопросы

*Какой особый смысл имеет соперничество между дядей и племянником?*

*Чем объяснить фатальный характер любви?*

*Как связаны с мифом основные герои артуровского цикла?*

### КРЕТЬЕН ДЕ ТРУА (ок. 1130 - ок. 1191)

Всего пять романов было написано им. Первые два, «Эрек и Энида» и «Клижес», датируют соответственно 1170 и 1176 гг. В это время Кретьен проживал при дворе Марии Шампанской (дочери Альеноры Аквитанской и, следовательно-

но, правнучки первого трубадура герцога Гильема). По семейной традиции там царил культ куртуазии и сохранялся интерес к поэзии. Но со временем претерпевает изменение сама идея куртуазной любви. Во всяком случае, ее свобода, доходящая до своеволия и нарушения брачных уз (как в истории Тристана и Изольды), для Кретьена неприемлема. Он не допускает любви, влекущей за собой обман и измену. Та любовь, которую он ценит, разумна и добродетельна. Это супружеская любовь. Его второй роман — «Клижес» самим сюжетом заставляет вспомнить о Тристане и Изольде, вступая в спор, иногда едва ли не пародируя их сюжет.

«Клижес» написан Кретьеном де Труа на пересечении двух романских типов — *бретонского и восточного*. Его герои — жители одновременно трех империй: германской, византийской и той, где царит Артур. В богатых описаниях романа проявлен тогдашний интерес Запада к Востоку, становящийся модой. Но Клижес — племянник не только константинопольского императора, а еще сэра Гавэйна (Говена), чья сестра Златокудрая была его матерью.

Сюжет, как обычно у Кретьена, имеет две части: в первой герой демонстрирует доблесть, во второй — силу духа. Можно сказать, что главный интерес смещается в духовную сферу. Однако было бы ошибкой, опережая события, предполагать в герое рыцарского романа «диалектику души» или способность к внутреннему развитию. Он меняется, но все происходящее с ним справедливее представить как *испытание и прозрение*.

Этими словами лучше всего представить судьбу героя первого романа — Эрека. Вначале он, доблестный и прославленный, завоевывает Эниду, чье единственное богатство — красота душевная и физическая. Они женятся. Они счастливы. Счастье усыпляет Эрека, и он забывает о подвигах. Это волнует Эниду, она укоряет мужа, и он прозревает. Эрек пускается в рыцарское паломничество, ища подвигов и совершая их. Эниде позволено следовать за ним, но с условием, что она не проронит ни слова, какая бы опасность ему ни грозила. Это дополнительный повод для нравственных колебаний, ибо она не может молчать, видя смертельную опасность, угрожающую мужу.

Опасность поджидает сразу же за порогом дома. *Дом — рыцарский замок*. От него ведет *дорога*. Она уводит в *лес*. Это *чужой мир*, где странно было бы не встретить волшебника, не очутиться у чудесного источника, не попасть в заколдованный замок. Взгляд, брошенный романистом вокруг, рождает новый литературный стиль яркой и подробной описа-

тельности. Все чудесно, на все хочется обратить внимание и во все взглянуть подробнее, ибо каждый предмет может оказаться дорожным указателем на этом волшебном пути. Не заметить его — пропустить приключение.

Обычная форма жизни для романного рыцаря — необычное. Он живет *в волшебном, авантюрном пространстве и времени*<sup>1</sup>. Если он чего-либо и страшится в своем бесстрашии, то обывденного и сниженного, что может уронить его достоинство. Когда Ланселот отправляется спасти Геньевиру (так у Кретьена) из рук злодея, чтобы узнать, где она, ему предложено проехать отрезок пути на телеге. Это оскорбительно, и он колеблется, делая всего три шага, прежде чем сесть на нее. Телега — испытание для рыцарской чести, но колебание оскорбительно для его любви. И спасенная Геньевира чувствует себя оскорбленной; на долю же обезумевшего от любви и отчаяния рыцаря выпадают новые испытания — в наказание.

Впрочем, это сюжет уже другого романа Кретьена де Труа. Между 1176 и 1181 гг. им написаны «Ивэйн, или Рыцарь со Львом» и «Ланселот, или Рыцарь телеги». Сюжеты построены так, как будто их автор хотел проверить разные возможности любви, посмотреть на нее с разных сторон. Вообще, нужно сказать, что во всех романах Кретьена ощущается отчетливое проблемное задание: с какой целью выбран и именно так разработан данный сюжет, на что в нем содержится ответ и с чем ведется спор? Подобная подвижность повествовательной точки зрения лишний раз напоминает нам о наличии *автора*. В Кретьене де Труа мы предполагаем способность к изменчивости вплоть до самоопровержения и даже самопародии.

В «Ивэйне, или Рыцаре со Львом» он, вероятно, ближе всего подошел к своему идеалу серьезной любви, достигаемой в браке. Ивэйн завоевывает даму, чтобы вскоре потерять ее, вновь увлекаясь подвигами. Чтобы вернуть любовь, нужно искупить проступок, прозреть и остаться верным обретенному пониманию.

История Ланселота — история чувства всеподчиняющего и доводящего до безумия. Может быть, поэтому Кретьен и не докончил роман, оставив его одному из своих учеников. Это не та любовь, которую он ценит. Его герои — Эрек, Клижес, Ивэйн. Но ему предстоит еще раз испытать себя в новом героическом качестве.

---

<sup>1</sup> Эти термины принадлежат М. М. Бахтину. См. подробнее его классическую работу «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» (она вошла в несколько сборников его избранных трудов).

Последний роман писателя — «Персеваль, или Повесть о Граале» связывают с его переездом ко двору графа Фландрского, женатого на Изабелле Вермандуа (подруге Альеноры Аквитанской). Здесь куртуазная любовь толкуется в духе христианского благочестия, отсюда и выбор сюжета. Мистическая легенда о Святом Граале сложилась где-то на Востоке и получила в средние века широкое распространение в Европе. Грааль — священная чаша, в которую, по преданию, Иосиф Аримафейский собрал кровь распятого Христа. Тем самым, как сказано в словаре «Мифы народов мира», этот сосуд стал прообразом «драгоценных вместилищ для материализованной святости».

Тема Грааля стала логическим завершением сюжетного цикла и всей куртуазной духовности. Куртуазная любовь родилась как чувство к земному, человеческому, но как чувство Божественное по своему происхождению: Бог дарует ее и Бога прежде всего приучается любить человек. На своем земном пути, облагораживая свою чувственную природу, свою плоть, человек восходит к небесному. В куртуазии заложено ощущение причастности таинству, и Грааль становится последним, наиболее завершенным выражением этой причастности. Будучи последовательно героем, рыцарем, идеальным влюбленным, человек готовит себя к деянию, уже непосредственно обращающему его к Богу. Ему человек может послужить, спасая христианскую святость. Поводом для крестовых походов было вырвать Гроб Господен из рук неверных. Грааль — повод для личного подвига, подготовленного куртуазным восхождением героя.

Далеко не каждому рыцарю дано участвовать в поисках Святого Грааля. Кроме прочих достоинств, в этом деле потребны душевная чистота и твердая вера. Быстро сходит с пути поиска сэр Гавэйн. Больше упорства проявляет сэр Ланселот, несмотря на видения, предрекающие ему неудачу: «Сэр Ланселот, сэр Ланселот, твердый, как камень, горький, как древесина, нагой и голый, как лист смоковницы! Ступай отсюда прочь, удались от этих святых мест!»<sup>2</sup> И все же Ланселот удостоился достичь Грааля, хотя и не удостоился его видеть, пораженный в его присутствии многодневным сном.

Рыцарями Грааля стали сэр Персеваль, преодолевший дьявольское искушение и утвердившийся в вере; сэр Борс и главный герой этой части цикла — благочестивый сэр Галахад, сын Ланселота, занявший пустовавшее гибельное место за Круглым Столом.

---

<sup>2</sup> Мэлори Т. Смерть Артура. — С. 569.

Свой последний роман Кретьен де Труа не окончил. То ли сюжет, заказанный новыми покровителями поэта, не увлек, то ли смерть прервала работу... Она будет продолжена другими. Поиск Граала и образ одного из рыцарей, его ведущих, — сэра Персевалья будет разрабатываться многими авторами. Сразу вслед Кретьену это делает немецкий писатель Вольфрам фон Эшенбах в огромном стихотворном романе «Парцифаль».

Рыцарский роман приходит к совершенно новому пониманию человеческой личности, возникающей в процессе воспитания, приобретения ею знания общественных условностей, нравственного восхождения, и под знаком опасности, становящейся для нее очевидной, — уйти от своей благодатной природы. Роман сменяет эпос, вслед которому он пообещал повествовать о подлинном и историческом, но увлекся и увлек читателей волшебным, сказочным. Он возник как серьезная нравственная программа, пусть и утопическая; он же на несколько веков станет любимым чтением, развлекающим многих и владеющим умами, а то и сводящим с ума, как спустя четыре столетия произойдет с героем Сервантеса.

### Вопросы и задания

*Расскажите об основных циклах романских сюжетов.*

*Какой цикл и в связи с какими событиями возникает в Англии?*

*Чем обусловлена популярность восточной темы?*

*Каких вы знаете рыцарей короля Артура?*

*Можно ли сказать, что интерес к внутренней жизни человека проявляет себя у Кретьена де Труа как попытка понять «диалектику души» или это будет опережением событий? Тогда каким образом автор дает возможность герою проверить и проявить себя?*

**Темы для докладов и сочинений по разделу «Рыцарский роман»**

Происхождение рыцарского романа

Эпос и роман

Рыцарский роман как литература

Повествовательная позиция автора

Сюжет бретонского цикла

Творчество Кретьена де Труа

Идеальный рыцарь

Мотив испытания и прозрения

Сказание о Святом Граале

## Издания рыцарских романов

Бедье Ж. Роман о Тристане и Изольде. — М., 1965. (Реконструкция и пересказ всего сюжета).

Кретъен де Труа. Ивэйн, или Рыцарь со Львом / Пер. В. Микушевича // Средневековый роман и повесть / Вступ. ст. и примеч. А. Д. Михайлова. — М., 1974. — (Библиотека всемирной литературы).

Кретъен де Труа. Эрек и Энида; Клижес. — М., 1980. — (Сер.: «Литературные памятники»).

Легенда о Тристане и Изольде / Изд. подгот. А. Д. Михайлов. — М., 1976. — (Сер.: «Литературные памятники»).

Мэлори Т. Смерть Артура / Пер. И. М. Бернштейн. — М., 1973. — (Сер.: «Литературные памятники»). (Позднее — XV век — прозаическое переложение основных сюжетов бретонского цикла).

## Литература

Мэлори Т. Смерть Артура / Пер. И. М. Бернштейн; Послесловие А. Д. Михайлова; Приложение: Мортон А. Артуровский цикл и развитие феодального общества. — М., 1974. — (Сер.: «Литературные памятники»).

Бахтин М. М. Эпос и роман: О методологии исследования романа // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975 (и другие сборники статей).

Мелетинский Е. М. Средневековый роман: Происхождение и классические формы. — М., 1983.

Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. — М., 1976.





## НОВЕЛЛА — ЖАНР РАННЕГО ВОЗРОЖДЕНИЯ

### Три типа средневековой культуры

Роман, наряду с куртуазной поэзией, важнейшее проявление *рыцарской культуры*. Место ее действия — замок. *Замок* — символ зрелого средневековья, выразивший его во всей полноте, цельности и в то же время таивший наибольшую угрозу этой цельности. Смысл парадокса в том, что каждый замок претендовал быть замкнутым в себе, законченным миром, воспроизводившим его во всех деталях и иерархических подробностях. За замковыми стенами каждый феодал превращался в верховного правителя, осуществлявшего и духовную и мирскую власть. При том что натуральное хозяйство было самодостаточным, связи с внешним миром могли легко слабеть и на какое-то время прерываться. Любая эпоха смуты, время кризиса верховной власти, оборачивалась строительным бумом и десятками новых феодальных замков. Нередко, сокрушая непокорного вассала, монарх считал за лучшее разрушить его укрепления.

*Рыцарская культура* — это лишь один из трех основных культурных типов эпохи. Два других: *церковная* и *народная* — иначе именуемая теперь (термин М. М. Бахтина) *народная смеховая*, ибо противостоящая официальному порядку жизни. У каждой культуры свое место действия. Главная сцена, на которой совершается церковная служба, — собор. Народная культура избрала для себя городскую площадь.

Народная культура связана с ростом средневекового города. На его площадях раздался *всенародный*, ибо никого не исключаящий, и *универсальный*, ибо ничего не щадящий, смех карнавала, возвращающий к первоначальным *игровым* истокам культуры. Играя, человек вырабатывает формы своей об-

шественной жизни, которые создаются *непреднамеренно, свободно*, — формы, праздничные и торжественные.

Площадь была местом встречи всех сословий и всех культур. Здесь вера сходила на землю, на городскую площадь, ту самую, что располагалась под часами ратуши, на которой торговали, веселились, вокруг которой рос город и в праздничные дни кипел карнавал.

Важным фактором была и сама теснота городской жизни, где над *рыночной площадью* высился собор, а невдалеке стояли городские дома рыцарей, а то и княжеский замок. В этом соседстве люди были виднее друг другу, а разные типы культуры переимчивее. Они всматривались в лица, вслушивались в слово, учились запоминать. *Память* — важнейшее свойство культуры.

### Круг понятий

*Три типа средневековой культуры:*

церковная	собор
рыцарская	замок
народная смеховая	площадь

*Народный смех:*

всеобщий	пародийный
свободный	карнавальный

### РЕЧЕВОЙ ОБЛИК НОВЕЛЛЫ

*Трансляция культурной памяти* — постоянная функция эпоса. Слово *эпос* на материале средних веков ассоциируется преимущественно с произведениями большой формы и огромного значения, т. е. сохраняющими память рода или нарождающуюся национальную память. Однако формы эпоса, репрезентативные для всего жанра и играющие в нем центральную роль, не всегда столь монументальны, как, скажем, героическая поэма или рыцарский роман. Бывают эпохи когда гены культурной памяти передаются в формах, гораздо менее грандиозных. Так и было при начале новой эпохи — Возрождения.

Культурная память меняла форму своего бытования: из преимущественно устной она становилась преимущественно письменной, а к концу XV в. — печатной; однако при этом письменная форма культуры отнюдь не игнорировала устной формы передачи предания и стремилась сохранить сам момент общения, рассказывания. Вместе с тем сохранялся и

эффект личного присутствия: новая повествовательная форма окрашивалась *характерностью речи рассказывающего*. Новый повествовательный жанр моделировал *индивидуальное речевое сознание*, воспринимающее в то же время всю культуру в целом, не делая различия по характеру источников знания — устным или письменным, по характеру духовности — светской или церковной. Таким жанром стала *новелла*, возникшая на перекрестке культурных пластов, сочетающая в себе черты многих повествовательных форм: устного анекдота, притчи, нравственного примера (*exemplum*), фрагмента латинской учености. Исходя из своего названия, новелла стремилась подать свой сюжет как новость, обновить известное.

Этот жанр существовал и ранее, но, знаменуя наступление Ренессанса, он резко меняет свой речевой облик по сравнению, скажем, со сборником «Новеллино» (середина XIII в.). Там цель рассказа все еще была по преимуществу дидактической. Поэтому совершенно иным было освещение материала, который интересовал прежде всего не сам по себе, а как повод для морального наставления. Скажем, в средневековых новеллах нередко возникали имена как будто бы исторические, к которым, однако, сегодняшним комментаторам приходится давать извиняющиеся справки: император Фридрих, но который из двух имеется в виду — дед или внук — неясно. Или при упоминании в тексте короля Помпея комментатор сокрушенно признается, что ни один из Помпеев королем не был.

Имя, в сущности, и неважно, никакой его конкретный носитель не имелся в виду, а появлялось оно лишь как штрих, оживляющий или создающий впечатление наивной достоверности, при обозначении той или иной социальной функции персонажа: император Фридрих — воплощение власти. Король Помпей — королевское величие, которое в таком сочетании дано в античной подсветке и, следовательно, вдвойне убедительно заявляет идею.

Фактическая безличность персонажей соответствовала повествовательной безличности рассказчика. Он не имел лица, он не говорил, а наставляя в вечных истинах, требовавших *авторитетного слова*, которое не зависит от того, кем оно в данный момент произносится. Новелла родилась, когда *рассказывающий человек* стал не переменным участником повествования, когда он сам стал персонажем, то есть предметом внимания и интереса. Поэтому ренессансная новелла появилась в составе книги, *сборника*, где рассказам предшествует воссоздание ситуации рассказывания.

## Круг понятий

*Культурная память:*

функция эпоса

притча — пример — анекдот — фабль — «Новеллино»

авторитетное слово

рассказывающий человек

### ЖАНР НОВЕЛЛЫ У БОККАЧЧО

Создателем жанра ренессансной новеллы считается Дж. Боккаччо (1313 — 1375). Его сборник «Декамерон» не свод неизвестно кем и когда рассказанных новелл, а книга. У нее есть автор. У каждой новеллы есть рассказчик.

Итак, составилась ряд понятий, отмечающих новизну «Декамерона» на фоне сборников средневековых новелл: *книга — автор — рассказчик.*

*Новелла* — это слово обозначает «новость» и жанр, им обозначенный, предполагает узнавание чего-то нового, неожиданного.

Разговор о жанре новеллы у Боккаччо рано или поздно возвращается к одному старому мнению. Его высказал немецкий писатель (один из первых лауреатов Нобелевской премии — 1910 г.) Пауль Хейзе. Он обратил внимание на девятую новеллу пятого дня о любви Федерико дельи Альбериги к монне Джованне, оставшейся богатой вдовой с малолетним сыном. Именно сыну отец завещал огромное состояние, но в случае его смерти оно должно перейти к матери (все эти подробности сыграют свою сюжетную роль).

Федерико растрчивает все, что у него было, на празднества и подарки в честь любимой дамы, так и не завоевав ее признательности. У него остается единственная драгоценность — его прекрасный сокол. Этого сокола очень полюбил и сын Джованны, который решается попросить его, лишь когда опасно заболевает. Мать, исполняя желание больного сына, вместе с подругой отправляется к Федерико, застав его врасплох, ибо в своей теперешней нищете ему нечем их даже угостить. Сокол — последний знак благополучия и достоинства (символ дворянского быта, чести), но служанке приказано посадить его на вертел. После поданного на стол угощения дама решается высказать свою запоздалую просьбу. Услышав о содеянном Федерико, Джованна «на первых порах упрекнула его за то, что он заколол такого сокола, чтобы угостить им женщину, а затем стала восхвалять про себя его великодушие, которое не в силах была умалить бедность».

Сокола уже не вернуть, как, оказывается, и не помочь больному ребенку, который умирает. Однако то, что не смогли сделать подарки и празднества, совершил сокол — дама полюбила великодушного поклонника и спустя приличествующее время вышла за него замуж, принесла немалое приданое. Так драматически состоялась благополучная развязка.

Из этого сюжета Пауль Хейзе вывел закон новеллистического сюжета: у каждой новеллы должен быть свой сокол, то есть та деталь, благодаря которой будет замкнуто действие: «Пауль Хейзе считает, что, в отличие от романа, новелла рисует жизнь в замкнутом кругу, выделяя одно главное событие»<sup>1</sup>.

Сокол — хороший метафорический образ жанра новеллы, но, как и всякая метафора, он противится буквальному прочтению. Далеко не везде есть столь отчетливая сюжетная подробность. Иногда ее роль выполняет просто остроумная и вовремя сказанная фраза. Новелла, как и анекдот, должна иметь завершение неожиданное, замыкающее сюжет таким образом, чтобы развязка позволила как бы единым взглядом заново охватить все сюжетное пространство, представшее теперь в новом свете. Степень неожиданности и замкнутости различна в новеллах Боккаччо.

В некоторых из них обилие повествовательного материала, множество эпизодов выводит их на тот жанровый предел, на котором они уже предстают «зародышем романа»<sup>2</sup> или беглым изложением романного сценария (подобно предваряющим их собственное содержание кратким аннотациям). Но даже в них сюжет возвращается к своему истоку, восстанавливает прерванное течение. Так в рассказе о судьбе Беритолы (см. выше — II, 6) функция «сокола» передоверена историческим событиям, вначале разрушившим благополучие семьи, а затем его восстановившим. Еще более показательна следующая за ней новелла — об Алатизель, совершенно не укладывающаяся в представление о новеллистическом сюжете, состоящая из множества эпизодов, но в то же время формально замкнутая в полном соответствии с законом жанра:

«Султан Вавилонии отправляет свою дочь в замужество к королю дель Гарбо; вследствие разных случайностей она в течение четырех лет попадает в разных местах в руки к девяти мужчинам; наконец, возвращенная к отцу как девственница, отправляется, как и прежде намеревалась, в жены к королю дель Гарбо».

---

<sup>1</sup> Штейн А. Почему читают «Декамерон»// Штейн А. На вершинах мировой литературы. — М., 1977. — С. 34.

<sup>2</sup> Там же. — С. 35.

Из этого случая якобы и родилась поговорка: «Уста от поцелуя не умяются, а как месяц обновляются» (пер. Н. Любимова). Эту фразу можно считать в данном случае жанровым аргументом, «соколом», приведшем новеллу к благополучно замкнутому финалу. Замкнутость, разумеется, чисто формальная, но показательно желание автора не отступить от нее. Боккаччо действительно прибегает к анекдотическому способу организации сюжета, но это отнюдь не означает, что его новеллы представляют собой анекдоты. Они рассказываются не ради того, чтобы смог взлететь «сокол», но его появление знаменует обязательную для Боккаччо сюжетную стройность, законченность, хотя, даже после того как «сокол» был выпущен на свободу, новелла, в отличие от анекдота, может еще продолжаться.

Примером тому и одна из самых известных новелл «Декамерона» о Мазетто, прикинувшемся немым и дураковатым с тем, чтобы устроиться на работу в женский монастырь (III, 1). Его хитрость имела успех: он не только был допущен обрабатывать монастырский сад, но вскоре уже имел полный доступ к его обитательницам. Однако к его услугам стали прибегать так часто и столь многие, что Мазетто счел за необходимое объявить о случившемся с ним чуде: он заговорил. Заговорил, чтобы внести на будущее разумный регламент в свою деятельность по обработке монастырских угодий. Анекдот здесь бы и кончился. Новелла же продолжается с тем, чтобы поведать о том, как в дальнейшем устроились дела, как Мазетто стал управляющим, а под конец жизни покинул монастырь «старым отцом семейства и богачом».

Новеллистический сюжет предполагает замкнутость, но он совсем необязательно ограничивает сюжетное пространство единственным эпизодом; напротив, он все более начинает тяготеть к тому, чтобы дать перспективу отношений, наметить судьбу человека. «Сокол» у Боккаччо взлетает там, где средневековые повествовательные формы: притча, пример, фábль, новелла — предполагали *мораль*. Боккаччо обходится без морали, сделав *формой своего сюжетного завершения прием преимущественно устного жанра и сохранив его при создании новой литературной формы — ренессансной новеллы*.

Новелла Боккаччо передает звучание живой речи, которая становится предметом изображения литературного, письменного слова. Предваряя роман нового времени, Боккаччо в пределах малой повествовательной формы открывает *романность*, художественное качество которой М. М. Бахтин связал

с изображением *говорящего человека*<sup>1</sup>. В жанре Боккаччо говорящий человек прежде всего предстает как *человек рассказывающий*. Вот почему наличие «рамы», вводящей рассказчиков в поле сюжетной видимости, становится фактом жанрообразующим. Мы не только слушаем рассказ, мы присутствуем при самом моменте рассказывания, видим, как это делается, имеем возможность следить за обсуждением рассказанного и того, насколько это удалось.

*Новая речевая природа жанра* новеллы фактически обещана Боккаччо уже в названии его книги, откликающемся на глас молвы («...*прозываемая* принц Галеотто...»). Галеотто — один из рыцарей Круглого Стола, тот, кто способствовал любви Ланселота к Гениевре, сделав тем самым свое имя нарицательным если не для сводника, то для пособника незаконной любви.

Что же звучит в этом прозвании «Декамерона» — осуждение? Тогда зачем Боккаччо принимает его для своей книги?

Здесь и впоследствии несколько раз Боккаччо вступает в спор, объясняется с читателями. Он тоже находится в сюжетном поле своего повествования. Он сам поддерживает заданный диалогический, устный его ход.

«Декамерон» — *книга о любящем человеке*, о том, что человек способен совершать под воздействием этого чувства, каким оно делает его. Пожалуй, самая показательная в этом отношении новелла та, которой открывается пятый день. Ее герой носит не имя, а прозвище — Чимоне, то есть «скотина», звероподобный человек. Таков он и есть: «...ни усилиями учителя, ни ласками и побоями отца, ни чьей-либо другой какой сноровкой невозможно было вбить ему в голову ни азбуки, ни нравов, и он отличался грубым и неблагозвучным голосом и манерами, более приличными скоту, чем человеку...»

Но вот Чимоне увидел прекрасную девушку и полюбил ее. Что за этим последовало? «Во-первых, он попросил отца дать ему такие же платья и убранство, в каких ходили и его братья, что тот и сделал с удовольствием. Затем, вращаясь среди достойных юношей и услышав о нравах, которые подобает иметь людям благородным и особенно влюбленным, к величайшему изумлению всех, в короткое время не только обучился грамоте, но и стал наидостойнейшим среди философствующих».

---

<sup>1</sup> См. гл. «Говорящий человек» в работе М. М. Бахтина «Слово в романе».

Любовь открывает путь к достоинству, благородству и даже к образованности, тем самым уже непосредственно воплощая гуманистическую программу. Любовь делает Чимоне *деятельным*, ибо заставляет бороться за нее, поскольку поблвившаяся девушка просватана за другого. Правда, деятельность ради любви, хотя и выглядит героической, приходит в прямое противоречие с законом и справедливостью. Чимоне снаряжает корабль, чтобы силой похитить возлюбленную (которая пока что вовсе не стремится быть похищенной), проливает немало крови и, наконец, едва не погибнув, в результате заговора добивается желаемого: он и его сообщник «женились на тех дамах и, справив великий пир, весело наслаждались своей добычей».

Таков счастливый финал. Счастливый? Рассказчиками он не обсуждается. И все-таки вызывает вопросы. Допустим, мы поверили автору, что любовь проливает в душу человека свет жизни, дает ему силу действовать, но всегда ли в соответствии с понятиями нравственности и справедливости? Любовь делает человека *деятельным*, но далеко не *идеальным*, поскольку он действует в том мире, каков он есть, следуя его привычкам и установлениям.

Боккаччо выносит на обсуждение современную жизнь во всем разнообразии ее ситуаций и характеров. Форма создана и открыта к дальнейшему развитию, происходящему иногда под влиянием Боккаччо, а порой и независимо от него. Речевая фактура рассказа заиграла разнообразием речевых оттенков. В их игре составилось целое — *сборник рассказов*, предстающий в своем единстве *книгой* и заставляющий ждать появления большой повествовательной формы — *романа*.

### Круг понятий

#### Жанр сборника:

книга	автор
«рама»	рассказчик
принц Галеотто	слушатель

#### Жанр новеллы:

«сокол»	«зародыш романа»
анекдот	рассказывающий человек

### Вопросы

*С каким типом средневековой культуры связано рождение новеллы?*

*Что отличает новеллу от предшествующих малых повествовательных форм? Что отличает ее от дидактических жан-*



ров? Что нового вносит ренессансная новелла в сравнении с «Новеллино»?

Есть ли у новеллы Боккаччо какой-то один устойчивый тип сюжетного развития?

Как проявляет себя новая речевая природа жанра?

Что позволяет рассматривать новеллу и особенно новеллистический сборник как шаг, предсказывающий рождение нового романа?

### **ДЖ. БОККАЧЧО. «ДЕКАМЕРОН»: проблемный план занятия**

1. Состав сборника; функция сюжетной «рамы» в повествовании.

2. Характер любви у Боккаччо; столкновение различных точек зрения.

3. Следует ли Боккаччо ренессансному представлению о человеке как о достойной личности?

4. Жанр новеллы и особенности повествовательного стиля раннего Возрождения.

### **Тексты**

Дж. Боккаччо. «Декамерон» (пер. Н. М. Любимова; пер. А. Н. Веселовского).

### **Литература**

Ауэрбах Э. Брат Альберт // Ауэрбах Э. Мимесис. — М., 1976. — С. 211—237.

Веселовский А. Н. Художественные и этические задачи «Декамерона» // Веселовский А. Н. Избранные статьи. — Л., 1939. — С. 284—358.

Хлодовский Р. И. «Декамерон»: поэтика и стиль. — М., 1982.

Шайтанов И. О. Повествовательный стиль раннего Возрождения: Джованни Боккаччо // Шайтанов И. О. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. — М., 1997. — С. 99—145.

Шайтанов И. О. Повествовательный стиль раннего Возрождения. Литература // Еженедельное приложение к газете «Первое сентября». — 1996. — № 37. — Октябрь. — С. 5—12.



## РОМАН — ЭПОС НОВОГО ВРЕМЕНИ

### Эпос и роман

В 1492 г. в Испании завершилась многовековая Реконкиста — процесс отвоения территории из-под власти мавров, пришедших сюда еще в VIII в. За два года до этого события Христофор Колумб отправился открывать для испанской короны то, что считал Индией и что в действительности оказалось Америкой. Чем больше золота и серебра из американских владений ежегодно прибывало в Испанию, тем она становилась беднее и тем более росло число нищих на ее дорогах. Невыгодно стало производить. Хозяйство пришло в упадок.

Из «энергии» национального духа возникла испанская драма *золотого века*, инерция развития которой уводит, однако, из эпохи Возрождения в следующий, XVII век, где и были продолжены открытия Лопе де Вега.

Из непосредственного наблюдения над испанской реальностью возник роман, подведший итог европейскому Возрождению и ставший основным жанром на все последующие века европейской литературы. Усилия разных национальных традиций привели к его созданию, но у испанской, пожалуй, самая важная роль — объединяющая. Именно здесь *романность* стала характерной чертой жизненной ситуации, отмеченной новой подвижностью, сделавшей *местом своего действия большую дорогу*. Выйдя на нее, замечательная традиция повествовательного жанра средних веков — рыцарский роман — стала формой осознания современности.

Что такое «романность»? Чтобы ответить на этот естественный вопрос, спровоцированный незнакомым словом, ка-

жется, необходимо задать иной, обращенный к другому слову, которое мы считаем таким понятным: что такое роман?

В XVI в., то есть одновременно с началом нового романа, возникает теория словесного искусства — поэтика. Роману в ней нет и не может быть места. Поэтика пытается внести порядок в существующие формы словесности. Роман же самым фактом своего существования опрокидывает этот порядок. Он ведет себя как слон в посудной лавке. Он изначально отказывается подчинить себя каким-либо нормам, правилам, а поэтика *нормативна*. И роман ей совершенно не нужен, ибо в ее строгой иерархии высокое место эпоса занято эпической или героической поэмой.

Таким образом, уже при своем возникновении ренессансный роман оказывается объявленным вне поэтического закона. И он принимает эту роль — изгоя, карнавального шута, все перевертывающего, опрокидывающего, ставящего с ног на голову. Основной же объект для его карнавального пародирования — высокий эпос.

