



Стили в литературах средневековой Европы

СТИЛИ В ЛИТЕРАТУРАХ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ



Москва
Издательство ПСТГУ
2016

УДК 82.0|653|
ББК 83.3(0)4
С80

Рекомендовано к изданию
Редакционно-издательским советом ПСТГУ

Рецензенты:

канд. филол. наук *М. А. Абрамова*, канд. филол. наук *А. В. Коровин*

Научный редактор

Л. В. Евдокимова

Перевод с французского *И. К. Стаф*

В оформлении обложки использовано изображение фронтисписа
художника Симоне Мартини к рукописи Вергилия.
XIV век.

С80 Стили в литературах средневековой Европы / [сост. Л. В. Евдокимова; перевод с фр. И. К. Стаф]. — М.: Изд-во ПСТГУ, 2016. — 272 с.

ISBN 978-5-7429-1013-8

Книга включает статьи, подготовленные по материалам международного коллоквиума «Теория трех стилей и европейские средневековые литературы. Поэтики и литературная практика» (Москва, ИМЛИ, 2008). Статьи посвящены анализу литературных произведений на фоне учений о стиле в его различных средневековых версиях: поиску «маркеров», позволяющих связать какое-либо произведение со стилем или стилями, релевантными для литературной теории и, шире, литературного самосознания Средних веков, а также вопросу о применении этих учений к средневековым литературам разных регионов и периодов.

УДК 82.0|653|
ББК 83.3(0)4

ISBN 978-5-7429-1013-8

© Евдокимова Л. В., составление, предисловие, 2016
© Стаф И. К., перевод на русский язык, 2016
© Издательство Православного Свято-Тихоновского
гуманитарного университета, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л. В. Евдокимова. Стиль и система стилей в средневековых европейских литературах</i>	4
---	---

Стили в литературе на латинском и народных языках: XII – начало XIV в.

<i>Э. Марген-Амон. Теория стилей Иоанна Гарландского и ее воплощение в поэтическом творчестве (пер. И. К. Стаф)</i>	29
<i>М. Галли. Куртуазная песнь как трагический стиль. Творчество труверов в свете трактата «О народном красноречии» (пер. И. К. Стаф)</i>	50
<i>Ф. Лоран. Стиль и арифметика стиха в «Романе о Роллоне» Васа (пер. И. К. Стаф)</i>	61
<i>К. Никола. К вопросу об определении апокалиптического стиля: возвышенный стиль Августина в «Высокой Книге о Граале» (пер. И. К. Стаф)</i>	79
<i>В. В. Смирнова. Угождать интеллектуалам и наставлять простецов: место примера в системе стилей средневековой проповеди</i>	94
<i>Е. А. Гуревич. «Украшенный стиль» в прядях об исландцах</i>	105
<i>И. Г. Матюшина. Об особенностях рыцарского стиля</i>	122

Стили в эпоху позднего Средневековья (вторая половина XIV–XV вв.).

Формирование среднего стиля в литературе на народном языке

<i>Ж. Серкильини-Туле. Осмысление стиля и авторское самосознание у Кристины Пизанской (пер. И. К. Стаф)</i>	165
<i>Т. Лассабаатер. От истории к литературе: персонаж Дю Геклена в свете теории трех стилей (пер. И. К. Стаф)</i>	181
<i>Л. В. Евдокимова. Перевод во Франции XIV–XV вв. и учение о стилях</i>	197
<i>В. В. Смирнова. Проблема среднего стиля в средневековых «artes dictaminis»</i>	221

Наследие Средних веков и эволюция системы стилей (XVI–XVII вв.)

<i>Ю. В. Иванова. Петраркизм, платонизм и герметическая традиция в «Песнях Фиденцио» Камилло Скроффы</i>	233
<i>К. А. Чекалов. Алессандро Тассони: от рефлексии о стиле к созданию героикомической поэмы</i>	253

Стиль и система стилей в средневековых европейских литературах

Статьи, включенные в эту книгу, посвящены анализу литературных произведений на фоне учений о стиле в его различных средневековых версиях: поиску маркеров, позволяющих связать какое-либо произведение со стилем или стилями, релевантными для литературной теории и, шире, литературного самосознания Средних веков, а также вопросу о применении этих учений к средневековым литературам разных регионов и периодов¹.

Исследования, посвященные теории трех стилей — ее античным источникам и эволюции в Средние века, а также отдельным концептам, — весьма многочисленны; что же касается стилистического анализа средневековых литературных произведений и в том числе определения используемого в них регистра как высокого или сниженно-го, — это задача куда более сложная и, как считают порой, вообще не имеющая решений². В самом деле, из чего исходит читатель и иссле-

¹ Большая часть статей подготовлена по материалам выступлений на международном коллоквиуме «Теория трех стилей и европейские средневековые литературы. Поэтики и литературная практика», который состоялся 1–3 сентября 2008 г. в Москве (ИМЛИ — РГГУ, при поддержке Франко-российского центра социальных исследований). См. публикацию трудов этого коллоквиума: Кентавр/ Centaurus. *Studia classica et mediaevalia*. М., 2010, №7. Для этой книги статьи французских участников коллоквиума Э. Марген-Амон, М. Галли, Ф. Лоран, К. Никола, Ж. Серкильини-Туле, Т. Лассабатера были переведены на русский язык Ириной Стаф. Статьи русских участников сравнительно с журнальной версией дополнены и переработаны; те из них, что прежде публиковались по-французски или по-английски, также переведены на русский. Наконец, некоторые статьи были специально написаны для этой книги.

² Из новых работ, посвященных стилистическому разбору художественного текста, упомянем, однако: *James-Raoul D. Chrétien de Troyes, la griffe d'un style*. Paris, 2007. Автор движется в русле идей Э. Фараля, в свое время обнаружившего в средневековых французских текстах риторические фигуры, описанные в латинских поэтиках XII–XIII вв.; Д. Жамес-Рауль считает в высшей степени вероятным, что Кретьен был зна-

дователь, выносящий подобные оценки? Как убедиться в том, что они несубъективны? В свое время Э. Ауэрбах попытался разглядеть в стилистическом строе нескольких произведений средневековой литературы («Песни о Роланде», «Житии святого Алексея», «Божественной комедии» и др.) признаки стилистической высоты или, напротив, снижения стиля. Однако в наши дни его замечания представляются спорными, нуждающимися в существенных корректировках³; они интуитивны и не всегда соотносятся со средневековыми теоретическими построениями (неслучайна его критика «школьной теории», которой руководствовались комментаторы «Божественной комедии», включая Боккаччо⁴). То же пренебрежение к «школьной риторике» Средних веков с характерным для нее неразличением высокого и риторизованного, украшенного стиля обнаруживается и в более позднем труде Э. Ауэрбаха «Литературный язык и общество в эпоху поздней Античности и Средневековья»⁵. Ауэрбах полагает, что многочисленность риторических фигур разрушает высокий стиль; он критикует Данте за то, что тот испытывал воздействие «школьной риторики»⁶. В средневековой литературе Ауэрбах находит иерархию стилей, которая, как нам кажется, сформирована его собственным литературным вкусом, от-

ком с некоторыми из этих поэтик, и далее рассматривает стиль шампанского поэта в свете учения об «*elocutio*» и отчасти о «*dispositio*», изложенного в поэтиках. «Стиль» Кретьена здесь не связывается с категориями высокого и низкого. Отметим также раздел о средневековых стилях в кн.: *Poétiques de la Renaissance. Le modèle italien, le monde franco-bourguignon et leur héritage en France au XVIe siècle*. Genève: Droz, 2001. P. 91–158 (ср. главы: *Cornillat F. et Mühlethaler J.-C. L'elocutio au XVe siècle ; Galland-Hallyn P. et Diez L. Le style au Quattrocento et au XVIe siècle*), где содержится синтетическое изложение теории стилей для указанного периода, а также замечания о ее пре-ломлении в некоторых произведениях этого времени.

³ См., в частности, обсуждение этих эссе Э. Ауэрбаха в статье: *Palagyi T. De la pluralité des styles dans la Divine Comédie // Revue d'Etudes françaises*. 1997. № 2. P. 95–114; особенно р. 98–99 (замечания о комических эпизодах и ироническом изображении Карла Великого в «Песни о Роланде», которые ставят под сомнение тезис Ауэрбаха о высоком стиле этой песни). Сходным образом критиковал Э. Ауэрбаха и Э. Курциус (*Curtius E. Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, 1948. S. 429–430).

⁴ Ауэрбах Э. Мимесис. М., 1976. С. 195.

⁵ *Auerbach E. Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*. Bern, 1958. См. также сравнительно недавний перевод этой книги на французский язык: *Auerbach E. Le haut langage: langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Age*. Traduction de Robert Kahn. Paris, 2004. Далее мы ссылаемся на это издание.

⁶ *Op. cit.* P. 203 и след.

меченным влиянием постромантизма и определенной социальной — демократической и христианской — ориентацией. Из его книги следует, что высота стиля прочно связана с некоторыми темами и вечными ценностями, которые сами по себе являются возвышенными: высокий стиль ассоциируется либо с темой трагической любви («Тристан», лэ Марии Французской), либо с христианскими ценностями («Роман о Граале» Кретьена де Труа)⁷. Задачей нашего коллоквиума был анализ стиля средневекового произведения *в контексте литературной теории его времени*: нам кажется, что только такой подход в какой-то сте-

⁷ Op. cit. P. 201–202. Согласно Ауэрбаху, стиль латинской Библии — и так называемого Старого перевода (*Vetus latina*), и книг, позднее исправленных Иеронимом, — был низким, если рассматривать его в перспективе античной иерархии стилей. Однако в эпоху христианства простой, незамысловатый стиль Библии, полагает исследователь, стал ассоциироваться с возвышенной христианской тематикой и сюжетами. Этот стиль Ауэрбах называет «смирненной речью», «*sermo humilis*» (это словосочетание, как он отмечает, использует Августин). Ауэрбах полагает, что «смирненная речь» латинской Библии оказала влияние практически на всех христианских писателей поздней Античности и Средних веков, а также на самые разные словесные жанры, в том числе и богословские трактаты. Концепт «*sermo humilis*», предложенный Ауэрбахом, кажется не вполне очерченным: порой он фактически неотличим от поздней латыни — латыни первых веков христианства, включавшей, как известно, много «неуклюжих» неологизмов, построенных по наиболее продуктивным словообразовательным моделям (p. 62–63); в то же время «смирненная речь», пишет Ауэрбах, отличается определенными словесными средствами выражения и — одновременно — содержания. В иных же случаях, давая определение «смирненной речи», Ауэрбах перечисляет не стилистические и даже не содержательные черты памятника христианской литературы, сколько его идейные достоинства, которые, вообще говоря, мог бы различить только солидарный взгляд единомышленника-христианина: так, в страстях Перпетуи «смирненная речь» обладает «доступностью, она пронизана любовью, ей присуща скрытая устремленность к возвышенному и ко всеобщему единению» (p. 68). Из многих мест книги следует, кроме того, что «смирненная речь» существует как бы поверх всех стилей, накладываясь на них, — Ауэрбах не может не признать, что теоретические трактаты, послания, проповеди и т. д. писались различным образом, — однако во всех них «столь явно ощутимо нечто живое, учительное, взволнованное и личностное, что вызывает специфически христианский образ смирненной речи, *sermo humilis*» (p. 58). Отметим, наконец, что стиль Библии христианские писатели поздней Античности далеко не всегда ассоциировали с низким регистром. Так, в своем знаменитом предисловии к переводу «Хроники» Евсевия Кесарийского Иероним, вслед за Иосифом Флавием, помещает Библию в контекст античной литературы и обнаруживает в ней стихотворные формы, напоминающие алкеву и сапфическую строфу, гекзаметр и пентаметр, он пишет о «торжественности» книг Соломона. Как и Иероним, Исидор сравнивает книги Библии с произведениями античной литературы («Этимологии», I, XXXIX, 11). Много позднее это последнее сравнение было включено в «Научное зеркало» Винченца из Бове (III, 12).

пени избавляет читателя и исследователя средневековой литературы от субъективности восприятия — не позволяет прочесть текст исключительно глазами человека нашего времени.

Средневековые учения о стилях — несмотря на сложность их соотнесения с литературным материалом — остаются одним из главных инструментов, позволяющих разместить произведение в иерархии высокого и низкого, сохраняя при этом надежду на объективность оценок. В самом деле, поиск соответствий между, с одной стороны, трактатами и, шире, разнообразными формами литературной рефлексии, с другой, — некой хроникой, романом, лирической песней, эпистолой позволяет разглядеть в них то, что казалось высоким или низким в Средние века их читателям и, быть может, создателям. Наряду с установлением таких соответствий возможны, разумеется, и другие способы стилистического анализа средневекового произведения: так, например, сопоставление различных фрагментов одного и того же текста, использующего неодинаковые стихотворные размеры, прозаическую и стихотворную форму; сравнение различных по форме версий одного и того же сюжета и т. п. Такой сопоставительный анализ во многих случаях может быть поддержан привлечением теоретических концептов; однако иногда он остается единственно возможным, — например, когда исследователь имеет дело с начальным периодом развития средневековых литератур или регионами, находящимися вне зоны непосредственного контакта с наследием античной риторики и поэтики.

Во второй половине XX — начале XXI в. возможность приложения теории трех стилей к средневековым произведениям не раз оспаривалась, в том числе ставилась под сомнение и ее применимость к тем произведениям, которые написаны на латыни. П. Зюмтор высказал сомнения и в целесообразности использования самого термина «стиль» для анализа средневековых текстов, если только не понимать под стилем, пишет он, «способ комбинации мотивов» (ср. обсуждение этих вопросов в статьях М. Галли и Ф. Лоран)⁸. Однако термин «стиль» — применительно к литературе — как известно, появляется и становится употребительным в Средние века; в течение XIII–XV вв. он эволюционирует, меняет свое значение, постепенно наполняясь теми смыслами, которые мы вкладываем в него сейчас: строй, характерный для некоторой совокупности текстов; словесная экспрессия;

⁸ Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2003. С. 158–160.

особое качество индивидуального письма. В этом введении мы бегло упомянем ключевые моменты в истории этого термина, а также сходного с ним по значению слова «манера» (оба использовались и в теоретических трактатах, и в собственно художественных произведениях), дополняя ту картину взаимодействия теории и практики, которая возникает из других статей этого сборника. Укажем также, что уже в течение Средних веков во Франции XV в. складывается и некое представление о литературной норме — языке общения просвещенных слоев общества; тем самым другие языковые системы, так сказать, «социодialeкты», идентифицируются как отклонения от нормы, оказываясь либо высокими, либо низкими. В свою очередь формирование литературного языка с неизбежными для него категориями среднего (соответствующего норме), высокого и низкого создает условия для более тесного взаимодействия между теорией трех стилей — в ее классической версии — и литературной практикой, нежели это было возможно на начальных этапах развития средневековых литератур. Мы убедимся, кроме того, что латинские трактаты и комментарии дают основание для поиска произведений разных стилей (в том числе среднего) во французской, а также итальянской поэзии XIV в.

Доклады, представленные на коллоквиуме, во многих случаях продемонстрировали, что учение о трех стилях не оторвано от средневековой литературной практики. Как показала Э. Марген-Амон, Иоанн Гарландский в своих произведениях следует тем же самым предписаниям, которые формулирует в «Поэтрии». Характеристики «трагического» стиля, описанного Данте в трактате «О народном красноречии» (II, 4 и след.), как устанавливает Мишель Галли, присущи знаменитой песни Тибо Шампанского «*De fine amor vient seance et beauté*». Данте первым в европейской литературе размещает произведения, написанные на народном языке, в иерархии трех стилей; песнь Тибо воплощает его представления о высоком стиле, который Данте называет «трагическим». Однако и до Данте в текстах средневековых произведений разных стран встречаются, с одной стороны, суждения о модальности произведения, то есть некоем его общем тоне или настроении, с другой — признаки внимания к его словесной экспрессии⁹. Средневековые лирические поэты остави-

⁹ См., например, фундаментальные работы Р. Драгонетти, П. Бека, П. Зюмтора, посвященные куртуазной песне; внимание средневековых поэтов к словесной экспрессии отражается, разумеется, и в противостоянии аристократического и народ-

ли больше суждений о модальности, «ладе» своих творений, нежели другие сочинители; лирика, вообще, как кажется, та область, где ранее всего можно обнаружить элементы литературной рефлексии и даже прямые оценки словесной экспрессии. Эти суждения неотделимы от истории значений двух слов: латинского «*stylus*» (и его эквивалентов в народных языках), а также старофранцузского и староитальянского «*maniere*», «*manera*». В средневековой латыни слово «*stylus*» значило, среди прочего, способ письменного изложения; нрав, обыкновение¹⁰; эти значения перешли со временем в итальянский и французский языки. В Средние века значения итальянского «*manera*» и французского «*manière*», по-видимому, индуцированы средневековым латинским «*maneria*» — «способ действия», «нрав», «привычка», «род»¹¹. Общие семантические компоненты, присущие интересующим нас терминам, создают возможность для их использования в одинаковых или близких контекстах, и тем самым — и для конкуренции между ними.

В XIII в. в итальянской лирической поэзии слово «*manera*» более употребительно, чем «*stile*». «*Manera*» — один из терминов, который служит (наряду с некоторыми другими: «*gime*», «*dir*», «*parlar*», «*cantar*») для суждений о «ладе», модальности стихотворения или, реже, его экспрессии. В средневековых итальянских лирических стихотворениях термин означает прежде всего нрав влюбленного, способ его поведения и — иногда — коррелирующий с ним способ пения и сочинения, доминантную модальность лирической песни. В этом значении слово «*manera*» используют итальянские поэты XIII в. — Якопо Мостаччи и Бонаджунта Орбиччани. Первый включает термин «*manera*» в зачин канцоны, варьирующий темы наступления зимы и весны, умолкнувшей и вновь слышной песни: «Вижу: любовь велит мне следовать / нраву [*manera*] и обыкновению / пташки, которая на время теряет бодрость: / как только солнце заметит наступление зимы, / пташка забывает о своем веселом одушевлении... <...> / весной

ного регистра, в свое время охарактеризованных П. Беком (*Bec P. La lyrique française au Moyen Age. Paris, 1977. 2 vols.*).

¹⁰ *Du Cange. Glossarium mediae et infimae latinitatis. 1883–1887. V. 5: mos, consuetudo.*

¹¹ *Trésor de la langue française informatisée; Niermeyer J. F. Medieval Latin Lexicon. 1976: maneries, maneria: manière d'agir, façon, habitude; sorte, espèce.*

обретает прежний нрав [*manera*], / вновь начинает петь и щебетать»¹². Бонаджунта обязуется «не забывать о своем обыкновении [*maniera*] славить даму»¹³. В знаменитом сонете, обращенном к Гвидо Гвиницелли, тот же Бонаджунта использует термин «*mainega*» и в суженном, специфически литературном значении, упрекая собрата в том, что тот сочиняет стихи на новый «лад» (сонет 1: «*Voi ch'avete mutato la mainera*»). Однако у самого Гвиницелли слово «*manera*» — лишь присущий влюбленному нрав, обыкновение («*Madonna mia, quel dì ch'Amor consente / Ch'i' cangi core, volere o maniera, / O ch'altra donna mi sia più piacente, / Tornerà l'acqua in su d'ogni riviera*» — «Дражайшая Госпожа, в тот день, когда Амур согласится, чтобы мое сердце, желание и нрав изменились и мне стала любезной другая донна, реки повернут вспять»); подобным образом у Кавальканти «*manera*» — «нрав Амура», который не способен постичь Гвидо Орланди, адресат сонета, не знающий, что такое возвышенная любовь («*Non pò venire per la vostra mente / Là dove insegna Amor, sottile e piano, / Di sua maniera dire e di su'stato*»)¹⁴.

У французских лирических поэтов XIII в. суждения о модальности (или «ладе») стихотворения выражаются иначе — чаще всего глаголом «*chanter*», «петь», сущ. «*chançon*», «песня», которые, сочетаясь с другими ключевыми словами куртуазной лирики, нередко помещаются в первую строфу. (Упоминание «манеры», «*maniere*» во французской лирике этого времени встречается крайне редко и вне связи с сочинением песни.) Так, Адам де Ла Аль, например, пишет: «Сладкая боль, что я чувствую, не может / Внушить мне боязнь слагать песни. / Ведь я люблю всем сердцем, значит я весел, / И надеюсь, буду долго страдать» (II)¹⁵. Постоянный мотив стихов этого поэта, как известно, —

¹² «*Amor ben veio che mi fa tenere / Manera e costumanza / D'auccello ch'arditanza — lascia stare: / quando lo verno vede sol venire / Ben mette'n ubrianza / La gioiosa baldanza <...> per primavera, ricovera manera / E suo cantare innova e sua ragione*» (1).