Эти родовые черты остались в природе романного жанра. Вот почему для создания самой убедительной на сегодняшний день его теории М. М. Бахтин вернулся к началу — к роману Рабле, возникшему в исторической близости к своим эпическим истокам: «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» (первое изд. 1965 г.). На фоне старого эпоса яснее проступают черты нового.

Старый героический эпос — форма народной поэзии, показывающая, каким родовое сознание мыслит свое прошлое, какими чертами наделяет героя, защитника рода. Характерными, или, как говорит Бахтин, «конститутивными», чертами эпопеи можно считать три. Во-первых, ее предметом «служит национальное эпическое прошлое», то прошлое, из которого разовьется будущее рода и которое навсегда остается в национальной памяти.

Во-вторых, «источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел)...». Творец эпоса безымянен, поскольку он не сочиняет, не выдумывает, а лишь дает форму тому, что принадлежит всему роду — его памяти, передаваемой из поколения в поколение.

И наконец, третье: «...эпический мир отделен от современности, то есть от времени певца (автора и слушателей), абсолютной эпической дистанцией»<sup>1</sup>. Абсолютной, ибо не-

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман: О методологии исследования романа // Бахтин М. М.. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 456.

преодолимой, неизменной: старый эпос не знает движущегося времени, он знает одно застывшее, неменяющееся прошлое.

В романе все иначе, вплоть до противоположности. Он воплощение не безличного, а *личного* начала, сказывающегося и в том, что у него есть автор, и в том, что его герой — не обобщенный образ родовой силы, а, в большей или меньшей мере, *индивидуальность*. Роман волен выбирать предмет своего изображения любое время, но, о чем бы он ни повествовал, в нем звучит голос *современности*. Его образная система, по выражению Бахтина, создается в зоне «максимального контакта с настоящим... в его незавершенности»<sup>1</sup>. Настоящее время всегда *незавершено*, его события всегда продолжают, устремленные в будущее. Об их результатах мы можем лишь догадываться. Эпическое прошлое, напротив, абсолютно именно потому, что оно раз и навсегда прошлое, это спектакль, который доигран, финал его известен.

Настоящее если не всегда место действия романа, то всегда место его рассказа. Этим он отличается не только от старого эпоса, но и от предшествующего ему рыцарского романа и поэмы на рыцарский сюжет, события которых отнесены к некоему условно-вымышленному авантюрному времени.

Имеющий дело с незавершенностью современных событий роман как бы представляет собой *разноречивый комментарий*, их сопровождающий, пытающийся их оценить, угадать их развитие. Старый эпос представлял собой *авторитетное слово*, не допускающее сомнения как в истинности происходящего, так и в его исходе. Роман представляет собой *многоголосый диалог*, распадающийся на множество точек зрения. Герой романа — «говорящий и беседующий человек»<sup>2</sup>.

### Круг проблем

#### *Эпос и роман:*

национальное эпическое прошлое	незавершенное настоящее
национальное предание	говорящий человек
абсолютная временная дистанция	контакт с настоящим

#### *Романность:*

- незавершенность и ненормативность формы
- открытость современности
- социальное разноречие
- диалогичность точки зрения

<sup>1</sup> Бахтин М. М. Эпос и роман. — С. 455.

<sup>2</sup> Там же. — С. 467.

**ФРАНСУА РАБЛЕ. «ГАРГАНТЮА И ПАНТАГРЮЭЛЬ»:  
проблемный план занятия**

1. Создание книги и ее композиция.
2. Элемент и приемы пародии в отношении рыцарских и церковных идеалов.
3. В какой мере взаимно дополняют или исключают друг друга следующие оценки романа:  
явление «народной смеховой культуры» (М. Бахтин);  
роман, в котором «вместо героя выступает деклассированная богема, если не просто шпана» (А. Лосев);  
«нравственная автобиография целого периода Возрождения» (А. Веселовский)?
4. Роль и изменение образа Панурга в свете данных трех точек зрения.
5. Черты романа — эпоса нового времени.

*Литература*

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле. (Введение обязательно).

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — Раздел «Разложение возрожденческой эстетики во Франции в XV — XVI вв.». — С. 583—598; Обратная сторона титанизма. — С. 120—138.

Шайтанов И. О. Франсуа Рабле // Шайтанов И. О. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. — М.: Просвещение, 1997. — С. 250—283; То же // Литература // Еженедельное приложение к газете «Первое сентября». — 1997. — № 26. — Июль. — С. 1 — 4.

*Дополнительная литература*

Веселовский А. Н. Рабле и его роман: Опыт генетического объяснения // Веселовский А. Н. Избранные статьи. — Л., 1939.

Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — Раздел VII «Раблезианский хронотоп».

**МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС. «ДОН КИХОТ»: анализ романа**

Открытость романа настоящему заставляет совершенно иначе подойти к его анализу. Чтобы понять произведение любого жанра, важно знать, когда оно возникло, что послужило ему поводом, какими были обстоятельства жизни автора

или историческая ситуация в целом. Это все необходимый исторический фон. Однако для романа это больше, чем фон, это его непосредственный сюжетный материал, поскольку действительно великие романы с необычайной полнотой вбирают в себя всю современность. Так было и с романом Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (1532—1553).

Рабле начал с того, что шутовски переименовал простонародное повествование о великанах и героях (корнями восходящее к героическому эпосу), сделав их участниками современной жизни. Вслед за Рабле пришел Сервантес, чтобы переименовать другую эпическую форму — рыцарский роман, выведя его на большую дорогу современности и повстречав уже там обосновавшееся собственно испанское создание — *плутовской роман*, или, иначе, *пикареску*.

Пикаро — так в Испании называли мошенников, плутов, необычайно расплодившихся в атмосфере, контрастно сочетающей богатство с бедностью. Первый роман этого жанра анонимно появился в 1554 г. и назывался «Жизнь Ласарильо с Тормеса». Тормес — река в Испании. Ласарильо — уроженец тех мест. История жизни — обычный сюжет плутовского романа, претендующего на абсолютную документальность повествования. Традиция плутовского романа утвердится в XVII в., но этот первый его образец сразу же приобрел огромную популярность. В нем рассказывалось о жизни, кокова она есть, и достоинства такого рода повествования воспринимались зависящими от увлекательности того, что пережил автор.

В главе двадцать второй первого тома романа «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» встретившийся герою разбойник рассказывает, что пишет историю своей жизни: «Она до того хороша, — отвечал Хинес, — что по сравнению с ней *Ласарильо с берегов Тормеса* и другие книги, которые в этом роде были или еще когда-либо будут написаны, ни черта не стоят».

До появления в 1605 г. своего великого романа его автор Мигель де Сервантес Сааведра (1547—1616) пережил и испытал так много, что по увлекательности своей жизни вполне мог бы соперничать с героями любой пикарески. Однако образцом для своего романа он избрал иной жанр, еще более популярный, — рыцарский роман и пародировал его. Да, вначале «Дон Кихот» был пародией. Но если замысел и был пародийным, то его исполнение значительно переросло первоначальный план.

Весь XVI век Испания зачитывалась рыцарскими романами и в огромном количестве производила их. За опублико-

ванным в 1508 г. романом об Амадисе Гальском последовали «Пальмерин Английский», «Бельянис Греческий» и множество других произведений о благородных рыцарях, если не всех сводивших с ума, как они свели с ума Дон Кихота, то, во всяком случае, читавшихся широко и с увлечением, так что, вероятно, многие в Испании могли бы со знанием дела участвовать в своего рода читательской конференции, которую в шестой главе ведут священник и цирюльник. У них вполне практическая цель: почистить библиотеку безумного идалго от наиболее опасных и возбуждающих воображение книг, сохранив в ней все ценное. Это происходит после того, как Дон Кихот, избитый и израненный, возвращен домой после своего первого выезда. *Сервантес вывел на дороги, исхоженные пицаро, поставил в жизненные условия, приспособленные для существования плута, героя, мечтающего о славе и подвигах благородных рыцарей.*

Подвиги в рыцарском романе принадлежат условно-вымышленному времени и пространству. Они столь же комичны, как имя героя Сервантеса, смешивающее бытовую реальность с высокой претензией, — *Дон Кихот Ламанчский*. Будучи идалго, он не имеет права именоваться «доном», ибо не принадлежит к титулованной знати. Герой полагает, что приобрел это право, образовав из своего подлинного имени рыцарский титул. А имя ему то ли Кихада, то ли Кесада. Первое значит по-испански «челюсть»; второе — «пирог с сыром».

Да и Ламанча, включенная в титул в качестве географической его части, дела не спасает, ибо это выжженная солнцем, полупустынная, нищая часть Испании. Так что для испанского уха избранный героем титул звучал приблизительно, как бы звучал для русского — Дон Пирогов Пошехонский или что-либо в этом духе.

Герой выбрал себе имя и вместе с ним свой первоначально-комический характер. Он упрочил свое пародийно-рыцарское достоинство, избрав в качестве Прекрасной Дамы (а какой же рыцарь может существовать без нее!) «миловидную деревенскую девушку» Альдонсу Лоренсо, переименовав ее таким образом, чтобы ее прозвание «напоминало и приближалось бы к имени какой-нибудь принцессы или знатной сеньоры», в *Дульсинею Тобосскую*. Дульсинея — от лат. dulce, то есть «сладкая, нежная». Тобосо — городок в Ламанче.

Теперь можно отправляться в путь, искать приключений. Впрочем, до приключений предстоит еще одно обязательное, ритуальное событие — посвящение в рыцари. Оно и свершилось на постоялом дворе. Постоялый двор, разумеется, мес-

то действия, не подходящее для рыцарского романа, но постоянно встречающееся на большой дороге, так что герою его не избежать. А его фантазия легко вчитывает в реальность реалии рыцарского романа, преобразуя постоянный двор в стоящий у дороги замок. На несовпадении мечты и реальности возникает одно затруднение: законы рыцарского гостеприимства не предполагают платы за ночлег и стол, а хозяин обычно на этом настаивает. Лишь первый, тот что посвятил Дон Кихота в рыцари, был настолько рад от него избавиться, что отпустил с миром, ничего с него не потребовав.

Более суровая проверка рыцарской мечты реальностью начнется за стенами постоянного двора. Вскоре не удары судьбы, а побои и колотушки посыплются на голову искателя приключений, но его первый подвиг имел печальные последствия для того, ради кого был совершен. Первым опытом восстановления справедливости стало для Дон Кихота прекращение порки, которую устроил крестьянин Альдудо мальчику-пастушонку. Хозяин утверждал, что по вине мальчишки он каждый день теряет овец, а тот жаловался на не заплаченное ему жалованье. Дон Кихот постановил: жалованье заплатить. Хитрый крестьянин обещает это сделать и пытается увести Андреа домой, а тот отказывается, ибо прозорливо полагает, что, оставшись с ним наедине, хозяин спустит с него шкуру. На его реалистическое изображение Дон Кихот отвечает утопическим доверием к человеку: «...и Альдудо могут быть рыцарями. Тем более что каждого человека должно судить по его делам» (I, гл. IV).

В принципе, с точки зрения гуманистического отношения к Человеку, как всегда, прав Дон Кихот. В конкретном же случае он, как почти всегда, не прав. Андреа таки выдрали. Об этом читатель узнает на следующей странице, а Дон Кихот — спустя тридцать глав, когда мальчишка, наконец, отыщет своего благородного заступника, чтобы обратиться к нему с просьбой: «Ради создателя, сеньор странствующий рыцарь, если вы еще когда-нибудь со мной встретитесь, то, хотя бы меня резали на куски, не защищайте и не выручайте меня и не избавляйте от беды, ибо ваша защита навлечет на меня еще горшую, будьте вы прокляты Богом, а вместе с вашей милостью и все странствующие рыцари, какие когда-либо появлялись на свет» (I, гл. XXXI).

Это, пожалуй, самая горькая отповедь, какую пришлось услышать Дон Кихоту. Однако сам герой, как неизбежную принадлежность своего призвания, был готов сносить синяки и шишки. Порой их оказывалось слишком много даже для него, и его первый выезд прервался после подвига, последо-



вавшего за освобождением Андреса. Жестоко избитый погонщиками, Дон Кихот был препровожден счастливо ему повстречавшимся односельчанином в родную деревню. После же того как крестьянин поведал, какую чушь порол по дороге доблестный идалго, местный священник и цирюльник поставили окончательный диагноз его заболеванию и тщательно перебрали книги его библиотеки. Большая ее часть подверглась безжалостному сожжению, а вход в книгохранилище замуровали.

Однако лечение пришло слишком поздно. Рыцарская идея бесповоротно овладела сознанием. Для ее наиболее удачного осуществления Дон Кихот порешил найти оруженосца и в той же деревне отыскал хлебопашца, у которого «мозги были сильно набекрень», а к тому же пленил его обещанием, «дескать, может случиться, что он, Дон Кихот, в мгновение ока завоюет какой-нибудь остров и сделает его губернатором такового» (I, гл.VII). Имя его было Санчо Панса. Имя, говорящее, во всяком случае, о внешнем облике его носителя: *панса* по-испански «брюхо», а *санкас* — «тонкие ноги». Длинный и худой Дон Кихот обрел себе в спутники тонконогую коротышку. Рыцарь путешествует на столь же тощем, как он сам, коне — Росинанте; оруженосец на осле — Сером. Утопическая мечта пустилась в свое второе путешествие, сопровождаемая здравым смыслом, впрочем, легко порой увлекающимся посулами мечты и от того не слишком прочно стоящим на земле. Но все-таки проверка утопии реальностью происходит с этого момента наглядно и постоянно.

*Второй выезд* Дон Кихота оказался куда более долгим и растянулся до конца первого тома. На него приходится самые известные подвиги героя. Он сражается с ветряными мельницами, которые представляются ему многорукими великанами; нападает на карету, где, как ему кажется, томится похищенная принцесса; проводит ночь с козопасами, которым очень мудро повествует о прелестях золотого века; на постоялом дворе принимает за благородную сеньору служанку Мериторнес и оказывается избитым погонщиком мулов; пренебрегая увещеваниями Санчо, атакует стадо баранов, считая его за несметное воинство, в результате чего становится мишенью для множества камней, пущенных в него пастухами; наконец, освобождает каторжников. В очередной раз поверженный, избитый, но не сломленный духом, Дон Кихот получает прозвание от своего оруженосца, которое принимает, — *Рыцарь Печального Образа*. На долю самого Санчо приходится не меньше побоев: на постоялом дворе как бы в уплату неопла-

ченных долгов хозяина ему хорошенько намяли бока, подбрасывая на одеяле; а в довершение бед освобожденный ими каторжник Хинес де Пасамонте (тот самый, что обещал историей своей жизни превзойти достоинства «Ласарильо с Тормеса») украл его осла.

После этого последнего приключения Дон Кихот соглашается с Санчо, дабы избежать встречи со служителями Святого братства, которые непременно будут разыскивать его как преступника, скрыться в диких горных местах Сьерра Морены, где, впрочем, его приключения продолжаются. Здесь Дон Кихот решает совершить некий чрезвычайно славный подвиг — безумное покаяние в честь своей жестокосердной госпожи Дульсинеи Тобосской, к которой тем временем отправляет Санчо с письмом. Здесь происходит и любопытнейший разговор рыцаря с оруженосцем о том, зачем творить это безумие. У Дон Кихота есть неожиданный аргумент, ибо само свое безумие он ценит как рыцарскую доблесть: «Весь фокус в том, чтобы помешаться без всякого повода и дать понять моей даме, что если я, здорово живешь, свихнулся, то что же будет, когда меня до этого доведут!»

*Безумие героя* — постоянный мотив сюжета. Само его желание стать странствующим рыцарем воспринимается всеми как признак помешательства, которому Дон Кихот дает немало подтверждений. Однако его безумие чрезвычайно последовательно, сквозь него прорывается мудрость и благородство. Уже на пути к дому, куда его заманивают инсценировкой рыцарских подвигов, от него ожидаемых, и волшебства, жертвой которого он становится, Дон Кихот поражает своих похитителей, священника и цирюльника, а также встретившегося им по пути каноника «связным вздором» своих речей, тем, как в них мешается «правда с ложью» (I, гл. XLIX). Как мы видели выше, Дон Кихот идет на безумие как на подвиг, осознавая, что в этом своем порыве он превосходит не только обычных людей, не способных подняться до вдохновенного энтузиазма, подавленных прозой бытия, но даже и прославленных героев романа. Безумие — это стихия Дон Кихота, его призвание, его вдохновение. Для него призрачно то, что видит глаз и постигает разум. Он живет для высшей правды, которую нужно открыть, рассеивая чары повседневности.

Поводом порассуждать о кажущемся и истинном не раз становится *шлем Мамбрина*. В XXI главе Дон Кихот нападает на одного цирюльника, мирно отправившегося из своей деревни в соседнюю. Дабы пошедший вдруг дождь не испортил его новой шляпы, цирюльник прикрыл ее до блеска

начищенным медным тазом. Он-то и был сочтен шлемом Мамбрина и отнят у перепуганного цирюльника, бежавшего с поля боя. Первая реакция Санчо здравая: «Ей-богу, хороший таз, таковой должен стоить не меньше восьми реалов, это уж наверняка».

Дон Кихот смущен тем, что у этого шлема не хватает забрала, но прозаические объяснения Пансо для него неприемлемы, он ищет своих — не унижающих, а еще более возвышающих этот предмет, видимо, побывавший в руках профана (вроде Санчо), не понявшего его чудесной сущности.

Дискуссия о шлеме (или, как компромиссно назовет его Санчо, *тазошлеме*) продолжится и примет общий характер, когда на постоялом дворе вся компания, везущая Дон Кихота к дому, наткнется на прежнего хозяина этого предмета, опознавшего его, а заодно и седло, снятое с его осла Санчо и в преломленном свете рыцарского восприятия представшее драгоценной попоной. Дон Кихот неколебим в своей уверенности, что носит на голове «то, что было, есть и будет шлемом Мамбрина...». Ему вторят его спутники, поддерживающие в нем иллюзию, которой в настоящий момент заманивают домой. Цирюльник в недоумении; не участвующие в игре стражники в ярости. Вспыхивает ссора, перерастающая в драку, а затем во всеобщее побоище, которое разумно прерывает сам Дон Кихот: «Не говорил ли я вам, сеньоры, что замок этот заколдован?..» Как иначе может герой объяснить себе и другим, что они не видят очевидного? Для него же «вьючное седло так до второго пришествия и осталось попоной, таз — шлемом, а постоялый двор — замком» (I, гл. XLV).

За спиной у Дон Кихота священник возместит владельцу таза те самые восемь реалов (I, гл. XLVI), в которые его с первого взгляда безошибочно оценил Санчо, пока смотрел на него своими глазами, а не рыцарским зрением Дон Кихота. Предмет обменян на деньги. Тем самым подтверждены его товарная стоимость и его практическое значение, безусловные для здравомыслящего железного века. Но свое призвание Дон Кихот видит в том, чтобы бросить ему вызов, опровергнуть его ценности: «Друг Санчо! Да будет тебе известно, что я по воле небес родился в наш железный век, дабы воскресить золотой. Я тот, кому в удел назначены опасности, великие деяния, смелые подвиги...» (I, гл. XX). Еще до конца главы Санчо пародийно повторит речь хозяина, когда тот сочтет грохот сукновален новым испытанием и посвятит его Дульсинею.

Мечте не раз приходится уступить перед доводами реальности, но они не способны перечеркнуть самой мечты. Ни-

что не убедит Дон Кихота в том, что железный век лучше золотого, которому он посвятил свой ночной монолог, произнесенный перед козопасами (гл. XI). Гуманистическая идея выступает в одежде то рыцарской утопии, то пастушеской идиллии и воплощается героем, поражающим то своим безумием, то умом, но всегда — своей странностью. Он не таков, как все. Он живет в мире, но он не с миром.

А что автор? В каком отношении он стоит к своему герою?

Автор ведь не выдумывает, он претендует на то, что его рассказ — правда, продолжая этим традицию эпического повествования. Он начал свой рассказ с интонацией очевидца, не скрывая своего присутствия: «*В некоем селе Ламанчском, которого название у меня нет охоты припоминать...*» Любопытно, что первые слова в романе — *о памяти*. Эпос — воплощенная память. Рыцарский роман в этом подобен эпосу: он претендует на достоверность своего вымысла. Роман Сервантеса начался с того, что автор говорит о подлинном, но в подтверждение этому ссылается лишь на свою память. Впрочем, скоро у автора обнаружатся источники...

В конце VIII главы Дон Кихот высоко поднял свой меч, чтобы разрубить противника (бискайца, одного из слуг путешествующей дамы, принятой Дон Кихотом за похищенную злодеями принцессу), но опустит его он лишь в следующей главе, ибо «...тут, к величайшему нашему сожалению, первый летописец Дон Кихота, сославшись на то, что о дальнейших его подвигах история умалчивает, прерывает описание поединка и ставит точку. Однако ж второй его биограф, откровенно говоря, не мог допустить, чтобы эти достойные внимания события были преданы забвению...». Он пускается на поиски рукописи. И обнаруживает ее — об этом в начале следующей главы. Так у истории обнаруживается летописец, а у него имя: он арабский историк — Сид Ахмед Бенинхали.

Автор, чье имя значится на титуле — Сервантес, ставит между собой и текстом промежуточную фигуру — летописца. Она обеспечивает вкус подлинности. Сервантес же оставляет за собой свободу общей режиссуры повествования, в котором повествовательная точка зрения все более усложняется по мере того, как множатся рассказы. Они остаются в плане общего повествования, хотя входят в него достаточно автономно, представляя в нем свою историю первоначально как *вставную новеллу*. Они следуют одна за другой, особенно во второй части первого тома, после того как Дон Кихот и Санчо скрываются в горах Сьерра Морены. На этом фактически

закончилось путешествие рыцаря; отсюда начнется его насильственное, обманом осуществленное возвращение. Активными его участниками будут многие из тех, кто впервые появились как герои ими же рассказанных вставных новелл. Сюжеты новелл переплетаются: рассказ безумного влюбленного Карденио дополняется историей прекрасной Доротеи, обманутой тем же Фернандо, который лишил Карденио его возлюбленной — Лусинды. Все четверо встретятся, любовно примирятся и сыграют роли в спектакле для Дон Кихота, чтобы вернуть его домой.

Кроме устных новелл, в повествование вторгаются письменные: на постоялом дворе обнаружена и прочитана *История о Безрассудно любопытном*. Когда же компания покидала постоялый двор, хозяин вынес еще одну рукопись — *Повесть о Риконете и Кортадильо*. Ее здесь читать не будут. Ее можно прочесть в сборнике «Назидательных новелл» Сервантеса, поскольку она одна из них. Сборник создавался одновременно с первым томом романа, сюжет которого поглощает многие новеллы, свои и чужие.

Еще большая возможность к автоотсылкам появилась у Сервантеса во втором томе романа, где персонажи не раз ссылаются на первый том, читают его.

За год до того как в 1615 г. Сервантес издаст свое продолжение «Дон Кихота», появляется его подделка. Это безусловный знак популярности первого тома, однако не порадовавший Сервантеса, тем более что автор подделки некий Авельянеда (вероятно, псевдоним, до сих пор не раскрытый) поносил подлинного автора.

Второй том начинается в противоборстве замыслов: ясно, что героя невозможно удержать дома; остается его отпустить с тем, чтобы переодетый рыцарем его односельчанин — бакалавр Самсон Карраско — одержал над ним победу и потребовал возвращения Дон Кихота. Однако первая попытка едва не закончилась трагически для бакалавра: переодетый Рыцарем Зеркал, он потерпел поражение и едва не поплатился жизнью. Лишь во втором поединке, в конце романа, он, уже как Рыцарь Белой Луны, взял верх.

Значительную часть второго тома Дон Кихот и Санчо проводят у герцога, где служат предметом не только мистификации, но и прямого издевательства. Их пытаются уподобить марионеткам кукольного театра, рыцарский спектакль которого наблюдает Дон Кихот. Наблюдает и в какой-то момент не может более сдерживаться: вступает в бой с кукольными маврами, нанося немалый ущерб театру Маэсе Педро (II, гл. XXVI). Это центральный и знаменательный эпизод.

Он фиксирует масштаб безумной мечты героя — театральной, марионеточной, а по контрасту с нею его собственный — человеческий — масштаб личности. Дон Кихот может быть смешон, когда он, как будто забыв себя, вторгается в кукольное представление, но это ничего не меняет по сути: даже в моменты своего безумия он велик и благороден.

Злоключения героев, отправившихся в погоню за безумной мечтой, *возвращают их к самим себе*, к осознанию блага естественной человечности, каковым они обладают. У них есть силы быть собой, быть человеком, но у них нет сил заставить мир жить по этим законам, простым и добрым. Некогда, у ночного костра, поведавший козопасам о золотом веке Дон Кихот на своем смертном одре мечтает вернуться туда, стать пастухом, раз уж ему не удалось перековать в золото железо нынешнего века.

У этого романа светлый и печальный конец. Нет больше рыцаря — Дон Кихота, есть человек — Алонсо Кихана, умирающий в окружении своих близких, награждающих его другим титулом: «После исповеди священник вышел и сказал:

— Алонсо Кихана Добрый, точно, умирает и, точно, находится в здравом уме...»

Повествование о его жизни и смерти стало рождением нового человека и нового литературного жанра — романа.

### Круг понятий и проблем

#### *Жанр романа:*

эпос	предание
рыцарский роман	автор
плутовской роман	пикаро
романность	разноречие

#### *Герой романа:*

пародия	безумие
утопия	человечность

### Проверка памяти

*Исторические понятия:* Реконкиста, всемирная империя, золотой век

*Даты:* 1492, 1547, 1554, 1605, 1615, 1616

*Герои рыцарского романа:* Амадис Гальский, Бельянис Греческий, Пальмерин Английский, Дульсинья Тобосская, Рыцарь Печального Образа, Рыцарь Белой Луны

*Географические названия:* Ламанча, Тобосо, Тормес, Сьерра Морена

*Персонажи:* Хуан Альдудо, Альдонса Лоренсо, Мериторнес, Карденио, Доротейя, Самсон Карраско  
*Авторы:* Авельянида, Сид Ахмед Бенинхали

### Вопросы и задание

*Каким образом богатство Испании порождает ее нищету? В каком отношении к традиции находится роман «Дон Кихот» — что он продолжает и что пародирует? Исчерпывается ли смысл романа пародией?*

*Как рождается пародия при сближении рыцарской условности с нерыцарской современностью?*

*Сколько выездов предпринимает Дон Кихот? Изменяется ли образ главного героя?*

*Что меняется в романе с появлением Санчо Пансы?*

*Что такое золотой век и в какой мере он кажется достижимым герою?*

*Санчо Панса соучаствует в мечте Дон Кихота или ее опровергает? Проследите в тексте, как строится диалог Дон Кихота со своим оруженосцем.*

*Какова роль автора в повествовании? Чем объяснить игру повествовательными масками?*

### Темы для докладов и сочинений

Безумие как проявление героического состояния души: Дон Кихот и Роланд.

Дон Кихот и Санчо Панса.

Черты романа нового времени у Сервантеса.

Что вы понимаете под донкихотством в литературе, в жизни?

### Литература

Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. — М., 1993.

Державин К. Н. Сервантес. — М., 1958.

Ортега-и-Гассет Х. Размышления о «Дон Кихоте» // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. — М., 1991.

Пинский Л. Е. Сюжет «Дон Кихота» и конец реализма Возрождения // Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. — М., 1961.

Шкловский В. Б. Рождение нового романа // Виктор Шкловский. Повести о прозе: Размышления и разборы. — М., 1966. — Т.1.



## ПОЭТИЧЕСКОЕ ОТКРЫТИЕ ЛЮБВИ

**Поэзия трубадуров**

**Культ куртуазной любви**

**Рождение новой поэзии**

**Данте**

**Новый сладостный стиль**

**Книга-исповедь**

**«Canzoniere» — «КНИГА ПЕСЕН»**

**Жизнь и поэзия**

**Великая аналогия**

**Петраркизм**

---

**Поэзия трубадуров**

**Вопросы для обсуждения**

*Что было новым в чувстве куртуазной любви в сравнении с античностью?*

*Каковы были источники, на основе которых складывался культ любовного чувства?*

*Каким образом любовь становится поводом для нового понимания человека, тем самым подготавливая почву для решительного переворота в европейской культуре?*

### **КУЛЬТ КУРТУАЗНОЙ ЛЮБВИ**

Любовь — одна из вечных тем, но и вечные темы могут являться обновленными настолько, что как бы открываются заново. Так и произошло с любовью в рыцарской культуре



XII в. Человеческий дух, к этому времени прошедший уже тысячелетнее воспитание христианством, любовью к Богу, был подготовлен к тому, чтобы перенести Божественный восторг на земное и человеческое. Никогда еще любовь не воспринималась в таком остром соперничестве и нерасторжимом единстве двух начал — *духовного и телесного*, как это случилось в *куртуазной культуре*.

Местом действия куртуазной культуры был замок. Возникшие для войны и обороны, укрепившиеся в качестве хозяйственных центров, замки дали рождение культуре придворной или, если назвать ее романским словом, *куртуазной* (*courttois* — франц. «учтивый, вежливый»; от *cour* — «двор»). *Куртуазия* — *сложный ритуал отношений и нравственных качеств*, предполагаемых придворным этикетом. В нем свод правил жизненного обращения сопряжен с утопией, поскольку идеальный придворный рисовался идеальным человеком, для которого внешняя утонченность поведения была бы истинным образом внутреннего совершенства.

Центром этой жизни и источником ее вдохновения становилась хозяйка замка. Жизнь женщины за зубчатыми стенами была исполнена досуга и одиночества во время частых отлучек мужа — на войну или на охоту. Досуг заполнялся молитвой, мечтой, чтением. В таком сочетании развивалась душевная склонность к мистике, к предчувствию и ожиданию тайны, облик которой подсказывал ритуал уже сложившихся отношений, предписывавший всеобщее поклонение госпоже, служение ей. Любимым писателем в XII в. стал римский поэт Овидий, чья «наука страсти нежной» переводилась, внимательно штудировалась и даже была положена в основу учебника «О любви», составленного в 80-х годах того же XII в. Андреем Капелланом, названным так, ибо он действительно был капелланом, придворным священником французского короля.

Впрочем, это не было началом, а скорее подведением итогов новой культуры, насчитывавшей к этому времени уже несколько десятилетий. Подобно готическим соборам, вознесшие свои башни к небу замки как будто символизировали устремленность средневековой культуры вверх, к Богу, к христианскому Богу, требовавшему не только послушания, но и *любви*. Так в самой вере было обнаружено оправдание новой чувствительности, сложнее было оправдать смену объекта — от Бога к женщине, от небесного к земному. Для этого требовалось пересмотреть традиционно церковное отношение к женщине как к греховному сосуду, некогда ставшему причиной первородного греха и падения человека. Ан-

дрей Капеллан, посвятивший две первые части восхвалению любви по Овидию, в третьей перечисляет женские пороки, формально как бы продолжая следовать Овидию, но теперь его рекомендации, как излечиться от любви, а его аргументы и стилистика принимают удивительно средневековый характер. Человек привык жить в двух измерениях, в двух системах ценностей, и именно куртуазной поэзии предстоит стать ареной их небывало глубокого взаимопроникновения, *обожествления земного через любовь*.

В момент, когда вся культура выходит из состояния безличности, логично ожидать, что именно лирический жанр станет провозвестником духовного обновления. Так и происходит: здесь мы находим идеально выраженным строй чувств, состояние души, *утонченной любовью*. Только такую любовь — утонченную (*fin amour*) полагали истинной. Если отношение к женщине — один из важнейших показателей развития общества, то куртуазная поэзия — свидетельство если не того, каким было это общество, то каким захотело себя увидеть.

### Круг понятий

*Куртуазия:*

замок

культ Прекрасной Дамы

идеальный рыцарь

Божественное и земное

### РОЖДЕНИЕ НОВОЙ ПОЭЗИИ

У куртуазной поэзии есть несколько названий. Одно из них — *поэзия трубадуров*, производное от того, как на провансальском наречии называли поэта. Почему именно так? Современный исследователь пишет, что значение слова не вполне ясно. По-видимому, оно «связано не только с обычным значением слова *trobar* — «находить» (в значении «изобретать», «находить новое»), но и с узкоспециализированным позднелатинским глаголом (*con*)*tropare* со значением «сочинять тропы», то есть неканонические вставки в литургические гимны, исполнявшиеся во время церковной службы. Такое происхождение слова «трубадур» обнаруживает непосредственную связь провансальской лирики со средневековой латинской литургической поэзией...»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Мейлах М. Б. Средневековые провансальские жизнеописания и куртуазная культура трубадуров // Жизнеописания трубадуров. — М., 1993. — С. 508.

Важная этимологическая гипотеза, поскольку она сразу же указывает на один из возможных источников этой поэзии (и, добавим, всей средневековой лирики). Как тесно оказываются общающимися между собой разные культурные типы: куртуазная поэзия подготовлена внутри церковной службы, предсказывая лирическое обожествление как основной смысловой тон в трактовке любви.

В приведенной выше цитате о происхождении слова «трубадур» промелькнуло и еще одно название этой поэзии — *провансальская* — по месту происхождения. Прованс — историческая область на юге Франции. Там и сложилась особая культура, свой языковой диалект, слышимый и в самом слове «трубадур», ибо на севере поэтов будут называть *труверами* в соответствии с произношением того же глагола — *trouver*, как он произносится и в современном французском языке<sup>2</sup>.

На юге Франции пересекаются пути многих культурных влияний. Это недалеко от Италии с ее неискоренимой памятью об античности, напоминающей о себе не только развалинами амфитеатров и акведуков. Из завоеванной арабами Испании долетает дыхание восточной поэзии с ее чувственным восторгом, с ее музыкальностью. И к тому же в Провансе лишь номинальной была власть французской короны, здесь царил дух рыцарской вольности, ценили собственное достоинство и духовную независимость. Большие права признавались и за женщиной, вплоть до прав юридических: она могла лично наследовать земельную собственность, завещать ее и передавать в дарение. *В отношении к земле, особенно в средние века, был закреплен статус личности.*

Богатство и вольность Прованса приведут его к гибели, когда по призыву папы Иннокентия III правоверные христиане поднимутся крестовым походом в начале XIII в., дабы искоренить там учение, известное под именем альбигойской ереси, а вместе с ним и всю цветущую культуру. Расцвет ее оказался недолгим, чуть более столетия, но след

---

<sup>2</sup> В поисках названия этой поэтической традиции французские ученые сто лет назад остановились на термине, связанном именно с особенностью южного диалекта французского языка: *poésie occitane*. Оно образовано от слова «ос», как в средние века на юге произносили «да» вместо северного «oil» (современное «oui»). Такое произношение было распространено к югу от Луары по всей области, уже в XIII в. известной как «langue d'os». Термин «poésie occitane» принят сейчас во многих языках, будучи более географически и культурно точным, чем «провансальская поэзия».

неискоренимым, ибо на этой сравнительно необширной территории и за невеликий срок совершилось поистине великое дело: «Поэзия проснулась под небом полуденной Франции,— писал А.С. Пушкин,— рифма отозвалась в романском языке...» («О поэзии классической и романтической»).

Итак, где бы эта поэзия ни явилась и как бы мы ее ни называли, она предстает в небывалом звуковом облачении, подарив европейской поэзии нового времени рифму (которая до тех пор если время от времени и возникала, то как украшение в прозе). И одновременно с этим, скажет дальше Пушкин, «трубадуры обратились к новым источникам вдохновения, воспели любовь и войну...».

Войну пел и старый эпос, но совсем иначе. Изменились и характер военного подвига, и его мотивировка. Герой теперь ищет сражения, чтобы, совершая подвиги, добыть честь в служении своему сюзерену и любовь в служении Прекрасной Даме. Любовь стала вдохновением в бою, придав ему ту прелесть, которой он никогда не окрашивался в суровом эпосе. Кроме того что сражение обещало подвиг, оно сулило «авентюру», завершающуюся любовным свиданием.

*Рифма изменила ритмическую структуру стиха*, а значит, его выразительные возможности. Каждая строка становится более отчетливо отделенной от других. Она превращается в музыкальную фразу, то мерно пульсирующую, то, наоборот, перехлестывающую через границы установленного размера. Трубадуры полюбили возможности музыкальной игры. В своем большинстве они были не только поэтами, но и композиторами, часто — исполнителями своих стихов-песен, хотя еще чаще передоверяли это дело профессиональному певцу — жонглеру.

Новая поэзия была песенной и музыкальной. Ее основной жанр так и называется — *кансона*, то есть песня. Около двух с половиной тысяч стихотворений трубадуров дошло до нас. Из них около тысячи — кансоны, пятьсот — *версы*, представляющие как бы упрощенный, укороченный до одной строфы вариант того же жанра.

Еще пятьсот стихотворений из общего числа составляли *сирвенты* (или, иначе, *сирвентес*). В отличие от любовных кансон они писались на любой сюжет: бытовой, сатирический, военный — и часто использовали уже известную песенную мелодию, что создавало дополнительный пародийно-комический эффект. Оставшиеся приблизительно пятьсот стихотворений приходятся на все остальные жанры поэзии трубадуров. Их система окончательно сложилась в пору расцвета, к 1170 г.

Поэтическая любовь — сложный ритуал, и разные его моменты, настроения призваны обслуживать жанры. *Альба* — песня утренней зари, славящая даму при начале дня. *Плач* — похоронная песнь на смерть сюзерена, Прекрасной Дамы или собственной надежды на счастье. *Пастурелла* поет чувство влюбленных, скрывшихся под видом прекрасных пастушков. *Баллада* — плясовая песнь.

И особенно важна *тенсона* — спор, иногда действительно состоявшийся между двумя поэтами, иногда воображаемый одним из них. Спорили чаще всего о главном — о любви, войне и, конечно, о поэзии: какой ей быть? Открытой, доступной или сложной, изощренной? Не будем забывать, что это была эпоха первого созидания, открытия поэтических (и не только поэтических) форм, еще лицом к лицу стоящая с хаосом, мечтающая победить его совершенством делания. В этом была своя опасность — увлечься тем, что Пушкин назвал «мелочным остроумием», «натяжкой выражения», но он же оценил у трубадуров радость, сопровождающую «побежденную трудность».

Для зрелого средневековья был свойствен культ *мастерства*, совершенного деяния, позволяющего преодолеть бесформенность дикой природы и взойти к совершенству формы. Цеховое законодательство контролировало уровень профессионализма. *Мастер* — тот, кто поднимается над этим уровнем и поднимает его за собой.

Это и есть «побежденная трудность», доставляющая высшее наслаждение, ибо в ней — нравственное оправдание своего дела. Трубадур не был ремесленником. Его профессия принадлежала более высокой сфере деятельности — *свободным искусствам*, но в высшем смысле он тоже Мастер, профессионал. Изощренность формы — его личное клеймо, удостоверяющее совершенство. Восхождение по ступеням совершенства — важнейшая средневековая идея.

Средневековая жизнь была строго иерархична во всех отношениях: и в социальном и в духовном. Путь достойной жизни пролегал по вертикали от грешной земли к благому небу. Одним из чувств, побуждавших к подвигу восхождения, была любовь к Богу. Актом Божественной любви и сострадания к человеку была жертва Христа, и ответной любовью должен откликнуться человек. Особую теплоту вере придавал широко распространенный культ Богородицы, Мадонны — матери Христа. Он вошел и в куртуазную литературу, озаряя культ Прекрасной Дамы Божественным светом или даже соединяя эти два культа. Об этом пушкинское стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...».

Куртуазия смещает христианскую любовь на земное — теперь любят *Донну*, однако не забывая начала этой любви, ее Божественного источника. Вот почему возможно возвращение или восхождение к Божественному, но откуда его начать? В какой мере куртуазная любовь платонична и идеальна, в какой мере она чувственна? Об этом спорят. В целом куртуазная любовь столь же разнообразна, как и поэтические источники, к которым ее возводят: в ней есть родство и с литургической христианской поэзией, и с фольклорной песней, отзывающейся «майским» зачином многих стихотворений трубадуров. Духовный восторг смешивается с радостью весеннего пробуждения природы.

Куртуазная любовь еще и потому разнообразна, что зависит от *личности поэта*. Один выбирает платоническую любовь, другой не скрывает пережитой страсти и стремится к новой радости...

Джауфре Рюдель владел искусством «любить издалека», о чем и поведал в стихах. В его жизнеописании рассказано об условном поклонении поэта Прекрасной Даме, о достоинствах и красоте которой он знает лишь по слухам. Лишь перед смертью его мечта увидеть ее осуществилась.

Иное отношение к жизни и поэзии у того, кто известен под именем первого трубадура, во всяком случае, он тот первый, чье имя и стихи дошли до нас, — Гильем, граф Пуату, герцог Аквитанский (1071—1126). Большой сеньор, чьи владения превосходили личные владения французского короля, он, как сказано в его жизнеописании, «немало по странствовал по белу свету, повсюду кружа головы дамам»<sup>3</sup>. И даже когда в предчувствии смерти он вручает себя Богу, Гильем не хочет, чтобы друзья забыли о нем прежнем, веселом и любвеобильном: «Я Радость знал...»

Куртуазная любовь бывает вполне откровенной и не только в отношении прошлого. В стихах нередко звучит голос страстный — признание, а еще чаще — страдание неразделенного чувства, жалобы оставленного влюбленного. Признано, что среди наиболее эмоционально достоверных и открытых стихов те, что написаны женщинами. Они тоже были среди поэтов-трубадуров. Одна из самых прославленных — графиня Диа. Такого рода поэзия снимает сомнения — в жизни или только в стихах испытывали любовь трубадуры?

У этой любви были свои излюбленные состояния. Может быть, более всего вдохновлялись недоступностью любви,

---

<sup>3</sup> Жизнеописания трубадуров. — С. 8.

о чем и в кодексе Андрея Капеллана сказано: «Легким достижением обесценена бывает любовь, трудным восходит в цену»<sup>4</sup>. Как будто сладкая боль страдания делала чувство более сильным и непосредственно переживаемым, а любовь к любви влекла трубадуров не менее, чем любовь к любимой. Сама возможность переживания воспринималась как откровение, свидетельствующее о духовной глубине человеческой души и ее красоте.

Прекрасное хотелось пережить столь же прекрасно в слове. Любовь обретала поэтическое право, лишь подкрепленная мастерством. Это общая черта поэзии трубадуров. Даже величайший и, как принято считать, наиболее прозрачный по языку Бернарт де Вентадорн, писавший в 50 — 60-х годах XII в., издавна обманывает слишком доверчивых биографов и комментаторов, пытающихся вычитывать факты жизни из его стихов. Вот его замечательное стихотворение, начинающееся взлетом жаворонка. Что это — обычный для трубадуров взгляд, брошенный на природу, жизнь и красотой которой они уже умели вдохновляться? Именно восторгом наполнена эта первая строфа в переводе В. Дынник (лучшей переводчицы куртуазной лирики), и в песенной изысканности, и в порывах восторга сохраняющая глубину, серьезность владеющего поэтом чувства. Но в данном случае, быть может, более прав старинный переписчик-комментатор, свидетельствующий, что жаворонком поэт называл свою возлюбленную, а луч — иносказательный образ для соперника, с которым она изменяет поэту? Тогда точнее переводческая интерпретация Д. Бобышева, подчеркнувшего ревнивое чувство при виде устремленной в полет птицы:

Когда, от радости дрожа,  
Взлетает жаворонок в луч,  
Самозабвенно в нем кружа,  
И падает с воздушных круч,  
О, ревностью тогда дыша  
К блаженным, кто любовь постиг,  
Дивлюсь я, как моя душа  
Не плавится в тот самый миг.

Какой быть любви и поэзии? Спор начали сами трубадуры, мы лишь его продолжаем. От поэзии требовали совершенства, различно истолковывая это требование. От любви — утонченности: «Кого безмерное томит сладострастие, тот не умеет любить» (Андрей Капеллан).

---

<sup>4</sup> Жизнеописания трубадуров. — С. 400.

Спорили, подвергая сомнению даже самое главное, из чего и ради чего эта поэзия родилась, — любовь. Так, в жизнеописании Маркабрюна сказано: «Был он одним из первых трубадуров, о коих сохранилась память. Песни слагал он не бог весть какие и сирвенты неважные, злословия женщин и любовь». Видимо, это злословие и вызвало пренебрежительную оценку его поэзии, коей он не заслужил, будучи едва ли не основоположником «темного стиля», то есть образности самой изощренной и мастерской. Да и продолжатели его темы освобождения от плена любви столь же значительны, как и Пейре Карденаль.

*Поэзия и жизнеописания трубадуров сохранили огромное разнообразие стиля и личности, может быть, впервые ищущей того, что мы называем самовыражением: от неугомонного и непримиримого Бертрана де Борна до влюбленного «издалека» Рюделя и немецких поэтов — миннезингеров (от Minne — любовь и Singer — певец), боготворящих любовь как святыню. С этой точки зрения уже не так сложно предсказать дальнейшее восхождение: через любовь к тайне мира, как Данте вслед Беатриче; к вечной женственности, как Фауст у Гете или Блок в стихах о Прекрасной Даме.*

### Круг понятий

#### *Культ любви:*

платоническая или чувственная «тонкая любовь»	ритуал любви «любовь издалека»
--	-----------------------------------

#### *Культ формы:*

рифма «побежденная трудность»	мастерство «мелочное остроумие»
«темный» и «светлый» стиль	

### Проверка памяти

*Термины:* трубадур, альба, тенсона, сирвента, кансона, миннезингер

*Имена:* Андрей Капеллан, Иннокентий III, Бернарт де Вентадорн, Гильем Аквитанский, Маркабрюн, графиня Диа, Рюдель

### Вопросы

*Почему одно из названий поэзии трубадуров — провансальская?*

*Что нового дали трубадуры в трактовке вечной темы любви?*



*Что ими сделано для развития стиха?*

*Был ли куртуазный идеал личности сословно ограниченным, в какой мере? Стал ли он явлением общекультурного значения и достоинства?*

*Что имел в виду Пушкин, говоря о «мелочном остроумии» и о «побежденной трудности»?*

### **Издания куртуазной поэзии и жизнеописаний трубадуров**

Поэзия трубадуров; Поэзия миннезингеров; Поэзия вагантов / Вступ. ст. Б. И. Пуришева; Примеч. к данному разделу Р. М. Фридман. — М., 1974. — (Библиотека всемирной литературы).

Книга песен: Из европейской лирики XII—XVI веков. — М., 1986.

Жизнеописания трубадуров / Изд. подготовил М. Б. Мейлах. — М., — 1993. (Сер. «Литературные памятники»).



ДАНТЕ (1265 — 1321)

### Новый сладостный стиль

#### Вопросы для обсуждения

*Чем новый сладостный стиль отличается в трактовке любовной темы от предшествующих поэтических традиций и что берет у них?*

*Какое смысловое значение приобретает метафора?*

*Что подразумевается в утверждении: любовь стала новой верой?*

Из личной судьбы Данте мы знаем в основном лишь то, что он сам счел нужным нам поведать. В какой мере он откровенен? Очень откровенен, но и очень избирателен в своей откровенности.

Через девять веков после «Исповеди» Августина человек вновь решился рассказать всю правду о своем духовном обращении, исповедоваться в расчете на читателя, для которого он пишет.

Однако исповедь Данте, каковой стала его «Новая жизнь» («Vita Nova»), относится не к вере, а к любви, ставшей новой верой и открывающей путь к познанию Бога. Бога и мира — между ними теперь невозможно провести границу, и в этом залог нового мышления.

Современник Данте, хронист Виллани, таким запомнил начало новой жизни во Флоренции: «В 1283 году, в месяце июне, к празднику св. Иоанна Крестителя, в то время, когда город Флоренция пребывал в счастливом и прекрасном состоянии покоя, наслаждался отдыхом и миром, столь полезными для купцов и ремесленников и особенно для гвель-

фов, стоявших во главе города, — образовалась в приходе церкви Санта Феличита, на том берегу Арно, дружина в несколько групп, в тысячу, если не больше, человек, одетых во все белое, и с вождем, который именовался Амором. Эта компания только и думала, что об играх, развлечениях и танцах. Они ходили по городу с трубами и всякими инструментами, предаваясь веселью и радости, собираясь на совместные пиры, трапезы и вечера. Это празднество длилось почти два месяца и было самым благородным и славным из всех, которые когда-либо устраивались во Флоренции или в Тоскане. На него собирались отовсюду многие искусники и жонглеры, и все они встречали почетный прием и гостеприимство... И не мог проехать через Флоренцию ни один чужестранец, чтобы его не приглашали наперерыв друг перед другом эти компании и не провожали его потом верхами по городу и за город...»<sup>5</sup>.

Короткий период перемирия между враждующими политическими партиями и покоя. Побежденные *гибеллины* изгнаны. *Черные и белые гвельфы* еще не враждуют между собой. 1283 год — Данте восемнадцать лет, и он, конечно, среди этой дружины, славящей Амора. *Новая философия жизни начинается как философия любви. Она принимает вначале поэтическую форму.*

Долгое время итальянские стихотворцы находились под сильным влиянием лирики трубадуров. Многие из них предпочитали даже писать на провансальском наречии. Сам Данте хорошо знал провансальскую поэзию и ее язык. Они особенно распространились после разгрома Прованса, когда последние трубадуры находят себе пристанище в городах Италии.

Центром поэзии в первую очередь становится императорский двор в Сицилии, ибо «славные герои — цезарь Фредерик и высокородный сын его Манфред, являвшие благородство и прямодушие, пока позволяла судьба, поступали человечно и презирали невежество. Поэтому, благородные сердцем и одаренные свыше, они так стремились приблизиться к величию могущественных государей, что в их время все, чего добивались выдающиеся итальянские умы, прежде всего появлялось при дворе этих великих венценосцев; а так как царственным престолом была Сицилия, то и получалось, что все, обнародованное нашими предшествен-

---

<sup>5</sup> Дживелегов А. К. Данте Алигьери: Жизнь и творчество. — 2-е изд., перераб. — М., 1946. — С. 67 — 68.

никами на народной речи, стало называться сицилийским...» — так позже писал Данте <sup>6</sup>.

*Сицилийская школа* сложилась при дворе Гогенштауфенов, но продолжилась и после их падения в других городах Италии. Одним из ее поздних представителей — Бонаджунту (ум. ок. 1300 г.) — Данте встречает в Чистилище, в разговоре с ним устанавливая различие старой и новой, уже сложившейся и включающей самого Данте, школы:

И я: «Когда любовью я дышу,  
То я внимателен; ей только надо  
Мне подсказать слова, и я пишу».  
И он: «Я вижу, в чем для нас преграда,  
Чем я, Гвиттон, Нотарий далеки  
От нового пленительного лада.  
Я вижу, как послушно на листки  
Наносят ваши перья смысл внушенный,  
Что нам, конечно, было не с руки...»

*Пер. М. Лозинского*

Разницу Бонаджунта находит в том, как легко стих новой школы одухотворялся действительной любовью, которую не придумывали, но которой «дышали», по словам Данте, новые поэты. Здесь произнесено название их школы — *новый сладостный стиль* (*dolce stil nuovo*). Он рождается с опорой на предшественников и в борьбе с ними. Один из последних сицилийцев, старый Гвиттон (Гиттоне д'Ареццо), не принял сладостной поэзии, сохранив предпочтение стилю более простому, энергичному и в то же время демонстрирующему эрудицию поэта.

*Нотарий* умер гораздо ранее. Под этим псевдонимом скрывается Джакомо (Якопо) да Лентино, бывший нотариусом, юристом при дворе Фридриха II. Именно ему порой приписывают честь создания *сонета*, этой великой стихотворной формы. В таких делах установление авторства всегда остается сомнительным, но очень вероятно, что именно в сицилийской школе, где вслед трубадурам ценили изощренность, окончательно закрепилась эта условная форма, предписывающая поэту рамки четырнадцати строк. Изощренность требует мастерства и указывает на то, что итальянский язык обретает зрелость.

---

<sup>6</sup> Данте Алигьери. О народном красноречии/Пер. Ф. А. Петровского // Данте Алигьери. Малые произведения.— М.,1968. — С. 280 — 281.

Однако «у сицилийской литературы был свой «первородный грех». Его известный итальянский литератор Франческо де Санктис видел в том, что «рыцарская тематика с примесью восточных реминисценций и колорита была привнесена извне и не связана с народной жизнью»<sup>7</sup>. Придворная поэзия, даже будучи широко просвещенной, оставалась придворной, ограниченной определенным условным языком и этикетом. Его истоки — в куртуазной поэзии:

«Мадонна, «аманца», или обожаемый предмет, представляла собой верх совершенства; это была не та или иная определенная женщина, а женщина вообще, и любовь к ней походила на обожание и культ. «Мессере» («тео сеге» — мой господин), влюбленный, представляет собой ценность лишь потому, что он любит. Человек без любви — человек без достоинств. Способность любить отличает благородное сердце. Кто любит — тот кавалер, подчиняющийся законам чести, он защитник справедливости, покровитель слабых; покорный раб и служитель любви, ради своей Мадонны он охотно пойдет на любые муки. <...> Из сказанного следует, что понятие любви охватывало жизнь во всех аспектах, включая Бога, родину, закон; женщина была божеством этих простых сердец»<sup>8</sup>.

Мало, если что-либо вообще изменилось в куртуазном кодексе служения Прекрасной Даме. Правда, если не считать столь важного обстоятельства, как смена языка: в сицилийской школе с провансальского перешли на итальянский. Что же касается куртуазной условности, то де Санктис прав: она полностью охватывает бытие влюбленного, но и кажется уже слишком «простой», то есть в данном контексте бездумно принятой и легко переходящей в штамп. Так что выход из сицилийской школы вначале был намечен через мысль, через интеллектуальное обновление поэзии.

То, что оно началось в Болонье, не могло удивить современников: именно там находится старейший в Италии и славившийся на всю Европу своим юридическим факультетом университет. Возмутителем поэтического спокойствия и стал юрист — Гвидо Гвиницелли (между 1230 и 1240—1276). Его вначале почитали сицилийцы, но со временем его манера резко изменилась. Когда до Бонаджунты дошла его новая канцона «Лишь в сердце благородном непременно / Любовь живет...» («Al cor gentil ripara sempre Amore...»), он от-

---

<sup>7</sup> Де Санктис Ф. История итальянской литературы. — М., 1963. — Т. 1. — С. 18.

<sup>8</sup> Там же. — С. 33.

ветил увещающим сонетом, упрекая за темноту смысла и прося разъяснений. В разъяснениях Гвидо отказал, полагая, что его метафоры говорят сами за себя:

Лишь в сердце благородном непременно  
Любовь живет, как в чаше леса птица.  
Природою самой одновременно  
Им было суждено на свет родиться:  
Так до восхода солнца  
Не озарялось все вокруг лучами,  
Идущими от солнца.  
Любовь от благородства происходит,  
И ей подобно пламя,  
Что в свете собственном тепло находит...

*Пер. И. Голенищева-Кутузова*

Что было в этих строчках такого, что могло поразить странностью или показаться непонятным? Ответ предполагает реконструкцию поэтического мышления семисотлетней давности. Это трудно и даже почти невозможно, если судить только по переводу. И все же попробуем. Уже начальная строка задавала поэтическую ситуацию достаточно дерзкую. Качество благородства признавалось за сердцем, приписывалось внутреннему достоинству, а не устанавливалось по факту происхождения. «Благородный человек» в иерархическом сознании средних веков — это тот, кто имеет социальное право на благородство, кто рожден в рыцарском сословии (эта мысль ведь и закреплена в русском слове «благо-род-ный»). Однокоренное и сходное по смыслу с итальянским словом английское «gentleman» первоначально означало «дворянин» и лишь в процессе долгого развития стало указывать на человека определенных нравственных и культурных достоинств.

*Благородство во всех его проявлениях — социальная привилегия.* Так полагало средневековье. Гвиницелли начинает канцону с того, что это привилегия сердца, которое живет любовью: «Al cor gentil ripara sempre Amore...» Значения слов и главного здесь — «gentil» сместились, вступили в новые связи. Вместе с тем как благородство расширяет свое значение, вырываясь из узких пределов социальной иерархии, любовь также стремится из мира человеческих установлений, спеша доказать свою природность и свободу. Именно из мира природы в последующих строчках черпает поэт материал для определительных сравнений, разбегающихся *вольным веером метафор*. Вслед любви поэзия вступает в этот естественно прекрасный мир, где подчиняется только своему за-

кону, спешит творить свой жизненный ритуал, подобный тому, что в 1283 г. зафиксировал флорентийский хронист.

Так рождался *новый сладостный стиль*. Начатое в Болонье продолжается во Флоренции. *Ученый интеллектуализм* болонского юриста *взрывает бездумность куртуазных штампов*, заново ставя вопрос: *что такое любовь, что значит любить?* Однако поэтически ответить на него можно лишь снова и во всей полноте, как это когда-то удалось трубадурам, *соотнеся любовь с жизнью и использовав все богатство обновленного языка*.

Во Флоренции жизнь ярче, разнообразнее. Там еще нет такого уровня науки и мысли, но там есть своя поэзия — в основном пока что прислушивающаяся к разговорному слову, присматривающаяся к повседневности и врывающаяся в нее грубоватой шуткой, но умеющая ценить прелесть непридуманного чувства. Искренность поэзии вернул старший друг Данте и величайший до него итальянский поэт Гвидо Кавальканти (ок. 1255—1300). Флорентийский аристократ, эрудит, он продолжил начатое другим Гвидо, не снижая его интеллектуализма, но направив мысль на осознание той дистанции, которая *отделяет идеальное чувство от чувственной природы человека*. Любя, человек устремляется вслед недостижимо прекрасному, но в его собственной жизни столь сложными, неожиданными и противоречивыми могут быть последствия этого стремления:

Меня просила госпожа поведать,  
Что за явленье на колени ставит,  
Но славит нас — любовь оно зовется,  
Чтоб эту силу всякий мог изведать.

.....  
Где память обитает, в этом месте  
Живет она, тьмой создана — как светом  
В стекле, лучом задетом, — Марса тенью  
В душе витает, там ее поместье.  
Сотворена, души сильна советом,  
Сердечных чувств ответом и хотеньем,  
Любовь от зримой формы происходит,  
Что входит в ум возможный в виде знания  
И чье влиянье — одухотворенье,  
Ведь чувственное чуждо ей боренье,  
И с свойствами она родства не водит;  
В нее нисходит вечное сиянье —  
Здесь нет желанья, только умозренье,  
Подобие отвергнуто с презреньем.  
Не качество, хотя ее рождает

Свершенье, что смешения с ним чаёт.  
С умом скучает, зато чувству служит,  
Чудачество к безумью побуждает,  
Внушеньем за решенье отвечает;  
Не различает зла, с пороком дружит.  
Она приводит к смерти непреложно,  
Коль противоположно потечёт  
Той силе, что влечёт живой дорогой,  
Хотя природе не перечит много,  
Но совершенно благо или ложно —  
Исполнить сложно смертному расчёт...

*Пер. М. Юсима*

Подобно тому как Гвиницелли *играл метафорами*, Кавальканти *играет парадоксами*, сближает крайности: свет и тьма, ум и дух, совершенство и порок. И все это для того, чтобы ответить на вопрос госпожи: что за явление зовется любовью? Если любовь совершенна и прекрасна, то отчего же тогда так несовершенна жизнь любящего, отчего гибнет он в пучине противоречий? Попытка ответа заводит в лабиринт сомнений, из которого поэт не спешит вывести свою канцону, ибо, только пройдя испытание всепостигающей мыслью, ее чувство станет прекрасным, даже если его красоту не всем дано будет оценить.

Так усилиями разных поэтов во второй половине XIII в. вырабатывался новый сладостный стиль. Гвидо Гвиницелли расширил *интеллектуальный опыт поэзии* и предсказал ее будущий *метафоризм*, ибо поэтическая мысль направлена на поиск разнообразных подобий: духовного в природном, красоту которого еще также предстояло открыть. Но пока что другой Гвидо — Кавальканти переориентировал поэтический поиск, вернув его на столь хорошо знакомую средневековому сознанию вертикаль, простирающуюся между земным и небесным. Вернул, чтобы решительнее, чем трубадуры, *пересмотреть отношение человеческого и Божественного*.

Средневековая теологическая доктрина в основном исходила из того, что путь спасения для человека основан на «презрении к миру» (по названию трактата папы Иннокентия III). Но ведь земной мир — это творение Бога, зачем же его отвергать? Земля — место испытания и страдания ради будущего блаженства. К тому же однажды сотворенный совершенным Богом мир погряз в скверне греха, переродился. Таким образом, небесное было непреодолимо отделено от земного. Путь на небо лежал через забвение земли и пре-



зрение к ней. Поэтическое открытие любви как высшей ценности, здесь, на земном пути, доступной человеку, становилось *опасной ересью* (Данте вынужден признать, что именно такой была семейная традиция, в которой воспитывался его друг, поместив в Аду его отца среди еретиков, — песнь X).

*Новая поэзия претендовала на то, чтобы стать новой философией.* В поисках аргументов она искала союзников. Самым авторитетным оказался Платон. Именно в XII—XIII вв. его узнают лучше и полнее. Появляются новые переводы и комментарии к этому древнегреческому мудрецу, чей авторитет был велик на протяжении всего средневековья. *Новый сладостный стиль* и его философия родственны в центральном для них понятии — *Любви как образа всеобщей связи, единства мира.* Связи, позволяющей преодолеть разрыв между небом и землей.

В отличие от библейской картины мира мироздание, по Платону, не было создано раз и навсегда. Процесс творения для него никогда не прекращается, а длится вечно, непрерывно. В качестве своеобразных моделей, эталонов выступают совершенные *Идеи*, первообразы. Вещи и явления вторичны по отношению к ним, производны от них. Они как бы вечным потоком истекают из этого вечного источника, поэтому ключевое понятие всей философской системы — *эманация* (от лат. *emanatio* — вытекаю).