¹³ IX канцона: «*Si graziosa appare / A la mia percepenza / La gio', che'l core spera, / Deo considerare / Con senno e con piacenza / Si com eo l'agio intera, / E no lassar maniera — che sia laudata / Per me, ch'è straniata*». Ср. также сонет аббата Тиволийского, который в тенционе с Джакомо да Лентини, состоящей из реплик-сонетов, уверяет, что подобен Амуру: «*Oi deo d'Amore, a te faccio preghere / <...> / Cad io son tutto fatto a tua maniera: / Agio cavelli e barba a tua fazone <...>*» (XXIV).

¹⁴ «Вам никогда не откроется то место, где Амур, исполненный совершенства и утонченности, открывает свою науку — свой нрав и сущность» («*Di vil materia mi conven parlare*»).

¹⁵ «*Li jolis maus que je senc ne doit mie / Que de chanter me doute plus tenir; / Car j'aime de cuer s'ai penser envoisie, / Et bien espoir pour longuement souffrir*».

сладость любовных страданий, упоение любовной надеждой, которая составляет для него высшее, самодовлеющее благо. Здесь этот мотив вводится в первую, вступительную строфу к песни, где поэт объявляет о своем намерении сочинять и одновременно задает основной «тон» следующего далее стихотворения, — слагая, так сказать, «веселую песнь страдания»¹⁶. Также и Тибо Шампанский нередко начинает песнь, объявляя, что она рождена страданием, однако он поет, чтобы излить свои жалобы (XVI; последняя песнь названа «плачем»¹⁷) или же, напротив, чтобы развеселить свое сердце (IV). Итак, тон или лад лирической песни (ее «настроение»), о котором пишут итальянские и французские поэты XIII в., — хвалебный, радостный, горестный — обусловлен в первую очередь ее побудительной причиной, вызвавшей ее эмоцией. В свою очередь эмоция связана с темой песни, которая воплощается в определенных словесных формулах: в упоминавшихся куртуазных песнях лад предстает как тематико-стилистическая вариация «аристократического регистра».

В итальянской лирической поэзии конца XIII — XIV вв., во французской — XIV в. впечатлевается процесс постепенного размежевания между душевным строем поэта и строем его стиха; последний все чаще отделяется от первого, получая собственно литературное значение, отождествляясь с формой, со словесной экспрессией. Некоторые поэты этого времени прямо противопоставляют литературное сочинение и рождающую его эмоцию. Благодаря Данте этот процесс ранее всего становится заметен в Италии и обретает там наиболее отчетливые формы. Данте первым применяет термин «стиль» к поэзии на народном языке в трактате «О народном красноречии» (о значении, какое он здесь получает, см. в статье М. Галли, в связи с анализом песни Тибо Шампанского). Данте, как кажется, был и первым из европейских авторов, употреблявших этот термин в сочинениях на народном языке: там, где итальянские поэты XIII в., его предшественники и современники, могли бы использовать слово «*manera*»,

¹⁶ Ср. также песнь IX, где тот же мотив в первой строфе создает сходный эффект, — Адам де Ла Алль объявляет и о своем намерении петь, и о настроении, которое им владеет, задавая одновременно «тон» песни: «*Li maus d'amer me plaist miex a sentir, / K'a maint amant ne fais li dont de joie. / Car me espoirs vaut d'autrui le joïr. / Si me bien plaist quanque amours m'envoie; / Car quant plus sueffre et plus me plaist que soie / Jolie et chantant. / Ainsi liés sui et joians / Que plus avant estoie*». Ср. также песни XVIII; XXXII.

¹⁷ Ср. XVI: «*En chantant vueil ma dolor descouvrir*» (v. 1); «*Mi chant sont tuit plant d'ïre et de dolor / Por vos, dame, que j'ai tant amee, / Que je ne sai se je chant ou je plor*» (v. 15–17).

Данте иногда говорит о «стиле». Как и в «*De vulgari eloquentia*», в произведениях на итальянском этот термин («*stile*», «*stil*») имеет преимущественно литературный смысл — совокупность характеристик словесного произведения (или нескольких произведений); вместе с тем «стиль», который Данте упоминает в «Новой жизни», не порывает связь и с обусловившей его эмоцией, непосредственным импульсом. В «Божественной комедии» Данте, как известно, рассказывает о своей встрече с Бонаджунтой и вкладывает в уста последнего знаменитую формулу — «новый сладостный стиль», которая становится названием литературной школы («Чистилище», XXIV, v. 57). В одной из своих канцон 90-х гг., включенной позднее в «Пир» (4, 1; канцона 3), Данте отказывается от «своего сладостного стиля» («*lo mio soave stilo*») любовных стихотворений, собираясь выяснить, в чем заключается сущность подлинного благородства, — этой последней задаче подобают, пишет он, «сложные и хитроумные стихи» («*rima aspre e sottile*»). В «Новой жизни» он предвещает один из своих сонетов словами, что возвращается к «хвалебному стилю», которым славил Беатриче и ранее («*volendo ripigliare lo stilo de la sua loda*»; XXVI, 4)¹⁸. Этот «хвалебный стиль» приводит на память слова Бонаджун-

¹⁸ Еще один известнейший пример использования слова «стиль» у Данте — обращенная к Вергилию реплика поэта, утверждающего, что он заимствовал у предшественника «прекрасный стиль, который служит к его славе» («Божественная комедия», Ад, песнь 1, ст. 86–87: «*cu'io tolsi / Lo bello stilo che mi fa onore*»). Значение этого употребления обсуждали средневековые комментаторы «Божественной комедии»: в самом деле, Данте представляет себя прямым наследником «Энеиды» Вергилия — то есть высокого стиля, однако же называет свою поэму «комедией». Бенвенуто да Имолла, автор комментария к «Божественной комедии», приводит мнение, согласно которому «стиль» в этом стихе означает тему, сюжет («*materia*»), впрочем, с ним не соглашаясь: «*Et subdit: tu se' solo colui, da cui io tolsi lo bello stile che m'ha fatto onore. Sed contra stylus Virgillii est tragicus, iste comicus, ille literalis, hic vulgaris. Ad hoc respondent aliqui quod autor capit hic large stylum pro materia, et ita autor imitatur Virgilium in materia, ut dictum est. Vel dic quod litera sit intelligenda similitudinarie sic, quod sicut stylus Virgillii superexcedit caeteros in litera, ita stylus Dantis in vulgari*» (см.: *Commentum super Dantis Aldigheri Comoediam*; текст приводится на сайте: <http://www.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit001607/bibit001607.xml&chunk.id=d7003e118&toc.id=&brand>). — «И добавил [следует стих Данте. — Л. Е.]. Но ведь стиль Вергилия трагичен, этот же стиль назван комическим, тот — литературный [то есть латынь. — Л. Е.], этот — народный. На что некоторые комментаторы возражали, будто автор в данном случае использовал слово стиль в широком значении, подразумевая под ним тему [materia]; в этом отношении он и подражал Вергилию. Или же скажи, что смысл этого стиха следует понимать, прибегая к сравнению: подобно тому как Вергилий превосходит всех писавших на литературном языке, так Данте — всех, писавших на народном». Здесь видно, что

ты о его обыкновении (или «манере») славить даму. В свою очередь, как не раз отмечали исследователи, хвалебные «манера» и «стиль» и этих, и других средневековых поэтов, воспевающих даму, — средневековая рецепция так называемого «торжественного красноречия», назначением которого в рамках классической риторики было создание речей, служащих прославлению или поношению какого-либо лица¹⁹. Отметим, наконец, что, как свидетельствует упомянутая канцона, включенная в «Пир», Данте — первый европейский поэт, соединивший слова «стиль» и «мой» в единой синтагме. Контекст, однако, внушает мысль, что «мой сладостный стиль», о котором в ней говорится, — скорее, стиль прежних любовных стихов поэта, но не стиль, присущий только ему.

В «Канцоньере» Петрарки слово «стиль» встречается постоянно (ср. замечания на этот счет в статье Жаклин Серкильини). Как и у Данте, оно сохраняет здесь полисемию средневекового латинского этимона, означая, в частности, обыкновение или нрав²⁰. Кроме того, «стиль» в «Канцоньере» — это и поэтический лад, и совокупность стихотворений одного настроения и одинаковой темы. Петрарка пишет о «любовном» стиле / песнях, «жалостном», «горестном», «горьком», «разнообразном» стиле / песнях («*amoroso stile*», «*pietoso stile*», «*doloroso stile*», «*agro stile*»²¹, «*vario stile*»; 1; 332). Последнее словосочетание, на первый взгляд, корреспондирует с рекомендациями поэтик, призывавшими авторов варьировать стиль, не писать однообразно, однако у Петрарки «разнообразный стиль» коннотирован, скорее, негативно, — говоря о нем, поэт сожалеет, что наряду с хвалебными стихами, посвященными Лауре, создал немало горьких жалоб; «разнообразный» для Петрарки означает, по-видимому, опять-таки «горестный», «жалобный»²². Вслед за Данте Петрарка использует словосочетание «мой стиль» («*mio stil*»). По большей части и в таких случаях слово «*stil*» имеет и более общее

для Данте и его комментаторов «стиль» — это и некий сюжет, тема; и язык, на котором написано произведение; и, по-видимому, некая сумма экспрессивных средств.

¹⁹ В средневековых латинских поэтиках (например, в «Стихотворческом искусстве» Матвея Вандомского) хвала и хула — главные цели описания; любопытно отметить, что Матвей, говоря о них, термин «стиль» не использует.

²⁰ «Канцоньере», 67; 184; 229; 236.

²¹ Секстина 332, где этот термин используется многократно.

²² Такое значение этот термин получает в упомянутой секстине: «Non à'l regno d'Amor sí vario stile, ch'è tanto or tristo quanto mai fu lieto».

значение «лад», и более конкретное значение «песня». Так, по словам поэта, его упрекают в том, что его стиль / песни были «обманчивыми», поскольку он воздавал Лауре неумеренные хвалы («errante sia'l mio stile»; 247); пишет, что воспевал в своих стихах / в присущем ему стиле лик Лауры («col mio stile il suo bel viso incarnò»; 308), его «любовные песни» / «стиль его любовных песен» привели его к размышлениям о печали и смерти («Ove è condotto il mio amoroso stile? / A parlar d'ira, a ragionar di morte»; 332). Итак, в «Канцоньере» Петрарки «стиль» письма, присущий поэту, еще не вполне отделяется от того воплощения, какое он получает в некоем стихотворении. В некоторых случаях Петрарка находит место для своего стиля или песен в иерархии стилей: Амур сообщает его стилю / песням высоту, возвышает его («alzava il mio stile sovra di sé»; 247; «Amor alzando il mio debile stile»; 332); споря с теми, кто ставит ему в упрек «обманчивые песни», Петрарка уверяет, что «его слог слишком низок для той, что достойна слога куда более высокого и изысканного» («et temo ch'ella / Non abbia a schifo il mio dir troppo humile, / Degna d'assai più alto et più sottile»; 247). В «Письмах о делах повседневных» термин «stylus» имеет более абстрактное значение, — это совокупность словесных характеристик, присущих некоторому числу текстов. Аналогичным образом суждения Петрарки о «своем стиле» здесь менее расплывчаты: речь идет о собственной манере письма, которая формируется чтением авторов, однако обладает оригинальностью (см., например: I, 8; XXII, 2).

Современник Петрарки, Гильом де Машо не использует термин «стиль» применительно к литературе: говоря о процессе сочинения стихов или его результате, он, как правило, обращается к глаголу «делать» («faire») и несколько раз — к слову «манера» («manière»). Вместе с тем, как и итальянские поэты его времени, Машо осмысляет автономность поэзии, литературного труда, то сопоставляя, то противопоставляя строй души и строй песни. В его стихах отражается тот же процесс, что в поэзии Данте и Петрарки, но он принимает менее латинизированные формы. В одной из баллад Машо пишет: «Мне кажется, нельзя / Сложить веселый стих, / Если сердце полно печали. / Но тот, кто оживлен веселым чувством, / Должен писать веселее других. / Мои стихи горестны, потому что / Цвет моего сердца чернее цвета тутовой ягоды, / Оно печалится, страждет, роняет кровавые слезы. / Меня за это бранят и порицают, / Но я неспособ-

бен вложить притворное чувство в свое творение, / Которое открывает лишь то, что знаю и чувствую. / <...> / Посему смиренно прошу всех, чтобы перестали бранить мои песни»²³. В другом стихотворении Машо вновь отстаивает свое право писать «горестные» стихи возражая тем, кто называет их «лживыми»: «Те, кто говорят, будто я притворно / Сочиняю горестные стихи, / Будто дары любви / Дают мне величайшую сладость, / Заставляют меня признать, что / Благая любовь несет мне облегчение, / А это противно моему сердцу и чувству»²⁴.

Однако в «Прологе» (1370), позднем произведении, который Машо помещает в качестве предисловия и поэтической декларации перед собранием своих стихотворений, он, напротив, отчетливо противопоставляет «манеру», в какой написаны стихи, их «горестному» содержанию и вызвавшей их эмоции: первая в любом случае должна быть «радостной», даже если «материя» стихотворения — то есть его содержание и побудительная причина, эмоция — печальны («Si on fait de triste matiere, / Si est joyeuse maniere/ Dou fait...»²⁵). В этом случае экспрессия стиха, его словесная выразительность очевидным образом отделяется от каких бы то ни было внелитературных обстоятельств. Эпитет «радостный», сопровождающий упоминание «манеры» поэта в «Прологе», возможно, навеян неолатинской поэтикой XII века — «Стихотворческим искусством» Матвея Вандомского: последний считал «веселость», «нарядность» («festivitas») обязательным свойством словесного материала, обогащающим изображаемое:

²³ «De triste cuer faire joyeusement, / Il m'est avis que c'est chose contraire; / Mais cils qui fait de joieus sentement, / Je di qu'il doit plus joyeusement faire. / Et pour ce sont mi chant de rude affaire, / Qu'il sont tuit fait d'un cuer plus noir que meure, / Triste, dolent, qui larmes de sanc pleure. / S'en sui repris et blasmez durement. / Mais je ne say mon ouevre contrefaire, / Eins moustre ce que mes cuers scet et sent/ <...> / Et pour ce à tous suppli tres humblement / Que de mes chans blasmer se vueillent taire». Об этом принципе поэтики Машо — писать в согласии со своим чувством — не раз писала Ж. Серкильини; см., в частности: *Cerquiglini-Toulet J.* Guillaume de Machaut, «Le du Voir Dit». Un art d'aimer, un art d'écrire. Paris, 2001. P. 59–63.

²⁴ «Maugré mon cuer, contre mon sentement, / Dire me font que j'ay aligement / De bonne Amour. / Ceaus qui dient que j'ay fait faintement / Mes chans qui sont fait dolereusement / Et que des biens amoureux ay souvent Le grant douçour».

²⁵ В конце «Пролога» Машо вновь использует термин «maniere», объясняя, что поэт сообщает языку своих произведений «украшенный» характер, то есть доставляющий наслаждение и исполненный доброго разума: «Et si aourne son langage / Par maniere plaisant et sage».

так, благодаря «нарядности» слов превосходное описание безобразного может превзойти описание прекрасного²⁶.

Что касается самого термина «манера», который появляется в «Прологе» как синоним «стиля», то проникновение его в лексикон Машо может быть объяснено несколькими причинами. Одна из них — влияние поздней провансальской поэтики «Законы любви», где слово «манера» («род», «способ») постоянно используется применительно к риторике и различным областям словесности: Гильом Молинье, автор «Законов», пишет, что «риторика предполагает два рода речи [«manieras de parlar»], прозаический и стихотворный; говорит о «способе [«manera»] сочинять в стихах и в прозе», о «различных родах [«manieras diversas»] стихотворных сочинений»²⁷. Тот же термин встречается и в более ранних каталонских трактатах, посвящавшихся грамматике и поэтике²⁸. В свою очередь, словосочетание «manera

²⁶ «Si festiva fuerit verborum materia, materiae festivitas in ipsum materiaturum redundavit»; *Ars versificatoria* // *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles* / E. Faral, éd. Genève: Slatkine, 1982. P. 154 (первое издание Paris: Champion, 1924).

²⁷ *Las Leys d'Amors* / J. Anglade, éd. Toulouse, 1919. Т. 2. P. 13, 16, 29. О различных редакциях этого трактата см., в частности: *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Age*. Paris, 1992. P. 928–929.

²⁸ То же словоупотребление характерно для каталонских трактатов, написанных на рубеже XIII–XIV вв.: «Правил сочинения» Раймона Видаля (Raimon de Vidal, «*Razos de trobar*», 1190–1213): «Per so qar ieu Raimon Vidal ai vist et conegut qe pauc d'omes sabon ni an saubuda la dreicha *maniera de trobar*, voill eu far aquest libre per far conoisser et saber qals dels trobadors an mielz trobat et mielz ensenhat, ad quelz qe. I volran aprenre, con devon segre la dreicha *maniera de trobar*». — «Поскольку я, Раймон Видаль, прекрасно знаю, сколь мало людей ведали прежде или ведают ныне, каков *правильный способ сочинения стихов* («la dreicha *maniera de trobar*»), решил написать эту книгу, чтобы о нем рассказать, а также установить, какие трубадуры сочиняли стихи наилучшим образом и наставляли желающих учиться в том, что такое *правильный способ сочинения*». (См. новую публикацию этого трактата, сопровождаемую параллельным переводом на современный французский язык в кн.: Oc, oïl, si. *Les langues de la poésie. Entre grammaire et musique. Traductions et commentaires* / Michèle Gally, éd. Paris, 2010. P. 56–57). В более позднем трактате — «Науке сочинения» («*Doctrina de compondre dictatz*», ок. 1300), которая иногда приписывается тому же Раймону Видалю, используется словосочетание «*maniera de cantar*» — «способ сложения песен». Такую атрибуцию этого трактата в свое время предложил Поль Мейе: *Meyer P. Traités catalans de grammaire et de poétique* // *Romania*. 1877. Т. 6. P. 341–358; сейчас она считается спорной (см. Oc, oïl, si. Op. cit. P. 320). Еще один каталонский поэт — Жофре де Фуаша — автор трактата «Правила сочинения» («*Regles de trobar*», ок. 1300) также использует термин «maneuра», понимая под ним особенности стихотворной формы: число стихов, стихотворный размер, характер рифмовки и связи между строками; согласно этому автору, поэт, решив сочинить то или иное стихотворение определенным «спо-

de parler» — перевод на провансальский латинского термина «genus dicendi» («род речи»)²⁹. Последний, как известно, является латинским синонимом термина «стиль»; в «Риторике для Геренния» он используется в изложении учения о «трех способах речи» — высоком, среднем и низком — иными словами, трех стилях. Поскольку у северо-французских предшественников Гильома де Машо, как мы уже отмечали, слово «maniere» не служит для характеристики литературных произведений, можно предположить, что он употребил его в своем «Прологе» либо непосредственно под влиянием «Законов Любви» (которые близки к этой французской поэтике по времени написания), либо под влиянием более ранних каталонских трактатов.

Любопытно, что сам Машо в своих сочинениях, предшествующих «Прологу», также обходится без этого термина, если речь идет о словесности. Однако нельзя не заметить, что в его лирических стихотворениях он становится значительно более частотным, чем у северо-французских поэтов XIII в.; здесь он означает «облик, склад, обхождение» дамы (так сказать, ее «манеры»)³⁰. Была ли для самого поэта актуальна связь между «радостной манерой» стиха и красотой дамы? Утвердительный ответ на этот вопрос не кажется невероятным — не исключено, на наш взгляд, что за «радостной манерой» стиха, упоминаемой в «Прологе», просматривается, наряду с влиянием каталонской и провансальской грамматико-поэтической традиции и «Стихотворческого искусства» Матвея Вандомского, и подспудное сравнение поэмы, блистающей красотами слога, с прекрасной дамой.

собом» (например, избрав некую структуру строфы и способ соединения строф), должен далее следовать ему на протяжении всего произведения.

²⁹ Значение старофранцузского «maniere» как перевода лат. «genus» отмечено в «Dictionnaire du moyen français (<http://www.atilf.fr/dmf/>): maniere». Об употреблении слова «стиль» у Петрарки см.: *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca / A cura dell'Ufficio lessicografico [dell'] Accademia della Crusca, Opera del vocabolario. Firenze, 1971. V. 2.*

³⁰ Ср., в частности: 1) «Comment qu'à moy lonteinne <...> / Car Souvenir me meinne, / Si qu'adès sans sejour / Vo biauté souverainne, / Vo gracieus atour, / Vo maniere certaine / Et vo fresche coulour / Qui n'est pale ne veinne, / Vou toudis sans sejour». 2) «De bonté, de valour, / De biauté, de douçour / Ma dame est parée; / De maniere, d'atour, / De scens, de grace est couronnée». 3) «Hé! dame de vaillance <...> / Car vostre dous riant vair oueil / Et vostre simple chiere / Et vostre gracieus accueil / Plein de plaisant maniere / Ont fait par leur puissance / Que m'amour, m'esperance, / Ma joie, ma plaisence / Et toute ma fiance / Maint en vous seulement». 4) «J'aim sans penser laidure <...> / Sa manier[e] seüre, / Douce et simple, à mon gré...»

В пользу этого предположения говорит и то обстоятельство, что в «Поэтрии» Гальфрида Винсальвского движение украшенного стиха сопоставляется с поступью прекрасной девы³¹. Итак, у Машо словосочетание «радостная манера», по всей видимости, навеяно влиянием нескольких поэтик и ассоциативными связями между красотой поэмы и красотой дамы. Что касается слова «style» в его «литературном» значении, то весьма вероятно, что Машо его не знал: во Франции последней трети XIV в. это значение только входит в употребление в гуманистических кругах (сведения на этот счет приводятся в статье Жаклин Серкильини-Туле). Любопытно, что в 1359 г., Пьер Берсюир, переводчик Тита Ливия, подразумевая «высокий стиль», пишет в прологе к своему переводу о «высочайшем роде речи» («la tres haute maniere de parler»); Берсюир явно переводит уже упоминавшееся латинское словосочетание «genus dicendi», и его перевод аналогичен тому, что встретился нам в «Законах любви». Переводчики середины 70-х гг. XIV в. и более позднего времени все чаще и чаще обращаются к термину «стиль» (ср. далее мою статью).

Краткий обзор итальянских и французских произведений XIII–XIV вв., преимущественно лирических поэм, показывает, как появляются и получают распространение термины, обозначающие совокупность характеристик словесного произведения (в числе которых в разное время оказываются лад, тема и элокутивные признаки), — исследование стилей лирической поэзии Средних веков, по всей видимости, имеет под собой основания. Что касается трехчленной градации стилей, то в Средние века она утверждается не сразу и не во всех регионах Европы; тем не менее кажется, что в поэзии романских стран XIII–XV вв. можно обнаружить не только манифестации высокого или сниженного стиля, но и среднего³². На существование

³¹ Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles / E. Faral, éd. Op. cit. P. 254. V. 1859–1862.

³² Так, М. Лакасань связывает возникновение произведений среднего стиля с этическим понятием «среднего состояния» («médiocrité»), хвалу которому воздавал под влиянием переводов «Никомаховой Этики» Эташ Дешан; к среднему стилю она относит баллады Дешана, посвященные обыденным предметам и описывающие жизнь «среднего» человека. В. Лукасик находит черты среднего стиля — умеренный тон, благопристойность выражений, отталкивание от сниженного регистра — в «Безжалостной красавице» и «Споре с разбуженным» («Debat du reveille-matin») Алена Шартье; быть может, не случайно сюжет первой поэмы напоминает об одной из новелл «Декамерона», стиль которого Э. Ауэрбах, как известно, назвал средним. См.:

среднего стиля в европейских (в первую очередь, романских) литературах XIII—XV вв. указывают, в частности, те трактаты или комментарии, которые, продолжая традицию «Поэтического искусства» Горация, связывают стили с определенными жанрами — трагедией, комедией, элегией и сатирой³³; соотнесение жанров со стилями и даже их отождествление, заметное у многих средневековых авторов, естественным образом приводило к тому, что некоторые из жанров оказывались в срединной части градации. Если трагедию все авторы единодушно относили к высокому стилю, то оценки других жанров не были однозначны. Данте, как известно, считая стиль комедии низким, допускал (вслед за Горацием), что она может «возвышать голос», ей не чужда патетика. Олицетворенная Сатира в «Стихотворческом искусстве» Матвея Вандомского следует непосредственно после Трагедии и, как кажется, не столь уступает ей по высоте слога³⁴. Одна-

Lacassagne M. Eustache Deschamps, praticien d'un style moyen // *Centaurus. Studia classica et mediaevalia*. 2010. № 7. P. 151—165; *Lukasik V.* Débats courtois d'Alain Chartier: attrait d'un «languaige affaïctié» // *Ibid.* P. 166—177.

³³ У Матвея Вандомского такие соответствия между жанрами и стилями описаны метафорически, не столь прямо (ср. примеч. 34; 36); Данте и, позднее, Бенвенуто да Имола эксплицитно отождествляют эти жанры со стилями. Так, последний пишет: «...Comœdia est stylus, non materia. Unde sicut inconvenienter dicitur, materia Virgillii est tragoedia, Horatii Satyra, et Ovidii Comoedia <...>. Tragoedia est stylus altus et superbus...» (Introductio. Op. cit.). — «Комедия — это стиль, но не тема. Поэтому неправы те, кто говорят, что то, о чем писал Вергилий, — трагедия; о чем Гораций, — сатира; о чем Овидий, — комедия <...>. Трагедия — есть стиль высокий и благородный».

³⁴ Матвей описывает явление Философии, сопровождаемой Трагедией, Сатирой, Комедией и Элегией; его описание иронично, однако позволяет отметить как связь жанра с подобающим ему содержанием, так и с более высоким или более низким стилистическим регистром; Трагедия и Сатира тяготеют к высокому — на что указывает, в частности, «крикливость», свойственная обеим дамам: «...boatu, clamitans Tragoedia “Projicit ampullas et sequipedalia verba” et pedibus innitens coturnatis, rigida superficie, minaci supercilio, assuetæ ferocitatis multifariam innotat conjecturam. Huic Satira sede proxima vicinatur, jejunia silentii, fronte prodigia verecundiae, oculis indirectæ mentis obliquitatem testantibus, labiis ex assidua garrulitate diffusis; quæ adeo suum pudorem presumit dispensare, quod de corporis nuditatem nequaquam erubescit» (Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles/ E. Faral, éd. Op. cit. P. 153). — «...вскрикивая с ревом, Трагедия, “Отрекалась от напыщенных выражений и длинных речей” [ср. Гораций «Поэтическое искусство», ст. 97], — она выступала на котурнах, не гибкая стан, хмуря брови, оглашая округу многообразными предсказаниями уже известных жестокостей. Ее ближайшей спутницей была Сатира, изголодавшаяся по молчанию, озаряющая округу стыдливым ликом, наделенная глазами, которые выдавали ее привычку на все смотреть косо; рот ее был растянут от усердной болтливости; эта настолько похвлялась своим целомудрием, что вовсе не краснела, являя всем свою наготу».

ко комментатор Данте Бенвенуто да Имола (1320—1388) и, быть может, под влиянием итальянцев, Никола де Гонесс (1364—после 1413), французский переводчик Валерия Максима, относят сатиру к среднему стилю³⁵. Сходной двойственностью, как кажется, обладала в глазах средневековых авторов и элегия. Вообще говоря, у Иоанна Гарландского и, вслед за ним, у Данте элегический стиль назван низким; однако в более раннем трактате Матвея Вандомского элегия занимает, скорее, срединную позицию в иерархии стилей³⁶. Страдания любви — одна из главных тем средневековой любовной лирики; поэмы о страданиях укладываются, вообще говоря, в определение элегии — «стиля несчастных», как называет ее Данте. Так, например, Петрарка в «Канцоньере» не раз называет свой стиль «горестным» (например, «*doloroso stile*»), и этот стиль, по-видимому, одна из реплик элегического. В двойной секстине («Канцоньере», 332) Петрарка противопоставляет «горестный стиль», которым пишет после кончины Лауры, преждему, — каким писал в то время, когда «сплетал в стихи изы-

³⁵ «*Satyra est stylus medius et temperatus, tractat enim de virtutibus et viciis; et talia describentes vocantur Satyri, sive Satyrici; sunt enim satyri vitia reprehendentes, sicut Horatius, Iuvenalis, et Persius*» (Introductio // Commentum super Dantis Aldigheri Comoediam. Op. cit.). — «Сатира есть средний и умеренный стиль; она рассуждает о добродетелях и пороках. Те, которые пишут об этих предметах, зовутся сатирами или сатириками; итак, сатиры — это те, кто порицают пороки, — как, например, Гораций, Ювенал и Персий». О Никола де Гонесс и его определении сатиры см.: *Mühlethaler J.-C. Schreiben auf des Messers Schneide. Metapoetische Discourse zur satirischen Schreibart in französischen Texten des Ausgehenden Mittelalters // Epochen der Satire. 2008. P. 165*. Там же приводится и цитата из эпистолы Жана Жерсона (1426), который вновь сближает сатиру с трагедией в границах высокого стиля: «*Attendatur praeterea stylus suus in acerrima satira seu tragoedia magnis boatibus invehemente contra status omnes...*». — «Следует обратить особенное внимание на его [Иоахима Флорского. — *Л. Е.*] стиль, напоминающий о пылкой сатире или трагедии, которая с громкими криками набрасывается на все сословия...» (цитирую по: *Mühlethaler J.-C. Op. cit.*). См., кроме того, замечания Мюлеталера о французской сатирической поэзии позднего Средневековья, в том числе о Дешане: Op. cit. P. 166.

³⁶ Элегия названа у Матвея после комедии, однако Матвей, похоже, отводит ей в иерархии стилей более высокое место: «*Quarta [Elegia. — Л. Е.] <...> ultima procedens non ex indignitate, sed potius ex inequitate pedum <...>. Elegia audita est mihi propalare tripartitam versificatoriae facultatis elegantiam. Etenim sunt tria quae redolent in carmine: verba polita, dicendique color, interior fавus*» (Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles/ E. Faral, éd. Op. cit. P. 153). — «Четвертая [Элегия. — *Л. Е.*] <...> выступает последней не из-за своей подлости, но из-за неравенства стоп. <...> Кажется, она первой обрела то тройное изящество, какое присуще стихам. Три есть качества, которыми восхищает песня: гладкость слов, нарядность речи, внутренняя сладость».

сканные мысли и / Амур придавал высоту его стилю»³⁷. По-видимому, Петрарка указывает здесь, что более поздний стиль ниже раннего: в иерархии стилей, отпечалевшейся в «Канцоньере», плач стоит ниже, нежели стихи, вдохновленные высокой любовью. Однако считал ли Петрарка свой «горестный стиль» низким или же средним? В высшей степени любопытно, что в середине XVI в. место сонетов Петрарки в иерархии стилей становится предметом литературной полемики в Италии, причем некоторые ее участники упрекают поэта в недостаточной высоте стиля (об этой примечательной полемике см. статьи Ю. Ивановой, а также К. Чекалова; ниже мы еще вернемся к вопросу о средневековых произведениях среднего стиля).

Соотнесение повествовательных произведений с каким-либо стилем кажется более сложным, чем поиск стилей в лирике. В самом деле, элементы литературной рефлексии в повествовании относительно редки, а разнообразие таких произведений, заданное как темой, так и многочисленными формальными параметрами (длина текста, прозаическая / стихотворная форма, некий стихотворный размер и др.) кажется крайне широким. И все же нельзя не отметить, что внимание к стилю, словесной выразительности находит выражение и в тех произведениях, которые не испытали прямого воздействия латинских трактатов — притом что стилистические ориентации авторов не вписываются здесь в рамки теории трех стилей. Так, в скандинавских литературах сниженный, народный стиль противостоит возвышенному; этот последний предстает то как более ученый, отмеченный влиянием книжной культуры, то как более украшенный, а в иных случаях соединяет обе эти характеристики (см. статьи И. Матюшиной и Е. Гуревич). В романских литературах начального периода (в частности, во Франции XII — первой половины XIV вв.) стилистическая окраска повествовательного произведения — для произведений стихотворной формы — обусловлена в первую очередь выбором размера. В то же время размер в силу присущего ему ритма, цезуры, рифмовки согласуется с теми или иными синтаксическими структурами, лексикой, риторическими фигурами, — иными словами, выбор размера означает и предпочтение лексико-синтаксического строя: естественно, что размер оказывается стилистически окрашен. О зависи-

³⁷ «...quando i pensieri electi tessea in rime, / Amor alzando il mio debile stile» (Канцоньере. 332).

мости между размером и стилем — александрийским стихом, тяготеющим к эпической возвышенности, торжественности, трагизму, и 8-сложным куплетом, предполагающем известную стилистическую сниженность, идет речь в статье Ф. Лоран. (Позднее искусства второй риторики отмечают связь размеров с содержанием произведений и в то же время их стилистической окраской: так, «тяжелый и торжественный 14-сложник» подходит для того, чтобы сочинять истории и в особенности жалобы»³⁸.) Наряду с размерами, прозаическая форма также не нейтральна, но стилистически окрашена — во Франции XIII—XIV вв. она несет в себе признаки более высокого стилистического регистра, чем повествовательный 8-сложник (ср. сопоставление стихотворной и прозаической редакций «Хроники Бертраана Дю Геклена» в статье Т. Лассабатера)³⁹.

Можно обратить внимание на сходство между стилистическими характеристиками повествовательных произведений, выявленными в ходе имманентного анализа, и характеристиками стиля в теоретических сочинениях, причем эти совпадения позволяют предполагать как воздействие литературного материала на формирование теории (когда речь идет о произведении, принадлежащем к начальному периоду французской литературы), так и, напротив, влияние теории на литературную практику. Как пишет Франсуаза Лоран, часть «Романа о Роллоне» Васа (1160—1170), слог которой можно оценить как высокий, отличается умеренным использованием риторических фи-

³⁸ «... autre taille de rhetorique nommee vers 14, laquelle est aussi bonne, pondereuse et grave a faire histoires et mesmement complainctes» (*Art et science de rhetorique vulgaire* (1524/1526) // *Arts de seconde rhétorique* / E. Langlois, éd. Paris, 1902. P. 279). Согласно тому же трактату, для историй и жалоб подходит 10-сложник, 6-стишия — для моралите и драматических игр и т. д.

³⁹ О стилистической окраске прозы в XIII веке ср., например: *Evdokimova L. Vers et prose au début du XIIIe siècle: le Joseph de Robert de Boron* // *Romania*. 1999. T. 117. P. 448—473. Согласно средневековой терминологии, проза и стих сами по себе предполагают определенный стиль — существуют, иначе говоря, прозаический и стихотворный стили; таково одно из значений термина «стиль» у средневековых авторов. Перечисляя произведения Брунетто Латини, уже упоминавшийся комментатор Данте, Бенвенуто да Имолла, пишет: «Он написал и другую книжечку, называемую Маленьким или Малым Сокровищем, — в стихотворном стиле и на итальянском народном языке» («Fecit et alium libellum, qui vocatus est thesaurus sive thesaurus parvus in stylo rithmico et vulgari italico...»; *Inferno*. 121—124 // *Commentum super Dantis Aldigheri Comoediam*. Op. cit.). Кристина Пизанская упоминает в «Книге о деяниях и добрых нравах мудрого короля Карла V» прозаический стиль («stille prosal»; см. статью Ж. Серкильини-Туле).

гур; та же стилистическая сдержанность, констатирует Эльза Марген-Амон, характеризует высокий стиль трагедии в «Поэтрии» Иоанна Гарландского (ок. 1225) и его же более поздней поэмы «De triumphis Ecclesiae» (1227–1258). Это совпадение заставляет задуматься о формировании поэтической системы Иоанна Гарландского и том литературном материале, который он осмыслял в «Поэтрии»; кроме того, оно дает возможность отметить, что в средневековой латинской и французской литературах этого времени скупость в использовании риторических фигур казалась отличительной чертой высокого стиля. Анализ поэмы Кювелье, посвященной Бертрану Дю Геклену, показывает, как отмечает Тьерри Лассабатер, что в этом произведении высота стиля варьировалась в зависимости от статуса персонажа, о котором шла речь в тот или иной момент повествования. Это замечание напоминает о важнейшем тезисе той же «Поэтрии» Иоанна, согласно которому каждому из трех стилей соответствует персонаж, занимающий определенное социальное положение. Катрин Никола предлагает новое прочтение «Перлесво» и — шире — других романов о Граале, усматривая в них отпечаток представлений о возвышенном стиле, каким он виделся Августину.

В Средние века стиль, как известно, осмысляется в теоретических трудах, имеющих различное назначение, — с одной стороны, в средневековых латинских поэтиках, с другой — в письмовниках и искусствах проповеди. Эти теоретические трактаты восходят к одной и той же традиции, однако определения стиля в них встраиваются в разную систему координат. В поэтиках стиль зависит от характеристик литературного произведения: прежде всего сюжета, персонажей, но также и словесной материи (так, например, у Иоанна Гарландского). В «Лабиринтуса» Эверата Немецкого, противопоставлявшего трудный (основанный на метафорах) и легкий слог (требующий более простых риторических фигур), первый ассоциируется с высоким стилем, второй — с низким⁴⁰. В письмовниках и искусствах проповеди высота или сниженность стиля обусловлена коммуникативной ситуацией: социальным статусом и эрудицией адресата, а также субъекта речи —

⁴⁰ Ср. характеристику сложного и простого слога в «Лабиринтуса»: «Egredie loquor, communis transeo metas sermonis», etc. — «Когда говорю возвышенно, преодолеваю пределы обычной речи»; «Prima curro via plana, gravitate relicta / Omni...». — «Вначале пойду плоской дорогой, вовсе расставшись / Со всякой важностью» (Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles / E. Faral, éd. Op. cit. P. 348, 351).

при обращении к вышестоящему (более ученому) адресату подобает использовать высокий стиль, к более низкому — простой, не столь высокий (об этой модификации теории стилей в связи с использованием «примера» в проповедях и эпистолах см. статьи В. В. Смирновой). Некоторые средневековые тексты, по-видимому, следуют обеим традициям — здесь различные определения стиля, — основывающиеся на имманентных свойствах литературного произведения и на коммуникативной ситуации, — накладываются друг на друга: как например, в прологах французских переводчиков, дающих оценки стилю своих переводов (статья Л. В. Евдокимовой).

Система стилей, существующая в скандинавских литературах, а также в романских литературах наиболее удаленного периода, биполярна: здесь противостоят друг другу более высокий и более низкий стиль. Произведения, в которых можно усматривать отголоски учения о среднем стиле, появляются в романских литературах позднее — так, во Франции, по-видимому, не ранее середины XIV в. Помимо упоминавшихся выше лирических произведений, о появлении во французской литературе произведений, относящихся к среднему стилю, свидетельствует и переписка двух великих риториков — Жоржа Шатлена и Жана Роберте, — включенная в книгу «Двенадцать Дам Риторики» (1463). В одной из эпистол, обращенных к Роберте, Шатлен настаивает на превосходстве «обиходного стиля» («*familier stille*»), подобающего дружеской беседе, и противопоставляет его выпендренному, латинизированному стилю своего корреспондента. Как показывает термин *familier*, образцом для этого стиля служат письма Цицерона к друзьям — «*Epistolae ad Familiares*»; им, как известно, подражал Петрарка, оставивший собрание писем, которое носит такое же название. Шатлен, в свой черед, следует этим авторам. «Обиходный стиль», о котором идет речь в его эпистоле, — одна из манифестаций среднего: отдавая ему предпочтение, Шатлен призывает своего корреспондента руководствоваться «мерой» и разумом⁴¹. В трактатах, как известно, средний

⁴¹ Термин «*familier stille*» дважды появляется в заключительном письме сборника («*Lettres de renvoy final de George Chastellain a Maistre Johan Robertet, secretaire de Monseigneur le duc de Bourbon*»): «...за мной не станет, чтобы в этом своем послании я не подверг его [Роберте. — Л. Е.] самой решительной критике, свидетельствуя перед Богом и людьми, что если оный Роберте обратится ко мне по своему обыкновению, то есть позабыв об обиходном стиле, каковым друг беседует с другом, сочту грубостью и его письма, и его хвалы, и его прихотливые, изысканные речи...». — «*A moy ne tenra que je ne my assaye par rudement luy en rompre la broche par ceste epistre*,

стиль часто противопоставляется высокому и низкому как более умеренный; «temperatus», «умеренный» — одно из его названий.