Производное, разумеется, ниже оригинала. Совершенство первоначальных Идей гложет, затухает в мире земной материи, но все-таки и присутствует в нем: поток жизни не так чист в своем течении, как у истока, но это тот же поток. Христианская разорванность земного и небесного, создававшая в средневековом сознании ничем не заполнимый вакуум, таким образом, преодолевалась. *Чувственный мир, не переставая быть несовершенным, оказывался причастным высшим ценностям* настолько, что непосредственно из него открывался путь и возможность восхождения к Божественному совершенству. Платонизм ни в коей мере не отвергал христианства, но спасал его от средневекового презрения к миру.

Через Любовь творилось новое понимание жизни, или, можно повторить за Данте, Новая Жизнь — *Vita Nova*.

### Круг понятий и проблем

*Становление итальянской поэзии:*

традиция трубадуров  
сицилийская школа  
новый сладостный стиль

*Новый сладостный стиль:*

благородное сердце  
интеллектуализм  
метафоризм

парадоксальность  
платонизм

*Платонизм:*

философия любви  
Божественная Идея

единство мира  
эманация

### Проверка памяти

*Имена:* Бонаджунта, Джакомо да Лентино, Сорделло, Гвиницелли, Кавальканти

*Место действия:* Сицилия, Болонья, Флоренция

## КНИГА-ИСПОВЕДЬ

### Вопросы для обсуждения

*Что собой представляет любовь, воплощенная как Amor? Подлинное и личное или философское и вымышленное определяют характер любви в «Новой Жизни»?*

О раннем произведении Данте нужно прежде всего сказать, что оно писалось как *книга*. В нем есть *автор*, подразумевающий не слушателя, а *читателя*, прямо обращающийся к нему. Ему свойственна продуманная цельность, удерживающая как *единый текст стихи и прозу*. В их довольно редком сочетании в пределах одного произведения угадывается классический образец — «Утешение философией» Боэция (480—520; автор, которого по справедливости считают и последним писателем античности и первым средневековья). Автор, любимый Данте, как и другой — Августин, чья «Исповедь» также один из источников жанра. Что же касается самого сюжета, то он заставляет вспомнить историю, отделенную от Данте почти двумя столетиями, — любви Элоизы и Абеляра.

«Новая Жизнь» — книга, безусловно, *исповедальная и философская*, не столько ищущая утешения в философии от любви, сколько *возводящая философию на основании этого великого чувства*. Книга сделала непреложным факт рождения *нового человека*, о чем и заявила своим названием. Каков

он, этот человек? От историка мы скорее всего услышим, что он *деловой, путешествующий, торгующий*. Это верно, но недостаточно. Читая Данте, мы убеждаемся, что новый человек пришел не только затем, чтобы торговать, но и затем, чтобы любить. Он *человек любящий*.

Трубадуры уже «открыли» любовь. Данте им многим обязан. Сам он человек того культурного склада, которому свойственно творить *свое* с внимательной оглядкой на *чужое* и благодарно признавать зависимость. Теперь пришло время, чтобы все припомнить, собрать и вернуть — для *новой жизни*.

Она началась в тот момент, когда девятилетний Данте (все точные цифры чрезвычайно важны в этой книге, исполненной числовой символики!) увидел на улице восьмилетнюю девочку, прошедшую мимо него в одежде кроваво-красного цвета. Цвет разгорающейся пламенем любви. Имя ее он называет так, что не вполне понятно, имя ли это: «...многие, — не зная, как ее зовут, — именовали Беатриче». Беатриче означает «дарующая блаженство», то есть люди *прежде имени узнавали ее сущность*, чему автор приглашает и нас, читателей, следовать в этой книге: не придавать значения жизненным подробностям, а проникать во внутреннее значение вещей. Сам он, избегая называть возлюбленную по имени, говорит о ней как о «благороднейшей», пользуясь превосходной степенью от «gentile» — «la gentilissima». Это уклончивость, избобличающая даже нечто большее, чем почтение, но своеобразный запрет на прямое называние, какой обычен в отношении к священным предметам. К ним можно относиться лишь намеком, иносказанием, не дерзая вторгаться в их мир, но и не перенося их в наш, которому они, в сущности, не принадлежат. Поэтому не так важно, где совершаются внешние события, где встречаются телесные оболочки душ. Во Флоренции? Данте опять уклончиво говорит о «берегах светлой реки», имея в виду Арно.

Вторая встреча отделена от первой девятью годами: на этот раз благороднейшая предстала в одеждах невинности — белого цвета и столь поразила чувства поэта, что еще в стихах поэтов сицилийской школы «коварного мальчика греко-римской мифологии сменил великолепный сеньор, одетый по моде XIII в. Купидона он напоминал только жестокой привычкой поражать сердца поэтов золотой стрелой». Что собой представляет Амог — аллегория, воплощение Бога? Но тогда это выглядит еретически: «Возможно ли допустить реальное существование языческого бога, хоть и облеченного

в одежды христианского государя, рядом с единым Божеством?»<sup>9</sup>

Что собой представляет Amor — это вопрос без ответа, но предполагающий его напряженный поиск. Amor — это сила, целиком подчиняющая себе и телесные чувства и душу, овладевающая человеком настолько, что он начинает ощущать ежеминутное, почти физическое присутствие этой силы. Уже неясно: то ли воображение, то ли зрение различает ее, то ли во сне, то ли наяву. Подпавший под власть Амора, влюбленный грезит, его посещают видения, подобные дантовскому (III). За видением следует первый сонет, как и большинство других стихотворений, сопровождаемый подробным авторским разбором.

Страшась обнаружить предмет своего обожания для посторонних глаз, поэт избирает даму, которая, как щитом или завесой, прикрывает его донну. Когда же *дама-щит* покинула город, Amor подсказал имя другой дамы, каковой следовало занять ее место:

«После моего возвращения я искал случая увидеть даму, которую мой владыка назвал мне на пути вздыханий. Боясь быть многословным, скажу лишь, что вскоре мне удалось сделать ее моей защитой в такой степени, что многие говорили об этом, нарушая границы благопристойности, и это меня весьма огорчало. Из-за невольных толков, казалось, порочивших меня, благороднейшая, будучи разрушительницей всех пороков и королевой добродетели, проходя, отказала мне в своем пресладком привете, в котором заключалось все мое блаженство...» (X).

Чтобы заслужить прощение, наученный Амором, поэт пишет *баллату*. Затем следует психологически наиболее напряженное место в книге, повествующее и о сомнениях, и о сердечной боли, испытанной от того, что благороднейшая посмеялась над его смущением в ее присутствии. По этому поводу были написаны и истолкованы три столь откровенных *сонета* (XIV—XVI), что Данте решает более не говорить напрямую о госпоже и вслед принятому решению посвящает центральную *кансону* всей книги смыслу любви (XIX).

Здесь течение поэтического сюжета, выдержанного в основном в традиции нового сладостного стиля, уже явно начинает осложняться. Вскоре умирает отец Беатриче, и нарастает тема *смерти*. Она присутствовала и ранее, когда

---

<sup>9</sup> Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая литература. — М., 1971. — С.159—160.

Данте откликнулся на смерть юной дамы, виденной им в обществе благороднейшей (VII). После смерти отца — скорбь Беатриче, болезнь поэта и поразившая его мысль: «Неизбежно, что когда-нибудь умрет и благороднейшая Беатриче» (XXIII). А за этим — вещий сон о ее смерти. Но время умереть ей еще не наступило. В своем земном бытии, однако, она уже обретает неземное достоинство, признаваемое всеми:

«Благороднейшая дама, о которой говорилось в предыдущих стихотворениях, снискала такое благоволение у всех, что, когда она проходила по улицам, люди бежали отовсюду, чтобы увидеть ее; и тогда чудесная радость переполняла мою грудь. Когда же она была близ кого-либо, столь куртуазным становилось сердце его, что он не смел ни поднять глаз, ни ответить на ее приветствие; об этом многие, испытывавшие это, могли бы свидетельствовать тем, кто не поверил бы моим словам. Увенчанная смирением, облаченная в ризы скромности, она проходила, не показывая ни малейших следов гордыни. Многие говорили, когда она проходила мимо: «Она не женщина, но один из прекраснейших небесных ангелов». А другие говорили: «Это чудо; да будет благословен Господь, творящий необычайное» (XXVI).

Об этом пишутся два сонета и начата канцона. Работа над ней прервана известием о смерти Госпожи. Наступает время скорби и скорбных стихов — от своего имени и от имени ее брата, бывшего другом поэта. На пути к финалу, правда, случается еще одно событие. Спустя год после смерти Беатриче скорбь поэта вызвала сострадание дамы, ставшей его утешительницей и увлекшей его. В какой-то момент ему показалось, что перед ним «преславная Беатриче в том же одеянии кроваво-красного цвета, в котором она впервые явилась моим глазам...» (XXXIX). Тогда он опомнился и предался мучительному раскаянию.

А вскоре новое видение «заставило меня принять решение не говорить больше о благословенной, пока я не буду в силах повествовать о ней более достойно». В этих словах нередко видят обещание «Божественной комедии», начатой спустя более десяти лет после «Новой Жизни».

Ее прозаическая часть, дающая связь и завершение целому, была, видимо, закончена самое позднее в 1293—1294 гг. Стихи писались ранее, на протяжении предшествующего десятилетия. Всего в «Новой Жизни» 24 сонета, 5 канцон и одна баллата. «В 1283 году — год «белой дружины», когда Беатриче, тоже вся в белом, «в неизречен-

ной своей милости» поклонилась Данте, — он написал первый сонет и стал поэтом»<sup>10</sup>.

Свой первый сонет Данте отправил трем поэтам. Один посмеялся над выпренной темнотой смысла. Другой написал, что ничего не понял. А третий откликнулся сочувственно и стал другом. Это был Гвидо Кавальканти. *Новый сладостный стиль* не был рассчитан на легкое понимание. В присутствии Амора все преобразалось, манило к истолкованию, увлекающему и позднейших исследователей.

Еще в начале нашего века К. Федерн собрал примеры аллегорических прочтений: «Новейшие комментаторы <...> пришли в примерном единодушии к следующим результатам: Россетти — что Беатриче означает Римскую Империю, тогда как Гартманн, наоборот, доказывает, будто она не что иное, как Римская Церковь, Франческо Перец, в свою очередь, объявляет ее Деятельным Разумом, а профессор Бартони — Идеальной Женщиной.

Многие на это отвечали ироническими вопросами, почему именно девятилетний Данте увидел на улице восьмилетнюю Римскую Империю, почему Римская Церковь смеялась так весело, видя его, и как Церковь могла ходить в церковь, и как это могло быть, что Деятельный Разум умер 9 июня 1290 г. ...»<sup>11</sup>.

Именно тогда умерла Беатриче Портинари, дочь флорентийца Фолько Портинари. О ней мало известно: кроме даты смерти, лишь то, что она была замужем за Симоне деи Барди из известного банкирского дома. Так сообщает Джованни Боккаччо в «Жизни Данте», написанной полвека спустя после его смерти.

Эта сторона жизни благороднейшей не могла найти себе места в «Новой Жизни». Там все документальные подробности исчезают в неземном свете, излучаемом Амором и преобразующем всех и вся. *Новая Жизнь* получает свое обоснование на берегах светлой реки, но протекает на других берегах — *вечности*. И все-таки глубоко небезразлично для смысла поэмы то, что за ней стоит, — ощущение реального, пусть и мелькнувшего минутного бытия. Духовное прорастает в человеческом сердце, озвучено речью, рассказано кругу друзей. Это дружеское общение было частью сладчайшего стиля поэзии и жизни. Служители Амора следуют за ним, совершают его обряд. Он входит в их жизнь и творит ее заново, приобщая к вечному.

---

<sup>10</sup> Дживелегов А. К. Данте Алигьери. — С. 83.

<sup>11</sup> Федерн К. Данте и его время. — М., 1911. — С. 200 — 201.

«Новая Жизнь» — это *исповедь*, но особая, исполненная присутствия личности, лирической теплоты. Это исповедь которая становится видением, но взгляд, устремленный за пределы жизни, не упускает из поля зрения и здешнего, земного, хранит воспоминание о нем. Вечное и сиюминутное каким-то ранее невысказанным способом уживаются. *Вечное приобретает личный оттенок* и одновременно не нарушает привычного хода вещей.

Амор не имеет отношения к помолвкам, заключаемым обычно в детском возрасте между знатными семьями, и к свадьбам, которые играют в положенный срок. В начале девятых годов Данте женится на девице из семейства Донати, знатнейшего в городе, с которой был помолвлен в двенадцать лет. Данте принадлежит к партии белых гвельфов. Его тесть Корсо Донати — лидер черных. Ему флорентийские гвельфы в 1289 г. были обязаны победой на Кампальдино. Данте участвовал в бою. Затем его имя встречается в документах городской жизни. Он заседает в органах городского правления. А летом 1300 г. избирается одним из семи приоров Флоренции.

Отсюда, как считал Данте, и начинается его мучительный изгнанныческий путь. Его результатом явится величайшая поэма — «Божественная комедия». Мысль о Беатриче и там не покидает поэта, а во второй и третьей частях — «Чистилище» и «Рай» — долгожданная Беатриче сопровождает Данте и непосредственно ведет его по пути духовной мудрости, высшего прозрения. Лишь на самых последних ступенях небесной иерархии (в XXXI песни «Рая») ее сменит Бернар Клервосский.

Тем не менее раннюю и позднюю поэмы нередко противопоставляли. Каждый выбирал у Данте свое: А. Блок — «Новую Жизнь», само название которой звучит для него символом, обещанием осуществленной любви и Вечной Женственности, созвучных его поэзии. О. Мандельштам не согласился с ним в своем блестящем «Разговоре о Данте», отдав предпочтение не светлому обещанию, а мудрому свершению, поразившись тому, как *метафорическое зрение* Данте оказалось способным охватить все мироздание — от давящей материальности адской бездны до истаявающей в неземном свете Божественной высоты.

Вкусы, впрочем, разделились уже у ближайших последователей Данте, его младших современников. Боккаччо комментировал «Божественную комедию»; ему принадлежит и эпитет в ее названии, указывающий на то, что он воспринимал ее как откровение. Петрарка продолжил поклонение Амору.

## Круг понятий и проблем

*Новый человек — кто он?*

торгующий  
путешествующий

любящий  
философствующий

*Жанр «Новой Жизни»:*

книга  
стихи и проза

исповедь  
видение

## Вопросы

*В какой мере важно знание биографических обстоятельств для понимания книги?*

*Каков жанровый состав «Новой Жизни»? Как построен ее сюжет?*

## Литература

Баткин Л. М. Данте и его время. — М., 1965.

Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая литература. — М., 1971.

Голенищев-Кутузов И. Н. Данте. — М., 1967. — (ЖЗЛ).

Дживелегов А. К. Данте Алигьери: Жизнь и творчество. — 2-е изд., перераб. — М., 1946.

Елина Н. Г. Поэзия «Новой Жизни» // Дантовские чтения. 1971. — М., 1971.

Мандельштам О. Разговор о Данте. — М., 1967; Мандельштам О. Слово и культура. — М., 1987.





## «CANZONIERE» — «КНИГА ПЕСЕН»

### Жизнь и поэзия

#### Вопросы для обсуждения

*В каком отношении к предшествующей традиции любовной поэзии стоит книга Петрарки?*

*В какой мере Петрарка предоставляет возможность последовательно биографического прочтения своей поэтической исповеди?*

Никто с большим правом, чем Франческо Петрарка (1304 — 1374), не может претендовать на то, чтобы считаться *первым человеком Ренессанса*, тем самым человеком, с рождения которого эпоха и начиналась. С его творчеством связано становление основного лирического жанра эпохи — сонета, вся европейская судьба которого сложилась как долгое выяснение отношений с традицией Петрарки в XVI в.

Рожденный в семье эмигранта-флорентийца, Франческо ранние годы проводит в переездах, но в 1312 г. семья обосновалась в Авиньоне. Здесь, вблизи папской курии, завязываются отношения, делаются дела, которыми занимается юрист сер Петракко. Его сын также будет изучать право — в Монпелье, а затем в университете Болоньи. Но делает это он без большого желанья, по настоянию отца, смерть которого в 1326 г. приносит ему небольшое наследство и, во всяком случае, освобождает от дальнейшего исполнения нелюбимой обязанности. Начинаются четыре года светской

жизни, дружеского общения. С юности его ближайшим другом был Джакомо Колонна, происходивший из влиятельнейшей римской семьи, покровительством которой будет пользоваться Петрарка.

К этому же времени относится и его первая встреча с донной Лаурой, которую Петрарка впервые видит 6 апреля 1327 г. в церкви Святой Клары в Авиньоне. Так он запишет, по крайней мере, среди других знаменательных для него дат на форзаце тома Вергилия, представлявшего собой старинный пергаментный кодекс, семейную реликвию. Стихи Петрарка начал писать еще ранее, итальянские и латинские, но теперь складывается главная книга, работа над которой займет всю жизнь, — «*Canzoniere*» («Книга песен»).

В 1330 г. Петрарка поступает на службу к кардиналу Джованни Колонна, будучи на положении члена этой семьи, и одновременно вступает в духовное сословие. Служба не особенно обременяет его и дает возможность путешествовать — по Северной Франции, Фландрии и Германии, но все-таки после первого своего посещения Рима в 1337 г. и морского путешествия в Испанию (возможно, также в Англию) Петрарка выбирает творчество и уединение в Воклюзе на берегу речки Сорги. С небольшими отлучками он остается там вплоть до 1353 г.

Все это и последующее время продолжается работа поэта и ученого-гуманиста. 1348 год, трагический для всей Европы, стал годом и личных утрат: чума унесла донну Лауру и друга-покровителя кардинала Колонна.

В 1353 г. Петрарка навсегда покидает разоренный событиями Столетней войны Воклюз и поселяется в Милане при дворе тиранов Висконти, вызывая этим недовольство общественного мнения. Однако Петрарка ощущает себя независимым от любого правителя, при котором ему приходится существовать: не он при них, а они при нем, как он пишет Боккаччо.

В шестидесятые годы (1361 — 1369) Петрарка преимущественно живет в Венеции, но к концу десятилетия возводит «новый Воклюз» близ Падуи, где и проводит последние годы с дочерью, ее мужем и внучкой. До последнего дня он не оставляет своих обычных творческих занятий («Пусть смерть застанет меня читающим или пишушим» — из письма Боккаччо). Среди прочих трудов он работает над «Старческими письмами» и «Письмом к потомкам», которое должно было стать его автобиографией (доведено до 1351 г.). В 1372 г. Петрарка завершает последнюю, девятую, редакцию «Книги песен», ставшей его *поэтической исповедью*.

В окончательном виде сборник включает 366 стихотворений. Хотя он носит название «*Canzoniere*», канцон в нем не так много — всего 29, а более всего сонетов — 317. Кроме того, стихи, выдержаны в различных формах, по большей мере введенных еще трубадурами: *баллады, секстины, мадригалы*<sup>12</sup>.

Петрарка не остался равнодушным ни к одной из предшествующих традиций. Авиньон, где Петрарка встретил Лауру, — в Провансе. Сам он пишет на итальянском языке, *volgare*, как и Данте... От предшественников, как от трубадуров, так и от поэтов нового сладостного стиля, *его отличает полнота личности, сказавшейся в любви*. Любовь Петрарки — земная и небесная одновременно. В ней нет покоя, нет гармонии. Любовь делает его жизнь исполненной страдания, которое в то же время небывало обостряет ощущение самой жизни, и менее всего Петрарка хотел бы излечиться от сердечной муки.

«Книга песен» состоит из двух частей, разделенных биографическим событием: «На жизнь донны Лауры» и «На смерть донны Лауры» (соответственно 263 и 103 стихотворения). Такое композиционное деление наводит на мысль о возможности *биографического прочтения* всего сборника, дабы вынести впечатление психологически последовательного развертывания чувства, любовного романа или «диалектики души».

Нечто подобное попытался исполнить А. Н. Веселовский в книге, увидевшей свет к шестисотлетию со дня рождения

---

<sup>12</sup> За исключением сонета, все названные стихотворные формы представляют собой образцы поэзии, первоначально предназначенной для исполнения под музыку, и различаются прежде всего своей строфикой, отчасти сюжетно. *Канцона* — песенная форма, которая могла иметь произвольное число строф; число строк не было жестко закреплено, но сохранялось устойчивым на протяжении стихотворения, повторяя определенную музыкальную мелодию. *Баллада* ко времени Петрарки уже утратила обязательный рефрен, но обычно открывалась краткой строфой, задающей поэтический сюжет, впоследствии разрабатываемый. *Мадригал* — более изысканная и сжатая форма, состоящая из строф по две-три строки, нередко представляющая собой идиллическую сценку. *Секстина* — наиболее строгая форма. Она состоит из шести строф, имеющих по шесть обычно нерифмованных строк, конечные слова которых в строго определенном порядке чередуются, переходя из строфы в строфу. Секстина завершается трехстишием, в котором все шесть ключевых слов еще раз повторяются. *О сонете* подробнее см. в разд. *Петраркизм*.

Петрарки, — «Петрарка в его поэтической исповеди *Canzoniere* (1304—1904)». Он рассмотрел «Книгу песен», сопровождая ее канвой жизни Петрарки, с тем чтобы обнаружить, как тот или иной жизненный момент, событие отразились в поэзии. Однако они «разбросаны» довольно причудливым образом, как будто сам Петрарка не очень и стремился сохранить биографический порядок в своей исповеди. Как будто изобразил скорее не последовательное развитие чувства, а свое постоянное душевное смятение. Петрарка сам очень часто говорил о свойственном ему душевном разладе, мучительных сомнениях, поразивших его душу болезнью нового века — *акцидией*.

Вероятно, Петрарка имел в виду книгу именно как нечто целое, когда девять раз (по другому счету — семь) возвращался к ее редактированию, перекомпоновывал ее состав. И все-таки психологический критерий XIX столетия недостаточен, поскольку, прибегнув к нему, легко допустить как ту, так и другую крайность. Можно вместе с А. Н. Веселовским согласиться, что Петрарка пишет исключительно из личного опыта: «Нельзя сомневаться в действительности его увлечения; надо было испытать его очарование и тревоги, чтобы выразить их так тонко и порой так душевно страстно»<sup>13</sup>. Если применять тот же критерий более жестко, то можно все поставить под сомнение: а была ли вообще любовь, а искренняя ли это книга? Как известно, не вполне установлено: существовала ли донна Лаура? Во всяком случае, ближайший друг Петрарки Джакомо Колонна в этом сомневался, как и его первый биограф, близко его знавший Боккаччо, который полагал, что Лаура — *поэтическая аллегория*.

Петрарка с обидой отзывался на такого рода предположения и повествовал о своей любви с безусловной убедительностью каждого пережитого момента. Возможно, чтобы сломить упорство сомневающихся, он начал окончательную редакцию книги с самого начала — с возникновения чувства и надежды на то, что оно, однажды охватившее его, живо и теперь в стихах.

Об этом первый сонет книги. Второй повествует о том, что поэт не выбирал любовь, а в него, мстя за равнодушие к любви, «Амур прицелился украдкой, / Чтоб отомстить сполна за свой позор» (*пер. Е. Солоновича*). Третий сонет посвящен первому дню любовного плена, начавшегося на Пасху, в Страстную Пятницу 1327 г.

---

<sup>13</sup> Веселовский А. Н. Избранные статьи. — Л., 1939. — С.165.

Вплоть до 1356 г. этот день Петрарка ежегодно будет отмечать написанием сонета. Традиция, значение которой больше, чем просто дань памяти. Она есть указание на характер чувства, по крайней мере внешне организованного как *ритуальное поклонение прекрасной донне*. Первый день — праздник рождества любви, и он, естественно, отмечается. К тому же день начала любви, приуроченный Петраркой к Страстной Пятнице праздника Пасхи (или действительно пришедшийся на этот день), навсегда определяет ее характер, *отождествляя переживаемое поэтом чувство как с земным крестным путем Христа, так и с надеждой на небесное воскресение*.

Божество Петрарки не философски отвлеченный Эрос, как в «Новой Жизни» Данте, продолжившего традицию нового сладостного стиля. У Петрарки Amor также нередко присутствует в стихах, но на правах не более чем поэтической условности, фигуры речи. Воплощение любви — сама Лаура, женщина, донна, возлюбленная поэтом и любезная не языческим, а христианским небесам, на которые она и взята во второй части книги и откуда с новой благосклонностью взирает на своего пилигрима.

Петрарка поклоняется именно Лауре, что сразу же меняет форму его любви по сравнению с вассальным служением Прекрасной Даме, каким оно было у трубадуров. Возрастает недостижимость, мучительная для поэта, не владеющего теперь куртуазным искусством наслаждаться *любовью издалека*. Но в то же время он постоянно ощущает себя в присутствии божества, и это дарует ему неизъяснимое душевное блаженство.

Критерий психологического романа к «Книге песен» не приложим, ибо она не предполагает диалектики чувства. Чувство развивается с изменением отношений между любящими. Здесь же нет и не может быть *отношений* во множественном числе. Есть лишь *отношение любви* как поклонение, мгновенно и навсегда возникшее. Все дальнейшее предполагает лишь верное служение поэта, для которого любовь — неизменная данность его существования, а то, что изменчиво, касается не любви, а собственной неустойчивой природы, вечно колеблющейся между надеждой и отчаянием. Чаще же всего они сходятся одномоментно, и в игре их внутренних противоречий возникают лучшие сонеты Петрарки, написанные: как небывалой до него остротой личного переживания: «И мира нет — и нет нигде врагов; / Страхусь — надеюсь, стыну — и пылаю...» (сонет CXXXIV; пер. Ю. Верховского).

Не во власти поэта что-либо изменить. Изменение наступает со смертью Лауры — первое отчаяние, а затем постепенное просветление печали по той, кому теперь открылись блаженные небесные сени. По наблюдению А. Н. Веселовского, в канцоне «Как быть, Амор? Печали нет предела...» (*пер.* Е. Солоновича)<sup>14</sup>, в основном завершённой 28 ноября 1349 г., изложена «почти вся программа, вся сюжетность второй части *Canzoniere*, полной такой тихой скорби и ликованья печали. Лаура по смерти одухотворилась, как Беатриче; недаром вспомнился Данте в третьей сфере неба, чувствуется его веяние, как в первой части *Canzoniere*, идеализация Лауры приуготовлена влиянием *dolce stil nuovo*. Но Лаура меньше поступилась своей пластичностью, чем *donna angelicata* итальянских поэтов XIV в.; в ней еще много земного аромата, ласки, трепета жизни. Сетования, желание смерти, благодарные хвалы Лауре, стремление к ней, грустные думы о себе — вот мотивы, возвращающиеся в массе поэтических переливов на фоне неба и зеленой долины Сорги...»<sup>15</sup>.

Да, Лаура во второй части сборника парадоксальным образом стала ближе. Она как бы смягчилась к поэту, перестав быть недоступным земным божеством и превратившись в его небесную утешительницу. Впрочем, этой новой гармонией окрашивается теперь и прошлое: поэту начинает казаться, что новая близость существовала прежде, так что смерть разрушила былое счастье: «Я счастлив был, я в жизни знал блаженство...» (сонет CCCXXXVII; *пер.* Е. Солоновича). Опять приходит знакомое отчаяние, хотя и не с прежней сокрушительной силой. Петрарке, в отличие от Данте, не удастся полностью стряхнуть земное и самозабвенно устремиться за манящей в вечность любовью. Лаура — и после смерти — не только идея райского совершенства, но и воспоминание, которое поэт не может не оплакивать.

Первая его реакция была такой: «Колонна гордая! о лавр вечнозеленый! Ты пал! — и я навек лишен твоих прохлад!» Так звучит начало сонета CCLXIX в одном из первых русских переводов Петрарки, выполненном Константином Батюшковым. Это двойная эпитафия близким людям, унесенным чумой 1348 года: Джованни Колонна и Лауре. Он —

---

<sup>14</sup> По отдельной нумерации, принятой для разных поэтических жанров «Книги песен», которой придерживается А. Н. Веселовский, это канцона XXII; при сквозной нумерации стихотворений сборника — CCLXVIII.

<sup>15</sup> Веселовский А. Н. Избранные статьи. — С. 230 — 231.

рухнувшая колонна; она — поверженный лавр. Метафоры в данном случае подсказаны именем — *звуковые метафоры*. Петрарка вообще был чуток к чертам самого разнообразного сходства, настроен на то, чтобы улавливать его поэтическим словом.

### Вопросы

*Каков жанровый состав «Книги песен»?*

*Можно ли говорить о лирическом сюжете всего сборника? В каком смысле? Как он разворачивается?*

*Помогает ли понять характер любви Петрарки тот факт, что в течение многих лет он отмечал день начала любвиписанием сонета? Каким был этот день?*

*Как меняется тон книги при переходе от первой ее части ко второй?*

*В чем вы видите отличие стиля и характера любви у Петрарки от трубадуров, поэтов нового сладостного стиля?*

### ВЕЛИКАЯ АНАЛОГИЯ

#### Вопрос для обсуждения

*Можно ли согласиться с тем, что метафора стала знаком нового мышления?*

Существовала или нет Лаура в действительности, но это женское имя, как никакое другое, поразительно удачно, так как становится для Петрарки средоточием метафорической переключки смыслов, воплощающих то, что было для него наиболее ценным. Лаура, как утверждает поэт, — его возлюбленная, реальная женщина и воплощение любви. Одновременно это *лавр* — дерево славы; и в то же время это *l'aura*, что по-итальянски значит «ветерок». А еще в этом слове слышится звук золота — *aurum* и порой даже бег времени *l'ora*, что значит «час».

Многие из этих понятий сошлись в диалоге с Августином «Моя тайна», упрекавшим Петрарку за то, что он жертвует вечным спасением в погоне за земными *Любовью и Славой*, которые есть лишь «дуновение, переменчивый ветерок, и — что покажется тебе еще более досадным — дуновение многих людей». В диалоге в устах Августина эти понятия выступают как символы тщетности земных желаний. Франциск, его собеседник, готов с этим согласиться; он, быть может, и хотел бы, «оставив в стороне кривые пути, избрать прямой путь спасения», но, признается, «не могу обуздать своего желания». То, что Августин, безусловно, не

приемлет, *Петрарка соединяет в имени своей возлюбленной и делает поводом для поэтического вдохновения.*

В стихотворениях, которые относятся к числу наиболее ранних в «Книге песен», Петрарка обыгрывает эти образы: в секстине «Она предстала мне под сенью лавра...» и в канцоне «Зари моей безоблачную пору...», в которой сам поэт изумленно наблюдает, как он, мечтавший о лавровом венке, превращается в лавр, вызывая в памяти читателей «Метаморфозы» Овидия.

Однако не столько этой мифологической способностью каждой вещи и каждого лица трансформироваться, менять свое бытие, обретая новую жизнь, подвижна образная система Петрарки. *Она живет узнаванием сходства, подобия.* В одном из ранних сонетов — «Пустился в путь седой как лунь старик...» — поэт уподобляет себя пилигриму, отправившемуся в Рим:

И вот он созерцает образ в Риме  
Того, пред кем предстать на небесах  
Мечтает, обрета успокоенье.

Так я, не сравнивая вас с другими,  
Насколько это можно — в их чертах  
Найти стараюсь ваше отраженье.

Сонет XVI; пер. Е. Солоновича

*Метафорическое* уподобление через сходство позволяет почувствовать разницу: пилигрим, в изображении Божьего лика, прозревает Бога; поэт узнает лик своего Божества дробящимся во множестве человеческих лиц. Это нечто отличное от Овидиевых *метаморфоз* и еще более далекое от средневекового *аллегоризма* — вплоть до противоположности.

Именно Петрарка произвел смену основной риторической фигуры мышления, *от аллегии перейдя к метафоре.* На этом пути изменился механизм поэтического смыслообразования. Вещное, земное перестало растворяться в значении отвлеченном, для которого оно служило не более чем внешним знаком. Предметы, явления, события этого мира начинали с небывалой ранее настойчивостью стремиться друг к другу, подсказывая сходство, требуя узнавания.

Изложением программы метафорического мышления звучит канцона СХХVII «Когда меня торопит бог любви...» (пер. Е. Солоновича). Томясь вдали от своей донны, поэт повсюду тем не менее различает ее присутствие. Мир для него сведен воедино любовью, она все роднит и на всем запечатлевает дорогой образ:



Задумал я на небе звезды счесть,  
Должно быть, или все на свете воды  
В одном сосуде захотел собрать,  
Решив, что все явления природы,  
Которым я оказываю честь  
Сравненьем с милой, я смогу назвать.  
На всем вокруг лежит ее печать...

Петрарка метафоризирует, но, впрочем, достаточно экономно. Петрарка постоянно сравнивает, но он отнюдь не сыплет драгоценными камнями и разными прочими красотами, чтобы украсить ими свою возлюбленную, подобно тем, кто в XVI в. выступают как петраркисты, якобы продолжатели его манеры. Для него гораздо важнее установить саму возможность нового поэтического хода мысли, открыть состояние мира, которое иногда определяют как *великую аналогию* или *великое подобие*, ставшее образом новой связи вещей, обнаруженной внимательно рассмотревшим окружающий его мир человеком. Смысл земных отношений — здесь, он не за пределами, ибо Божественное присутствие очевидно каждому, кто умеет различить красоту: «Красота — это зримый, воплощенный образ Бога в вещах.. Бог и мир уже не отделены, сам человек — отображение Бога...»<sup>16</sup>.

Бог не прозревается отвлеченным разумом, а переживается непосредственно в процессе «эстетического постижения»<sup>17</sup> мира. Это было новым. На этом пути совершался уход от сухого интеллектуализма схоластики к художественному видению Ренессанса, от аллегоризма к метафоре. *Мышление Петрарки метафорично* не в отдельных приемах, а *по самой его сути*, что вполне отвечает тому, как понимают метафору сегодня — в XX столетии.

Известно, что за последние двадцать лет о метафоре написано во много раз больше, чем за предшествующие двадцать пять веков, прошедшие со времен «Поэтики» Аристотеля. Взрыв такого интереса связывают с началом эры компьютеризации. Возникла следующая аналогия: в метафоре увидели идеальный механизм речевого процессора, действующего по принципу сверстывания и зашифровывания информации. Метафора перестала считаться просто тропом, фигурой речи, она была воспринята как модель мышления. Основным направлением ее изучения стала *когнитивная* (познавательная) теория.

---

<sup>16</sup> Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения: Наука XIV — XVI вв. в свете современной науки. — М., 1979. — С. 68.

<sup>17</sup> Там же. — С. 45.

Аристотель, говорят новые теоретики, был в принципе прав, описав метафору как *замещение одного понятия другим*, то есть лексическое отклонение от нормы, смысловой сдвиг. Однако при современном определении метафоры «решающей характеристикой является семантическая инновация, благодаря которой новая уместность, новое согласование установлены таким образом, что «творят смысл» высказывания как целое. *Творец* метафор — это тот мастер с даром слова, который из выражения, непригодного для буквальной интерпретации, создает высказывание, значимое с точки зрения новой интерпретации, которая вполне заслуживает названия метафорической, поскольку порождает метафору не только как нечто отклоняющееся от нормы, но и как нечто приемлемое. Иными словами, метафорическое значение состоит не только в семантическом конфликте, но и в *новом* предикативном значении, которое возникает из руин буквального значения, то есть значения, возникающего при опоре только на обыденные или распространенные лексические значения наших слов. Метафора не загадка, а решение загадки»<sup>18</sup>.

Метафора видится кратчайшим способом создания новых смысловых полей, установления смысловых связей. Движущееся метафорическим путем сознание познает мир в его единстве. При этом подходе метафора не может рассматриваться лишь как частное уподобление одного явления или предмета другому. Единичное сближение, по сути, есть лишь приглашение к *взаимодействию* (interaction — термин Макса Блэка) широких смысловых пластов.

Именно так у Петрарки, где уже в имени Лауры *земная любовь* соседствует с *земной славой* (лавр), земным представлением о *высшей ценности* (золото) и *природной прелестью* (ветерок), а одновременно и с самой *жизнью*, заключенной в движении воздуха — дыхании... Вся дальнейшая образность возникает как производное от этого взаимопроникновения первоначальных смыслов. Ветерок налетает напоминаям о любви:

Я шаг шагну — и оглянусь назад.  
И ветерок из милого предела  
Напутственный ловлю...

Сонет XV; пер. Вяч. Иванова

---

<sup>18</sup> Рикёр П. Метафорический процесс как познание, воображение и ощущение // Теория метафоры. — М., 1990. — С. 419 — 420.

Ветерок — природное. В нем — земное, близкое. Но природное не замыкается на зримом и непосредственно данном; оно может служить напоминанием о вечном, оживленном Божественным присутствием. И вот ветер (уже не ветерок!) не привязывает к родным местам, а возносит над пространством дальнего мира:

Амур в ответ: «Коль души влюблены,  
Им нет пространств; земные перемены  
Что значат им? Они, как ветер, вольны».

Как бы далеко ни уводила мысль, метафорически выраженная, она рождается в *поле чувственного восприятия*. Задействованы все органы чувств: обоняние, осязание, слух... Поэтический слух, обостренный не только к звукам мира, но и к звучанию слова, неизменно предполагает в звуковом родстве смысловую близость понятий:

Коль не любовь сей жар, какой недуг  
Меня знобит? Коль он любовь, то что же  
Любовь? Добро ль?.. Но эти муки, Боже!..  
Так злой огонь?.. А сладость этих мук!..

На что ропщу, коль сам вступил в сей круг?  
Коль им пленен, напрасны стоны. То же,  
Что в жизни смерть, — любовь. На боль похоже  
Блаженство. «Страсть», «страданье» — тот же звук.

Сонет СXXXII; пер. Вяч. Иванова

*Боль* по своему корневому звучанию рифмуется с *блаженством*, *страсть* — со *страданьем*, и в их созвучии — определение любви, вырастающее из звуковой метафоры.

Однако едва ли не самым надежным источником информации о внешнем мире и его подобиях признается зрение. *Взгляд* — это мера зримой красоты мира, хотя одновременно и мера краткости человеческой жизни, как подчеркивает во всех вариантах перевода сонета СССХІХ О. Мандельштам: «Промчались дни мои, как бы оленей / Косящий бег, поймав немного блага / На взмах ресницы...» В другом варианте: «Срок счастья был короче, / Чем взмах ресницы...» А весь сонет о том, как в зримых очертаньях неба угадывается Божественное присутствие Лауры:

Но то, что в ней едва существовало,  
Днесь вырвавшись наверх, в очаг лазури,  
Пленять и ранить может, как бывало.

И я догадываюсь, брови хмурая:  
Как хороша? К какой толпе пристала?  
Как там клубится легких складок буря?

У Петрарки *слово по своей природе настроено на сравнение*. Оно чутко вглядывается в глубину мира — по земной горизонтали, в то же время ни на минуту не забывая о небесной высоте, о том Божественном свете, в котором все земное предстает исполненным вечного значения. Можно сказать, что и *земной цвет*, краски природы, и *небесный свет* нравственного смысла равно различимы для поэтического зрения Петрарки. Для него важно и боковое зрение, дающее возможность уловить множество отражений, установить черты сходства, благодаря которым мир предстает единым, данным в состоянии *великого подобия* и, добавим, великой взаимосвязи вещей.

## ПЕТРАРКИЗМ

### Вопрос для обсуждения

*Можно ли согласиться с тем, что сонет стал формой нового мышления?*

Многое начиналось с Петрарки в эпоху Возрождения, продолжаясь иногда под его влиянием, иногда в борьбе с ним. После него сонет делается всеобщей формой поэзии. Вместе с ним растет влияние Петрарки, превращаясь в европейскую моду, в *петраркизм*. Усваивать и преодолевать приходится уже не только древнюю, но и новую традицию.

Петраркизм распространился не сразу вслед творчеству Петрарки, но лишь после появления первого печатного издания, предпринятого в 1501 г. стараниями гуманиста Пьетро Бембо и издателя Альдо Манунци. Они опубликовали авторскую рукопись, так называемый Ватиканский кодекс, представляющий собой девятую редакцию «Книги песен».

Однако еще ранее в самой Италии писание сонетов входит в моду — в кругу Лоренцо Медичи. И Бембо не только изданием Петрарки, но собственным подражанием ему указал направление и положил начало петраркизму, наиболее откровенно проявившемуся в писании сонетов. Печатное издание «Книги песен» в начале XVI в. пришлось ко времени: национальные культуры и языки Европы были готовы к тому, чтобы воспринять итальянский опыт и следовать ему.

Сонет — форма достаточно жесткая: четырнадцать строк, в итальянском варианте (канонизированном Петраркой) разделенные на две части. Первая — *октава*, восьмистишие, состоящее из двух *катренов*. Вторая — *сестет*, шестистишие, состоящее из двух *терцетов*. Число рифм — четыре или пять; порядок рифмовки мог колебаться, но в основном для катрена он был — *abba abba* (такая рифмовка называлась замкнутой) или *abab abab* (открытая рифмовка), а для терцета *cde cde* или *cdc dcd*. Впоследствии возникли и другие национальные варианты, например английский сонет, более известный как шекспировский с его заключительным рифмующимся двустишием.

Что же обеспечило такой поразительный успех этой строфической форме?

Современный американский исследователь П. Оппенгеймер называет составленную им антологию сонета многообещающе: «Рождение современного мышления: Самосознание и возникновение сонета». Предисловие к антологии открывается утверждением, сразу же ставящим сонет на особое место среди поэтических форм: «Современное мышление и литература начались с изобретением сонета. Созданный в начале *дуоченто* Джакомо да Лентино, *нотариум*... сонет стал первым образцом лирической поэзии со времен падения Римской империи, предназначенным не для исполнения под музыку, а для чтения глазами»<sup>19</sup>.

Сначала о рождении сонета. Есть две основные версии непосредственного происхождения сонета. Согласно одной он возник за счет добавления шестистрочного рефрена к восьмистрочной строфе сицилийской песни — *страмботто*. Согласно второй он варьировал строфу провансальской *канцонны*, что тоже весьма вероятно, так как после разгрома Прованса в начале XIII в. последние трубадуры нашли приют в Италии. Однако главным было то, что сонет представлял собой комбинацию различных строф, предполагавших смысловой, логический перелом в течении сюжета, а также и мелодический слом, невозможный, как доказывает П. Оппенгеймер, с точки зрения существовавшей музыкальной техники<sup>20</sup>.

Но как же тогда быть с самим названием — *сонет* (возникшим несколько позже самой формы), которое принято

---

<sup>19</sup> Oppenheimer P. Inception and Background // P. Oppenheimer. The Birth of the Modern Mind: Self, Consciousness, and the Invention of the Sonnet. — N.Y.; Oxford, 1989. — P. 3.

<sup>20</sup> См. Oppenheimer P. The Birth of the Modern Mind. — P. 177.

возводить к итальянскому слову *sonetto* — песенка или короткий звук? Исследователь предпочитает вторую этимологию, доказывая при этом, что звук, предполагавшийся названием формы (особенно в латинском варианте — *sonitus*), был не музыкальным, скорее обозначал «бормотание». Во всяком случае, это больше соответствует представлению Оппенгеймера о сонете как о первом в новое время типе поэзии, создаваемой в расчете *не на исполнение, а для себя*. Отсюда и смысловые ассоциации, с самого начала сопутствующие сонетной форме.

В таком случае сонет был первым поэтическим опытом, рождавшимся в процессе напряженной рефлексии, самопогружения в мир «внутреннего молчания». Это меняло ощущение времени, которое более не совпадало с временем реального исполнения, но становилось текучим, обратимым. Пребывающий в состоянии ничем не нарушаемого уединения, поэт, а затем и его читатель имели возможность управлять временем, «по своей воле прерывая и возобновляя чтение, сосредотачиваясь на той или иной фразе, перечитывая трудные места...»<sup>21</sup>.

Сонет располагал к медитации, размышлению, а в его меняющей свое течение — от октавы к сестете — интонации как будто был предопределен переход от развертывания темы к ее аргументированному итогу, синтезу. Сонет начал восприниматься как своего рода золотое сечение, идеально найденное пространство, организующее мысль, позволяющее развернуть собственно поэтический способ ее доказательства — путем *метафоры*. Сжатость пространства предполагала насыщенность смысла, играющего многообразием словесных оттенков. Сонет стал идеальным инструментом для исследования состояния мира, открывшегося ренессансному сознанию в виде *всеобщего подобия вещей*. Если четырнадцать строк, распределенные и рифмованные тем или иным образом, определили строфическую форму сонета, то *метафоризм определил его речевую природу как жанровой формы*.

«Побежденная трудность» в глазах ренессансного поэта становилась свидетельством творческой способности — создать свой мир, сложно и прекрасно устроить его, уловить в земной форме отблеск Божественной Красоты. Ренессансные поэты не всегда умели избежать и «мелочного остроумия», во всяком случае, даже лучших из них последующие критики порой находили виновными: «Петрарка, мастер сти-

---

<sup>21</sup> Ibid. — P. 28.

ха, любил играть в такие трудности, в которых чувство теряется в погоне за формой»<sup>22</sup>.

Вернее, однако, адресовать упрек не самому Петрарке, а высказать его с учетом тех формальных преувеличений, которые стали знаком стиля его эпигонов — петраркистов.

Примеры следования Петрарке можно засвидетельствовать даже в первой половине XV в. — маркиз де Сантьяна в Испании. Но традиция устанавливается лишь со второй половины столетия. Сначала в самой Италии, а затем почти одновременно, в 20-х годах XVI в., ее подхватывают в целом ряде стран: Хуан Боскан и Грасиласо де ла Вега — в Испании, Клеман Маро — во Франции, Томас Уайет, граф Сарри, Филип Сидни и, наконец, Шекспир — в Англии.

В каждой из этих стран сонет имел поистине великое продолжение. В усвоении уроков Петрарки и в борьбе с ними происходило становление национальных школ европейской поэзии.

### Круг понятий

#### *Метафоризм:*

великое подобие

эстетическое постижение

звуковая метафора

прозрение и узнавание

теория взаимодействия

### Проверка памяти

*Имена:* Джакомо да Лентино, Джованни Колонна, Клеман Моро, Пьетро Бембо, Пьер Ронсар, Филип Сидни

### Вопросы

*В чем принципиальное отличие художественного образа, построенного по закону аллегории и метафоры?*

*Где, в метафоре или в аллегории, большую роль играет чувственное восприятие?*

*Для какого из этих способов мышления свойственно прозрение и для какого — узнавание? Какой из них более умозрителен и какой более зрителен?*

*Почему столь значительное внимание метафоре как способу познания уделяется в философской литературе последних лет?*

---

<sup>22</sup> Веселовский А. Н. Петрарка в его поэтической исповеди *Canzoniere* (1304—1904): Избранные статьи. — С. 163.

*Как уже в самом имени героини Петрарки метафорически сходятся и взаимодействуют пласты разных значений?*

*Почему именно метафорический стиль оказался одним из первых художественных открытий, в которых выразила себя эпоха Возрождения? В чем его соответствие гуманистическому видению мира?*

#### Темы для докладов и сочинений

Жизненная правда и поэзия в «Книге песен»

Метафора как способ ренессансного восприятия мира

Русский Петрарка (расскажите историю переводов на русский язык, проанализируйте характер используемых переводчиками стилей)

#### Издания сонетов на русском языке

Петрарка Ф. Сонеты, избранные канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза. — М., 1984.

Книга песен: Из европейской лирики XIII—XVI веков / Сост. А. В. Парина. — М., 1986.

Европейские поэты Возрождения. — М., 1974. — (Библиотека всемирной литературы).

Сонеты современников Шекспира / Пер. Г. Русакова. — М., 1987.

Английский сонет XVI—XIX веков / Сост. А. Л. Зорина. — М., 1990. — (Параллельный текст).

#### Литература

Веселовский А. Н. Петрарка в его поэтической исповеди *Canzoniere*: 1304—1904 // Веселовский А. Н. Избранные статьи. — Л., 1939.

Парандовский Я. Петрарка // Парандовский Я. Олимпийский диск. — М., 1979; то же — Иностранная литература. — 1974. — № 6.

Хлодовский Р. И. Франческо Петрарка. — М., 1974.

Шайтанов И. О. Новый человек — кто он? Франческо Петрарка // Шайтанов И. О. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. — М., 1997. — С. 9—24; 67—98.

Шайтанов И. О. «На всем вокруг лежит ее печать...» // Литература: Еженедельное приложение к газете «Первое сентября». — 1996. — № 23. — Июнь. — С. 1—3.





## ШЕКСПИРОВСКИЙ ЖАНР

**«Сон в летнюю ночь»:** анализ комедии

Характер шекспировского смеха

Конфликт в комедии

Магистральная тема комедии — Природа

Источники сюжета

Не все хорошо, что хорошо кончается

**«Гамлет»:** анализ трагедии

Поучать, развлекая

Трагедия мести и медлящий герой

Гамлет и другие

Шуты и клоуны

«Он человек был...»

### Сонеты

---

**«Сон в летнюю ночь»:** анализ комедии

Комедия написана в 1595—1596 гг., опубликована в 1600 г.

## ХАРАКТЕР ШЕКСПИРОВСКОГО СМЕХА

### Вопросы для обсуждения

*Какова роль карнавального персонажа в жанре хроники?*

*Что воплощает Фальстаф: историческое или природное время?*

*Шекспировский тип комедии: сатирическая или смеховая?*

Тот факт, что самый прославленный и великий комический персонаж Шекспира родился не в комедии, а в хронике, значителен и символичен. Сэр Джон Фальстаф — *шут* по своему театральному амплуа и зависит от того, что он вышучивает. В хронике он *шут Времени*, под чей смех хоронят эпоху. Он сам инсценирует карнавальные поминки, бродя с телом Готспера по сцене, тем самым заявляя свои права на победу над рыцарским прошлым. Смеховая культура, которая, по определению М. М. Бахтина, в своем карнавальном облике есть вторая жизнь народа, противопоставляет иерархическому порядку официальной жизни. Смех опрокидывает догмы, от него лопаются иллюзии, порой он звучит издевательски, но более всего этот смех возвращает на землю, напоминая о природном и человеческом. Карнавальная смех — мощное средство обновления жизни, и в этом смысле он становится у Шекспира деятельным началом Времени, символизирующим всеобщую изменчивость.

Однако Время в хронике — это не только закон перемен, но и определенный порядок истории, государства. В этом смысле историческое Время чуждо карнавальному сознанию. Вот почему так изумился принц Гарри, когда Фальстаф осведомился у него, который теперь час, — это первые слова, произнесенные Фальстафом. Как в случае со многими героями Шекспира, первая фраза служит ключом к пониманию всего характера:

Фальстаф. Который час, Гарри?

Принц. ...Я понимаю, если бы часы были стаканами вина, минуты — жареными курами, стук маятников — болтовней служанок, циферблаты — вывесками трактиров, а само благодатное солнце — доброй горячей девкой в огненно-красной тафте, время дня близко бы касалось бы тебя. А то какое тебе до него дело? (Часть I, I, 2).

Принц точен в своей оценке: Фальстаф попадает в хронику как будто по ошибке, из другого жанра — из комедии, в котором у Шекспира властвует не Время, а Природа в своем вечном жизненном круговороте. Природная жизнь принадлежит не Времени, а Вечности. Для человека смерть означает конец, а для Природы — возрождение к новой жизни. Впрочем, и человек может жить по этому закону, но лишь пока он существует не как отдельная личность, а как часть целого — рода, продолжающегося в своем коллективном бытии. Выражение этой жизни — карнавал, праздничное обновление, где с прошлым расстаются смеясь и, следо-

вательно, смех прокладывает путь новой жизни. Главное действующее лицо карнавала — шут. Именно в этом театральном амплуа выступает в хронике Фальстаф: он рыцарь — сэр Джон Фальстаф и одновременно он пародия на рыцарские идеалы.

Л. Е. Пинский замечательно точно назвал главу о Фальстафе: «История и Природа перед взаимным судом». Сначала Природа в лице Фальстафа вершит суд и помогает Времени очиститься от следов прошлого. Затем свой приговор выносит История и устанавливает различие между природной свободой и государственным порядком. Фальстаф, ему не умеющий соответствовать, отправлен в изгнание молодым королем. Фальстаф не прижился и не мог прижиться в хронике, ибо он совершенно не умеет существовать по законам какого-либо порядка, жить в историческом Времени. У него другая стихия — *природная*, подчиненная потребностям плоти.

Вот почему логично, что Фальстаф, родившийся в хронике, продолжил существование в комедии. Он сам произносит под занавес это слово, объясняя отречение от него короля, якобы всего лишь не желающего сразу открыться на людях в своей прежней и неизменной привязанности. Но судья Шеллоу, подхватив слово, пророчески предрек: «Как бы эта комедия не затянулась до вашей смерти».

Судьба Фальстафа — сменить жанр. Он еще раз появляется в «Виндзорских насмешницах», написанных одновременно с «Генрихом V» (1598—1599) и, как говорят, по личному заказу королевы. Существует мнение, что там — другой персонаж, сохранивший лишь имя, толщину, пороки, но лишенный остроумия и своего порочного обаяния. Нет, он тот же — и в корзине с грязным бельем. Изменилась его роль.

Фальстаф меняется не потому, что его вываливают с грязным бельем («Виндзорские насмешницы»), а потому, что из *исторического Времени* его вываливают в *быт*, из хроники — в комедию, где его «здравый смысл» противостоит не призраку рыцарской чести, а такому же, только более крепкому и честному, здравому смыслу добропорядочных горожан. Фальстаф изъят из своей карнавальной смеховой роли и вместе с нею утратил свои исключительные права на смех; развенчанный, он сам превращен в объект насмешки.

Комедия Шекспира не была *сатирической* по характеру своего смеха и этим резко отличалась от всего последующего развития жанра. Шекспировская комедия по своей природе *смеховая*, в равной мере развенчивающая и жизнеутверждающая. Шекспировский смех — последний мощный раскат

*смеховой культуры*, и Фальстаф — ее главный герой. Однако и сам он не застрахован от того, чтобы из носителя смехового начала превратиться в объект высмеивания. Его роль сыграна, и вместе с нею пришел конец его карнавальному величию, с которым, впрочем, шекспировская комедия никогда не порывает полностью. Комическое у Шекспира нередко выступает снижением темы, как и подобает жанру, но в целом его комедия не выглядит низким жанром, ибо у нее есть великая тема — *Природа*. Это ставит Шекспира-комедиографа особняком в истории жанра.

Трактаты о поэтике, широко распространенные по всей Европе в XVI в., создавались в подражание «Поэтике» Аристотеля или в виде комментария к ней. Там были установлены и различия между комедией и трагедией. Предметом комедии признавалось нечто ошибочное или безобразное, то есть способное вызывать смех. Герои комедии — люди далеко не идеальные, напротив, преданные порокам. Их имена и все с ними происходящее относится к сфере вымысла, а не истории или мифа.

Это последнее обстоятельство прямо противопоставляет комедию хронике (материал которой — национальная история) и трагедии (материал которой — миф или античная история). Это противопоставление нередко преодолевается Шекспиром. Как мы уже видели, в его хрониках есть место для комических персонажей, очень важное место. Оно найдется, как мы увидим, и в трагедии. Однако сначала прочтем комедию, одну из самых показательных именно потому, что *Природа* в ней нечто гораздо большее, чем место действия, но — действующая сила.

## КОНФЛИКТ В КОМЕДИИ

### Вопросы для обсуждения

*Где и когда происходит действие комедии «Сон в летнюю ночь»? Важна ли для Шекспира историческая и географическая точность в комедии?*

*В чем причина возникших сюжетных осложнений?*

*Почему в жанре комедии закономерен счастливый финал? Как это связано с характером конфликта?*

Комедия «Сон в летнюю ночь» («A Midsummer Night's Dream») написана в 1595—1596 гг., опубликована в 1600 г. Как часто думают, поводом для ее создания послужила свадьба в богатом доме, что предполагало в сюжете подхо-

дядшую случаю изящную торжественность, историю романтической любви и ряд комических эпизодов. Все эти три условия были соблюдены автором, впервые в своем творчестве явившим совершенное мастерство в соединении столь разнородного материала.

В то же время аристократическое торжество, судя по названию пьесы, совпадает с народным празднеством — 24 июня, то есть ночью накануне Ивана Купалы, когда случаются самые чудесные и небывалые происшествия, когда мир природы оживает и особенно влечет к себе человека.

И сама комедия начинается с ожидания предстоящей свадьбы Тезея (Тесея) с царицей побежденных им амазонок — Ипполитой. Тесей, носящий у Шекспира средневековый титул герцога, в действительности один из центральных персонажей греческой мифологии; он принадлежит к старшему поколению героев общегреческого культа, прославившемуся еще до событий Троянской войны и наделенному полубожественными чертами. Среди совершенных им подвигов — победа над амазонками. В мифологической и литературной традиции образу Тезея сопутствуют романтические черты: он нередко предстает влюбленным («Дон Жуан античной мифологии»).

В Афинах начинается действие, и в Афины оно вернется, но большая его часть протекает в волшебном лесу, куда устремляются во взаимном преследовании счастливо и несчастливо влюбленные молодые люди.

Дочь знатного афинского горожанина Эгея — Гермия влюблена в Лизандра, в то время как ее отец настаивает на браке с Деметрием, обвиняя Лизандра перед герцогом в том, что он любовными уловками и подарками «околдовал ей сердце». В случае неповиновения отец требует смерти дочери. Герцог вынужден подтвердить этот древний закон, заменой которому может быть лишь пожизненное заточение в монастыре.

Монастырь — еще одна подробность, явно не вписывающаяся в античный сюжет, но Шекспир легко допускает подобные анахронизмы. Подобным вольностям не противится и жанр комедии, склонный все происходящее рассматривать как нечто если и имеющее отношение к какому-либо времени, то к настоящему.

Смягчить Эгея не удастся. Тогда Лизандр предлагает Гермии бежать к его богатой тетке, живущей всего в семи милях от Афин, но вне досягаемости их жестоких законов. Там они могли бы обвенчаться. Гермия с радостью дает согласие, и вечером они уговариваются встретиться в лесу. Об их

плане знает подруга Гермии Елена, безответно любящая Деметрия. Он в свою очередь влюблен в Гермию. В результате все они отправляются в лес, где любовный конфликт складывается в форму даже не традиционного треугольника, а принимает вид более сложной геометрической фигуры. Для комедии это не страшно, ее закон — «чем случайнее, тем вернее».

Прежде чем этот любовный четырехугольник будет иметь продолжение, Шекспир перебивает романтический план пьесы двумя другими: комическим и волшебным — в дальнейшем они будут постоянно и взаимно пересекаться.

Там же, в лесу, устраивают репетицию пьесы о Пираме и Физбе афинские ремесленники, затеявшие принять участие в торжествах по случаю герцогского бракосочетания. Руководит постановкой плотник Петр Пигва (Quince; в оригинале прозвище связано не с современным словом, обозначающим этот плод, другое название — айва, а с плотницким термином для деревянных клиньев). Главным действующим лицом этой клоунады является ткач Ник Основа (Bottom) — прозвище, означающее часть ткацкого станка, на которой закрепляются нитки, или основу самой ткани.

Все ремесленники обозначены прозвищами, имеющими отношение к их профессии (в оригинале гораздо последовательнее, чем в переводе): столяр Миляга (Snug, т. е. плотно пригнанный); починщик раздувальных мехов Дудка (Flute); медник Рыло (Snout, т. е. рыльце чайника или другой медной утвари); портной Заморыш (Starvelling, традиционный намек на худобу портных, проводящих свою жизнь в душной мастерской, согнувшись в три погибели над шитьем).

Вся эта сюжетная линия представляет собой прием «пьесы в пьесе», пародийно осложненный тем, что за театральное дело на этот раз взялись простолюдины, чьи представления сформированы практикой предшествующей Шекспиру громогласной декламационной трагедии.

История любви Пирама и Физбы, избранная ремесленниками, восходит к «Метаморфозам» Овидия. Она рассказывает о двух молодых людях, живших по соседству и, преодолевая запрет родителей, общавшихся через отверстие в стене, разделявшей их дома. Влюбленные договариваются бежать, заранее встретившись у гробницы. Физба приходит первой. Испуганная бросившимся за нею львом, она успевает скрыться, но своею окровавленной пастью лев раздирает ее плащ. Его находит Пирам и, полагая, что Физба погибла, закалывается. Вернувшись, она видит тело Пирама и также закалывается его мечом.

Хотя этот сюжет, представленный силами ремесленников, и звучит в комедии пародийно, он предсказывает возможности для иного, трагического развития основного сюжета, с которым явно перекликается бегство молодых героев — Гермии и Лизандра. Завершая все действие «пьесы в пьесе», Основа, исполнитель роли Пирама, сообщает: «Стена, которая разделила их отцов, больше не существует» (V, 1). Этого мотива вражды родов нет у Овидия, но он есть в одновременной «Сну в летнюю ночь» первой самостоятельной трагедии Шекспира — «Ромео и Джульетта».

Шекспир различал трагедию и комедию, но различал не только для того, чтобы противопоставить, развести, но часто для того, чтобы заставить сблизиться, допустить в себя элементы другого жанра. Или же, напротив, в сходной жизненной ситуации он не раз намечал возможность противоположного развития... Молодые люди любят друг друга наперекор воле родителей. Разве не так в комедии «Сон в летнюю ночь» и в одновременной с ней трагедии «Ромео и Джульетта»? В одном случае в финале — свадьбы, в другом — «нет повести печальнее на свете...».

В комедии Гермия любит Лизандра, а ее отцу мил Деметрий. Для нас же, зрителей, эти двое юношей удивительно неразличимы, всем равны — возрастом, положением, достоинствами. Остается предположить, что один избран прихотью любви, а другой — родительской прихотью. Ситуация стремится к разрешению, счастливому концу, если в основе ее — препятствия *случайные и устранимые*. Ошибки, недоразумения, неузнавания, одним словом, *в основе комического конфликта лежит случай*.

Комедия «Сон в летнюю ночь» — о прихотливости любовного чувства, о его праве, подтвержденном чудом природы, которое здесь же материализуется волшебным миром леса, где правят Оберон, Титания, эльфы...