Позднее в «Полной риторике» (1521) Пьер Фабри пишет об «обиходном» («familier») и обыкновенном («commun») языке, полагая, что он превосходит все другие способы речи: «Будьте уверены, что самый прекрасный язык — это тот, который является обыкновенным (“commun”) и обиходным (“familier”), и не содержит ни слишком высоких слов — а именно трудных для понимания и вовсе непонятных латинизмов, ни слов варварских, ни слов, известных лишь в каком-нибудь одном месте; ведь как говорит Гораций: “Мера должна быть во всем, и всему наконец есть пределы, / Дальше и ближе которых добра быть не может на свете”»⁴². «Обиходный язык», упоминаемый Фабри, как и у Шатлена, — одна из реплик обиходного стиля писем (Фабри использует это словосочетание в части трактата, посвященной стилю эпистол, непосредственно после рассказа о различных адресатах посланий). Однако Фабри не случайно трансформирует более ранний термин: как следует из его определения «обиходного языка», этот последний оказывается общеупотребительным языком, литературной нормой. Мы видим, таким образом, что упомянутое выше письмо Шатлена свидетельствует о начале формирования этой нормы.

Во Франции эпохи Предвозрождения, в конце XIV — начале XV в., термин «стиль» широко используется в гуманистических кругах. Как

par quele, protestant devant Dieu et hommes, se plus le dit Robertet me quiert par termes accoustumez et widant familier sille, comme amy a autre, et ses lettres, et ses loenges, et ses exquisés singuilières contrevues, tout je tenray a despert...» (Douze Dames de Rhétorique / L. Batisser, éd. 1838; пагинация отсутствует). Ниже, в том же письме, Шатлен объявляет Роберте о близком разрыве отношений, если только Роберте не будет во всем соблюдать меру — как в чувствах, так и в языке: «...лишь умерив свою любовь, он [Роберте] сумеет обуздать и свой язык, гораздо на чрезмерные хвалы; и если разум прольет росу на его горячий пыл, Жорж примет его благосклонность и более ее не отвергнет». — «...et n'est qu'en usant de mesure en son amer, il mette regle et bride aussi a son langage qui trop en loenge profleue ; et alors quant sa faveur sera distillée parmy rayon, sa dilection sera acceptable a George et non jamais effacée» (Op. cit.).

⁴² «Et soyez certains que le plus beau langage qui soit, c'est le commun et familier qui n'est de hautz termes trop scabreux et escumez du latin, ou de bas termes barbares, ou ne sont cogneuez que en ung lieu, car comme dist Horace: — “Est modus in rebus, sunt denique fines, / Quos ultra citraque nequit consistere rectum”»; *Pierre Fabri*. Le Grant et vrai art de pleine rhétorique / A. Héron, éd. Genève: Slatkine, 1969. P. 205. В основном тексте статьи сатира I, ст.106–107 цитируется в переводе М. Дмитриева.

показывает Жаклин Серкильини, Кристина Пизанская и писатели ее круга обсуждают и осмысливают свойства и черты разных стилей (среднего в том числе), порой пытаясь им подражать; стиль становится литературным концептом, привлекающим к себе едва ли не наибольшее внимание литературной среды. Кристина формулирует близкое к современному понимание стиля, который отражает индивидуальность автора. Как кажется, в этих случаях термин «стиль» сближается по значению с термином «гений», «природный дар». Кристина, вне всяких сомнений, близка к Петрарке, который обсуждает свой собственный стиль, сформированный чтением древних, но то же время остающийся оригинальным. В XVI — начале XVII вв. градация стилей все более усложняется: множится число стилей и параметров, по которым они противостоят друг другу; новая оптика заставляет писателей этого времени переосмысливать и переоценивать классические произведения прошлого — в том числе Данте и Петрарку (см. статьи К. Чекалова и Ю. Ивановой).

Во многих произведениях средневековой литературы обнаруживаются стилистические маркеры более высокого или более низкого стиля. Так, использование / отсутствие рифмы, многочисленность / малочисленность риторических фигур соответствуют более высокому / более низкому стилям как в латинских текстах, так и в текстах, написанных на народных языках (Ф. Лоран, Э. Марген-Амон). Зрелищность, картинность описаний в «Перлесево», открывающая читателю христианину сущность таинств, — преломление августиновского возвышенного стиля в романах о Граале (К. Никола). Использование примеров в проповедях, свидетельствует о том, что проповедник обращается к необразованной пастве и, следовательно, тяготеет к более простому и более сниженному стилю (В. В. Смирнова). В конце Средних веков численность таких маркеров, как и самих стилей, возрастает — упомянем для примера хотя бы обращение на «ты», характерное для гуманистических эпистол (Ж. Серкильини-Туле). Статьи, собранные в этом томе, показывают, мы полагаем, что средневековые учения об иерархии стилей, являются необходимым инструментом литературной экзегезы.

А. В. ЕВДОКИМОВА

**Стили в литературе
на латинском и народных языках:
XII — начало XIV в.**

Теория стилей Иоанна Гарландского и ее воплощение в поэтическом творчестве¹

Слово «стиль» не встречается ни в «Послании к Пизонам», ни в «Риторике для Геренния». Предшественник Иоанна Гарландского Гальфрид Винсальвский столкнулся с наличием расплывчатых определений того, что покрывается этим понятием; однако сам термин как таковой здесь почти не употребляется. Отсюда замысел его «Documentum» («Наставления о науке сочинения и сложения стихов»), где он, подхватывая, систематизируя и развивая наследие Горация, впервые разрабатывает теорию трех стилей.

О стилях Гораций не говорит ничего, разве только о погрешностях стиля, поэтому нам следует сказать о разных стилях, а затем, что касается погрешностей, повторить сказанное Горацием. Итак, существует три стиля, низкий, средний и величественный. И стили эти названы так по важности людей либо предметов, о которых идет речь. <...> Когда ведут речь о низких людях или вещах, стиль также низок; когда люди или вещи занимают срединное положение, то и стиль бывает средним. Вергилий использует любой из этих стилей: в «Буколиках» низкий, в «Георгиках» средний, в «Энеиде» величественный (Гальфрид Винсальвский. «Documentum». 145)².

Гальфрид, а вслед за ним и Иоанн вводят в свою лексику этот прозрачный концепт. «Stilus» — это прежде всего заостренный ствол, колышек, отсюда — инструмент, которым пишут, перо. Но, кроме того, *στυλος* обозначает ствол колонны, отсюда — поддержка, опора. Эти два «образа» стиля, которые Иоанн, по своему обыкновению, под-

¹ Хронологический порядок цитируемых сочинений: *Georgica spiritualia* — ок. 1215–1220; *Parisiana Poetria* — ок. 1225; *De Triumphis Ecclesie* — ок. 1227–1258.

² *Geoffroy de Vinsauf. Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* // Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle / E. Faral, éd. Paris, 1924. P. 263–320; *Parisiana Poetria* / Ed. et trad. angl. T. Lawler. New-Haven; London, 1974; *Tilliette J.-Y. Des mots à la Parole. Une lecture de la Poetria Nova de Geoffroy de Vinsauf*. Genève: Droz, 2000.

крепляет двойной этимологией, сливаются воедино, позволяя очертить значение термина во всей его полноте.

О четвертом недостатке и о трех стилях. Так же есть три стиля, в соответствии с тремя разрядами людей. Жизни пастушеской подобает низкий стиль, земледельцам — стиль средний, а стиль торжественный — важным людям, которые стоят выше пастухов и земледельцев. <...> О трех этих типах людей Вергилий сочинил три своих произведения: Буколики, Георгики, Энеиду. <...> В этом [высоком] стиле следует отбирать слова, обозначающие орудия высокого разряда; в стиле среднем — орудия разряда среднего, а в низком — низкого («*Parisiana Poetria*». V, 45).

У Иоанна слово «*stylus*» употребляется как для обозначения соответствия лексики и предмета, так и в гораздо более специальном, техническом плане, когда речь идет об описании «новых стилей» («*Parisiana Poetria*». V, 402–405). Три «древних» стиля определяются как «*stilos poeticos*». Выбор персонажей и материала предшествует отбору соответствующей лексики, в полном соответствии с принципом Горация («Выбирайте предмет...» — «*Ars poetria*». V. 38). Поэтому после персонажей каждого из стилей Иоанн подробно разбирает лексические элементы, подходящие каждой из трех категорий.

Об искусстве нахождения существительных. Следует искусство находить существительные, прилагательные и глаголы, когда выбран и обдуман предмет речи. Следует обдумать все имена, подходящие такому предмету: например, если предмет относится к пастушеству, следует думать о словах вроде: луга, стадо, баран, овца, волк.

Ибо Вергилий, поставив имя пастуха, а именно Дафнис, говорит «прекрасное стадо» и т. д. Также, касательно вочеловечения Спасителя нашего, следует найти: «От барана происходит пастух, от овечки происходит глава стада, баран, мистическое руно порождает агнца» («*Parisiana Poetria*». I, 381 sq.).

Правила согласования персонажей и лексических полей применимы даже в аллегорическом или фигуральном контексте (это мы увидим в «*Georgica spiritualia*»): фигуре доброго пастыря эхом вторят такие слова, как «овца», «баран», «агнец».

Однако, копируя Вергилия и пресловутую триаду «воин / земледелец / пастух», из которой выводится «Вергилиево колесо» («*rota*

Virgili»)³, Иоанн в своем тексте уточняет ее, предлагая еще одно членение персонажей — «curiales», «civiles» и «rustici»:

О трех родах персонажей и трех родах людей. Три рода персонажей следует здесь понимать как три рода людей, каковые суть люди курии и двора, горожане, крестьяне. Первые, придворные суть те, что держат двор (курию) и свершают там богослужения: каковы суть Монсеньор Папа, кардиналы, легаты, архиепископы и подчиненные их, а именно архидиаконы, настоятели, священники, учителя, школяры. А равно императоры, короли, маркизы и герцоги. Горожане суть консулы, прево и иные, живущие в городе. Крестьяне суть те, кто обрабатывает поля, каковы псары, земледельцы, виноградари, птицеловы. Согласно трем этим разрядам людей Вергилий находит три стиля, как будет показано далее («Parisiana Poetria». I, 124 sq.).

Новому обществу соответствует новое разделение «genera hominum», которые разбиты на три категории: дворяне и церковники, горожане и крестьяне. Это членение получает развитие в главе II, 87 sq., где приведена сводная таблица критериев, позволяющих совмещать предмет речи и персонажей. Каждому типу людей (придворный, горожанин, крестьянин) и их атрибутам (оружию, орудиям труда, мотивам поступков, ролям) соответствуют, с одной стороны, речи, события и обстоятельства, в которых эти речи и события дошли до нас (источники), а с другой — виды языка, звуки, названия животных, этимологии, подобающие каждому из них⁴.

Необходимо подчеркнуть один очень важный момент: определение стиля в «Поэтике» Иоанна применимо ко всем типам текстов (поэзии, прозе, театру). Свидетельство тому — образец «диктамена» («littere citatorie»), выдержанного в высоком «придворном» стиле, согласно определению Иоанна в вышеупомянутой таблице. Речь идет о протестах епископа Парижского, обращенных к некоему солдату, который ранил известного учителя богословия («Parisiana Poetria». II, 128—144). Эти письма требуют использования «придворного» материала, а значит, и присущей ему лексики, связанной с оружием

³ Laugesen A. T. La roue de Virgile, une page de la théorie littéraire du Moyen Age // *Classica et medievalia*. 1962. V. 23. P. 248—273.

⁴ Д. Пуарьон считает эту логику социальной референции главной чертой средневековой эстетики. См.: *Poirion D. Ecriture poétique et composition romanesque* // *Medievalia*. 1994. № 11. P. 41 sq.

(«gladium»), славой («fama»), гневом («furialiter»), кровью («сguore... fuso»). «Придворные» персонажи занимают здесь точно то же место, что «vīr» — ключевая фигура высокого стиля, согласно «колесу».

Пересматривая понимание стиля в свете современной ему социальной иерархии, Иоанн учитывает и расцвет новых текстовых форм, как административных, так и литературных, в значительной мере связанных с возрастающей ролью письма. Об этом свидетельствует его определение четырех современных стилей, хоть они и выделяются по иным критериям, нежели три вергилиевских стилей⁵. Иоанн Гарландский добавляет к трем «поэтическим стилям» четыре стиля, «каковые используют новые сочинители», а именно грегорианский, цicerонианский, гиларианский и исидорианский. Все они отсылают к практике «диктамена», ибо «новые сочинители» — это по большей части канцеляристы, но в том, что касается цicerонианского стиля, также и «vates prosayce scribentes et magistri in scolasticis dictaminibus», прозаики и учителя. Все определения, сжатые, но почти всегда сопровождающиеся примерами, носят чисто формальный характер. Материал здесь больше не затрагивается совсем: это практические советы тем, кто пишет прозой, и касаются они в основном способов завершать клаузулы. Таким образом, перспектива здесь оказывается обратной той, какую мы видели в теории трех стилей. Речь идет о собрании расхожих эмпирических форм как таковых. Иоанн тем самым рисует широкую панораму прозы во всем ее разнообразии, а также ее истории, от Августина до учителей и архидиаконов Парижа XII—XIII вв.

Таким образом, суждения Иоанна о стилях являются не компиляцией предшествующих источников, но скорее переосмыслением теоретических данных в свете литературной практики в широком смысле. Его «Poetria» открыта для всех форм выражения — художественной прозы, метрического и ритмического стиха; рассматривая их с формальной точки зрения, он неизменно держится той мысли, что выбор формы должен подчиняться основному содержанию сочинения, а также причинам, по которым оно пишется. Стиль обни-

⁵ См.: «Parisiana Poetria». V, 402—467. Источник данного отрывка следует искать либо у Бернара де Мёна, либо в «Documentum» Гальфрида Винсальвского. См.: Bourgain P. Théorie littéraire. Le Moyen Age latin // Histoire des poétiques / Sous la dir. de J. Bessière, E. Kushner, R. Mortier, J. Weisberger. Paris: PUF, 1997. P. 34—55 (особенно P. 44).

мает собой весь этот процесс. Это, по-видимому, ключевое понятие «*Parisiana Poetria*». Рассмотрим теперь, как это учение воплощается в творениях самого Иоанна.

Практическое применение стилей в *Parisiana Poetria*

Низкий стиль

Carmen Elegiacum, Amabeum, Bucolicum, Ethicum

Элегическая [поэма], ибо соткана она из любовной горести; любовная, ибо являет нам все черты влюбленного; буколическая, *apo tou bucolou*, то есть от слова *bucolon*, что означает “страж быков”. А потому, согласно порядку, установленному Вергилием, должна эта поэма относиться к первому стилю, низкому, за которым следуют средний и высокий. Предмет стихов следующий: как юноша домогался нимфы, другом коей был Коридон. Нимфа означает плоть, юноша — соблазнитель ее, мир или дьявола; законный друг — верную меру («*Parisiana Poetria*». I, 394 sq.).

Лексическое поле пасторали здесь также определяется выбором персонажей, чьи имена почерпнуты из буколической традиции. Связь буколики с элегией заимствована у Вергилия, равно как и связь элегии с фигурой пастуха-пастыря, чья праздность позволяет предаваться радостям и горестям любви. Этому материалу соответствует стихотворная форма и определенная лексика, а также присущие ему приемы украшения речи.

Стих, который выбирает Иоанн, традиционен: элегический дистих. Персонажи в первую очередь (Филлида, Дафнис, Коридон, т. е. действующие лица «Буколик»), лексика — во вторую, отсылают к пасторальному универсуму: «*ovis*», «*pasco*», «*fagus*», «*colo*», «*grex*», «*predo*», «*laqueum*», «*pastoria*», «*fistula*», «*rusticitatis*», «*frondosus*», «*hamo*», «*pellis*», «*pili*»...

Однако Иоанн привносит в избранную им лексику тонкие вариации — то же самое мы увидим и в трагедии, — придающие поэме трагический оттенок, подчеркивающие ее скорбный характер: «*variatio*»⁶, предусмотренное самим определением вергилиевских стилей у Иоан-

⁶ Тем самым он следует рекомендациям «Послания к Пизонам», ст. 93–98.

на («*Parisiana Poetria*». V, 45; см. выше). Патетический характер сцены усилен с помощью таких слов, как «*laudari*», «*dignus*», «*laudes*», «*vigor*», «*nectar*», «*thalamus*». Поэт обращается здесь к высокому регистру, к богам и их удовольствиям, как будто стремится с помощью контраста сделать еще нагляднее низкий, даже ничтожный (в моральном смысле: аллегорическая направленность совершенно очевидна) характер протагонистов.

Точно так же выделены и намеки на персонажей, принадлежащих к «*stilus gravis*»: Феб, Нестор, «*vir*», «*victo hoste*». Как имена собственные, так и существительные привносят в элегию черты эпоса.

Избранный Иоанном способ амплификации соответствует обстоятельствам: длинное описание места действия, «*descriptio*», в начале поэмы отвечает принципам, изложенным в его трактате:

Равным образом материал расширяют описанием, каковое иногда необходимо как в стихах, так и в прозе... («*Parisiana Poetria*». IV, 345).

Действительно, рамки действия в буколическом, деревенском контексте тем более важны, что сами характеры почти не имеют *самостоятельного значения* (*a fortiori*, когда они служат лишь предлогом для аллегорического, морализаторского высказывания).

Что касается приемов украшения речи, то среди них господствует внутренняя рифма, которая на протяжении всей поэмы привносит в нее *repetitio*, высоко ценившееся в ритмическом стихосложении. Она придает поэме дополнительную легкость, согласуясь с низким стилем и с парадигматическим характером текста, который представляет собой аллерию юности, искушаемой дьяволом.

Иоанн Гарландский находит и другое применение низкому стилю: он связывает его с комическим письмом. В связи с этим он приводит пример амплификации, отвечающий этому стилю и драматическому контексту:

Также содержание стиля расширяет предмет, когда для стиля высокого отбираются речения высокие, для среднего стиля — средние, а для низкого низкие; однако же не будем слишком погружаться в низкую и бесцветную материю этого стиля. Это нужно соблюдать в комедиях, как в той, что приводим мы здесь и предмет коей состоит в следующем («*Parisiana Poetria*». IV, 416 sq.).

Низкий стиль, уточняет он, не является стилем, лишенным украшений (впрочем, в этом мы убедились в «*carmen bucolicum*»). Остается узнать, к каким приемам следует прибегать в конкретном случае: когда надо написать *комедию*. Иоанн действует так: начинает с изложения сырого, необработанного, «бесцветного» материала, а вслед за тем уточняет: «*Nunc comediam ornacius possumus describere hoc modo*» («Теперь мы можем описать это с украшениями в комедии»). Далее следует изложение того же предмета в стихах, амплифицированное и украшенное во всех смыслах. Принадлежность к жанру комедии и низкому стилю выражается прежде всего с помощью лексики, относящейся к сфере народных развлечений: «*colonis*», «*fovea*», «*leta*», «*jocunda*», «*faceta*», «*cisterna*», «*caverna*», «*vulgus*», «*rusticus*», «*rura*», «*pascis*»... Имя дьявола, «*Guinehochet*», заимствованное непосредственно из народного («*gallica*») языка, также помогает подчеркнуть деревенский контекст всей сцены. Среди украшений присутствует также внутренняя рифма⁷, уже встречавшаяся в «*carmen elegiacum*» и, как мы видим, регулярно соотносящаяся с низким стилем в стихотворном контексте. К ней добавляются особые приемы амплификации, призванные смягчить красноречием комический характер сцены. Обмен репликами варьируется: вначале идет прозопопея («*Parisiana Poetria*. IV, 373 sq.), затем восклицание, «*exclamatio*», и вопрошание, «*interrogatio*» («*Parisiana Poetria*. IV, 385). Тот же эффект достигается с помощью эмфазы и лексического перебора («*Maxime fatorum reseator*»), имеющего в устах «*rusticus*» безусловный комический эффект. Здесь также мы имеем дело с комическим «*variatio*».

Многие приемы, использованные в *буколике*, встречаются и в этом примере, в *комедии*: позволительно думать, что для Иоанна Гарландского понятие стиля означает определенный способ письма, отвечающий выбору материала (схожий стиль — схожие эффекты).