## МАГИСТРАЛЬНАЯ ТЕМА КОМЕДИИ — ПРИРОДА

### Вопросы для обсуждения

*Какого рода события нарушают волшебную гармонию ночного леса?*

*Становятся ли афинские простолюдины равноправными участниками лесной идиллии?*

*Чем мир природы отличается от обычного мира? Какие его свойства созвучны самому жанру комедии?*

Лесное царство волшебных существ, одухотворяющих своим присутствием ночную природу, представляет собой третий сюжетный пласт комедии, наряду с мифологическими Афинами, где правит Тезей, и «пьесой в пьесе», постановкой которой заняты афинские ремесленники.

В царстве духов нет мира из-за ссоры его правителей: царственного Оберона и его супруги Титании: они никак не могут поделить прекрасного мальчика, сына индийского султана. Оберон хочет видеть его своим пажом, а Титания ни под каким видом не согласна уступить своего любимца, матерью которого была ее покойная подруга. Нет конца их перебранке.

При новой их встрече терпение Оберона исчерпано. Он решает отомстить и посылает волшебного духа Пэка за соком цветка, называемого «Любовь в праздности». Когда-то он был белоснежным, но в него случайно угодила стрела, пущенная Купидоном, и «из белого он алым стал от раны»: «И если соком этого цветка / Мы смажем веки спящему, — проснувшись, / Он в первое живое существо, / Что он увидит, влюбится безумно...» (II, 1).

Оберон задумал заставить Титанию спящей, брызнуть ей в глаза волшебной жидкостью — «проснувшись, — будь то лев, медведь, иль волк, / Иль бык, иль хлопотливая мартышка, — / За ним она душою устремится...». Ничто не избавит ее от этого позора, кроме другой травы, известной лишь Оберону.

Пока Пэк мгновенно облетает земной шар в поисках цветка, Оберон присутствует при жалостной сцене: Деметрий отвергает нелюбимую Елену. Оберон решает, что и этому горю он поможет волшебным соком, однако поначалу лишь еще более запутывает любовные отношения молодых людей. С Титанией же все получилось даже удачнее, чем он мог надеяться. Пэк, раздраженный репетицией, устроенной здесь в лесу афинскими ремесленниками, подменяет дурацкую башку исполнителя героической роли — ткача Основы ослиной головой. В этом виде он и стал первым существом, кого увидела при своем пробуждении Титания.

Основа распевает простонародную песенку, которая, как и все в нем, теперь чарует Титанию: «Прошу, прекрасный смертный, спой еще! / Твой голос мне чарует слух, твой образ / Пленяет взор...» (III, 1). Еще более исполнена пародийного чувства вторая сцена с их участием, когда Титания и весь сонм духов окружают разомлевшего от ласки и вошедшего во вкус Основу. «Любовь моя, здесь на цветы присядь! / Я голову поглажу дорожую. / Дай розами тебя мне



увенчать, / Дай уши я большие расцелую» (IV, 1), — не устает повторять ему Титания.

Бывший свидетелем этой сцены, Оберон счел жену достаточно наказанной: «Становится мне жаль ее безумья». И он приказывает Пэку избавить ее от любовных чар. Близится утро, кончилось время ночи, когда царствует Оберон, и он улетает вместе с супругой, примиренный с нею. На сцену, где остаются спящими молодые афиняне, выходит Тезей со своею свитой, и близится счастливая развязка волшебных приключений.

Оберону остается лишь появиться под занавес, чтобы своей властью, как бы от имени самой Природы, благословить брачующихся и придать торжественность брачному обряду: «В дар прекрасным новобрачным / Верность чувств мы принесем. / Пусть счастливым и удачным / Будет их союз во всем» (V, 2).

Титания, расточающая свое чувство на совершенно неподходящий объект, так же как и смертные, демонстрирует, насколько беспредельна и своевольна власть любви. Титания и ее свита воплощают незримую, трепетную жизнь природы, исполненную радостной поэзии; это ночной и в то же время светлый прозрачный мир. Действие двойится между реальностью и сном в свете луны, постоянно упоминаемой и придающей происходящему фантастическую окраску. В то же время природа присутствует здесь в своем истинном бытии: пожалуй, ни в одной другой пьесе Шекспира так часто не упоминаются названия трав, цветов, птиц, животных. Зрелищность, причудливая фантастичность действия роднят эту пьесу с *маской*, жанром придворного празднества, в котором было много музыки, танца.

«Сон в летнюю ночь» — одна из самых светлых, музыкальных, изящных комедий Шекспира. Кажется, она и возникла так же легко, на едином вдохновенном дыхании. Возможно, так и было. Но тогда поражает другая способность Шекспира — свести воедино разнообразнейший сюжетный материал и на его основе создать совершенно новое произведение.

## ИСТОЧНИКИ СЮЖЕТА

### Вопросы для обсуждения

*О чем свидетельствует та легкость, с которой Шекспир заимствует чужие сюжеты?*

*Не подсказывает ли шекспировское отношение к источникам аргумент в так называемом «шекспировском вопросе», воз-*

никшем во многом из-за того, что сторонники антистрэтфордских версий не могут понять, почему великий драматург так беззаботно относился к своим рукописям, что даже не упомянул их в завещании?

Какими были источники Шекспира? Что нового вносит он в их интерпретацию?

Шекспир не придумывал сюжетов. Он их заимствовал, используя для одной пьесы мотивы, пришедшие к нему из самых разных источников. О чем это говорит? Во-первых, о том, что сам тип творчества еще был иным. Хотя авторство перестало быть безличным, но автор все еще не ощущал себя настолько личностью, чтобы ощущать как свое право, так и свою ответственность перед чужими правами. Во всяком случае, драматург ощущает себя скорее не автором (в нашем смысле слова), а обработчиком материала, доступного и, значит, принадлежащего всем, обеспечивая репертуар своей труппы.

Во-вторых, обилие источников говорит о том, что Шекспиру было откуда заимствовать, что он пришел в уже богатую культуру. Недостатка не ощущалось ни в каких сюжетах. Так и в комедии «Сон в летнюю ночь». Источником образа Оберона была средневековая рыцарская жеста «Гюон де Бордо». Образ Титании Шекспир нашел в «Метаморфозах» Овидия. Тесей — классический герой греческой мифологии и т. д.

Миф, античная поэзия, средневековая традиция рыцарского повествования... В других случаях и особенно часто — новеллистическая традиция Ренессанса, идущая от Боккаччо.

Старофранцузский сюжет, откуда заимствован Оберон, Шекспир мог знать либо в его английском переводе, либо по его использованию в пьесе Р. Грина «Яков IV». «Метаморфозы» Овидия в переводе Артура Голдинга (1567) становятся важнейшим событием для английской поэзии. «Жизнеописания» Плутарха, переведенные сэром Томасом Нортон и впервые изданные в 1579 г., — основа стиля английской ренессансной прозы и знания о событиях античной истории. Наконец, сюжетный мотив о Тесее для своей комедии Шекспир почерпнул либо непосредственно в «Жизнеописаниях» Плутарха, либо в «Кентерберийских рассказах» основоположника английской литературы Дж. Чосера, в новелле, рассказанной рыцарем.

Шекспир пришел в литературную традицию, где уже многое было сделано, где была установлена связь и с античностью, и с сравнительно недавним прошлым европейского

Ренессанса. Что-то к этому знакомству добавляет и Шекспир, но его главное дело состояло в другом:

в свободе, с которой он сочетает разные источники;

в той человеческой глубине, которую он обнаруживает в разработке распространенных сюжетов;

в том, как он осваивает уже известное на родном языке, претворяя заимствованное в традицию подлинно национальной культуры. О нем так же (как много позже о Жуковском) можно сказать: «У него все — заимствованное, и все — свое».

Навстречу европейскому опыту у Шекспира восходит весь опыт национального языка и сознания. В ряду его источников стоят и английская история, и ее легенды, и фольклорные предания. Из фольклора в комедию «Сон в летнюю ночь» явился Пэк (Puck), маленький эльф, иначе называемый Добрый Малый Робин, своим присутствием много способствовав оригинальности всего комедийного сюжета.

Способный в мгновение ока облететь весь земной шар, он выполняет поручения царя эльфов Оберона. Пэк весел, проказлив, склонен к дурачествам и шуткам над смертными людьми, не всегда беззлобным. Об этом он сам с удовольствием рассказывает фее и заодно зрителям, при своем первом появлении рекомендуясь: «Веселый дух, ночной бродяга шалый. / В шутах у Оберона я служу...» (II, 1). Пэк действительно вносит элемент смеха в волшебный мир ночного леса. Именно он сыграл шутку над Основой, приставив ему ослиную голову. Он, подражая голосу то Лизандра, то Деметрия, завел их в чашу, где они потеряли друг друга, и затеянный ими поединок не состоялся.

Пэк не только один из духов ночного мира, но его воплощенная душа, исполненная играющего воображения. Его песней начинается последняя сцена пьесы, когда после фарса с афинскими горожанами являются Оберон и Титания, чтобы завершить брачные торжества пожеланием счастья. Песня Пэка задает поэтический тон — волшебный, таинственный, немного пугающий.

В мир шекспировской фантастики Пэк вносит особую ноту: к тому, что имеет истоки в античной классике или в традиции рыцарской романтики, он добавляет поэзию народных верований. Пэк — бесенок, связанный с нечистой силой. Его имя встречается в книге Р. Скота о тайнах ведьм («Discovery of Witchcraft», 1584). Материал для создания его образа, возможно, Шекспир заимствовал из пьесы, сохранившейся в суфлерской рукописи («John a Kent and John a

Cumber»), где есть персонажи, напоминающие и афинских ремесленников, и проказник Шримп, чья роль схожа с ролью Пэка.

Пэк еще раз выйдет к зрителям, чтобы проститься с ними, поблагодарить и напомнить, что все мелькнувшее перед ними было лишь сновидением, волшебным сном, а сама комедия, представившая его, прозвучала волшебной сказкой. Сказочно благополучен и ее финал. Сказочность подсказана здесь и названием комедии, ее приуроченностью к той ночи (накануне Ивана Купалы), когда волшебный мир природы приоткрывается человеку.

Благополучный финал предполагается жанром комедии и пока что не противоречит общему тону ее событий. В шекспировской комедии он будет все более труднодостижимым. Не случайно к поздним комедиям Шекспира в качестве жанрового определения добавляют: серьезные, драматические, порой мрачные; и, перефразируя название одной из них, задают вопрос: «Все ли в них хорошо, что хорошо кончается?»

## НЕ ВСЕ ХОРОШО, ЧТО ХОРОШО КОНЧАЕТСЯ

### Вопросы для обсуждения

*Как строится комический характер у Шекспира: есть ли в нем какая-либо преобладающая черта? Может ли он быть сведен к однозначной роли, маске?*

*В каких комедиях впервые появляются у Шекспира шуты? Что свойственно этому сценическому амплу?*

*Почему по мере развития комического жанра у Шекспира все более сомнительным выглядит обязательный для него счастливый финал?*

Этот последний раздел не только о комедии «Сон в летнюю ночь», но и о развитии жанра комедии у Шекспира. Об этом нельзя не сказать после того, как сказано о *характере смеха, о типе жанрового конфликта, магистральном сюжете*, наконец, об *источниках*, на которые опирался Шекспир. Происходят ли и какие изменения во всех ключевых моментах жанровой структуры?

Ранние комедии, созданные на протяжении 90-х годов XVI в., могут быть обозначены по названию самой первой из них — «Комедия ошибок» (1592—1594). Происходящее в ней не противоречит гармонии мира, связи не распались, они лишь чуть сдвинуты. Это поправимо. *Случайное непонимание, недоразумение, неузнавание* устранимо.

Строптивницу, оказывается, не так уж сложно укротить, если все дело не в ее характере, сильном, лишенном мелочности, потому на поверку куда менее строптивом, чем у многих других героинь, а в том, что еще не нашелся укротитель. Женихи Бьянки? Они невозможны рядом с Катариной. Нужен другой человек. Пришел Петруччо, и все стало на свои места.

Если основой «Комедии ошибок» были образцы античной, римской комедии, то комедия «Укрощение строптивой» (1594) указывает на связь шекспировского смеха с разнообразной традицией народной драмы, с карнавалом.

Все в этой комедии дано с карнавальным преизбытком: и первоначальная строптивость жены, и в качестве исправительного для нее средства тирания мужа, и, наконец, мораль под занавес. Без поправки на карнавальность нельзя воспринимать ни перевоспитания героини, ни назидательной речи, произнесенной ею в качестве урока другим строптивцам. Иначе, как это делает современная феминистическая критика, «Укрощение строптивой» пришлось бы толковать либо как прямолинейное прославление мужской власти, либо как скрытую сатиру на подобную властную претензию. Шекспировские комические герои, в отличие от масок комедии *дель арте* или одномерности классицистических характеров, сохраняют право на неожиданность поступка, возможность выйти за пределы маски или сменить ее. Маска у Шекспира никогда не подменяет лица, не становится лицом, но скорее закрывает его и заставляет задумываться о том, что там таится, в чем подлинный смысл личности.

Финальной моралью, разумеется, не исчерпан ни смысл пьесы, ни характер Катаринины, которая уступает, ибо знает свою силу. В прошлом строптивость не черта ее характера, а стиль поведения, принятый, пока ей не встретился человек, рядом с которым она могла бы занять место, подобающее ей как женщине в своей слабости и в своей силе. Покорность — другая маска при изменившихся обстоятельствах, маска также не единственная и не в большей мере окончательная у Катаринины, чем она была у ее сестры Бьянки в начале действия. В финале сестры как бы поменялись масками, хотя проявление одних и тех же качеств у них разное: у Катаринины во всем определенность, яркость, присущие ее натуре. Катарина в строптивности поражала неистовостью точно так же, как теперь в покорности поражает беспрекословной разумностью.

В этой ранней, написанной одной из первых шекспировской комедии заявлена популярная ренессансная идея,

спустя несколько лет начертанная над входом в театр «Глобус»: «Весь мир — театр» (Totus mundus agit histrionem). Прежде чем Шекспир сделал эту идею девизом своего театра, он сделал ее девизом своего творчества. Свидетельством тому и «Укрощение строптивой» и «Сон в летнюю ночь» — блистательные образцы ранней комической манеры.

Она начинает меняться к концу века. С изменением времени сопали некоторые немаловажные обстоятельства в жизни шекспировской труппы: в 1599 г. она начала играть в своем новом, только что построенном здании театра «Глобус»; в этом же году в амплу ведущего комика Уильяма Кемпа, актера старой манеры, склонного к грубоватым импровизационным шуткам, сменил Роберт Армин, любящий более тонкий интеллектуальный юмор. Для него Шекспир пишет роли своих шутов.

Оселок («Как вам это понравится», 1599) — первый образ шута в пьесах Шекспира. Предполагают, что эта роль была написана для дебюта Армина. Его появление изменило тон шекспировской комедии, заигравшей словесным остроумием, парадоксами. *Оселок* (англ. Touchstone) — говорящее имя: он тот, на ком другие оттачивают свое остроумие, Впрочем, неизменно проигрывая шуту в этом поединке.

*Шут* — тот, кто стоит вне социальной иерархии. Какое в ней место может занимать дурак (а именно этим словом *fool* определяют шутовскую профессию)? Но в силу своего положения вне иерархии шут свободен говорить правду, приподнимать маски, которыми люди скрывают реальные мотивы своих поступков и действий, задумываться о существовании самой жизни, задавая неудобные вопросы.

Если Жак подтачивает идиллическую пастораль Арденнского леса своей меланхолией, то Оселок достаточно откровенно сомневается в счастливых преимуществах пастушеской жизни: «По правде сказать, пастух, сама по себе она — жизнь хорошая; но, поскольку она жизнь пастушеская, она ничего не стоит. Поскольку она жизнь уединенная, она мне очень нравится; но поскольку она очень уж уединенная — она преподлая жизнь. Видишь ли, поскольку она протекает среди полей, она мне чрезвычайно по вкусу; но поскольку она проходит не при дворе — она невыносима...» (III, 2).

В непосредственно предшествовавшей «Как вам это понравится» комедии «Много шума из ничего» еще нет шута, но есть блистательно остроумная пара Беатриче и Бенедикт, выполняющая функцию смысловой проверки языка, неожиданного переосмысления обиходных слов, в которых остро-

умие обнаруживает для себя новые возможности, перепроверя значение всех понятий и явлений.

Роль шута Фесте в «Двенадцатой ночи» тоже связывают с появлением Армина. Может быть, у Шекспира нет другой комедии, в которой комическая тема звучала бы в столь разнообразных регистрах. Это определяется ее промежуточным положением между светлым, романтическим миром ранних и «драматическим» характером поздних комедий. В ней есть запутанность любовного неузнавания и интеллектуальное шутовство Фесте, сатирический гротеск Мальволио и фарсовый балаган...

Героем этого последнего и является сэр Тоби, хотя его роль еще шире: он необходимое звено между персонажами разного типа, разного социального положения. Сам он принадлежит к числу титулованных клоунов, чей сниженный комизм определяется не низостью его социального положения, а жизненной ролью. Это один из шекспировских *фальстафов*, выродившихся в чисто фарсовую фигуру. Подобно самому Фальстафу, сэр Тоби не ведает времени (I, 1), напоминая о языческой стихии карнавальная жизни. Однако с его участием карнавал (некогда представлявший собой «вторую жизнь» народа, просвет, сквозь который вечность бытия сквозит в разрывах средневековой иерархии) обернулся беспросветностью никогда не кончающегося пьянства. Напившись, сэр Тоби не прочь и посмеяться. Основной герой его шуток — сэр Эндрю Эгьючийк, разоряющийся, платя за их совместные попойки, поскольку он обнадежен сэром Тоби возможностью завоевать руку его племянницы — Оливии, которая появляется в действии затворницей, оплакивающей смерть брата, а приходит к финалу преображенная любовью.

Обретение понимания человеком своей сущности через любовь — магистральная тема литературы Возрождения. Здесь она преобразована в комическом ключе, подчеркнута в нескольких параллельных сюжетах, составляющих перипетию всей пьесы. Оливия первоначально отвергает чужую любовь (герцога), не находящую ответа в ее сердце, а вместе с ней пока что отвергая и саму жизнь. Затем она готова выйти из своего добровольного уединения, но пока что ложно угадывает своего будущего героя в личности его переодетой сестры. Затем является Себастьян и сразу же откликается на страсть Оливии, не замечая ее ошибки: того, что слова любви предназначаются не ему, а его переодетой сестре Виоле. Однако это новое заблуждение оборачивается подлинным узнаванием, которое произойдет, правда, лишь после того, как Оливия и Себастьян будут обвенчаны.

Комедия требует счастливого финала и его неизменно достигает, но звучит он все менее убедительно. «Все хорошо, что хорошо кончается», — утверждает Шекспир названием одной из своих поздних (1602—1603) комедий. Ему возражают: нет, говорят, не все хорошо, что хорошо кончается — счастливый конец, подразумеваемый жанром комедии, не убеждает, что гармония восстановлена, ибо уже не случайными были ее нарушения. Одно дело — строптивость, неузнавание или даже отцовский каприз, лежащие в основе конфликта. Но как поверить, что узурпатор герцог, от злодейств и гнева которого персонажи бегут в Арденнский лес, располагающий теперь не к феерическим чудесам, а к меланхолическому уединению, что этот самый герцог сам явится туда повинный и покаянный («Как вам это понравится»)?

Или как поверить, что побежденным оказывается стойкий социальный предрассудок — оскорбленное чувство дворянской гордости, через который должен переступить Бертрам, граф Руссильонский, по королевскому приказу берущий в жены дочь лекаря («Все хорошо, что хорошо кончается»)? Справедливость будет восстановлена, но это уже откровенно *поэтическая справедливость*, счастливый конец, дописанный к не слишком счастливой истории. Разлад углубился, конфликт вошел в характеры, обстоятельства.

Не склонный по характеру своего смеха к созданию сатирической комедии, Шекспир тем не менее все чаще допускает сатирическое изображение хотя бы отдельных персонажей. Один из наиболее памятных — дворецкий Мальволио («Двенадцатая ночь»). Предполагают, что, изображая его, Шекспир набросал один из первых эскизов к портрету религиозного ханжи и фанатика-пуританина. Однако острая на язычок служанка Виолы Мария предупреждает нас не делать этой ошибки, говоря, что никакого черта Мальволио не пуританин. Это опровержение подразумевает, что в Мальволио запечатлен человеческий тип гораздо более общий и вечный — характера *лицемера*. Однако нельзя упускать из виду того, что этот вечный характер в данном случае создан в начале нового века, приобретая значение эпохального порока, рядящегося в одежды новой религии и новой нравственности. Это набросок к образу Тартюфа, под маской которого так рано различимы и черты религиозного ханжества (независимо от того — пуританского или какого-либо другого), и тщеславие новых людей, вышедших из низов и упорно устремленных на социальный верх.

В меняющейся жизни человек все более сознательно выбирает свое место и соответствующую ему роль, чтобы ее



строго придерживаться. *Маска срастается с лицом.* Во всяком случае, именно так оценивают происходящие с человеком перемены комедиографы, идущие на смену Шекспиру: в Англии — Бен Джонсон, во Франции — Мольер. Различие *комического характера* у них и у Шекспира памятно оценил А.С. Пушкин. В одной из заметок, подготовленных им для журнала «Современник» и собранных в цикл «Table-talk», он записал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шейлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен. У Мольера лицемер волочится за женою своего благодетеля, лицемера; принимает имение под сохранение, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера. У Шекспира лицемер произносит судебный приговор с тщеславною строгостию, но справедливо; он оправдывает свою жестокость глубокомысленным суждением государственного человека; он оболыщает невинность сильными увлекательными софизмами, не смешною смесью набожности и волокитства. Анжело лицемер — потому что его гласные действия противуречат тайным страстям! А какая глубина в этом характере!»

Шейлок — герой пьесы «Венецианский купец» (1596—1597). Анджело (так точнее написать его имя) — герой комедии, которую иногда называют последней у Шекспира, «Мера за меру» (1604). Обе пьесы только в силу счастливого финала подходят под жанровое определение комедии.

В «Венецианском купце» уже прямо появляются герои, ломающие жанр: это и пораженный какой-то беспричинной меланхолией купец Антонио, и в еще большей мере купец еврей Шейлок, написанный как будто с одной целью — показать, сколь разным может быть один и тот же человек, какие крайности сходятся в его натуре. Характер Шейлока, безусловно, трагический. Сравнивая «Венецианского купца» с одновременно созданной ранней трагедией «Ромео и Джульетта», иногда говорят о том, что первая — комедия с трагическим героем, вторая — трагедия, в которой еще нет трагического героя. Подразумевают в таком случае, что трагический герой, каким его создает Шекспир, — это человек, не только поставленный в трагические обстоятельства, но и внутренне пораженный сложностью и несправедливостью открывшегося ему мира.

В жанре комедии он является у Шекспира ранее, по-

сколько первый этап его творческой эволюции, в 1590-е годы, связан именно с комедиями и хрониками. Зрелая трагедия явится уже как результат этого развития и начнется с «Гамлета».

### Круг понятий

*Шекспировская комедия:*

смеховая	магистральная тема
несатирическая	шуты
драматическая	клоуны

### Проверка памяти

*Персонажи:* Деметрий, Тесей, Основа, Пэк, Титания, Физба, Фальстаф, Фесте, Оселок

*Источники:* Плутарх, Норт, Овидий, Голдинг, Чосер

### Вопросы

*Какое место в традиции шекспировской комедии занимает «Сон в летнюю ночь»?*

*Чем объяснить обилие источников, на которые обычно опирается Шекспир при разработке своих сюжетов?*

*Что такое анахронизм и допускает ли его Шекспир?*

*Какие типы комических персонажей встречаются у Шекспира?*

*Характерно ли для Шекспира использование характеров-масок, однозначных в своем комизме?*

*Как меняется характер комического конфликта?*

### Темы для докладов и сочинений

Шекспировский смех.

Шуты у Шекспира.

Все ли хорошо, что хорошо кончается в шекспировских комедиях?

### Литература

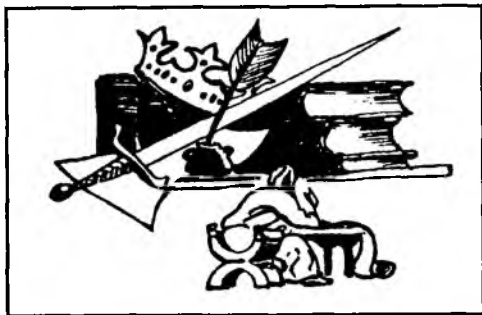
Аникст А. Шекспир: Ремесло драматурга. — М., 1974.

Кржижановский С. Комедии молодого Шекспира: Сэр Джон Фальстаф и Дон Кихот // Шекспировский сборник. — М., 1967. — С. 146—150.

Мюллер В. К. Драма и театр эпохи Шекспира. — Л., 1925.

Пинский Л. Е. История и Природа перед взаимным судом // Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. — М., 1971. — С. 67—84.

Пинский Л. Е. Комедии Шекспира: Образ Фальстафа // Магистральный сюжет. — М., 1989. — С. 49—147.



## «ГАМЛЕТ»: анализ трагедии

Трагедия написана около 1600 г. Опубликована: «пиратское издание» в 1603 г.; авторский текст в 1604 г.

### ПОУЧАТЬ, РАЗВЛЕКАЯ

Вероятно, каждый, кто приступает к толкованию великих произведений, испытывает ответственность и переживает ощущение трудности предстоящего. Может быть, самое важное при первом чтении — избавиться от этого ощущения, каким бы понятным оно ни было. Ни Шекспир, ни Сервантес, ни Пушкин, ни Толстой не писали для того, чтобы отвратить читателя, они рассчитывали его привлечь. Старая эстетическая формула Горация остается вечной формулой искусства: «Поучать, развлекая».

Стоит начать со второго элемента — *развлекательного*. В случае с Шекспиром иначе и нельзя поступить. Он писал для театра, куда в его время шли не для того, чтобы написать ученостью или продемонстрировать наряды. Туда шли развлечься, и пьесы Шекспира, как и любого другого драматурга, потерпели бы полный провал, если бы они не смогли составить конкуренции петушиным боям или медвежьей травле — излюбленным зрелищам того времени. Театр был одним из них. У них был общий зритель.

Чем его мог заинтересовать «Гамлет»? Не преувеличивая, можно сказать, что «Гамлет» должен был восприниматься как едва ли не боевик тогдашней эпохи. Во всяком случае, он был написан в самом «крутом» и любимом жанре — «трагедии мести». Крови лилось не менее, чем на петушиных боях. Трупы падали направо и налево...

А сюжет — оцените его остроту. У молодого принца неожиданно умирает отец и еще более неожиданно (пренебрегая приличием) его мать выходит замуж за другого — за родного брата своего мужа! Молодой человек потрясен случившимся, но он будет еще более потрясен, когда дух отца откроет ему страшную тайну убийства. Его мыслью овладевает Мечь. Мы помним принца датского более всего по монологам, печально рассуждающего: «Быть или не быть...» Однако между монологами он успевает натворить немало дел: Полоний, Розенкранц, Гильденстерн, Лаэрт, наконец, Клавдий — все падают от его клинка или попадают в сеть его интриги.

Как легко этот сюжет переделать в современную историю о мафиозных разборках! Так иногда и делают. Существует фильм по другой трагедии — «Ромео и Джульетта», помещенный в декорации современного города с небоскребами, лимузинами. Монтекки и Капулетти — две итальянские семьи, причем слово «семья» приобретает уже современный смысл — клан вроде мафиозных Корлеоне, в котором старейшины выступают в качестве крестных отцов.

«Гамлет» ничем не уступает ранней шекспировской трагедии. Невольно хочется согласиться с Давидом Самойловым, так начавшим свое «Оправдание Гамлета»:

Врут про Гамлета,  
Что он не решителен.  
Он решителен, груб и умен.  
Но когда клинок занесен,  
Гамлет медлит быть разрушителем  
И глядит в перископ времен.

Современный поэт, впрочем, напоминая о грубости и решительности Гамлета, не забывает и о том, что его отличает от остальных. Пролить кровь в пьесе способны едва ли не все, но величие Гамлета и отличие его в другом — он «глядит в перископ времен», то есть задумывается о последствиях своего шага. Задумывается... Вот мы и подошли к главному, что открывалось, видимо, не всякому зрителю. Шекспир из писателей того же рода, что и Пушкин, — перед глазами не «бездна смысла», а как будто лестница смысла, доступная любому. Кто-то сделает по ней один-два шага, кто-то последует за автором уже на головокружительную высоту (или глубину) — как посмотреть.

Кто-то из зрителей был увлечен интригой и не обращал внимания на происшедшие в герое перемены. Кто-то вмес-

те с автором оценил именно это новое качество человеческой личности. Для Шекспира и его наиболее проникательных современников эта новая личность предстала загадкой, тайной, что и ощущается в самой пьесе. Завершая свое знаменитое эссе о трагедии, влиятельнейший английский поэт и критик нашего века Т. С. Элиот скажет о том, что таинственность трагедии обусловлена не проблемой, оказавшейся не по силам герою, как многие полагают, а проблемой, оказавшейся не по силам Шекспиру. Можно сказать, что в этом — его слабость, поскольку стройность традиционной формы нарушена вторжением нового героя. Но можно сказать иначе, что в этом — гениальность Шекспира: в «Гамлете»; как нигде, он угадывал нечто небывалое и нечто уводящее вперед — на века.

Заслуга самого Т. С. Элиота состоит в том, что, вопреки распространенной привычке толковать характер Гамлета, он начинает свое эссе с утверждения, что «пьеса «Гамлет» — первостепенная проблема, а Гамлет как характер — только второстепенная» (1919)<sup>1</sup>. Типичная ошибка — попытаться понять характер героя, подходя к нему как к живому человеку. А герой живет в произведении, вне которого не может быть понят.

## ТРАГЕДИЯ МСТИ И МЕДЛЯЩИЙ ГЕРОЙ

### Вопросы для обсуждения

*Откуда мы знаем, что Гамлет медлит?*

*Что заставляет героя мстить — чувство чести или что-то иное?*

*В чем видит свою цель Гамлет и достижима ли она через месть?*

*И наконец: почему медлит Гамлет?*

Итак, если Шекспир и загадал загадку, то разгадывать следует не Гамлета, а «Гамлета». Но есть ли в пьесе загадка?

Пожалуй, в любой современной аудитории стоит не оставлять этот вопрос без ответа как риторический. По собственному опыту скажу, что ученику или студенту «Гамлет»

---

<sup>1</sup> См. текст эссе Т. С. Элиота в кн.: Шекспир У. Пьесы; Сонеты. — М., 1997 (Книга для ученика и учителя).

представляется куда менее загадочным, чем поколениям его исследователей. Это и есть особенность Шекспира (Пушкина, а быть может, искусства в целом?), в произведениях которого надо уметь расслышать вопрос, который почти всегда важнее ответа. Осознать наличие вопроса, правильно его понять — это и гарантирует верное по сути приближение к тексту.