Однако здесь он стремится скорее это показать, чем объяснить с теоретической точки зрения: Иоанн, как и Гальфрид Винсальвский, прибегает, по выражению Жан-Ива Тильетта, к «модальности автореференции», в рамках которой смысл неотделим от формы⁸.

Лишь после этого Иоанн пишет о том, из каких основных частей должна состоять комедия. Он не столько дает формальные со-

⁷ «*Similiter cadens in casibus similibus*», как пишет о ней Иоанн в «*Parisiana Poetria*. VI, 129-130.

⁸ См.: Tilliette J.-Y. Op. cit. P. 17-18.

веты, сколько ведет речь об «ars inveniendi materiam», но и здесь все сколько-нибудь строгие критерии, изложенные в начале, поданы скорее в информативном, нежели в прескриптивном ключе:

В комедии выводят совершенного мужа и его жену, и соблазнителя, и его слугу — либо того, кто его карает, — и кормилицу неверной жены, и прислугу мужа. Однако в комедии не всегда выводят эти пять персонажей, ибо иногда комедией называют предмет, изложенный веселым тоном («*Parisiana Poetria*». IV, 468 sq.).

Материал диктует модальность рецитации, и этого достаточно для определения комического жанра. Задача поэта состоит в том, чтобы найти эстетические приемы, позволяющие наилучшим образом передать этот «предмет, изложенный веселым тоном».

Если низкий стиль стоит на службе одновременно комедии и элегии, то трагический материал, напротив, всегда требует высокого стиля.

ПРИМЕР ВЫСОКОГО СТИЛЯ: ТРАГЕДИЯ⁹

Трагедия есть поэма, сложенная в высоком стиле, она начинается с радости и кончается скорбью («*Parisiana Poetria*». IV, 479—481)¹⁰.

Имплицитно предполагается, что трагедия непременно должна быть написана в стихах. Вводя в текст трактата своих «*Due lotrices*», Иоанн развивает эту тему более подробно:

О свойствах трагедии. Исполнены шесть глав вышесказанного трактата и следует седьмая, последняя его глава, каковая поделена на несколько частей. В начале этой основной главы дан пример трагедии, написанной в стихах. Единственная трагедия у латинян была некогда написана Овидием, но о ней ничего не известно, и рассмотреть ее невозможно. Вот вторая трагедия, чьи свойства следует отметить со всем тщанием («*Parisiana Poetria*». VII, 1—7).

⁹ *Due lotrices* / Ed. R. Bonvicino // *Tragoedie latine nel XIIo e XIIIo secolo* / F. Bertini, ed. Cenova, 1994. P. 271—327.

¹⁰ Это определение, следующее, как и у Иоанна, вслед за горациевой отсылкой к «козлиной песни», подхвачено Данте в «Послании к Кан Гранде (XIII)» (10, 29). Не исключено, что это признак более или менее прямого влияния «*Parisiana Poetria*» на творчество Алигери.

За этой немногословной преамбулой, посвященной опять-таки собственно манере, сразу, без перехода, следует «прескриптивный образец». В самом деле, следует «со всем тщанием отметить свойства» приведенного Иоанном примера трагедии. Действие необходимо описывать «высоким стилем»:

Свойства же этой трагедии таковы: она описана высоким стилем; речи, в ней изложенные, кратки и исполнены стыдливости; она начинается в радости и завершается в скорби («*Parisiana Poetria*». VII, 24 sq.).

Р. Бонвичино задается вопросом: насколько соответствует приведенный пример («*due lotrices*») предписаниям Иоанна, касающимся высокого стиля?¹¹ Выбор протагонистов, действующих в «*Due lotrices*», на первый взгляд противоречит принципам «Вергилиева колеса», а именно выбору материала для высокого регистра. В самом деле, на сцену выведены персонажи, ни в коей мере не «благородные» и не «придворные», если использовать введенное Иоанном «современное» определение: это простые солдаты и прачки. Перед нами яркий пример пристрастия Иоанна Гарландского к «*variatio*»¹², в данном случае к «*variatio personarum*», которое позволит ревливой прачке преобразиться в трагическую Медею. Наряду с этим текст отсылает к миру военных действий (солдаты, крепость, оружие), что целиком и полностью согласуется с определениями высокого стиля. Кроме того, лексика, к которой прибегают враждующие женщины, принадлежит к высокому регистру, не нарушая цельности текста: «*turma*», «*ducum*», «*arces*», «*obsederat*», «*marcia virtus*», «*prelia*», «*menia firma*», «*pugnat*», «*potentes*», «*numerosa choors*», «*tutas*», «*insidians*»...

С другой стороны, Иоанн возвращается к гекзаметру, который не был в ходу у его средневековых предшественников, предпочитавших использовать в трагедии элегический дистих. Гекзаметр — эпический стих; его употребление мотивировано, по-видимому, сочетанием трагизма и высокого стиля. Кроме того, Иоанн в «*Parisiana*» уже использовал дистих в поэме, написанной низким стилем; скорее всего, отсюда в данном случае и выбор гексаметра, «*propter differentiam*».

¹¹ *Bonvicino R.* Op. cit. P. 280.

¹² «*De quatro [uicio], et Tribus stilis. <...> Potest grauis materia humiliari exemplo Virgilii, qui uocat Cesarem Titrum uel seipsum, Romam fagum; potest et humilis materia exaltari, ut in graui materia coli muliebres uocantur “inbelles haste”*» («*Parisiana Poetria*». V, 45).

Помимо прочего, следует отметить, что, в отличие от стихов низкого стиля, где систематически встречалась внутренняя рифма, здесь рифма — как внутренняя, так и конечная — отсутствует вообще. Приемы «ornatus» в целом выражены значительно слабее: это несколько «repetitiones» («dicere, dicebat...»; «...ignis inignit in illa»; «Parisiana Poetria». VII, 73; 83) или «repetitiones» и «contraria» («Et ne morte piet mortem, itamque rependat / Pro uita...»; «Parisiana Poetria». VII).

Фигуры амплификации также используются скудно: Иоанн ограничивается начальным «descriptio», призванным подготовить появление персонажей на сцене, а в основном прибегает к «exclamationes» и «interrogationes», передающим перебранки двух прачек.

Таким образом, для высокого стиля, в отличие от стиля низкого, характерно во всех отношениях экономное использование риторических средств. Приемы письма и его предмет здесь также полностью соответствуют друг другу. Высокий стиль обладает собственными критериями как для «inventio», так и для «ornatus» и «ampliatio».

Littere curiales et civiles

Включая в «Parisiana Poetria» диктамен, Иоанн ставит вопрос о том, какой стиль пригоден для эпистолярной прозы. Постольку, поскольку стилистическая позиция обусловлена в первую очередь *персонажами*, о которых идет речь, для данных текстов она является вопросом весьма тонким: в письме по определению могут сталкиваться персонажи, принадлежащие к неравным социальным категориям.

Иллюстрацией подобного случая может служить пример *письма придворного и гражданского*. В нем сходятся, с одной стороны, высокопоставленный представитель церкви — составитель данного акта аббат Сен-Жермен-де-Пре; с другой — дворянин, адресат письма граф Шампанский, а с третьей — простой солдат («miles»).

Данный пример находится в одном из разделов главы «De Arte vestiendi nudam materiam».

Как и в рассмотренном ранее примере с комедией, Иоанн здесь вначале излагает необработанное содержание письма, а затем «облачает» его. Аббат жалуется на грабеж, учиненный «воином» в его владениях. Отметим, что Иоанн чрезвычайно часто прибегает к лексике, относящейся к высокому стилю; с ней контрастирует лексика более скромная («variatio»). Соседство «potentes principes» и «terrenis

honoribus», «injurie» и «fraudes», «maliciam iniquorum» и «rapinam», «predicti militis avaricia» и «potestate Julius Caesar» в известном смысле противопоставляет низость алчного солдата и высокое положение и высокие взгляды потерпевшего. Таким образом, высокое и посредственное, придворное и городское сталкиваются здесь в способе выражения: выбор лексики отражает разницу в положении людей, выведенных в данном акте.

Острое осознание стилистических разграничений лежит в основе всего поэтического творчества Иоанна. В то же время его рассуждения сосредоточены по большей части вокруг наличия несоответствий, разрывов (которые передаются с помощью приемов «variatio») и тех возможностей, какими располагает поэт, чтобы выйти из положения или даже извлечь из него пользу: отсюда и прачки на авансцене трагедии, и встреча «personae curiales et civiles» в эпистолярной; отсюда же и трагические ноты в «буколической», а в действительности аллегорической поэме. Варьирование, игра со всем, что связано с отклонениями стиля, стоит в центре его творчества; оно по-разному используется, с одной стороны, в «Georgica spiritualia», а с другой — «De Triumphis Ecclesie»; ниже мы увидим, как и почему это происходит.

«Georgica spiritualia»¹³

Эта поэма, долгое время приписывавшаяся Вальтеру Шатильонскому, была создана не только до «Parisiana», но и до «De Triumphis Ecclesie». По-видимому, это наиболее раннее из сохранившихся произведений Иоанна.

Кроме того, оно сближается с «Epithalamium beate Marie Virginis» того же Иоанна, где повторяются целые стихи из «Георгик»: оба текста изобилуют пасторальными мотивами. А главное, лексика обоих произведений подчинена подспудной аллегории: если человек возделывает собственную душу, то Бог — душу всего человечества.

Кто говорит как народ, говорит о делах народа («Georgica spiritualia». 1).

¹³ Georgica spiritualia / F. Novati, éd. Un poème inconnu de Gautier de Châtillon // Mélanges Paul Fabre. Paris, 1902. P. 262–278; Wilson E. F. The Georgica Spiritualia of John of Garland // Speculum. 1933. V. 8. P. 358–377.

В этой фразе выражена главная мысль «*Parisiana Poetria*»: соответствие материала и языка.

Название, заимствованное у Вергилия, отнюдь не случайно. Как и вергилиевский образец, этот текст также написан гекзаметром. Однако в нем присутствует рифма — как концевая, так и внутренняя, — но присутствует не всегда: тем самым текст занимает как бы срединное положение между низким стилем, систематически использующим рифму, и стилем высоким, где рифма отсутствует.

Отсылки к Вергилию особенно часто встречаются в начальной части поэмы:

О Христос, будь милостив к рабу твоей небесной короны.

Ибо величие тайн низко для людей злых.

Если кто раскроет тайны нечестивым свиньям,
семя его погибает в песчаной почве.

И познай природу и материю почвы: не все плодоносят*
не всем: эта требует мощного семени («*Georgica spiritualia*».
2–8).

* Sin, has ne possim naturae accedere partis (Georg. II, 483)¹⁴.

Иоанн сохраняет излюбленный Вергилием культ тайны, умения, присущего «*rustici*», и мы уже догадываемся, что глубокое знание земли и ее свойств в фигуральном смысле означает разнообразие человеческих душ и наклонностей. Еще отчетливее отсылка к «*Георгикам*» в следующем фрагменте:

Для такой телеги должно сделать такое стрекало.

Шагайте весело, **быки***, с мычаньем трудитесь.

При корабле капитан, при своих флейтах пастух, при своем искусстве

**Сапожник, при своих орудиях кузнец, и пусть вернется жнец
к своим амбарам**.**

Все суетное проходит, и суета — все преграды и рифы.

Мир подчинен нечестивцам.

Ученый возвышается, открывая небесные сферы*** («*Georgica spiritualia*». 14–19).

* depresso incipiat iam tum mihi taurus aratro / ingemere... (Georg. I, 45–46)¹⁵

¹⁴ «Пусть этих разных сторон природы ныне коснуться...». *Здесь и далее «Георгики» Вергилия цитируются в переводе С. Шервинского.*

¹⁵ «Пусть начинает стелать, со вдавленным двигаясь плугом, / Вол...».

** противопоставление мореплавателя и воина земледельцу (Georg. II, 503).

*** *accipiant caelique vias et sidera monstrent* (Georg. II, 477)¹⁶.

Используя в стихе 16 прием подобия, «*similitudo*» («*color sententiae*», описанный в «*Parisiana Poetria*». VI, 355), Иоанн подчеркивает мысль, что в каждом искусстве есть свой умелец и свои орудия: это распределение отсылает к структуре самих «Георгик», поделенных на «специализированные» книги, каждая из которых посвящена отдельной области сельского хозяйства. С другой стороны, эта отсылка вторит вступительной строке поэмы с ее идеей о том, что все, относящееся к делам народа, следует рассказывать языком народа. Так или иначе, главный упор делается на необходимость соответствия выразительных средств материалу. Возможно, перед нами аллегория поэта и его собственного пространства «*inventio*»? По всей видимости, именно на это указывает стоящее рядом упоминание «ученого», возносящегося над мирской суетой.

Рассмотрим теперь, насколько взаимосвязаны использованные здесь приемы амплификации и украшения в свете тех примеров, которые мы привели выше.

Невспаханное поле заслуживает лемеха, чтобы его вспахать.

Пусть честный побеждает бесчестного,

Пусть праведный сразит несправедного, а небесный — преступного («*Georgica spiritualia*». 10–12).

В том, что касается приемов «*ornatus*», данный фрагмент сближается с примерами низкого стиля в «*Parisiana Poetria*». Здесь также большое место уделяется фигурам «*repetitio*». Особое пристрастие поэт питает к «*anonomatio*» в различных его аспектах: с его помощью он усиливает оппозицию понятий «*inhonestum*» / «*honestum*» и т. п.

«*Correctio*»:

Пусть праведный сразит несправедного, а небесный — преступного («*Georgica spiritualia*». 12).

Мир (*le monde*) подчинен нечестивцам (*immondes*) («*Georgica spiritualia*». 18).

¹⁶ «[Пусть милые Музы...] примут меня и пути мне покажут небесных созвездий...».

Пусть тот, кто читает, перечитывает тексты, ибо то, что единожды прочитано, понравится, если перечитать («*Georgica spiritualia*». 102).

Поэт-грамматик обыгрывает здесь лексические возможности и разграничения, которыми владеет в совершенстве. Следующий фрагмент как две капли воды походит на пару «*equivoca*»:

Они обследуют марку, но не хотят видеть маркиза («*Georgica spiritualia*». 104).

В приведенном выше примере, где глагол «читать» (*legere*) и производный от него «перечитывать» (*relegere*) используются четырежды (в трех различных формах), данный прием перекликается с самим содержанием стиха, где поэт восхваляет перечитывание текстов и удовольствие, какое доставляет припоминание уже слышанных вещей. Повторяя родственные глагольные формы, Иоанн всего лишь применяет к минимальному отрезку текста, стиху, принцип «*repetitio ad placentiam*».

К этому следует добавить простое повторение слов, которое в данном случае подчеркнуто их соседством:

Не пристало подсудимому обвинять подсудимого, как разбойнику вора («*Georgica spiritualia*». 105).

Иногда «*repetitio*» дублируется рифмой («*similiter cadens*»), в частности, когда в текст вводится оппозиция:

*Arrident census, ut plores ; surgit arcervus,
Ut tu mendices ; res ditant te, spoliant te* («*Georgica spiritualia*». 93–94).

Налог процветает, чтобы ты жаловался; рождается изобилие,
Чтобы ты нищенствовал; имущество обогащает тебя и разоряет.

Пристрастие Иоанна к «*annominatio*» / «*correctio*», особенно ясно выраженное здесь, тем более объяснимо, что этот прием придает особую силу максиме. Каждый его стих самодостаточен настолько, что целое едва ли не распадается на бессвязные афоризмы, единственной связующей нитью которых служит сельская аллегория. Быть может, поэма была для Иоанна лишь предлогом, позволяющим, следуя по

следам Вергилия, блеснуть в «среднем стиле»? Так или иначе, он также придает своим «Георгикам» характер практического *vade mecum*, сборника советов по ведению хозяйства («*unda tamen post forte merum rota iubavit*», ст. 72), где пристрастие к парадоксам помогает проявиться аллегорическому измерению поэмы:

Часто под сладким медом кроется яд («*Georgica spiritualia*». 75).

Советы, адресованные собственно «*agricolae*», сменяются у него, помимо моральных рекомендаций, наставлением для поэтов:

Пусть то, что ты собираешься сказать, будет кратким; всегда изыскайся сжато,

Чтобы не изрекать скучные вещи, чтобы [слушатель] не морщил нос.

Вслед за Вергилием, восхвалявшим скромную трудовую жизнь селян, Иоанн славит «простоту» (ст. 81) — в двойном смысле, буквальном и моральном, выступая тем самым за единство формы и содержания.

Суетные богатства твердят, что ты счастлив,
Обещают тебе уверенность в будущем — и в итоге тебя обманывают («*Georgica spiritualia*». 89–90).

Внутренняя или концевая рифма здесь подчеркивает общий, всеобъемлющий характер наставления, как, например, в следующих стихах:

Богатства рождаются, словно бесплодный овсюг,
Легко скользят, подобны никчемной соломе («*Georgica spiritualia*». 95–96).

В этой гибридной поэме, имеющей несколько уровней прочтения, благодаря сдержанному стилю возникает своеобразная близость между автором и читателем, которая, однако, не переходит в целиком «народный» регистр. Свидетельство тому — смешанный характер лексики: обыденные слова соседствуют с теми, что принадлежат к более высокому семантическому уровню. Использование фигур напоминает аналогичные приемы в примерах комедии и элегии, приведенных в «*Parisiana Poetria*», однако с меньшим количеством чисто звуковых эффектов — возможно, потому что автор хочет со-

хранить серьезность афоризмов, более подобающую их морализаторскому характеру.

Иоанн точно соблюдает трехчастное деление стилей, о котором он будет писать в «Parisiana»: средний стиль, промежуточный по сравнению с его литературными «опытами» в низком и высоком стиле, находится у него в соответствии с материалом, строящимся на аллегорических отсылках к «Георгикам» Вергилия. Конечно, средневековый автор видит в «Георгиках» прежде всего похвальное слово смирению, а не обстоятельное описание сельскохозяйственных работ¹⁷. Это смирение, перенесенное в духовный план и заново осмысленное через призму христианства, находит соответствие во взглядах св. Августина на «sermo humilis», проникнутую «возвышенным», связанным с Божеством, началом¹⁸.

Именно в высоком стиле, поставленном на службу эпическому повествованию, в полной мере проявился талант поэта-теоретика. Его главным творением остается «De Triumphis Ecclesie».

Высокий стиль в эпосе «De Triumphis Ecclesie»¹⁹

«De Triumphis Ecclesie» («О Триумфе Церкви»), обширное литературное творение, насчитывающее около пяти тысяч стихов, Иоанн писал, по-видимому, с конца 1220-х до конца 1250-х гг. Перед нами, с одной стороны, эпос, в центре которой стоит фигура Христа и крест, которым приходят на помощь воины Господни, а с другой — уникальное историческое свидетельство о событиях, которые Иоанн описывает по горячим следам. Выбор высокого стиля в этой поэме разумеется сам собой: он с самого начала определен как принадлежность трагического:

Радости умирают, превращаясь в слезы, смех горю
Уступает место, когда благодать мира гибнет на войне
(«De Triumphis». P. 1)

¹⁷ См. о более или менее пренебрежительном отношении латинской литературы позднего Средневековья к сельскому миру: Novati F. Op. cit. P. 271. Ср.: Georg. II, 458–474.

¹⁸ См.: Auerbach E. Sermo Humilis // Le Haut langage: langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Age / Trad. R. Kahn. Paris, 2004. P. 33–68 (особ. P. 55 sq.).

¹⁹ De Triumphis Ecclesiae / Ed. T. Wright. London, 1856.

Кроме того, жанр эпоса, к которому относится поэма, оправдывает использование стиха, которому, по мнению Иоанна, следует отдать предпочтение перед прозой; он полагает, что проза в данном контексте «неблагозвучна»:

Я проясняю в стихах главные составные части, ибо
Неблагозвучная проза меркнет перед лицом стиха («De Triumphis». Р. 3).

Новаторство Иоанна состоит в выборе метра. Вопреки ожиданиям, он прибегает не к гекзаметру, но к дистиху, который обычно используется в «*carmen elegiacum*». Это формальное отступление от жанрового канона напоминает нам о важной роли *аэда*, повествователя, субъекта рассказа, который не только излагает события, но и изъясняет свои чувства, ими вызванные.