Вечный вопрос в данном случае — почему медлит Гамлет с исполнением мести? Прежде чем сделать попытку ответа, зададим другой: «А откуда нам известно, что он медлит?» От самого Гамлета, казнящего себя, побуждающего себя к действию, имя которому...

Гамлет хорошо знает его. Завершая второй акт, герой, наконец, возбудит себя настолько, что произнесет нужное слово и как будто в нужном тоне. Произойдет это в монологе после сцены с актерами, готовыми сыграть перед королем-узурпатором Клавдием изобличающую его пьесу. Для полноты сходства событий с убийством его отца Гамлет допишет несколько строк, и «мышеловка» будет готова. Договорившись о ее исполнении, Гамлет остается один, вспоминает актера, читавшего ему монолог, восхищается сыгранной тем страстью, хотя, казалось бы, «что он Гекубе? Что ему Гекуба?». Но это достойный пример для подражания ему, Гамлету, имеющему действительный повод потрясти небо и землю. А он, сын убитого отца, медлит, когда ему следует возопить: «О мшенье!»

Гамлет вырвал, наконец, у себя это слово, произнеся его на пределе пафоса и голоса, чтобы тут же одуматься и одернуть себя: «Ну и осел я, нечего сказать». Английские актеры, доходя до ключевого слова, нередко впадают в неистовство, почти в истерику, чтобы затем, сделав мертвую паузу, как будто придя в себя, с холодным презрением к самому себе прервать словоизлияние и от страсти вернуться к мысли о том, как «заарканить совесть короля».

Всего пятью годами ранее — в первой подлинно шекспировской трагедии — Ромео был согласен хотя бы внешне сохранить видимость традиционной роли трагического героя. Гамлет откровенно идет с ней на разрыв, не умея и, как оказывается, не желая выступить привычным публике *геро-ем-мстителем*, тем более, что эту роль есть кому сыграть. Показать ее в исполнении превосходно может актер, участвующий в «мышеловке», а непосредственно воплотить — Лазерт, Фортинбрас... Линия каждого из них — *параллельный сюжет* к основному трагическому действию. Гамлет готов восхититься их решимостью, их чувством чести, но не мо-

жет не ощущать бессмысленности их деяний: «Двух тысяч душ, десятков тысяч денег / Не жалко за какой-то сена клоч!» (IV, сц. 4; *пер.* Б. Пастернака).

Так Гамлет откликается на поход Фортинбраса в Польшу. Фортинбрас — человек рыцарской чести (как некогда Готспер в хронике), а не расчета, не мысли, которая сковывает решимость действовать.

Кто или что побуждает действовать Гамлета? Можно ответить — обещание данное отцу, можно сказать — закон... Закон чего — *чести*? В современной Шекспиру испанской драматургии, у Лопе де Вега, это слово прозвучало бы вполне к месту. У Шекспира оно несколько не к месту. Честь — понятие достаточно узкое, личное, сословное — дворянская честь. Не случайно во многих пьесах Лопе де Вега герои низкого происхождения борются за признание их чести, их *достоинства*.

Это последнее слово для Шекспира гораздо уместнее — оно входит в магистральную мысль всей эпохи Возрождения, отстаивавшей *достоинство человека*, каждого человека, независимо от его рождения и происхождения. Однако не чувство достоинства прежде всего движет героем, побуждая его к мщению. Корни сознания шекспировской трагедии уходят на большую глубину, а нравственный закон трагедии мести как жанра вырастает из древнего родового права — мстить врагу рода. Вот почему мы говорим об архаичности трагедии мести, вот почему ее рамки оказываются узкими для ренессансного человека, когда он появляется в качестве трагического героя.

У каждого жанра свой угол зрения на мир, своя философия. Почему обязательно мстить? Мы ошибемся, если предположим, что, с точки зрения трагического жанра, дело это исключительно личное. Совсем не личное. Как провозглашает хор в первой английской трагедии «Горбодук» (написанной и поставленной в 1561 г. в назидание только что вступившей на трон Елизавете), «кровь требует крови, а на смерть следует ответить смертью, ибо так в этом по справедливости установленном вечном мироздании справедливо потребовал Юпитер».

Иными словами, такова Божественная справедливость, воплощенная мировым законом, который может быть подорван: если кому-то причинено зло, значит, зло причинено всем — зло проникло в мир. В акте мщения восстанавливается гармония. Отказавшийся от мести выступает соучастником ее уничтожения. Таков закон, от которого дерзает отступить Гамлет. Зрители той эпохи понимали, от чего он

отступил в своей медлительности. И сам Гамлет хорошо знает роль мстителя, которую ему никак не удастся сыграть.

Хотя в шекспировских пьесах деление на акты принадлежит издателям посмертного Первого Фолио (1623), но писал Шекспир, имея в виду эту установившуюся со времен поздней античности формальную композицию. На конец первого акта у него обычно приходится рифмованное двустишие с эпиграмматически точной формулировкой героем или кем-то из персонажей сложившейся ситуации и возможности ее развития в дальнейшем. Гамлет знает, сколь трудное дело возложено на него, и, завершая первый акт, произносит знаменитые слова: «Порвалась связь времен; о, проклят жребий мой! / Зачем родился я на подвиг роковой!»

Так звучит этот текст в переводе К. Р. (великого князя Константина Романова). Именно этот вариант перевода стал особенно известным и вошел в память русского языка. О «связи времен» так или иначе Гамлет говорит в разных переводах: от А. Кронеберга в первой половине прошлого века до Б. Пастернака. Однако, как и в ряде других случаев, наиболее точен М. Лозинский: «Век расшатался — и скверней всего, / Что я рожден восстановить его» («The time is out of joint. O, cursed spite, / That ever I was born to set it right»).

Гамлет знает, для чего он рожден, но найдет ли силы исполнить свое предназначение? И вопрос этот относится в общем не к его человеческим качествам: силен он или слаб, вял или решителен. Чтобы ощущать необходимость акта мести, нужно мыслить себя необходимой и важной частью мирового порядка. А Гамлет уже иной...

Вся трагедия «Гамлет» есть не только разрыв со старым жанром и старой моралью, но и взгляд в будущее. Небывалая новизна и достоинство героя в том, что, размышляя о необходимости поступка, он взвешивает его последствия, его смысл и как бы предощущает то, что мы можем назвать нравственной ответственностью... Быть может, произнося это слово, мы торопим события, с нравственной прямолинейностью договариваем тот смысл, который в своей метафоре спрятал Д. Самойлов: «...И глядит в перископ времен».

Л. Е. Пинский афористично назвал Гамлета первым «рефлектирующим» героем мировой литературы. Первым, у кого мысль возобладала над способностью действовать. То, что нравственное размышление сковывает волю и действие, знают и другие герои Шекспира. В первом акте «Ричарда III»



убийца, подсланный к герцогу Кларенсу, говорит о совести, превращающей в труса; в пятом акте о том же скажет король Ричард. Они выбрали поступок и злодейство. Гамлет выбрал мысль, сделавшись «первым рефлектирующим», а через это — *первым героем мировой литературы, пережившим трагедию отчуждения и одиночества.*

Отчужденный от мира, он уже внутренне не верит, что его единственный удар что-то способен решить в мировой гармонии, что ему, независимо от того — слаб он или силен, в одиночку дано «вправить вывихнутое Время». Осознание своего отношения к миру всего труднее дается герою, поскольку это и есть проблема небывалой сложности и небывалой новизны. Вся трагедия — процесс осознания этого отношения как для героя, так и для автора.

Катастрофично именно отчуждение Гамлета, нарастающее по ходу действия. На наших глазах довершается разрыв связей с прежде близкими людьми, с прежним собой, со всем миром представлений, в котором он жил, с прежней верой, с теми, кого любил...

## ГАМЛЕТ И ДРУГИЕ

### Вопросы для обсуждения

*Каким мы впервые видим Гамлета?*

*Как монологи Гамлета соотносятся с основным ходом событий в пьесе?*

*Что такое «параллельное действие» у Шекспира? Какова его роль?*

*Полоний — злодей или нет? Как его отношения с Лазртом оттеняют трагический сюжет?*

*Предполагает ли трагедия ответ на вопрос: любил ли Гамлет Офелию? А она его?*

*В чем сходство Розенкранца и Гильденстерна с Добчинским и Бобчинским? Можно ли сказать, что судьба этих двух придворных трагична?*

В начале XX в. классик английского шекспироведения А. С. Брэдли считал, что еще до начала действия Гамлет пережил трагедию нравственного идеализма. Смысл ее в том, что благородный юноша, воспитанный в любви и вере в человека, испытал страшное разочарование в самых близких людях. Больше ему некого любить, не в кого верить.

Впервые Гамлет молчаливо появляется в парадной зале замка Эльсинор среди других придворных, выслушивающих речь нового короля Клавдия, его дяди. Клавдий напоминает о недавней смерти своего брата — старшего Гамлета, о последовавшей за ней своей свадьбе с его вдовой и благодарит придворных за то, что их мудрость была в этом деле ему пособницей (1, 2). Затем король переходит к решению дел. Первое связано с известием о том, что норвежский принц Фортинбрас готовит вторжение в Данию. Второе более мирное: дозволение сыну Полония Лаэрту возвратиться во Францию. Оба эти дела касаются молодых людей, чья судьба в трагедии составит параллельный сюжет к главному — мщению сына за своего отца.

Первоначально Гамлет не знает, что у него есть повод мстить. Он скорбит об умершем отце, печалится по поводу слишком поспешной свадьбы матери. Его настроение и склад ума, как часто бывает с трагическими героями Шекспира, сказываются уже в первой фразе. На обращение к нему короля-дяди: «А ты, мой Гамлет, мой племянник милый...» — отчужденно репликой в сторону Гамлет откликается: «Племянник — пусть; но уж никак не милый». В оригинале едкость шутки Гамлета подчеркнута каламбуром: «A little more than kin, and less than kind!», означающим, что Гамлет сомневается в искреннем расположении к нему Клавдия, который в то же время для него более чем родственник, ибо теперь он ему и дядя и отчим. Свойственное Гамлету горькое остроумие и чувство отчужденности при датском дворе он подтвердит тотчас же своей второй репликой, уже открыто обращенной к королю в ответ на его вопрос: «Ты все еще окутан прежней тучей? — «О нет, мне даже слишком много солнца». Солнце — традиционная метафора королевской власти. Гамлет сожалеет, что он стоит к ней слишком близко.

Однако отдалиться ему не удастся. В отличие от Лаэрта, которому дозволено покинуть двор после всех печальных и радостных торжеств, Гамлет, послушный просьбе матери, отказывается от мысли вернуться для учебы в университет, в Виттенберг. Гамлету ясно, что король не хочет спускать с него глаз. Его опасаются, за ним следят. Это с самого начала определяет его поведение. Более чем с кем-либо еще он предпочитает откровенность с самим собой. А для окружающих он наденет маску безумия, которая, быть может, подсказана принцу его действительной душевной потрясенностью.

Вернемся к сцене в королевских покоях. Все уходят...

Гамлет остается один и произносит свой первый монолог. Роль Гамлета, помимо его участия в действии, состоит из его размышлений, представляющих комментарий к происходящему, философствующее самовыражение духа. Говорят даже о двух Гамлетах: *Гамлете действия* и *Гамлете монологов*, весьма между собой различных. Колеблющийся и размышляющий — второй; над первым же еще сохраняет власть инерция общепринятого, инерция самой жизни. И даже инерция собственного характера, как мы можем судить, по своей природе отнюдь не слабого, решительного во всем, пока дело не касается исполнения главного дела — отомстить. Тут Гамлет переходит к монологам.

Первый монолог начинается сожалением о том, что Бог «уоставил запрет самоубийству», и завершается горестным рассуждением о женщине, связанным с тем, что его мать вышла вторично замуж, «и башмаков / не износив, в которых шла за гробом». «Бренность, ты / Зовешься женщиной», но тут Гамлет резко прерывает себя, увидев, что кто-то вошел: «Но смолкни, сердце, скован мой язык» (I, 2).

В данном случае это друзья: офицеры и особенно обрадовавший принца своим появлением Горацио, единственный его верный друг. Он-то и сообщает Гамлету о явлении ночью тени его покойного отца короля. Следующей ночью Гамлету предстоит встреча с ним и открытие страшной тайны. Однако до этого момента трагическое течение сюжета как бы перебивается сценой совсем иного рода — семейной, бытовой. Лаэрт спешит воспользоваться данным ему разрешением и отплывает во Францию.

Вся сюжетная линия Лаэрта представляет собой, по выражению В. Гюго, «параллельное действие» к основному сюжету трагедии: Гамлет «убивает Полония, отца Лаэрта, и Лаэрт оказывается по отношению к нему совершенно в таком же положении, как он по отношению к Клавдию...» (В. Гюго. «Вильям Шекспир»).

*Параллельные сюжеты*, повторяющие основной сюжетный мотив, показывают, как принято поступать в датском королевстве. Внимательный читатель, даже не будучи знаком с жанром трагедии мести, должен почувствовать необычность поведения главного героя, и не только из его собственных слов: в пьесе немало нормальных героев-мстителей. Лаэрт, Фортинбрас оттеняют исключительность основного действия, ибо исключительное и великое изображает трагедия. Посредственное и обыденное в ней нередко оказывается враждебным герою и подталкивает его к гибели. Такова роль Полония.

Полоний воплощает здравый смысл, честно отработывая свою роль королевского советника. Узость его понимания людей и событий обнаруживает себя уже в сцене прощания с Лаэртом (I, 3) перед посадкой сына на корабль. Полоний не преминет повторить ему несколько житейских мудростей: не болтать, но слушать; ни с кем не быть запанибрата; в ссору не вступать, но, вступив, вести себя так, «чтоб остерегался недруг»; не брать и не давать денег в долг, не франтить. После ухода Лаэрта Полоний обращает свой назидательный энтузиазм на дочь: он строго наказывает Офелию не принимать на веру любовных признаний Гамлета и запрещает ей беседовать с принцем наедине. Эти наставления Полония детям будут иметь продолжение. В следующий раз он появится с Рейнальдо, человеком, которого он посылает тайно разузнать о поведении Лаэрта в Париже (II, 1). В промежутке между этими двумя явлениями Полония, сначала поучающего сына, а затем шпионящего за ним, происходит встреча Гамлета с призраком своего отца, открывающим ему роковую тайну. *Так по контрасту выстраивается параллельный сюжет отношений отец — сын.*

Сцена с Рейнальдо завершается тем, что в комнату входит Офелия и взволнованно рассказывает отцу о странном поведении и виде, в котором ей предстал Гамлет. Полоний заключает, что виной безумию принца суровость Офелии, исполняющей его отцовскую волю. С этим известием и любовным письмом Гамлета к его дочери Полоний отправляется к королю, которому, не чувствуя нравственной двусмысленности своих слов, предлагает проверить справедливость догадки: «Я дочь ему подкину в этот час, / А мы вдвоем за занавеску станем. / Увидите их встречу» (II, 2; *пер.* Б. Пастернака). В этой же сцене Полоний беседует с неожиданно вошедшим принцем, чьи замысловатые ответы заставляют его воскликнуть — репликой в сторону: «Если это безумие, то в своем роде последовательное».

Полоний если и не разгадал хитрости принца, то заподозрил что-то неладное. Однако понятие Гамлета ему дано менее чем кому-либо другому, и именно он становится излюбленной мишенью для шуток принца. Если узурпатор Клавдий — показное, официальное величие Дании, то Полоний — ее обыденность, ее повседневная мудрость. Трудно сказать, что опаснее для принца. В семье Полония рождается его убийца. Это логично.

Получив известие о гибели Полония, Лаэрт возвратится из Франции и во главе взбунтовавшейся толпы ворвется во дворец (IV, 5); затем, ободренный королем, он соглашается

на поединок с Гамлетом, в котором для большей верности предлагает воспользоваться отравленным клинком, что и делает. Так вновь, уже в непосредственном столкновении Лаэрта и Гамлета, под занавес восстанавливается изначально намеченный параллелизм сюжетов: сын, мстящий за смерть отца. Лаэрт, верный семейной традиции, выступает носителем установленной морали, оттеняя неординарность поведения Гамлета в качестве героя трагедии мести, исполненного сомнений и не бросающегося очертя голову наносить ответный удар.

Во всеобщем мнении Лаэрт — «достойный юноша» (V, 1), как его вполне искренне называет Гамлет, чтобы в этой же сцене ссоры с Лаэртом на кладбище закончить ее признанием: «Я вас всегда любил».

Да, семья Полония для Гамлета не только источник противостояния, но и любви. К ней принадлежит та, кого, кажется, любил Гамлет, — Офелия. Не есть ли это с самого начала знак обреченности их отношений, окрашенных трагической иронией?

Амплитуда критических и сценических интерпретаций этого образа очень широка: от трогательного сочувствия до нравственного осуждения. Тем, кто (не вслед ли Гамлету?) готов осуждать, также звучит ответ, подобный тому, что от лица Офелии дает Гамлету Марина Цветаева: «А вы с вашей примесью мела / И тлена... С костями злословь, / Принц Гамлет! Не вашего разума дело / Судить воспаленную кровь» («Офелия — в защиту королевы»).

Любил ли Гамлет Офелию? Любила ли она Гамлета? Этот вопрос постоянно сопровождает интерпретацию образа Офелии, но не имеет ответа в сюжете трагедии, в котором отношения героев не строятся как любовные. Они сказываются иными мотивами: отцовским запретом Офелии принимать сердечные излияния Гамлета и ее повиновением родительской воле (в отличие от Джульетты или Дездемоны); любовным отчаянием Гамлета, подсказанным его ролью сумасшедшего; подлинным безумием Офелии, сквозь которое словами песен прорываются воспоминания о том, что было, или о том, чего не было между ними. Если любовь Офелии и Гамлета существует, то лишь как прекрасная и невоплощенная возможность, намеченная до начала сюжета и уничтоженная в нем.

Офелия не разбивает круг трагического одиночества Гамлета, напротив, дает ему острее почувствовать это одиночество, превращенная в послушное орудие интриги и становясь опасной приманкой, на которую принца пытаются

поймать. Ее судьба не менее трагична и еще более трогательна, но каждый из них отдельно встречает свою судьбу и переживает свою трагедию.

Отчужденный от семьи, от любви, Гамлет теряет веру и в дружбу, преданный Розенкранцем и Гильденстерном. Эти датские придворные, в прошлом друзья-студенты принца Гамлета, составляют неразлучную, неразличимую пару. Их абсолютное равенство подчеркнуто параллельным обращением к ним короля и королевы, когда сначала Клавдий благодарит их, называя первым Розенкранца, а затем королева повторяет формулу благодарности, подчеркнуто поменяв порядок их имен: «Спасибо, Гильденстерн и Розенкранц» (II, 2). Благодарность им причитается за то, что они прибыли из Виттенберга, оставив учебу, чтобы, по просьбе короля, разведать тайну душевной удрученности принца: «... нет ли / Чего сокрытого, чем он подавлен...»

Принц счастлив видеть их. На какой-то миг отбросив уже привычную сумрачность, в обмене остротами с прежними друзьями он являет себя таким, каким, должно быть, он был до трагических событий. Однако его интересует, зачем Розенкранц и Гильденстерн возвратились в Данию, которая для него не только тюрьма, но и «одна из худших» (II, 2). Они вначале отшучиваются, каламбурят, отказываются признать Данию тюрьмой, полагая, что лишь непомерное честолюбие принца делает ее таковой. При этом Розенкранц произносит знаменитые слова о призрачности честолюбия: «...я считаю честолюбие по-своему таким воздушным и легким, что оно не более нежели тень тени».

Однако под напором Гамлета Розенкранц и Гильденстерн вынуждены признать: «Принц, за нами посылали». В ответ, объясняя свое состояние, Гамлет произносит монолог о своем разочаровании в человеке.

Бывшим друзьям Гамлета Клавдий даст главное и последнее для них поручение — сопровождать принца в Англию. Они, как всегда рассудительно и разумно, соглашаются и даже находят неопровержимый исторический довод, ибо, по словам Розенкранца, Клавдий не может терпеть рядом с собой безумство, грозящее его жизни: «...кончина государя / Не одинока, но влечет в пучину / Все, что вблизи; то, как бы колесо, / Поставленное на вершине горной, / К чьим мощным спицам тысячи предметов / Прикреплены... / Искони времен / Монаршей скорби вторит общий стон» (V, 3).

Из Англии им уже не суждено вернуться. Гамлет, вскрыв тайный пакет, содержания которого Розенкранц и Гильден-

стерн скорее всего могли не знать, обнаружил, что Клавдий посылает его на гибель. Принц изменил приказ, который теперь гласил о необходимости умертвить подателей сей бумаги.

В свое время Гете заметил, что Розенкранц и Гильденстерн совершенно схожи друг с другом, потому что они представляют множество: «они — общество». Сравните с ними аналогичную пару в гоголевском «Ревизоре»: Добчинский и Бобчинский.

Розенкранц и Гильденстерн нередко понимались как символ безличной подлости, готовности услужить любой власти, не задаваясь нравственным вопросом о ее справедливости. Однако в XX в. иная трактовка была со всей определенностью предложена в пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн умерли» (1966), где их судьба истолковывается как трагедия обычного человека, попавшего между жерновами истории, — позиция, понятная с точки зрения современных убеждений, воспитанных на демократизме, на вере в равные права для каждого. Однако гуманизм ренессансной трагедии имел иное основание. Обязательная черта ее героя — величие, которое прежде измеряли местом, занимаемым человеком в этом мире, затем начали соизмерять с его внутренним — душевным достоинством. Обычный человек Горацио возвышается, умея быть верным Гамлету. Розенкранц и Гильденстерн унижены своим предательством.

Униженное не может быть трагичным, даже в смерти. К тому же к смерти в эпоху Ренессанса иное отношение. Она вызывает не только слезы, но и смех. Самая веселая сцена в «Гамлете» происходит на кладбище.

## ШУТЫ И КЛОУНЫ

### Вопросы для обсуждения

*Всегда ли результатом сочетания трагического и комического будет трагикомедия?*

*Нас смешат и шуты и клоуны, но в чем их различие?*

*Как на протяжении действия трагедии меняется образ датского двора?*

Во времена Шекспира, действительно, смешение жанров вошло в моду и породило новый жанр — трагикомедию. Одним из первых его появление засвидетельствовал не кто

иной, как любитель театра Полоний, представляя актеров как лучших в мире исполнителей «для представлений трагических, комических, исторических, пасторальных, пасторально-комических, историко-пасторальных, трагико-исторических, трагико-комико-историко-пасторальных...» (акт II, 2). Иронический, но точный реестр существующих жанровых форм и возможностей их сочетания. Его неудивительно обнаружить именно у Шекспира, о котором едва ли не первое, что узнали в континентальной Европе в XVIII в., — это о его неправомерности, его склонности перебивать течение трагического сюжета фарсовой сценой (пьяный Привратник в «Макбете» или могильщики в «Гамлете»).

Что это — черты трагикомического жанра в пространстве трагедии? К пьесам Шекспира определение «трагикомедия» применяют с осторожностью, чувствуя, что оно не очень к ним подходит. Жанр трагикомедии исходит из иного, чем шекспировское, представления о мире, в котором трагическое отделено от комического, высокое от низкого, где у каждого человека свое место и каждый человек смертен. Возможность смешивать предполагает, что явления существуют раздельно. Раздельность есть условие трагикомедии.

У Шекспира не так, у него мир еще существует цельно. Еще не порвалась окончательно нить, связующая человека с родом, с миром. Мир человеческой жизни еще подобен природе, которая не знает смерти, ибо смерть — это начало новой жизни. Умирает человек, но человеческий род продолжается. Разве Гамлет, завещая Горацио рассказать правду о его жизни, не верит в это? И разве для него тем самым не была исполнена цель жизни — вправить «вывихнутое время», восстановить преступно порванную связь времен?

Фарсовые эпизоды вторгались в шекспировские трагедии на правах *карнавального* напоминания о непресекающемся течении жизни. Смех — единственное, что побеждает смерть, ибо смеется человек от полноты ощущения жизни, как это бывало во времена народного смехового праздника. *Карнавал* — пир на весь мир, перевертывание всего с ног на голову, издевательство над смертью во имя продолжающейся жизни. С этой (по М. М. Бахтину) *смеховой народной культурой* связан не только жанр шекспировской комедии, но и все его мирозеркаание. Даже в свои самые высокие моменты шекспировская трагедия не боится уронить свое достоинство, рассмеявшись. Однако смех смеху рознь. И у Шекспира существуют разные типы комических персонажей.



Не всем сопутствует обновляющий карнавальный смех. Смех может быть сатирическим, разоблачающим. Бывает он таким и в «Гамлете».

Появление наиболее важных комических персонажей приурочено к последнему акту. Он начинается явлением могильщиков, которые роют могилу Офелии. О ее смерти не знает только что прибывший из своей поездки в Англию Гамлет, вместе с Горацио вступающий в беседу с могильщиками. Ответы первого из них своей неожиданной глубокомысленностью порой ставят принца в тупик: «До чего точен этот плут! Приходится говорить осмотрительно, а не то мы погибнем от двусмысленности». Любящий точность, первый могильщик позволяет определить и возраст самого принца, каким его окончательно установил Шекспир, — тридцать лет. Именно столько лет он роет могилы, начав это занятие в тот самый день, когда родился молодой Гамлет, «тот, что сошел с ума и послан в Англию». Такая осведомленность заинтересовала принца, и он продолжает беседу:

Гамлет. Вот как; почему же его послали в Англию?

Первый могильщик. Да потому, что он сошел с ума; там он придет в рассудок; а если и не придет, так там это не важно.

Гамлет. Почему?

Первый могильщик. Там в нем этого не заметят: там все такие же сумасшедшие, как он сам.

На вопрос, на какой же почве лишился рассудка Гамлет, могильщик, демонстрируя все ту же любовь к словесной точности, отвечает, что на датской. Подобная речевая роль отчасти вытекает из его профессии, предполагающей умение углубляться и быть связанным с тем, что похоронено, скрыто. Однако именно в силу этого обстоятельства фарсовая роль первого могильщика исполнена такой смысловой глубины, что, значащийся в списке персонажей как *клоун*, с присущим этому амплу глупостью и простоватостью, он блистает *шутовской* мудростью. В духе карнавального смеха он непосредственно соединяет мысль о смерти с мыслью о рождении, отсчитывая возраст Гамлета от того момента, когда он начал заниматься своим ремеслом. Усложнение его комической роли от клоунады к шутовству подчеркнуто тем, что первый могильщик выкапывает из земли череп королевского шута Йорика.

*Шуты и клоуны* — два основных типа комических персонажей у Шекспира, символизирующих две стороны звуча-

щего в его пьесах смеха. Шут — профессиональный дурак, по праву своего дурачества говорящий все, что угодно, в том числе и правду. Вспоминается шут короля Лира — верный, пронизательный, умный (см. о шуте подробнее в разд. о комедии).

Иное дело — клоун. Он тоже дурак, но не в символическом, а в обычном смысле. Он дурак, потому что глуп. А по своей глупости способен на всякие нелепости — в комедиях. В трагедиях же он способен и на подлость. Чаще всего в клоунской роли у Шекспира выступают простолюдины, но нет-нет в ней появляются и знатные господа. Именно таков в «Гамлете» Озрик — комический вестник трагических событий, явившийся чтобы передать Гамлету условия предлагаемого Клавдием поединка с Лаэртом (V, 2), и после этого до конца остающийся участником действия.

Озрик входит на словах Гамлета о том, что накануне Лаэрт взбесил его своим «кичливым горем», и, как бы иллюстрируя их, служит живым воплощением придворной кичливости в манерах и речи. Он смешон, и тем более, чем высокопарнее его речь. Озрик беспомощен в своих потугах на изысканность и изящество. В то же время он лицо не эпизодическое. Гамлет, глядя ему вслед, видит в нем образ нынешнего века: «Он любезничал с материнской грудью, прежде чем ее пососать. Таким вот образом, как и многие другие из этой же стаи, которых я знаю, обожает наш пустой век, он перенял всего лишь современную погудку и внешние приемы обхождения...»

В дальнейшем Озрик постоянно присутствует при совершающихся событиях: он подает шпаги Гамлету и Лаэрту, ведет счет ударам в их поединке, поднимает тревогу, когда королеве становится плохо, и, наконец, возвещает своей последней репликой приход Фортинбраса. Озрик — вестник, герольд и хранитель придворного ритуала, о достоинстве которого можно судить по ничтожности того, кому доверено его воплощать. «Связным между Гамлетом и смертью оказался Озрик — эльсинорский недоросль, ничтожество с выпренной речью» (Г. Козинцев. «Пространство трагедии»).

В отличие от могильщиков, которые до него выступали в клоунском амплуа, Озрик совершенно лишен шутовской мудрости. Он вызывает смех, но не потому, что остроумен. Мы смеемся не вместе с ним, а над ним, смеемся, не забывая о том, что в этом ничтожестве есть что-то зловещее. В смехе теперь звучит не обещание жизни, а ее горечь. Датский двор сначала вместе с Полонием бросил вызов Гамле-

ту, затем предал его вместе с Розенкранцем и Гильденстерном и, наконец, довершил предательство вместе с Озриком, подавшим отравленную шпагу Лаэрту.

«Подгнило что-то в Датском королевстве» (I, 4) — такой диагноз положению дел поставил Марцелл, честный офицер ночной стражи в замке Эльсинор, один из первых, кому явился призрак убитого короля. Человеческое величие осталось в прошлом.

### «ОН ЧЕЛОВЕК БЫЛ...»

Еще ни о чем не зная, Гамлет вопрошает своего единственного друга — Горацио, помнит ли тот его отца. Ответ Горацио: «Он был король». Реплика-возражение Гамлета: «Он человек был в полном смысле слова. / Уж мне такого больше не видать» (I, сц. 2; *пер.* Б. Пастернака).

Продолжая традицию гуманистической мысли Возрождения, слово «человек» звучит как обозначение высшей мыслимой ценности, высшая похвала, но теперь глаголом прошедшего времени отодвинутая в невозвратное прошлое: «*Он человек был...*» И такого более не будет.

Не случайно едва ли не самое главное слово в шекспировской трагедии — *Время*. Трагедия воспринимает мир не застывшим, а предстающим в смене ценностей. Прежние понятия стремительно устаревают. Даже если герой пытается жить по прежним законам, рано или поздно он обречен ощутить их неисполнимость. Так, Гамлет хотел бы отомстить, но не в силах этого исполнить. Нет, разумеется, он может убить Клавдия, но сам этот поступок ничего не изменит, ибо он лишен прежней значительности. Ведь цель не убийство, а искоренение зла, чтобы «вправить вывихнутое время».

Старая мораль умерла. Герой пытается утвердить новую — гуманистическую. Однако он вынужден убедиться в том, что мир не готов ее принять, а все лучшее остается — нет, не в будущем, а в прошлом, ибо время безусловной ренессансной веры в достоинство человека тоже прошло.