Выбор предмета соответствует вергилиевскому образцу, но, так сказать, в зеркальном отражении: пути, пройденному Энеем от Трои и Малой Азии до Италии, отвечает полный превратностей поход крестоносцев, в частности, истинного героя этой эпопеи, Людовика Святого, от Франции до Туниса, а затем до западных границ Азии, латинских царств на Востоке. Иоанн часто упоминает «тroyанский материал»:

Скажи, где Приам, где слава этого великого племени?
Где вершина благородного города Трои? («De Triumphis». Р. 9)

Он утвердился так твердо, как только можно, неколебимо,
тот, кто в военном деле
Не уступает ни Энею, ни Диомеду («De Triumphis». Р. 62).

Уже в самом начале поэмы наглядно обозначена отсылка к зачину «Энеиды»:

Пою оружие и крест, коим главарь Ада повергнут в прах
И коим народ его без оружия побежден.
Победоносные орлы Христа, каковы суть крылья креста,
Укрошают также и оружие Демона, и мира, и плоти.
Первый человек нарушил мир и не оставил детям своим
Ничего, кроме войны, плача, горя, смерти («De Triumphis». Р. 1)²⁰.

²⁰ Вергилий. Энеида. I, 1–7 (Битвы и мужа пою, кто в Италию первым из Трои — / Роком ведомый беглец — к берегам приплыл Лавинийским. / Долго его по морям и далеким землям бросала / Воля богов, злопамятный гнев жестокой Юноны. / Долго

Как и у Вергилия, этот зачин вводит в контекст, соответствующий «*stylus gravis*»²¹: оружие, войны, оплакивание. Поэма полностью отвечает предписаниям «*Parisiana*» — вплоть до выбора бестиария (здесь это упоминание орла, конечно, метафорическое).

Выбор героических персонажей соответствует определениям «Вергилиева колеса», но несколько модернизирован: с одной стороны, посредством отсылок к образцам Ветхого Завета (Давид и Голиаф), а с другой — посредством аллюзий на современные эпопеи. Иоанн упоминает артуровскую жесту (р. 8, v. 17), а также исторических персонажей эпохи (короля Ричарда и, конечно, Людовика Святого).

Когда примешиваю я деяния древних к деяниям людей нашего времени,
Они служат лекарством и противоядием от наших бед
(«*De Triumphis*». Р. 6).

Скрытое противопоставление, которое содержится в параллели между древней и современной жестой, проявляется также в упоминании Марии, матери Христа, соответствующей Венере в «Энеиде»: культ Девы Марии в творчестве Иоанна вообще чрезвычайно силен. Эта замена также способствует христианизации вергилиевского образа:

Се человек, родившийся от святой Девы («*De Triumphis*». Р. 1).

Христианизация повествования не исключает отсылок — конечно, аллегорических — к римскому пантеону: Иоанн как бы еще раз намекает на эпический образец, унаследованный от греко-римской античности:

Они срезают волосы Цереры и ветви Вакха,
Когда урожай потоптан и умирает поваленная лоза.

и войны он вел, — до того, как, город построив, / В Лаций богов перенес, где возникло племя латинян, / Города Альбы отцы и стены высокого Рима. *Здесь и далее текст «Энеиды» цитируется в переводе С. Ошерова под ред. Ф. Петровского.*

²¹ Tilliette J.-Y. *Insula me genuit. L'influence de l'Énéide sur l'épopée latine du XII^e siècle // Lectures médiévales de Virgile. Rome, Coll. de l'Ecole française de Rome, 80. 1985. Р. 121—142 (особенно: Р. 136—137).* Автор убедительно показал, что «эпические» поэты XII в. опираются на «Энеиду» как на обязательную отсылку к материалу, требующему высокого стиля: используют целый набор аллюзий и даже воспроизводят фрагменты стихов или типично вергилиевскую лексику и выражения; Вергилий в этом смысле предстает своеобразным «трансцендентальным» образцом (р. 138).

У бедных отнимают пищу, и хоть весна и лето
Цветут как всегда, немощная жизнь несчастных утасает.
Голос глашатая, возвещающего войну и боль, звучит в полях,
И безлюдны дороги, опустошенные разрухой, страхом, вопля-
ми («De Triumphis». Р. 36).

Выбор места действия также усиливает аналогию между эпопеей Вергилия и эпопеей Иоанна:

Против нас вооружается Вавилон, и Карфаген
Точит жестокие свои мечи и собирает полки («De Triumphis».
Р. 1).

На память приходит «Энеида» (I, 12):

Город древний стоял — в нем из Тира выходцы жили,
Звался он Карфаген — вдалеке от Тибрского устья,
Против Италии; был он богат и в битвах бесстрашен.

Как явствует из обоих фрагментов, с «издревле жестокими» городами и, конечно же, главными героями рассказа связаны подобающие им орудия. Это прежде всего щит:

Они сеют бесчестье, презирают крест, попирают почтенные
Символы Господа и плюют на священные щиты («De Triumphis».
Р. 138).

Данный пример — один из многих, где фигура Христа и его креста соотносится с атрибутами Марса: выбор щита здесь отсылает к экфрасису, то есть самой сердцевине вергилиевского повествования. Божественное оружие Энея, таким образом, уступает место оружию Креста Господня и его защитников.

Пусть римлянин, дак, ибериец возьмутся за оружие креста
(«De Triumphis». Р. 140).

Несмотря на очевидную дань, которую Иоанн отдает «Энеиде», перспективы его рассказа, как мы увидим, совершенно иные. Троянские герои после падения Трои плыли по морю неведомо куда:

Стали людей собирать, хоть не знали, куда понесет нас
Рок и где позволит осесть (Вергилий. «Энеида». III, 7–8).

Крестоносцев же твердой рукой ведет вперед сам Христос:

Их немного числом, но они храбры, под водительством Христа,
Их оружие — священный закон и вера в тебя, о Христос
(«De Triumphis». P. 1).

Еще более значима замена в преамбуле, где сосредоточена главная отсылка к Вергилию, замена «героя» на «крест» (*crucem/virum*). С другой стороны, если Вергилий подчеркивал произвол и жестокость богов, то Иоанн оплакивает первородный грех. Перспектива повествования меняется на обратную, что отчасти позволяет объяснить, почему Иоанн отдал предпочтение иной метрической форме.

Элегия, к которой отсылает его выбор, отвечает модальности оплакивания, в которой поэт описывает угрозу, нависшую над Святой Землей. Личная сопричастность поэта, о которой она свидетельствует, проявляется, в частности, в использованных им способах амплификации, прежде всего в обилии восклицаний и риторических вопросов; этот прием вообще характерен для творчества Иоанна.

Увы! Сколько раз праведная кровь проливалась
Со времен убийства праведного Авеля, сколько раз на земле
свиристствовал Каин? («De Triumphis». P. 1)

Эта череда патетических вопросов поразительно напоминает начало «Энеиды»:

Муза, поведай о том, по какой оскорбилась причине
Так царица богов, что муж, благочестием славный,
Столько по воле ее претерпел превратностей горьких,
Столько трудов. Неужель небожителей гнев так упорен?
(Вергилий. «Энеида». III, 8–11)

Тем самым негодование служит объяснением воинственного тона поэмы:

О боль! О скорбь! К жалобам этим добавлю я бедствия
Пуатье, чья доблестная мощь являет себя оружием («De Triumphis». P. 21).

В этих пассажах, изобилующих вопросами и восклицаниями, обращает на себя внимание частое использование инверсии: благодаря ей от стиха к стиху нагнетается ожидание, поддерживается атмосфера трагической неопределенности.

Наконец, следует отметить отсутствие рифмы в поэме — что полностью согласуется с тем замечанием, какое мы высказали в связи с «Двумя прачками». Высокий стиль не терпит рифмы: она связана с низким стилем, с комическим или сельским миром, либо же с морализаторской речью и даже поучением. Как и в принадлежащей Иоанну трагедии, «*sologes*» здесь также используются более скупое. Что же касается риторических фигур, то предпочтение отдается не *anponinatio* и не игре каламбурами («*traductio*»), но «*repetitio*».

Поэма «*De Triumphis*» целиком ориентирована на образец вергилиевской эпопеи: она во многих отношениях повторяет ее форму, а также материал, естественно, тот, основные элементы которого перечислены в «*Parisiana Poetria*». Высокий стиль здесь также варьируется в соответствии с предписаниями, а также примерами, которые дает Иоанн в своей поэтике. Следует, однако, отметить отклонения от заданного Вергилием образца: они касаются как выбора «современных» персонажей, так и формы, прежде всего метра. В этих отклонениях от образца, «*variationes*», и происходит «переключение» эпопеи в христианский регистр.

Проблема стиля у Иоанна Гарландского — центральная для его рассуждений о литературе; не разграничивая содержание и форму, Иоанн сосредоточивается на главном вопросе — переосмыслении литературной культуры древних с новой точки зрения, где предпочтение отдается сочетанию разных уровней прочтения и прежде всего аллегории.

В этой связи следует отметить, во-первых, соответствие теории и практики как внутри «*Parisiana Poetria*», так и в остальном творчестве Иоанна, как до, так и после ее написания; во-вторых же, целостную концепцию стиля, предполагающую прежде всего соответствие предмета, материала и литературных эффектов. Рассматривая одновременно теоретическое и литературное наследие Иоанна, можно убедиться в последовательности и непротиворечивости его взглядов на письменную речь, иллюстрацией и дополнением которых служит каждое из его произведений.

Куртуазная песнь как трагический стиль. Творчество труверов в свете трактата «О народном красноречии»

Коллоквиум, на который мы собрались, заставляет в очередной раз вернуться к спорному для филологов-романистов вопросу: как соотносятся нормативные тексты (писавшиеся до XIII в. на латыни, а затем на языке «ок»), содержащие разного рода поэтические правила¹, и лирика на народном языке — стихи, дошедшие до нас в составе манускриптов и песенников и записанные не в момент своего создания, а спустя довольно долгое время? Вопрос этот, по-видимому, неразрешим, но он весьма важен, поскольку от него зависит и наше восприятие: что можно сказать об этих стихах, не опираясь на суждения их современников? С помощью какого инструментария их можно читать в наши дни?

Как известно, П. Зюмтор избегал употреблять слово — и понятие — «стиль» и в том значении, какое оно имело в средневековой латыни, и в современных его смыслах. Он полагал, что тексты на народном языке не подчинялись кодам средневековых латинских «искусств» риторики; кроме того, понятие отклонения, на котором основано восприятие того или иного «стиля», вдвойне неприменимо к корпусу средневековой словесности: во-первых, из-за незнания нами «обыденного» (не литературного) языка, во-вторых, из-за преобладания «коллективных стилей» над «стилями индивидуальными» — несмотря на приведенные им отдельные «замечательные исключе-

¹ Помимо среднелатинских «artes», начиная с XIII в. появляется значительное количество текстов — более или менее законченных трактатов — на языке «ок» («gazos de trobar»), а в XIV в. — на языке «ойль»; наконец, в XV в. создаются многочисленные «Искусства второй риторики». Вначале авторами таких трактатов были сами поэты («Искусство сочинять» Дешана), позднее — ученые риторы. См. об этом коллективный труд под моей редакцией, вышедший в издательстве «Файяр»: Oc, oïl, si. Les langues de la poésie entre grammaire et musique / Sous la dir. de M. Gally. Paris: Fayard, 2010.

ния», то есть более личностно окрашенные варианты, связанные с каким-либо именем или произведением².

В свою очередь, средневековые латинские трактаты XII–XIII вв. содержат целый ряд отклонений от античных текстов, которые лежат в их основе. Три «стиля» — низкий, средний, высокий — выводятся из сферы «*elocutio*» и связываются с общественным статусом людей, о которых ведется речь. В «Вергилиевом колесе» сюжеты и материал сопрягаются с социальным положением персонажей в довольно размытых «жанровых» рамках³. Таким образом, «стиль» следует искать не только или не столько на уровне чистых украшений речи, несмотря на всю их важность. Он требует привлечения чего-то еще — чего-то, что определяет сам статус поэзии.

Рассматривая эволюцию этих метапоэтических суждений, мы встречаем еще одну попытку классификации, предпринятую до появления собственно «*gazos*»: это не столько целостная теория, сколько ее наброски в творчестве самих трубадуров, в частности, в довольно ироничной тенсоне, или споре, который ведут между собой Гираут де Борнейль и Раймбаут Оранский (Рамбаут д'Ауренга)⁴.

Речь идет о двух «*trobar*» — двух стилях или возможных модальностях поэтического высказывания: «*trobar leu*» и «*trobar clus*». «Закрытая» (вторая) модальность основана на загадке, «темноте» слов и их расположения, она стоит на грани, за которой коммуникация становится невозможной. Иначе говоря, ее язык, просодия и семантика *намеренно* затруднены. Она требует определенной аудитории, способной уловить *значение* («*senefiance*») песни, сделать усилие, необходимое для ее понимания и интерпретации. Смысл нужно завоевать. *Amors* (другое наименование поэзии и ее смысла) не дается прямо. Напротив, «ясная» речь стремится быть доступной для всех, даже рискуя быть неверно истолкованной, остаться непонятой и искаженной. Писать «ясно» — значит отстаивать поэзию прозрачную, сладкозвучную, основанную на удовольствии, пусть при этом и ставится под угрозу глубинный смысл поэтического труда. Спор идет о

² См.: Zumthor P. Essai de Poétique médiévale. Paris, 1972. P. 154–156 (рус. пер.: Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2003. С. 158–160).

³ См.: Bourgain P. Théorie littéraire. Le Moyen Age latin // Histoire des poétiques. Paris: PUF, 1997. P. 48, 50.

⁴ Текст тенсоны и ее перевод на современный язык см. в двуязычной антологии Жака Рубо: Roubaud J. Les troubadours. Paris: Seghers, 1971. P. 158–161.

восприятию стихов и том отклике, который они получают среди аудитории:

Сеньор Линьяуре, я не возражаю против того, чтобы каждый писал, как хочет, но мне кажется, что песню больше любят и ценят, если сделаешь ее понятной и доступной всем; не презирайте меня за это.

Гираут, я не хочу, чтобы в путаницу превратились мои песни, отныне никогда пусть хорошие и малые и великие не хвалят их, глупцы же не будут их хвалить, ведь они не различают драгоценного и достойнейшего и смеются над ним⁵.

Трубадур не может не задаваться вопросом, насколько адекватно аудитория понимает его искусство. Говоря в современных терминах, выбор между «*trobar leu*» и «*trobar clus*» — это выбор между тем, чтобы слагать песни прежде всего для других, в рамках коммуникативной динамики поэтического акта, и тем, чтобы слагать их прежде всего в соответствии с собственным пониманием поэзии и искусства трубадура. Раймон Видаль в своих «*Razos de trobar*» утверждает, что публика вводит трубадуров в заблуждение, ибо делает вид, будто понимает их, и тем самым не позволяет отделить дурных трубадуров от хороших⁶.

Отстаивая затрудненность «*trobar*», трубадур провозглашает его *аристократический*, высший характер. Форма неотделима от содержания, тема от материала, а трубадуры — от своей аудитории. О чем, для кого и зачем слагают песни? Поэма — единственный ответ на все эти вопросы. Ответ, воплощенный в поэтическом акте. Следовательно, «стиль» — если называть «стилем» то целое, что складывается из всех составных частей *кансоны*, — есть нечто большее, чем речевая манера: в нем заключен сам смысл существования «*trobar*».

Свидетельства средневековых авторов, какими бы редкими и противоречивыми они ни были, представляют для нас ценность уже потому, что помогают нам в восприятии этих текстов. То, что они гово-

⁵ Перевод выполнен по современному французскому тексту Ж. Рубо (ср. рус. пер. В. Дынник: «Сеньор Линьяуре, я не враг / затей словесных, — пусть поет / любой, как петь его влечет, / — но все же сам / хвалу воздам / лишь простоте певучих строк: / что всем понятно — в том и прок! / — Гираут, зачем тогда, чудак, / трудиться, зная наперед, / что труд усердный попадет / не к знатокам, / а к простакам, / И вдохновенных слов поток / в них только вызовет зевок!»).

⁶ См. издание: *Ramon Vidal. Razos de trobar* / Ed. J. H. Marshall. Oxford, 1972. § 3.

рят и о чем умалчивают, то, как они описывают свою практику, свои решения, может послужить для нас ариадниной нитью.

Поэтому мы в своей попытке уловить ореол того смыслового воздействия, которое оказывала кансона, будем привлекать суждения еще одного свидетеля, избранного и пристрастного читателя, трубадура и теоретика, прекрасно знающего обе изложенные выше позиции и способного выступить посредником для нас: Данте, который считал Гираута де Борнейля, сторонника «trobar leu», одним из лучших мастеров среди трубадуров.

Трактат Данте «О народном красноречии» («De vulgari eloquentia»), написанный в начале XIV в., был известен мало и получил распространение лишь в XVI в. (в 1529 г. появился его итальянский перевод, а в 1577 г. в Париже был издан латинский текст). Этот неоконченный текст представляет собой теоретическое истолкование средневековым автором искусства «канцоны». Эта унаследованная от трубадуров поэтическая форма в его глазах является (в большей степени, нежели баллада или сонет) вершиной творчества на народном языке; ее следует слагать на «volgare illustre», том возвышенном, очищенном языке в его итальянском изводе, к которому он стремится всей душой. На языке естественном и одновременно всеобщем, способном воссоздать в некой форме единство всех человеческих языков, утраченное после Вавилонской башни⁷. При этом поэтический язык, в котором он реализуется, преодолевает рамки прагматической функции народных языков и переходит, так сказать, в *совершенную* модальность песни. Песнь становится в высшей степени взыскательным и законным поэтическим актом. Актом, уже получившим различные воплощения у поэтов, пишущих на вольгаре, образцом, которому следует подражать искусно, «разумно», чтобы он стал полноправным соперником образцов латинских. Следовательно, песнь — это некий язык и некая форма, которые, существуя в стороне от своего источника, обыденного языка, подчиняются определенному коду, обладающему таким достоинством и благородством, что ее создатель превращается в «поэта», подобного поэтам латинским. Это достоинство связано также с «королевским» («aulique») и «придворным» («curial») характером социально-этического пространства ее актуализации⁸; на-

⁷ См. среди прочего: Corti M. Les notions de langue universelle et de langue poétique chez Dante // Logos semantikos / J. Trabant, ed. Berlin; New-York, 1981. Vol. I. P. 37 ss.

⁸ См.: De vulgari eloquentia. I, XIX, 1.

конец, оно зависит от ее материала: любовь («амог») — это один из трех благородных предметов поэзии наряду с военными подвигами и добродетелью. Ибо возвышенное реализуется, помимо прочего, и в выборе тематики.

Из этого краткого пересказа очевидно, что Данте создает синтез латинских и окситанских источников и что для него существует единый «стиль» песни: стиль, бесспорно, жанровый, намеренно не совпадающий с родным для него языком и состоящий в соответствии определенной поэтической формы ее предмету и заложенному в ней значению.

Сам Данте полагал, что нашел этот «стиль» в песнях некоторых своих предшественников, созданных как на языке «ок», так и на языках «си» и «ойль». Стиль песни тесно связан с этой тройкой народной поэтикой, объединенной одним понятием — «амог»⁹.

Наша задача будет состоять в том, чтобы, кратко напомнив дантовское определение песни как «трагического стиля», прочесть в свете этого определения песнь Тибо Шампанского, на которую Данте дважды ссылается в своем трактате (это едва ли не единственная у него отсылка к большой куртуазной песни на языке «ойль»), и попытаться понять, почему, согласно его критериям, она является «трагической»; затем мы постараемся, вслед за Драгонетти и Агамбен¹⁰, очертить смысл этого определения применительно к куртуазной песни.

1. «Трагический» стиль — ни низкий, ни возвышенный

В главе IV книги II «О народном красноречии» Данте относит песнь к «трагическому стилю», связывая его с выбором предмета описания, требующего высокого стиля, и пересматривая тем самым классификацию трех стилей:

⁹ См.: De vulgari eloquentia. I, IX, 3: «Trilingues ergo doctores in multis conveniunt, et maxime in hoc vocabulo quod est “амог”» (далее следуют цитаты из Гираута де Борнейля, Тибо Шампанского и Гвидо Гвиницелли).

¹⁰ Dragonetti R. La conception du langage poétique dans le *De vulgari eloquentia* // Aux frontières du langage poétique. Gand. Romanica Gandesia. 1961. № 9. P. 9–77; Idem. Dante, la langue et le poème. Paris: Belin, 2006. P. 45–106; Agamben G. La fin du poème. Paris: Circé, 2002.