Отчуждение будет и далее трагически нарастать в шекспировских пьесах. Правда, не в «великих трагедиях», написанных вслед «Гамлету». В них — последняя попытка эпически цельного и прекрасного (*fair*) героя пробиться в мир: *любовью* — Отелло, *добром* — Лир, *силой* — Макбет. Это не удастся: *Время* становится непроницаемым для них. Это слово у Шекспира, часто с заглавной буквы, подсказывает оп-

ределение тому типу трагедии, который он создал: не трагедия Судьбы, не тронная трагедия, конечно, а *трагедия Времени*. Оно — противник, который роднит всех его трагических героев. И еще их роднит неизбежность поражения, подтверждающего, что «связь времен» действительно и необратимо распалась, что мир сделался ужасен (foul) и от него лучше стоять в отдалении.

Шекспиру удалось, как никому до него, глубоко заглянуть в мир человеческой души и потому, что он пришел в зрелую культуру, внутренней потребностью которой было самопознание. Многое было сделано до Шекспира и делалось одновременно с ним. Шекспировская драма никогда не смогла бы заговорить языком столь разнообразным, гибким, если бы ей не предшествовали открытия в области не только драматического искусства, но и лирической поэзии. Петрарка и его последователи (в Англии от Т. Уайета до Ф. Сидни) сделали слово современных европейских языков тонким инструментом, способным к анализу душевных состояний, делая скрытое явным, зримым в смене разнообразных метафорических уподоблений.

Шекспировская драма поэтическая не только потому, что она использует стихотворную форму речи. Она поэтична по своему мышлению. Старая драма нередко начиналась с пролога, которым предваряла действие. В «Гамлете» нет пролога. Зато в «Гамлете» есть образы, возникающие в речевом пространстве, чтобы подчинить себе пространство сценическое, — образы холода, болезни. Тон трагедии задан метафорой, уподобляющей Данию гниющему саду, создающей ощущение промозглого ночного, тюремного холода.

Проследить рождение речевого образа и его продолжение в драматическом действии — это одно из возможных заданий, приковывающее внимание к тексту и позволяющее понять природу шекспировской образности.

### Круг понятий

*Трагедия мести:*

кровь требует крови  
честь или достоинство

отчуждение героя  
рефлектирующий герой

### Темы для сочинений и докладов

Комические персонажи и ситуации в шекспировских трагедиях.

Поэтическая метафора и ее роль в драматическом действии.

Лирический сюжет сонетного цикла.

Любовь и Время в шекспировских сонетах.

Почему медлит Гамлет и откуда мы об этом знаем?

Гамлет — образ человека нового времени.

Гамлет и Дон Кихот.

«Параллельное действие» — принцип шекспировской композиции.

**«ГАМЛЕТ» — «трагедия мести»,  
или Первая пьеса о человеке нового времени:  
проблемный план занятия**

Жанр «трагедии мести» и связь с ним шекспировского «Гамлета»; нравственная концепция, характерная для этого жанра.

Параллельные сюжеты и их функция в конфликте шекспировской трагедии.

Роль гамлетовских монологов в структуре драматического сюжета и их значение для раскрытия характера героя.

Что означает в отношении Гамлета определение «рефлектирующий герой» (Л. Пинский) и в чем состоит принципиальная новизна такого героя в мировой литературе?

Драматическая роль метафоры в «Гамлете»: холод, болезнь, сад, мышеловка и др.

С какими героями мировой литературы вы могли бы сравнить Гамлета?

Кто из героев русской литературы болен «гамлетизмом» и какие черты личности подходят под это определение?

### Литература

У. Шекспир. «Гамлет» в русских переводах XIX—XX веков / Сост. и предисл. И. Шайтанова. — М., 1994.

Аникст А. Трагедия Шекспира «Гамлет». — М., 1986.

Выготский Л. С. Трагедия о Гамлете, принце датском // Выготский Л. С. Психология искусства. — М., 1968.

Пинский Л. Е. Трагическое у Шекспира // Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. — М., 1961. — С. 250—296.

Пинский Л. Е. Эволюция сюжета. Трагедия-пролог // Пинский Л. Шекспир: Основные начала драматургии. — М., 1971. — С. 125 — 154.

Тургенев И. С. Гамлет и Дон Кихот.

Элиот Т. С. Гамлет и его проблемы // Элиот Т. С. Назначение поэзии / Вступ. ст. А. М. Зверева. — Киев; М., 1997. — С. 151—156.

См. также критические материалы по трагедии (Л. С. Выготский, Л. Е. Пинский, Т. С. Элиот) в кн.: Шекспир У. Пьесы; Сонеты / Сост., предисл., коммент., справочно-методические материалы И. О. Шайтанова. — М., 1997 (Книга для ученика и учителя).

## Сонеты

Наиболее вероятное время создания—1593—1600. В 1609 г. вышло единственное прижизненное издание с посвящением, которое и по сей день продолжает оставаться одной из самых больших шекспировских загадок. Оно было написано с точками после каждого слова, что еще более затрудняет прочтение: ЕДИНСТВЕННОМУ. КОМУ. ОБЯЗАНЫ. РОЖДЕНИЕМ. НИЖЕСЛЕДУЮЩИЕ. СОНЕТЫ. МИСТЕРУ. W. H. ВСЯКОГО. СЧАСТЬЯ. И. ВЕЧНОСТИ. ОБЕЩАННЫХ. ЕМУ. НАШИМ. БЕССМЕРТНЫМ. ПОЭТОМ. ЖЕЛАЕТ. БЛАГОЖЕЛАЮЩИЙ. ДЕРЗАТЕЛЬ. СЕГО. ПРЕДПРИЯТИЯ. Т. Т.

Поколения биографов и исследователей мучительно пытались разрешить тайну личности W. H.: есть ли он тот «прекрасный юноша», друг, к которому обращено большинство сонетов (1—126 из общего числа — 154)? Или за строками посвящения скрывается лишь покровитель Шекспира, передавший «Сонеты» издателю Томасу Торпу, чьи инициалы значатся под посвящением? Впрочем, покровитель и друг могут быть одним и тем же лицом.

Существенно, что «Сонеты» не только были переданы издателю не самим автором, но они едва ли были им просмотрены, судя по количеству опечаток и неисправностей в тексте. Согласно одной из версий, первое издание «Сонетов» могло быть осуществлено и против воли Шекспира, возможно, с целью как-то скомпрометировать его публикацией интимных признаний. Во всяком случае, при его жизни «Сонеты» никогда более не печатались.

При том, как мало мы знаем о биографии и личности Шекспира, в таинственном W. H. чаще всего предполагают главного героя цикла, объект не только посвящения, но и чувства, которым исполнены стихи. В числе имен наиболее вероятных претендентов на роль друга, имеющих указанные инициалы, значатся: Генри Ризли (Henry Wriothesley), третий граф Саутгемптон, и Уильям Герберт (William Herbert), третий

граф Пембрук, — и с тем и с другим Шекспира связывали личные отношения, хотя документально неизвестно ничего, что бы выходило за рамки покровительства, которое оказывали просвещенные аристократы поэту. Первому из них Шекспир посвятил отдельные издания своих поэм: «Венера и Адонис» (1593), «Лукреция» (1594). Имя второго стоит среди тех, кому посвящено Первое Фолио (1623), в предисловии к которому сказано, что он высоко ценил произведения Шекспира.

Сознательная уклончивость, неопределенность, с которой составлено посвящение к сборнику «Сонетов», кажется тем более странной, что именно к загадочному адресату относится «пожелание» вечности в посвящении Торпа и, вероятно, «обещание» ее в сонетах Шекспира.

Хотя очевидно, что сборник ренессансных сонетов всегда противится выстраиванию его сюжета по аналогии с психологическим романом, это никогда не уменьшает количества попыток увидеть внутреннюю закономерность размещения отдельных стихотворений, а через них восстановить историю любви. Наиболее определенный тематический цикл в шекспировском сборнике представляют первые семнадцать сонетов. У них одна тема: пожелание прекрасному молодому человеку продолжить себя в потомстве, не забыть, сколь скоротечна земная жизнь и земная красота. Это своеобразное введение в книгу, которое могло писаться по заказу и, возможно, еще до того, как возникли личные отношения между поэтом и другом.

Переломным является сонет 18, считающийся одним из лучших в сборнике. Он открывается петраркистским приемом метафорического уподобления: «Сравню ли с летним днем твои черты? / Но ты милей, умеренней и краше» (все цитаты из сонетов в *пер.* С. Маршака). Здесь поэт впервые сокращает почтительную дистанцию настолько, чтобы сказать молодому другу о собственном чувстве к нему и одновременно пообещать ему иной вид бессмертия, чем тот, о котором шла речь в первых семнадцати сонетах: «И смертная тебя не скроет тень, / Ты вечно будешь жить в строках поэта».

Отношения между поэтом и другом служили поводом для самых разных гипотез и истолкований, как предполагающих возможность физической близости между ними (которая могла бы служить одной из причин тому, что «Сонеты» попали в печать против воли поэта), так и напоминающих о культуре мужской дружбы в эпоху Возрождения, выдержанной в духе платонической любви. В доказательство этой второй версии ссылаются на сонет 20, где особенно откровенно плотской

любви между мужчиной и женщиной противопоставлено чувство духовной близости, возможное между мужчинами.

Как всегда бывает в ренессансных лирических циклах, начиная с «Книги песен» Ф. Петрарки, внутренний сюжет сборника движется не по закону логики развития отношений, а путем контрастного столкновения состояний, переживаемых поэтом и колеблющихся от надежды к отчаянию. Друг в сонетах Шекспира дает много поводов отчаиваться. Ясно, что он не считает себя связанным верностью поэту, и это доставляет тому немало мучительных переживаний. Однако любовь искупает все и дарит высшее земное блаженство: «С твоей любовью, с памятью о ней / Всех королей на свете я сильнее» (сонет 29).

Отношение поэта к другу исполнено восхищения, самой искренней любви, говоря о которой он в то же время сохраняет некоторую дистанцию, то ли необходимую для его чувства, близкого к поклонению, то ли диктуемую социальным различием, если принять версию, что адресатом сонетов был юный аристократ. В то же время поэт исполнен внутреннего достоинства, и тем более что любовь не только берет от поэзии — вдохновение, но и способна многое дать ей — вечность. Тема любви, вечно продолжающей жить в стихах, и до Шекспира была традиционным поэтическим мотивом, свидетельствующим не о личном тщеславии пишущего, а о его убежденности в силе искусства, которому он служит. У Шекспира стихи о поэзии, дарующей вечность красоте, молодости, любви, составляют целый цикл, хотя и разбросанный по сборнику: сонеты 15, 18, 19, 55, 60, 63, 81, 101.

Попытки обнаружить в сонетах историю отношений приводили к тому, что разные исследователи реконструировали тот или иной момент любовной интриги. Ряд стихотворений посвящен измене друга, который встретился с возлюбленной поэта — Смуглой леди и увлекся ею. Это сонеты 33, 34, 35, 40, 41, 42, 48, 57, 58, 61, 92, 93, хотя, как считают, расположенные в этом порядке, они не дают стройно последовательной картины. Двойная измена вызывает отчаяние в душе поэта, желание расстаться с обоими, и он, действительно, как полагает, например, авторитетный шекспировед Д. Уилсон, расстается. Группа сонетов 87—94 пишется в разлуке, для которой приверженцы биографического метода прочтения цикла пытаются установить и точную дату, предполагая (в особенности если адресатом был граф Пембрук), что поэт и друг расстались летом 1600 г., тогда, возможно, первая часть цикла была завершена два-три года спустя и время писания Шекспиром сонетов оказывается более долгим. Но эта вер-



сия в последнее время находит все меньше сторонников.

Пережитое отчаяние усугубляется еще и тем, что друг, изменивший ему с его, поэта, возлюбленной, одновременно отдал и свое поэтическое предпочтение другому — Поэту-сопернику (*rival poet*).

Сонеты, в которых он появляется, сразу же следуют за теми, где представлена двойная измена друга с возлюбленной поэта, а отчасти и пересекаются с ними: 76, 78, 79, 80, 82—86. Предпочтение, которое юный друг отдал какому-то иному поэту, заставляет автора сонетов остро почувствовать, что его собственный «стих не блещет новизной, / Разнообразьем перемен неожиданных» (сонет 76). Он готов признать у Поэта-соперника величие темы и отвечающий ей высокий полет стиха (сонет 86).

Именно этот сонет, последний, считается указующим на реальную личность Поэта-соперника. О чьей поэзии Шекспир мог бы отозваться так высоко, за кем из современников признал бы это поэтическое достоинство? Пожалуй, может быть произнесено лишь одно имя — Кристофера Марло, великого предшественника Шекспира. Но Марло погиб в 1593 г. Если принять его за жизненный прототип Поэта-соперника, то написание шекспировских сонетов следовало бы сдвинуть к началу девяностых годов. По мнению большинства исследователей, это кажется невозможным. Более ста лет тому назад была выдвинута и по сей день не оспорена сколько-нибудь серьезно кандидатура Джорджа Чэпмена (ок. 1559 — ок. 1634), поэта, автора трагедий, а главное — переводчика Гомера. Именно в этом последнем качестве характеристика стиха Чэпмена — «могучий шум ветрил» — не должна была показаться преувеличенной.

Впрочем, есть и другая точка зрения: все похвалы Поэта-соперника и свое перед ним уничижение не более чем ирония, достаточно хорошо скрытая, чтобы не оскорбить поэтического вкуса своего друга, но и вполне для него, знающего поэта, очевидная. Эта версия становится тем более вероятной, что порой в качестве Поэта-соперника рассматриваются вполне рядовые сочинители типа Б. Барнса или Дж. Маркема, писателя, популярного благодаря книгам о соколиной охоте и разведении лошадей. Однако не сняты полностью кандидатуры и ряда значительных поэтов, начиная с К. Марло, а также М. Дрейтона и С. Дэниела, чьи исторические поэмы послужили Шекспиру одним из источников для его хроник.

Одним из принципов датировки «Сонетов» является обнаружение в них образных, словесных переключек с шекспиров-

скими пьесами. Это одна из причин, почему, полагают, «Сонеты» едва ли писались Шекспиром после 1601 г. Более всего переключек обнаруживают с некоторыми комедиями, хроникой «Генрих IV», «Гамлетом». Не только образно, но и по самой тематике, и по ее трактовке «Сонеты» приобретают трагический оттенок как в понимании любви, так и в ощущении мира, в котором живет любовь. Время, по-гамлетовски, вышедшее из пазов, распавшееся, представлено в знаменитом 66-м сонете. Время убийственно для влюбленных, но сама любовь остается неподвластной ему, о чем со всей определенностью сказано в другом прославленном сонете — 116.

Такое определение любви, несмотря на все пережитые по этому мучения, невзирая на измену, остается верным для первой части сборника шекспировских сонетов, посвященных другу. Оно утрачивает свою силу как характеристика отношений с возлюбленной — Смуглой леди. Ей посвящены сонеты 127—152 (учитывая, что два последних сонета цикла 153—154 считаются попавшими в сборник по недосмотру издателей и не связанными с основным сюжетом). Вероятно, точнее было бы перевести английское обозначение возлюбленной как «темноволосая», что, вопреки установившемуся идеалу ангельски-белокурой донны, само по себе является вызовом петраркистской традиции. К тому же поэт не просто устанавливает новый тип физической красоты, но саму красоту он ставит в иной ряд смысловых ассоциаций. «Белокурая» — по-английски *«fair»* — включает сложнейший комплекс нравственных совершенств. В эпитете, обозначающем темный цвет волос, эта ассоциация оборачивается своей противоположностью, а понятие любви низводится на землю. Поэт то с восторгом подчеркивает, что, опровергая поэтические штампы петраркизма, его «милая ступает по земле» (сонет 130), то трагически переживает возрастание в любви плотского и убывание духовного начала.

После внутренне напряженной, хотя далеко не всегда гармоничной и никогда благополучной, любви в первой части сборника один из сонетов, открывающих вторую, дает совершенно иное ее понимание. В оригинале сонета 129 эта новая любовь откровенно определена одним словом — похоть (*lust*); русский перевод несколько смягчает лексику, но передает тот же смысл. Это один из самых оригинальных, трагически сильных сонетов у Шекспира, где ряд проклятий любви, обращенной к земной женщине и представленной без поэтических прикрас, завершается признанием того, что невозможно избежать ее плена: «Все это так. Но избежит ли грешный / Небесных врат, ведущих в ад кромешный?»

Обычная сонетная оппозиция неба и земли, ставшая сонетной условностью со времен Данте и Петрарки, сохраняется в перевернутом отношении: земное более не возносится на небо, не озаряется небесным светом, а, напротив, чувство, казавшееся небесным, нисходит на землю. В нем остается мало идеального. Некогда поэт мучился оттого, что донна была недоступной для него в своем совершенстве; теперь он трагически переживает доступность женщины, оплакивает ее непостоянство. Еще в первой части шекспировского сборника поэт пережил двойную измену, когда его друг увлекся его возлюбленной.

Делалось немало попыток обнаружить ее жизненный прототип, однако они были еще менее достоверными, чем в случае с мистером W. Н. Чаше и упорнее других называется имя Мэри Фиттон, придворной дамы, которая потеряла свое положение при дворе после того, как в 1600 г. у нее родился ребенок от графа Пембрука, одного из основных претендентов на то, чтобы считаться адресатом шекспировского сборника. Однако большим разочарованием для сторонников этой теории было обнаружение портрета М. Фиттон, на котором она никак не выглядит Смуглой леди: у нее каштановые волосы и светлый цвет лица. Вторая по настойчивости выдвижения кандидатура — Эмилия Ланье, урожденная Бассано, дочь итальянца-музыканта. Возникают и иные претендентки, включая мать поэта и драматурга У. Давенанта, впрочем, лишь на основании его собственных намеков на то, что он был сыном Шекспира.

Шекспировские сонеты начали переводить у нас в начале второй половины прошлого века. Тогда же они изредка, по отдельности стали появляться в печати. В числе первых переводчиков — Иван Мамуна. Сонеты не только переводили, им подражали. Цикл подражаний сонетам Шекспира включил в один из томов своего собрания сочинений известный поэт Владимир Бенедиктов в 1883 г., тем самым привлекая к ним внимание. Однако к этому времени уже появился в печати первый перевод всего цикла, выполненный Николаем Гербелем (1880).

С тех пор полный перевод осуществлялся еще трижды: Модестом Чайковским, С. Маршаком и А. Финкелем. Перевод А. Финкеля появился в сборнике «Шекспировские чтения. 1976». Впервые отдельной книгой Маршак опубликовал свой перевод в 1948 г., который с тех пор многократно издавался и остается по сей день основной русской версией шекспировских сонетов.

## СОНЕТЫ: проблемные планы занятий

### *Занятие 1. СОНЕТЫ ШЕКСПИРА И ТРАДИЦИЯ ПОЭЗИИ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ*

Сюжет и композиция сборника; когда и — предположительно — в связи с какими личными отношениями он мог быть написан?

Охарактеризуйте первый цикл — сонеты 1 — 17. Как в них любовь соотносится с проблемой Времени?

Чем объяснить тот факт, что авторы сонетов испытывают неодолимое желание предаваться сравнениям, тем самым определяя метафорический характер стиля, свойственный этой форме?

Каково отношение Шекспира к сонетной условности, восходящей к поэзии Ф. Петрарки («петраркистский стиль») и к сравнению как его обязательному приему? Сонеты 18 и 130.

В какой мере шекспировское понимание любви однозначно, сводимо к условности «сонетной» любви? Ср. сонеты 116 и 129.

Любовь — Время — Поэзия. Сонеты 55 и 66.

### *Занятие 2. СОНЕТЫ ШЕКСПИРА В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ*

Какие образные и стилистические черты отличают русских переводчиков?

Кто из них в большей мере подчеркивает поэтическую условность сонета, а кто — безусловную разговорность речи?

Кому, с вашей точки зрения, более удастся передать метафорический строй сонета?

Почему сонеты Шекспира в первую очередь ассоциируются у русского читателя с переводами С. Маршака? Нравятся ли вам его переводы?

### *Занятие 3. СОНЕТНЫЙ СТИЛЬ В «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТЕ»*

Есть ли в тексте трагедии поэтические эпизоды, которые по стилю, по форме напоминают о жанре сонета?

Кто из героев трагедии оказывается наиболее убежденным приверженцем сонетной стилистики?

Случайно ли, что Хор, дважды появляющийся в трагедии — перед первым и перед вторым актами, последовательно вмещает свою речь в 14 строк? Похожи ли эти речи Хора на сонет?

Как относится к условному стилю любовной поэзии Джульетта?

Как в речи главных героев первоначально обозначаются их характеры и какими складываются их отношения?

Чем объяснить тот факт, что сразу же за сценой известия о смерти Джульетты (персонажи не знают, что она мнимая) следует сцена, в которой музыканты и слуга Кормилицы заняты словесной игрой? Какое выражение они обсуждают и почему?

Как присутствие сонетного слова меняет смысл и тон жанра трагедии?

### Издания

Shakespeare W. Sonnets / Вступ. ст. и коммент. А. Аникста. — М., 1965.

Сонеты / Сост. А. Н. Горбунов; Предисл. и коммент. А. А. Аникста; Послесл. А. Л. Зорина. — М., 1984. (На рус. и англ. яз.).

Сонеты/Сост. Н. В. Алехина. — М., 1996. — (Сер. «Мир поэзии»; большинство сонетов в пер. Н. В. Гербеля с добавлением некоторых русских переводов XIX — начала XX в.).

### Литература

Автономова Н., Гаспаров М. Сонеты Шекспира — переводы Маршака // Вопросы литературы. — 1969. — № 2. — С. 100 — 112.

Аникст А. Эволюция стиля поэзии Шекспира // Шекспировские чтения. 1993. — М., 1993. — С. 94 — 102.

Берковский Н. Я. «Ромео и Джульетта», трагедия Шекспира // Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. — М., 1969. — С. 11 — 47.

Шайтанов И. О. Жанровое слово у Бахтина и формалистов // Вопросы литературы. — 1996. — № 3. — С. 89 — 114.

Шайтанов И. О. Комментарии к сонетам // Шекспир У. Пьесы; Сонеты / Сост., предисл., коммент., справочно-методические материалы И. О. Шайтанова. — М., 1997 (Книга для ученика и учителя).

## ЛИТЕРАТУРА ПО СРЕДНИМ ВЕКАМ И ЭПОХЕ ВОЗРОЖДЕНИЯ

### *Учебники*

Алексеев М. П. и др. История зарубежной литературы: Средние века; Возрождение. — 3-е изд. — М., 1978 (Для университетов и пединститутков).

Шайтанов И. О., Афанасьева О. В. Зарубежная литература: Средние века: Учебник для учащихся 10 — 11 классов общеобразовательных учреждений. — М., 1997.

Шайтанов И. О. Зарубежная литература: Эпоха Возрождения: Учебное пособие для учащихся 10 — 11 классов общеобразовательных учреждений. — М., 1997.

### *Хрестоматии*

Зарубежная литература: Эпоха Возрождения/Сост. Б. И. Пуришев. — 2-е изд. — М., 1976.

Зарубежная литература средних веков: Латинская, кельтская, скандинавская, провансальская, французская литература / Сост. Б. И. Пуришев. — 2-е изд. — М., 1974.

Зарубежная литература средних веков: Немецкая, испанская, итальянская, английская, чешская, польская, сербская, болгарская литература / Сост. Б. И. Пуришев. — 2-е изд. — М., 1975.

### *Антологии*

Европейские поэты Возрождения. — М., 1974. — (Библиотека всемирной литературы).

Книга песен: Из европейской лирики XIII—XVI веков. — М., 1986.

Памятники средневековой латинской литературы IV — IX веков / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. Л. Гаспаров. — М., 1970.

Памятники средневековой латинской литературы X — XII веков / Отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. Л. Гаспаров. — М., 1972.

### *Критическая литература*

Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: Стиль жизни, стиль мышления. — М., 1978.

Баткин Л. М. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. — М., 1989.

Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле. — М., 1965.

Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. — СПб., 1995.

Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. — СПб., 1996.

Веселовский А. Н. Петрарка в поэтической исповеди *Canzoniere*: 1304 — 1904; Взгляд на эпоху Возрождения в Италии; Противоречия итальянского Возрождения; Художественные и этические задачи «Декамерона»; Рабле и его роман: Опыт генетического объяснения // Веселовский А. Н. Избранные статьи. — Л., 1939.

Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. — М., 1986.

Горфункель А. Х. Философия эпохи Возрождения. — М., 1980.

Гофф ле Ж. Цивилизация средневекового Запада. — М., 1992.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. — М., 1972.

Добиаш-Рождественская О. А. Культура западно-европейского средневековья. — М., 1987.

Дюби Ж. Европа в средние века. — Смоленск, 1994.

Карсавин Л. П. Культура средних веков. — Киев, 1995.

Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения. — М., 1979.

Культура эпохи Возрождения и Реформации. — М., 1981.

Литература эпохи Возрождения. — М., 1967.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978.

Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М., 1976.

Пинский Л. Е. Реализм эпохи Возрождения. — М., 1961.

Природа в культуре Возрождения. — М., 1992.

Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. — М., 1996.

Рутенбург В. И. Титаны Возрождения. — Л., 1976.

Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. — М.; Л., 1965.

Ястребицкая А. Л. Западная Европа XI—XIII веков. — М., 1978.

### *Библиография*

См. в кн.: История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1984. — Т. 2 — 3. — М., 1985.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ: О курсе зарубежной литературы в школе.....</b>	<b>3</b>
<b>ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС.....</b>	<b>10</b>
Характеристика эпической формы: между мифом и историей.....	—
Основные памятники.....	11
Герой эпоса — каким мы его видим и каким он был.....	17
Сотворение мифа — сотворение мира.....	23
Из мифа в историю.....	32
Из язычества в христианство.....	37
А был ли автор?.....	42
<b>ЭВОЛЮЦИЯ ПОВЕСТВОВАТЕЛЬНОЙ ФОРМЫ.....</b>	<b>47</b>
<b>Рыцарский роман.....</b>	<b>—</b>
Ответственность автора и право на вымысел.....	—
Легенда о Тристане и Изольде.....	50
Бретонский цикл.....	54
Кретьен де Труа.....	57
<b>Новелла — жанр раннего Возрождения.....</b>	<b>63</b>
Три типа средневековой культуры.....	—
Речевой облик новеллы.....	64
Жанр новеллы у Боккаччо.....	66
<b>Роман — эпос нового времени.....</b>	<b>72</b>
Эпос и роман.....	—
Франсуа Рабле. «Гаргантюа и Пантагрюэль»: проблемный план занятия.....	75
Мигель де Сервантес. «Дон Кихот»: анализ романа.....	—
<b>ПОЭТИЧЕСКОЕ ОТКРЫТИЕ ЛЮБВИ.....</b>	<b>86</b>
<b>Поэзия трубадуров.....</b>	<b>—</b>
Культ куртуазной любви.....	—
Рождение новой поэзии.....	88
<b>Данте.....</b>	<b>96</b>
Новый сладостный стиль.....	—
Книга-исповедь.....	104
<b>«Canzoniere» — «Книга песен».....</b>	<b>111</b>
Жизнь и поэзия.....	—
Великая аналогия.....	117
Петраркизм.....	122



<b>ШЕКСПИРОВСКИЙ ЖАНР</b> .....	127
<b>«Сон в летнюю ночь»: анализ комедии</b> .....	—
Характер шекспировского смеха .....	—
Конфликт в комедии .....	130
Магистральная тема комедии — природа .....	133
Источники сюжета .....	135
Не все хорошо, что хорошо кончается .....	138
<b>«Гамлет»: анализ трагедии</b> .....	145
Поучать, развлекая .....	—
Трагедия мести и медлящий герой .....	147
Гамлет и другие .....	151
Шуты и клоуны .....	157
«Он человек был...» .....	161
<b>Сонеты</b> .....	164

Учебное издание

**Шайтанов Игорь Олегович**  
**Афанасьева Ольга Владиславовна**

## **ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА**

**Средние века**  
**Эпоха Возрождения**

**10—11 классы**

*Методические советы*

Зав. редакцией **В. П. Журавлев**  
Редактор **Е. П. Пронина**  
Художник **Л. М. Чернышев**  
Художественный редактор **А. П. Присекина**  
Компьютерная верстка: **И. Ю. Соколова**  
Технические редакторы **И. Ю. Соколова, Н. В. Семенова**  
Корректоры **Л. С. Вайтман, Р. П. Евдокимова**

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных в издательстве «Просвещение».

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции ОК 005-93—953000. Изд. лиц. № 010001 от 10.10.96. Подписано к печати 21.10.98. Формат 84 x 108 1/32. Бумага сыктывкарская № 2. Гарнитура Таймс. Печать офсетная. Усл. печ. л. 9,24. Усл. кр.-отт. 9,56. Уч.-изд. л. 9, 93. Тираж 5000 экз. Заказ № 3332.

Государственное унитарное предприятие ордена Трудового Красного Знамени издательство «Просвещение» Государственного комитета Российской Федерации по печати. 127521, Москва, 3-й проезд Марьиной роши, 41.

Ивановская областная типография Государственного комитета Российской Федерации по печати. 153628, г. Иваново, ул. Типографская, д. 6.



«Просвещение»

ИЗДАТЕЛЬСТВО

· **Просвещение** ·

**предлагает:**

учебно-методическую, развивающую,  
научно-познавательную литературу  
по всем школьным предметам

- контейнерную отгрузку во все регионы России и стран СНГ
- книги крупным и мелким оптом со складов издательства
- розничным покупателям — книги из нашего киоска

Отдел реализации. Тел.: 289 44 44

289 60 44

Факс: 289 60 26

Редакция рекламы. Тел.: 289 52 84

E-mail: [textbook@glasnet.ru](mailto:textbook@glasnet.ru) или [textbook@glas.apc.org](mailto:textbook@glas.apc.org)

<http://www.glasnet.ru/~textbook/>

**Наши книги оптом и в розницу  
можно приобрести в издательстве**

**по адресу:**

127521, Москва, 3-й проезд  
Марьиной роши, 41.

Проезд: ст. метро «Белорусская»,  
далее трол. 18 до ост. «Гостиница  
«Северная»; ст. метро «Рижская»,  
далее трол. 18, 42, авт. 84  
до ост. «Гостиница «Северная».

Торговый дом «Просвещение»:

129626, Москва, ул.  
Новоалексеевская, 8.

Тел./факс: 287 08 69

Книга - почтой:

125195, Москва, а/я 42 «Аиф»  
Тел.: 928 12 94



**Впервые!**

**Новый учебно-методический комплект по зарубежной литературе для 10—11 классов общеобразовательных учреждений:**

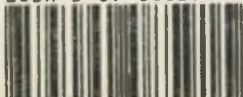
**И. О. Шайтанов, О. В. Афанасьева.  
Зарубежная литература. Средние века.**

**И. О. Шайтанов.  
Зарубежная литература.  
Эпоха Возрождения.**

- **И. О. Шайтанов, О. В. Афанасьева.  
Зарубежная литература.  
Методические советы.**

В методическом пособии высвечены основные проблемы, подсказаны вопросы, опираясь на которые учитель может построить занятия, предложены проблемные планы таких занятий. Книга дает советы, помогающие педагогу разобраться в сложных явлениях мировой литературы, а также содержательно провести уроки по зарубежной литературе.

ISBN 5-09-008591-9



9 785090 085915

 **ПРОСВЕЩЕНИЕ**