Но в том, о чем случится говорить, надо сделать выбор и решить, воспевать ли это слогом трагедии, или комедии, или элегии. Трагедией мы вводим более высокий слог, комедией более низкий, а под элегией разумею слог несчастных. Для того, что оказывается необходимым воспевать слогом трагедии, надо применять блистательную народную речь и, следовательно, слагать канцону. А при слоге комедии брать или среднюю, а то и низкую народную речь <...>. А при слоге элегическом нам следует применять только низкую народную речь¹¹.

Такое разграничение поэтических жанров встречается во многих среднелатинских трактатах, в частности, у Матвея Вандомского¹².

Песнь, которую Данте несколькими строками выше определяет как «вымысел, облеченный в риторику и музыку», в главе VIII превращается в «произведение», «*actio completa*»: «полностью действие, искусно сочетающее слова, сложенные для напева» (VIII, 6). Впрочем, под это определение подпадают несколько жанров, и баллады, и сонеты, однако песнь превосходит их благодаря выбранному для нее «блистательному вольгаре». Понятие «стиль» здесь предполагает целостное видение творения. Трагический стиль разработан в полной мере, «когда с глубиной мысли согласуются как величавость стихов, так и возвышенность оборотов речи и изысканность слов» («*gravitas*», «*superbia*», «*elatio*», «*excellencia*») (IV, 7). Этот набор определений, обозначающих высшую степень каждого из элементов, требует конкретизации, которую Данте и приводит в следующих главах своей поэтики: предпочтение следует отдавать одиннадцатисложнику, украшенному синтаксису, «расчесанным» словам (здесь он смыкается с большинством авторов среднелатинских поэтов и отступает от норм «*trobar clus*», требующего слов «волосатых» — «*irsuta*»¹³), словам изысканным, помогающим сотворить, «изготовить» песнь. Ибо

¹¹ Здесь и далее трактат Данте цитируется в пер. Ф. А. Петровского.

¹² *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age* / E. Faral, éd. Paris: Champion, 1924. P. 109–193. См. также обобщающий труд Эдгара де Брюйна: *De Bruyne E. Etudes d'esthétique médiévale*. Paris: Albin Michel, 1998 (первое изд.: 1946). Vol. 1. P. 386–387.

¹³ Под «волосатыми» словами Данте имеет в виду слова, не обработанные поэтической речью, редко встречающиеся или не встречающиеся в поэзии; перевод А. Ф. Петровского не представляется здесь удачным, однако мы предпочли сохранить используемый им термин, чтобы не дезориентировать русского читателя. *Примеч. редактора*.

песнь — деяние, которое прежде всего «делают», а не «воспринимают» (VIII, 4)¹⁴. Данте решительно встает на сторону творца, «изобретателя», «поэта». Его интересует момент «творчества», и в этом он также смыкается с авторами «искусств», призванных стать руководством для оратора.

Кроме того, поэт — это лишь тот, кто пишет словами, как он повторяет в главе VIII: мелодию никогда не именуют «песнью»¹⁵, «песнь» — это только словесное сочинение, даже если оно включено в сборник, стало *текстом* и предназначено для чтения; песнь же наивысшая, повторяет он, есть «соединение трагическим слогом равных станц без репризы в единую мысль» («ad unam sententiam»). «Tragica conjugatio». Форма является трагической сама по себе. Она является *синтаксисом*.

2. КОРОЛЬ НАВАРРСКИЙ, ОБРАЗЦОВЫЙ ТРУВЕР?

Мы плохо представляем себе, насколько хорошо Данте был знаком с творчеством трубадуров и тем более труверов¹⁶.

Среди последних выделяется только Тибо Шампанский, которому он ошибочно приписывает одну из песней Гаса Брюле (VI, 6) и из которого дважды цитирует один и тот же зачин (в книге I, в связи с понятием «амог», и в книге II в связи с выбором 11-сложника). Известно, однако, что Тибо был одним из самых знаменитых и к тому же знатных труверов, и можно предположить, что Данте знал (читал?) его песнь. У него она упомянута отнюдь не случайно и не за неимением других. По крайней мере, мы будем придерживаться этой

¹⁴ «И здесь надо принять во внимание, что канцона может быть понимаема двояко: в одном смысле, поскольку она создается ее сочинителем, она есть действие <...>; в другом смысле, поскольку, будучи создана, она исполняется либо сочинителем, либо кем-нибудь другим, исполняясь либо нараспев, либо нет, она есть восприятие. Ибо в первом случае она делается; во втором же она, очевидно, действует на другого и, таким образом, она является или чьим-либо действием, или чьим-либо восприятием. И так как она делается раньше, чем действует, ее надо скорее и даже непременно называть согласно тому, что она делается и есть чье-либо действие, чем согласно тому, что она действует на других. Свидетельство этого то, что мы говорим: “Это канцона Петра” — не потому что он ее исполняет, а потому что он ее создал».

¹⁵ «Ad quod dicimus quod nunquam modulatio dicitur cantio, sed sonus, vel thonus, vel nota, vel melos» (VIII, 5; «Тут мы и скажем, что напевом называется не сама канцона, но звук, или тон, или нота, или мелодия»).

¹⁶ См.: *Santangelo S. Dante e i trovatori provenzali*. Catana, 1921. Автор указывает, что Данте был известен текст Рамона Видаля, о котором шла речь выше.

гипотезы и посмотрим, чем она могла ему понравиться и почему он считал, что она отвечает его критериям.

Песнь «От благой любви происходит пристойность и доброта» «De fine amor vient seance et bonté» (в «О народном красноречии» ошибка: вместо «seance» — «sen»¹⁷) привлекает прежде всего своей правильностью: пять 11-сложных восьмистиший, одни и те же рифмы в двух первых и двух вторых строфах; рифмовка пятой, последней, совпадает с тремя стихами послышки. Таким образом, мы имеем изящное чередование четного и нечетного: мужские и женские рифмы чередуются по двум типам — сначала перекрестные, затем парные. Третья и четвертая строфы строятся на резком контрасте мужских и женских рифм, в пятой контраст смягчается, и последний стих послышки замыкается на звук «é» первого стиха. С помощью кольцевой композиции создается своеобразная драма, изящная, *прециозная* вариация на тему любовной раны: глаза дамы наносят смертельный удар, образом которого выступает стрела; если дама захочет, она сможет удалить только древко стрелы, но наконечник вынуть нельзя. Первая и третья строфы строятся на игре имплицитных религиозных метафор, где развивается в любовном ключе тема троицы, находящая разрешение в едином целом — любви.

«Tuit troi sont un, qui bien i a pensé» (ст. 3).

«Cil dui sont troi et dou tierz sont li dui» (ст. 17).

Первый стих песни содержит поговорку, почти сентенцию, которая затем перерастает в метафору: в сердце поэта теснятся дозорные любви; она получает развитие во второй строфе, постепенно перерастая в метафору света в глубокой тьме, которая, в свою очередь, превращается в яркое, ярче солнца, сияние дамы. Тем самым оксюмороны и антитезы разворачиваются в замечательно связном континууме порождающих друг друга метафор.

В третьей строфе троичная схема выстраивается на основе иных ценностей: если в строфе I речь шла о «пристойности» и «доброте», рождаемых Любовью, то в третьей строфе в основе любви лежат обратные чувства, «доблесть» и «воинственность», и любовь, в свою очередь, питается ими. Любовь — тройственная, внутренне кон-

¹⁷ См.: Chansons des trouvères / Ed. bilingue S. N. Rosenberg, H. Tischler, M. Th. Grosset. 1995. P. 586–590 (Lettres Gothiques).

фликтная реальность, она по самой сути своей заключает в себе противоположности. Однако поэт — единственный, кто изгнан из «гостеприимного» пространства любви, находящегося во власти дамы, от которой зависит его смерть или радость. Метонимическая посылка сердца целиком совпадает с посылкой песни, которую даме, быть может, придет желание спеть и тем самым актуализировать, одновременно сделав реальной любовь поэта.

Несмотря на обилие образов, из которых складывается ткань песни, в ней предложена особенно насыщенная, абстрактная и продуманная формула *fin'amor*. Тибо, великий трувер, сумел по-своему связать традиционные мотивы извечно повторяющейся любовной песни и придать им, так сказать, дидактический оборот. В его «ясной» речи преобладают простые, гармонично звучащие слова, преимущественно двусложные, как и предписывает Данте. Некоторые комментаторы полагали, что Данте выбрал эту песнь, потому что она якобы может считаться предтечей «стильновизма». Трудно сказать, в какой мере этот пример стал результатом отбора. Так или иначе, Данте считал его показательным для высокого стиля на языке «ойль», и в нем можно отметить новизну в развитии темы, использование метафор, придающих речи аллюзивный и украшенный характер, строфику, подчиненную варьированию одного и того же мотива. Песнь Тибо, сжатая и связанная, по праву может считаться весьма удачным образцом трагического «*conjugatio*».

3. ТРАГИЧЕСКАЯ ПЕСНЬ

Данте в своей поэтике предписывает правила стихотворства, набрасывает трактат о рифмах и на этом обрывает свой труд. Он ставит предел своим предписаниям, своему замыслу. Быть может, потому, что трактат по поэтике не должен превращаться в учебник поэтического мастерства?

Возможно, Данте не сумел завершить поэтическое искусство отчасти именно из-за своего возвышенного представления о песни: песнь не может быть всего лишь изделием ловких стихотворцев-ремесленников, «изобретателей», слагающих песни без «умения», без понимания ее правил и *искусства*. Данте обосновывает необходимость своего трактата через двойное подражание латинскому образцу: поэты тоже должны писать ученые труды, они должны следо-

вать правилам поэзии и задавать их, писать, полностью осознавая свое поэтическое мастерство¹⁸. Данте продлевает эту работу в «Пире»: это «газо» его собственных поэм, как «Новая жизнь» — «vida», написанное им самим.

Но эта наука истинного поэтического письма символизируется прилагательным «трагический». Трагическое предполагает благородную тематику и выражается в неотделимом от нее блистательном языке. Трагическое — это соединение, сплав, общее сочетание элементов: «conjugatio». В этом смысле трагический стиль есть всеобъемлющее начало, он не столько одна из тональностей, один из регистров, сколько совершенный синтез всех составляющих поэмы, высшая поэтика. Тем самым кольцевая форма песни Тибо, сплав всех риторических приемов, создающих неповторимый, неотступный поиск любви, «трагичны». Все уровни поэтической речи необходимым образом взаимосвязаны.

И тем не менее. Мольба может только бесконечно повторяться, не получая ответа, у нее нет счастливого будущего, нет завершения. И эта безнадежность, эта мучительная радость любить, а не только совершенная форма, в которую они отлиты, также могут показаться нам трагическими. Этот в высшей степени поэтический тупик сам Данте преодолет в своей божественной «комедии», в соответствии с программой, изложенной в конце «Новой жизни»: он выйдет за пределы одной лишь песни о человеческой любви, каким бы метафорическим или аллегорическим смыслом ее ни наделять.

Ж. Агамбен полагает, что трагический характер fin'амог является принципиально новым явлением, отсутствующим как в поздней Античности, так и в традиции средневековых латинских грамматиков. «Любовь, очерчивающая пространство, где, благодаря вожделению, только и сохраняется “естественный” характер первородного греха, — единственно возможный трагический опыт в средневековом христи-

¹⁸ «...Мы напоминаем, что неоднократно называли слагателей стихов на народной речи поэтами; мы дерзнули на это, без сомнения, разумно, потому что они, конечно, поэты, если рассудить, что такое поэзия: она не что иное, как вымысел, облеченный в риторiku и музыку. Однако отличие их от великих, или правильных, поэтов в том, что великие творят по правилам речи и искусства, они же — как придется, о чем уже говорилось. Поэтому-то чем ближе мы следуем великим поэтам, тем и правильнее сочиняем стихи. Ради этого, принимаясь за ученый труд, нам следует равняться по законам их ученой поэтики» (IV, 2, 3).

анском мире». Помимо замысла самого Данте, «попытка преодолеть трагический конфликт через опыт совершенной любви, естественной и личной одновременно, представляет собой доселе не востребованное наследие эротической поэзии XIII в., которое она оставила западной культуре Нового времени»¹⁹. Со своей стороны, Р. Драгонетти говорит о «катартическом эффекте *cantio*», трагизм которого получает разрешение в возврате к новому языку — «блистательному вольгаре», заново сплавляющему в единое целое языки, рассеянные после Вавилонской башни, «естественному и всеобщему» языку, присутствующему одной лишь поэзии²⁰.

В этом смысле понятие «стиль» у Данте одновременно и включает в себя его толкование в средневековых латинских трактатах, которым он стремится подражать, чтобы возвысить поэзию на народном языке, поднять ее до уровня наделенного самосознанием искусства, — и выходит за рамки этих трактатов. Подобно некоторым современным теоретикам стиля, Данте понимает «стиль» как произведение в целом, — но не какое-то отдельное произведение, а определенный замысел и материал, инвенцию и жанр. В трактате «О народном красноречии» Данте вовлекает в пространство своих поэтических и мистических рассуждений лирику трубадуров и великих труверов. Быть может, ошибочно или, если угодно, помимо их воли. Бесспорно одно: эта лирическая поэзия обретает у него благородство, высший статус, поднимающий ее над простой «песнью».

Трактат Данте позволяет нам отчасти уяснить причины славы некоторых труверов — в том числе Тибо и Гаса, — в рамках традиции, на которую они опираются и «к которой, обретая реализацию, принадлежит текст»²¹; но, помимо этого, влияние Данте определило *серьезное* восприятие нами этой лирики — как бы мы ни привыкли искажать смысл понятия «трагическое».

¹⁹ Agamben G. Op. cit. P. 26.

²⁰ Dragonetti R. Op. cit. P. 105. См. также: Corti M. Op. cit. P. 36.

²¹ Zumthor P. Op. cit. P. 220.

Стиль и арифметика стиха в «Романе о Роллоне» Васа¹

Несмотря на то, что проблема стиля не ускользает от внимания создателей латинских трактатов о поэтическом искусстве XII—XIII вв., в рождающейся литературе на народном языке отсутствуют теоретические рассуждения по этому вопросу; это относится даже к текстам, возникшим в русле того, что принято называть «*translatio studii*». Однако практика переводов, — поскольку в связи с соотношением перевода и источника нередко встает вопрос о языке, — так или иначе служит для писателей одним из способов научиться писать, подвергая молодой еще язык обработке в соответствии с латинским образцом, которому они подражают и который служит для них богатым и освященным традицией кладезем знания. Все эти авторы — духовные лица, которые, в соответствии со своим положением, получили школьное образование, а значит, хорошо разбирались в латинской риторике и знаменитом дидактическом трехчастном делении стилей «по горизонтали»: его описание они могли найти (если брать только сочинения, известные в Средние века и служившие практическими пособиями) в «Риторике для Геренния» и в «Ораторе» Цицерона². Однако это трехчастное деление, которое в Античности основывалось на иерархии тем, качествах красноречия либо же на «*officia*» оратора, превратится в жесткую систему, основанную на

¹ Текст романа цитируется по изд.: *Wace. Le Roman de Rou* / A. J. Holden, éd. T. 1—3. Paris: Picard, 1970.

² Так, в «Ораторе» различаются три типа ораторов. Во-первых, ораторы, «так сказать, велеречивые, обладавшие одинаково величавой важностью мыслей и великолепием слов, сильные, разнообразные, обильные, важные, способные и готовые волновать и увлекать души»; во-вторых, ораторы «сухие», с «речью меткой, отточенной и сжатой»; и, наконец, между ними находится «средний и как бы умеренный род речи, не обладающий ни изысканностью вторых, ни бурливостью первых». «Слог такого рода, как говорится, течет единым потоком, ничем не проявляясь, кроме легкости и равномерности: разве что вплетет, как в венок, несколько бутонов, приукрашивая речь скромным убранством слов и мыслей» (*Цицерон. Оратор. 5. 20—21. Пер. М. Л. Гаспарова*).

иерархии трех поэтических жанров, которая была разработана Донатом в его комментарии к Вергилию. Все соответствующие тексты хорошо известны еще по работам Курциуса и Э. Фаралья. Подчеркнем лишь загадочный и парадоксальный характер этой теории, которая считается одновременно и чрезвычайно важной для понимания стиля в эпоху Средних веков, и недостаточной, ущербной. По мнению Поля Зюмтора, она «плохо применима» к романской словесности, где различия между отдельными текстами или группами текстов «слабо выражены и очень неустойчивы», так что на них «нельзя выстроить релевантную оппозицию»³. А согласно Даниель Жамес-Рауль, которая сопоставила данные из латинских «Поэтических искусств» XII—XIII вв., эта теория уже устарела и не работала и в латинской традиции⁴. Теория эта хотя и остается «в сознании большинства авторов обязательным элементом», но не оказывает никакого практического влияния. Теория трехчастного деления, несущая на себе уже в XIII в. очевидную печать ограниченности, вторичности, принадлежности к прошлому, «оказывается неактуальной».

Достоинством гипотезы Д. Жамес-Рауль является то, что она разграничивает теорию и все, что связано с конкретной языковой практикой. Принцип классификации по уровням стиля — идеальная схема, которая не может не подчиняться культурным, идеологическим и лингвистическим обстоятельствам той или иной эпохи. В своей последней работе, недавно переведенной на французский язык, Э. Ауэрбах показал, как «низкий» («humilis») стиль приобрел высокий статус под влиянием христианской мысли, для которой не существует низких тем, и как «античное чувство великого и возвышенного испарилось» на протяжении Средних веков в силу бесконтрольного употребления риторических форм — эту тенденцию впоследствии продолжили создатели поэтических произведений на народном языке в XII в.⁵ С другой стороны, колебания, меняющие чувство стиля — высокого, среднего и низкого, — были обусловлены не только измене-

³ Zumthor P. Rhétorique et poétique latines et romanes // Gründriss der romanischen Litteraturen des Mittelalters. Vol. 1. Heidelberg: Winter-Universitätsverl., 1972.

⁴ См.: James-Raoul D. Effets de style au Moyen Age // Colloque du CIERMA. Aix-en-Provence. 28–30 mai 2008. Приносим благодарность Д. Жамес-Рауль, предоставившей мне свою работу до ее опубликования.

⁵ См.: Auerbach E. Le Haut langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Age / Trad. de l'allemand par R. Kahn. Berlin, 2004.

нием обстоятельств: уже у авторов греческих и латинских риторик содержание этих понятий не всегда одинаково и для их определения используются различные синонимы. Конечно, оратор, выбирая стиль, должен опираться на некоторое количество констант, однако для этих авторов трехчастное деление стиля было не устойчивым, строгим понятием, а скорее рабочей гипотезой, подчиненной главной идее риторики — «*aptum*». «*Aptum*», или «*decorum*», благодаря которому форма речи зависит от конкретной ситуации и совпадает с ней, не допускает никакой стилистической схоластики, никакого догматизма⁶. Конечно, для Цицерона, считавшего язык «*imitatio naturae*», существование разных уровней стиля подтверждается красноречивыми примерами, и тем не менее эти уровни — лишь открытые возможности, чья плодотворность и новые формы использования определяются многообразием человеческих ситуаций.

Если способность заново создавать стилистические категории заложена в самой сущности языка, то формирование в XII в. словесности на народном языке является в данном отношении особым моментом: ситуации, определяющие форму речи и изменения стилистических границ, в это время коренным образом изменились. Несмотря на влияние античных категорий, трехчастное деление стилей как таковое было неприменимо к романскому языку — языку простому, еще не способному воспринять истинно риторическую форму, отвечающую античным канонам, а на письме — подчиняться узде стиха или, точнее, различных метрических и строфических конструкций, которые, не будучи, как правило, ни эквивалентными, ни взаимозаменяемыми, служили очевидными маркерами стиля. Наша статья как раз и посвящена взаимосвязи стиля и метра — важнейшему моменту для понимания процессов, происходивших в новой романской литературе; в качестве примера мы обратимся к последнему повествовательному произведению англо-нормандского клирика Васа, «Роману о Роллоне»: в нем выявляется не троичная классификация стилей, но оппозиция, на основе которой можно обнаружить стилистические черты, несущие в себе различные системы ценностей.

Произведение это, написанное в 1160–1170-х гг. на основе латинских текстов, скорее всего, для короля Генриха II Плантагенета, яв-

⁶ В трактате «Об ораторе» (III, 45) Цицерон уподобляет язык и слова воску.

ляется, насколько нам известно, вторым на то время примером повествования, где соседствуют две разные метрические формулы⁷, что грозит нарушить органическую целостность текста. Распределение метров и строф в нем подчинено, по выражению Даниеля Пуарьона, настоящим правилам арифметики⁸; оно преследует чисто стилистические цели и относится к двум «genera dicendi», природу и цели которых мы бы и хотели описать.

СТИХ КАК ЖАНРОВЫЙ И СТИЛИСТИЧЕСКИЙ МАРКЕР

Как известно, выбор метрики и строфики очерчивает отличные друг от друга текстовые и жанровые пространства; он связан с разграничением тематики и определяет способ выражения, включающий в себя тональность рассказа, его синтаксис, лексику и набор фигур. В целом эта дистрибуция строится по бинарной схеме: строфа, состоящая из 8-сложников с парными рифмами, характерна для «романа»; однорифменная лесса, состоящая из 10-сложников или, реже, alexandрийских стихов, — для песни о деяниях. Во второй половине XII в. — мы ограничиваемся литературной продукцией периода создания «Романа о Роллоне» — исключений из этого правила было очень мало. «Гормон и Изамбар» — единственная жеста, написанная однорифменным 8-сложником; еще в пяти переложениях латинских текстов на романский язык использован alexandрийский стих⁹. Оригинальный характер этих произведений не ускользнул от внимания критики, однако следует отметить, что «Роман о Роллоне», созданный раньше, чем большинство из них, предстает одновременно и их предтечей, и явлением совершенно уникальным. Вас одним из первых использовал alexandрийский стих и лессу-монорим в тексте, который представлен как перевод латинских произведений; он прямо указывает на них: это прежде всего «De moribus» Дудона Сент-Квентинского, адресованный Ричарду II, и «Gesta normannorum»

⁷ Первый — это «Бестиарий» Филиппа де Таона, созданный между 1121 и 1135 гг. Позднее изменения метра внутри одного сочинения встречаются также в песнях о деяниях «Айоль» и «Фульке де Канди», а также у Жордана Фантома.

⁸ См.: *Poirion D. Théorie et pratique du style au Moyen Age : le sublime et la merveille // Revue d'histoire de la langue française. 1986. № 1. P. 15–32.*

⁹ В двух версиях «Романа об Александре на Востоке», в «Романе о Горне» Тома, «Хронике» Жордана Фантома (1174) и «Жизнеописании святого Фомы Бекета» Гарнье из Пон-Сент-Максенса (1172–1174).

Гильома Жюмьежского и его продолжателей¹⁰. Однако синкретизм письма еще усиливается благодаря неоднородному характеру метрики на протяжении всего текста. Последний состоит из двух частей с четко очерченной границей между ними. Первая часть открывается прологом, который издатель «Роллона» назвал «Восходящей хроникой», и воссоздает в лессах однорифменным александрийским стихом «жизнеописания» Роллона, Вильгельма Длинный Меч и Ричарда I; вторая часть предваряется еще одним прологом и написана, как и он, строфами из 8-сложников с попарным чередованием мужских и женских рифм; она посвящена «жизнеописаниям» Ричарда II, Роберта Великолепного, Вильгельма Завоевателя и Генриха I. Обе части безусловно принадлежат перу Васа; более того, издатель «Романа о Роллоне» сумел по одному сохранившемуся фрагменту воссоздать его генезис. Около 1160 г. клирик, к тому времени уже написавший первый набросок текста 8-сложником с чередованием мужских и женских рифм, отказывается от него и выбирает александрийский стих и лессу-монорим, но спустя какое-то время, скорее всего около 1170 г., вновь возвращается к строфам и 8-сложнику.

С чем связаны эти изменения формы? Оставим пока в стороне различные гипотезы на сей счет, которые можно выдвинуть в этой связи, и ограничимся только приемами версификации. Промедления Васа, «опыты», которым он предавался в «Роллоне», свидетельствуют о том, что выбор метра был для него небезразличен, что рефлексия над ним заставила его дважды изменить текст романа. Действительно, эти два типа стиха совершенно различны. Напомним, что 8-сложник не является поэтически маркированной формой. Он развился, скорее всего, из гимнического стиха, использовался в агиографии и, вероятно, был перенесен в народный язык клириками; одновременно его изначальная строфика превратилась в непрерывную структуру с парными рифмами¹¹. Поскольку этот метр не имеет четкой цезуры, а его строфика не предполагает фиксированных, правильных пауз, синтаксис в нем, не встречая никаких метрических помех, развертыва-

¹⁰ *Dudon de Saint-Quentin. De moribus et actis primorum Normanniae ducum auctore Dudone sancti Quintini decano* / Ed. de J. Lair. Caen, 1865 (Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie); *Guillaume de Jumièges. The Gesta Normannorum Ducum of William of Jumièges, Orderic Vitalis and Robert of Torigni* / Ed. and trad. by E. M.C. Van Houts. Oxford: Clarendon Press Oxford, 1998.

¹¹ Эта гипотеза принадлежит Э. Ауэрбаху (см.: *Auerbach E. Op. cit.* P. 187).

ется свободно и гибко, образуя континуум, как нельзя лучше подходящий для повествования о событиях. По мнению Э. Ауэрбаха, «быстрый и удобный» 8-сложный стих пригоден для всех типов речи и был взят на вооружение романом, независимо от тематики¹², однако его сжатость, единообразие и то, что он, говоря словами Цицерона, «течет единым потоком», сближают его со средним стилем.

Эти его свойства образуют очевидный контраст с александрийским стихом, чье «величие», торжественность и ритмическое богатство — именно такие определения дает Цицерон высокому стилю — совпадают с достоинствами «соріа» («изобилия»), служившего наиболее очевидным маркером качества стиля, выработанного риторикой. С учетом того, что в Античности историческое письмо является «*opus oratorium maxime*» («*De Legibus*». I, 5)¹³ и что оно тесно связано с риторикой, будучи одним из ее ответвлений, а также с поэзией, можно сделать вывод, что александрийский стих сообщает первой части «Романа о Роллоне» литературный и поэтический статус. Его поэтическая нагрузка подкрепляется использованием ассонансной лессы, напоминающей приемы песни о деяниях, которая хоть и сближается с хроникой по способу повествования, но служит одной из разновидностей хвалебной песни, панегирика. Тем самым принадлежность к жанру эпоса придает рассказу торжественность, а его разбивка на лессы переводит деяния членов нормандского и англо-нормандского рода в героическую модальность; с другой стороны, она создает почву для прославления предков Генриха II Плантагенета — по каролингскому образцу или, быть может, по той модели, какой служил первый «Роман об Александре».

Таким образом, перед нами целый ряд различных доводов, способных оправдать желание Васа найти такой метр, который бы выбивался из традиционного двухчастного деления жанров, а главное, коренным образом отличался от 8-сложника и связанного с ним типа письма и стилистического уровня. Эту гипотезу, на наш взгляд, подтверждает система переключек между двумя прологами, сознательно выстроенная историком: в их сходствах и различиях прослеживается та же оппозиция стилей, какая уже заложена в характерных особенностях обоих метров.

¹² См.: Auerbach E. Op. cit. P. 210.

¹³ Цицерон. Об Ораторе. 2, 12, 51; II, 63; 20, 66.

СТИЛИСТИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА ПРОЛОГОВ

После «жизнеописания» Ричарда I, заключающегося кратким эпилогом, начинается часть, написанная 8-сложником. Предваряющий ее второй пролог можно было бы перенести в начало произведения: два пролога взаимозаменяемы, они почти одинаковы по величине, выполняют, как и всякий пролог, вводную функцию и затрагивают сходные темы. Но эта игра зеркал, утверждающая синкретический характер письма, в то же время обнажает и различия; самое очевидное из них касается структуры каждого из прологов. Так, первый сразу вводит в курс дела: в нем содержится краткий пересказ будущей истории с ее героями и наиболее важными событиями их жизни, последовательность которых организует само повествование; тем самым он укладывается в типологию прологов песней о деяниях. Напротив, во втором введение в историю предваряется весьма обширным рассуждением о важности знания и роли духовенства, носителя этого знания, в полном соответствии с прологами «романных переложений», в частности «романов об Античности», появившихся незадолго до «Роллона». В этой оппозиции выявляется не только различие в технических приемах, но и иерархия стилей, которая продолжает и подчеркивает различие метров: первый из них можно назвать высоким, второй — средним.

Функция пролога состоит в том, чтобы показать условия создания и восприятия произведения; во втором прологе бросается в глаза субъективный и непринужденный характер речи, тогда как в первом слог в основном нейтральный и торжественный. Этот возвышенный тон ощущается уже в *incipit*:

Mil chent et soisante anz out de temps et d'espace
 puiz que Dex en la Virge descendi par sa grace,
 quant un clerc de Caen, qui non Mestre Vace,
 s'entremist de l'estoire de Rou et de s'estrace,
 qui conquist Normendie, qui qu'en poist ne qui place,
 contre l'orgueil de France qui encor les menasce,
 que nostre roi Henri la congnoissë et sace (v. 1–7).

В году тысяча и шестидесятом с тех пор и времен, как Господь в милости своей сошел [на землю] через Деву, клирик из Кана по имени Мэтр Вас взялся описать историю и род Роллона, каковой завоевал Нормандию, нравится это кому или нет,

словив грозившую ей гордыню Франции, дабы [эта история] королю нашему Генриху стала известна и ведома.

Точная, объективная датировка, упоминание Вочеловечения, торжественное именование автора и адресата резко контрастируют со слогом второго пролога, где те же мотивы изложены в духе обычной, даже непринужденной беседы. Третье лицо в высказывании сменяется первым, а речь писателя приобретает подчеркнуто индивидуализированный характер: он указывает на свою роль в повествовании и раскрывает свои чувства. Настойчиво, даже тяжеломерно представляя читателю Генриха II и его род, он опирается на свой личный опыт, который служит историческим фоном для дальнейшего рассказа:

Niés fud al premerein Henri
e pere al tierz, tuz treis les vi;
treis reis Henriz vi e cunui
e clerc lisant en lur tens fui;
des Engleis furent rei tut trei
e tuit trei furent duc e rei
rei de Engleterre la guarnie
e duc furent de Normendie.
Pur le onur al secunt Henri,
ki del lignage Roul nasqui,
ai jeo de Roul lunges cunté (v. 177–187).

Приходился он внуком первому Генриху и отцом третьему; видел я всех троих, трех королей Генрихов знал и повидал, и в их времена был священником и учителем. Все трое были короли англичан, и все трое были герцоги: короли могучей Англии и герцоги Нормандии. К чести второго Генриха, каковой из рода Роллона произошел, рассказал я долгую историю...

Сам же он предстает в лестном облике знаменитого автора, чьи литературные достоинства не получают должного вознаграждения:

Mais or[e] puis jeo lunges penser,
livres escrire e translater,
faire rumanz e serventeis,
tart truverai tant seit curteis
ki tant me duinst e mettre en mein
dunt jeo aie un meis un escrivein,
ne ki nul autre bien me face

fors tant: «Mult dit bien Maistre Wace;
vus devriez tuz tens escrire,
ki tant savez bel e bien dire» (v. 151–160).

Но хоть могу я долго размышлять, писать и перелагать книги, сочинять романы и сирвенты, не смогу я найти никого столь вежественного, кто бы меня вознаградил и дал жилище за писательство и кто бы иное сделал мне благо, кроме как сказал: «Прекрасно говорит мэтр Вас; должно вам сочинять все время, раз умеете вы излагать столь хорошо и красиво».

Его формулировки всецело субъективны и эмоциональны; Вас даже доверительно сообщает о своем положении и отношениях с заказчиком, королем Генрихом II, упомянув, в частности, дарованную ему пребенду в Байё (ст. 174). В первом же прологе, где, в согласии с принципом зеркального отражения, уже затрагивался вопрос о королевской щедрости, он описан в насыщенной, образной и аллюзивной форме:

Qui gaires n'a de rentes ne gaires n'en porcache;
mez avarice a fait a largesce sa grace,
ne peut lez mainz ouvrir, plus sont gelez que glace,
ne sai ou est reposté, ne truiz traïn ne trace;
qui ne soit losengier ne encort liu ne place,
a plusors i[l] fait on la cue lovinace.
Ce ne fu mie el temps Virgile ne Orace,
ne el temps Alixandre ne Cesar ne Estace,
lores avoit largesce vertu et efficace (v. 8–16).

У кого нет доходов, не может не искать их; но скарედность отняла у щедрости ее милость: не может она распахнуть руки, ибо они холоднее льда, не знает, где ее место, и за другими не следит; тот, кто не льстит, не получает никаких мест, и над многими так насмеваются. Во времена Вергилия и Горация, во времена Александра, Цезаря и Евстафия все было иначе: тогда щедрость была добродетелью и доблестью.

Обобщающие формулы, аллегория, возвышающая скарעדность великих мира сего, а затем метафора морского плавания, образ тяжкого труда писателя, который «то плывет под парусом, то тонет в волнах» (ст. 22), сообщают формулировкам благородство и высоту. Здесь нет ничего общего с тем разговорным регистром, той беседой, непо-

средственным человеческим контактом между автором и публикой, которые характерны для второго пролога, чей язык доступен всему сообществу.

Близость с читателем создают и рассуждения о шаткости человеческого удела, о колебаниях изменчивой Фортуны, предваряющие доверительный рассказ Васа о своем положении. Могущество Александра и Цезаря, чьи имена упомянуты уже в первом прологе, служит предлогом для долгих рассуждений о недолговечности любых царств, а следующее за ними изображение превратностей земной жизни создает образ бурного, переменчивого мира, где потрясения затрагивают в равной мере все живое и всех людей:

Tute rien turnē en declin,
tut chiet, tut moert, tut trait a fin;
tut funt, mur chiet, rose flaistris,
cheval trebuche, drap viescist,
huem moert, fer use, fust purrist,
tute rien faite od mein perist (v. 131–136).

Всякая вещь клонится к упадку, все рушится, все умирает, все влечется к концу; все меркнет, стена рушится, роза вянет, лошадь падает, ткань ветшает, человек умирает, железо тупится, дерево гниет, все рукотворное гибнет.

Все эти риторические «общие места» отсутствуют в первом прологе с его александрийским стихом: здесь, словно в подтверждение значимости описываемого материала в иерархии стилей, упомянутые невзгоды затрагивают лишь членов высшей касты, всех тех герцогов и князей нормандского происхождения, чья роль в исторических событиях обеспечивает героическую приподнятость рассказа. Так, например, обстоит дело с упоминанием о поддержке, оказанной королем Франции сыновьям Генриха II, когда они восстали против отца: в этом упоминании в очередной раз проявляется извечная и неистребимая ненависть нормандцев к французам, свидетельством которой может служить вся история герцогства Нормандского:

Es estoires peut on et es livres trover
qu'onques Francheiz ne voudrent as Normans foi porter,
ne por fiance faire ne por sur sainz jurer;
<...>
Par nostre novel roi, qui roi ne peut regner,

cuidèrent Normendie toute prendre et gaster;
les fiz mesconseillierent por le pere encombrer (v. 54–69).

Из историй и книг можем мы узнать, что французы никогда не давали веры нормандцам, не доверяли им, не полагались на их клятвы; <...> При нашем новом короле, который не может править по-королевски, задумали они всю Нормандию захватить и разорить; сыновей подговорили навредить отцу.

Вас создает иллюзию неизменной прочности социально-политического устройства, по сравнению с которым все, что связано с уделом отдельного человека, представляется вторичным, даже несуществующим: в рамках этой воображаемой системы превратности судьбы вытекают не из движений, происходящих в мире, не из прихотей Фортуны, но из определенной формы детерминизма, который затрагивает лишь исключительные судьбы и исключительных людей и сближается с трагическим *фатумом*.

Различие между двумя прологами проявляется с еще большей отчетливостью в изложении сюжета. Во втором рассуждения о непостоянстве мира являются элементом весьма нравоучительной аргументации, цель которой — восславить роль книг и клириков, единственно способных хранить память о людях и вещах, бороться против забвения. Тема эта задана с самого начала и всплывает по ходу всего пролога:

Pur remembrer des ancesurs
les feiz e les diz e les murs
<...>
deit l'um les livres e les gestes
e les estoires lire a festes (v. 1–6).

Дабы помнить деяния, речи и нравы предков, <...> должно книги, жесты и истории читать на празднествах.

В «Восходящей хронике» подобные аргументы отсутствуют: здесь имеют значение только подвиги членов нормандского рода. Заявив, что он «приступает к истории Роллона и его рода» (ст. 4), Вас напоминает о предмете своего рассказа: «хочу я рассказать жесту о Роллоне и нормандцах, / должен напомнить об их деяниях и доблести» (ст. 43–44). Во втором прологе, по сравнению с первым, происходит смещение. Знаменитая и славная «жеста», упомянутая в первом, во втором

становится темой, материалом, принадлежащим к разряду событийного, живого, — произведением, уже созданным «добрыми клириками, которые записали / деяния и изложили их в книгах» (ст. 103–104). Сама «техническая» лексика свидетельствует о радикальном противопоставлении двух образов мысли и двух стилей: жесте соответствует «история», глаголу «воссоздать» («remembrer») — глагол «напомнить» («recorder»). Проследив употребление глагола «recorder», — который редко встречается в «романах», — у Васа, можно предположить, что истоки рассказа лежат в живой памяти, где описываемые события представлены как настоящее. И действительно, рассказ укоренен в современной истории, в правлении Генриха II, вершины генеалогического древа, развернутого в прологе в обратном направлении. Замысел написать историю нормандцев может и должен быть реализован в соотнесении с фигурой Генриха II и с его двором; память о его роде — это не прошлое, сохраненное в текстах, но священная память, фиксация в настоящем истории целой династии. Напротив, глагол «remembrer» принадлежит к практике «translatio», то есть к сфере памяти и распространения книжного латинского знания, которое образованные клирики доносят до необразованной публики («illiterati»), и вписывается в логику обучения и дидактики.

Именно сознательная педагогическая установка речи делает стилистический контраст между двумя прологами еще более явным, и именно с ней наиболее отчетливо связана иерархия стилей. Говоря о «sermo humilis», Э. Ауэрбах подчеркивал: низкий стиль, «без украшений, но не небрежный или грубый» [служит] «для обучения и экзегезы»; средний стиль, «в котором все фигуры, служащие для украшения, занимают подобающее им место, предназначен для хвалы и хулы, для поучения и увещания»; наконец, «высокий, величественный стиль, который не исключает фигур, но мог бы без них обойтись, служит для того, чтобы волновать умы и побуждать людей к действию»¹⁴.

Оппозиция между страстным тоном и желанием волновать чувства, с одной стороны, и поучением и дидактикой, с другой, представляется нам чрезвычайно важной для стилистического анализа двух прологов к «Роману о Роллоне». Она позволяет выявить различия как в характерном для них тоне, так и в трактовке общих для них тем.

¹⁴ Auerbach E. Op. cit. P. 39.

Так, в «Восходящей хронике» рассказ имеет целью явить Генриху II изображение его предков и даже побудить его следовать по их стопам, как в Зерцале государей: «Эту первую страницу я хочу написать о короле Генрихе» (ст. 17). Сюжет напрашивается сам собой и не требует обоснований: Васу не нужно представлять доказательства или объяснения, факты подаются просто как факты, а все случайное и неожиданное отсекается. Цель же пролога, написанного 8-сложником, — довести материал, почерпнутый в книгах, до всеобщего сведения и привести аргументы, доказывающие, что приобретать знание полезно; достижению этой цели способствует, как мы видели, непринужденный характер речи и ее индивидуализированный характер. Вас не жалеет усилий, чтобы убедить аудиторию: он переходит от теории к практике, читает публике настоящие лекции. Первая касается «изменения языков» (ст. 12). На протяжении 32 стихов, построенных по единой синтаксической модели, он приводит различные названия, которые давались в истории различным областям и городам. Приведем лишь короткий отрывок:

Engleterre Bretaine out nun
e primes out nun Albiun,
e Lundres out nun Trinovant
e Troie Nove out nun avant;
Everwic out nun Eborac;
Suth Guals fu Demetia (v. 14—21).

Англия именовалась Британией, а вначале Альбионом; Лондон носил имя Триновантум: Новой Троей назывался он ранее; Йорк носил имя Эборак; Южная Галлия была Деметией.

Складывается впечатление, что ни одна страна, ни один крупный город в известном Васу мире не ускользает от его просвещенного внимания; после этих топонимических замечаний он дает урок этимологии на примере слова «Нормандия», которым завершается его обширный перечень:

e Normendie out nun Neustrie,
Neüstrie perdi cest nun,
si vus dirrai par quel reisun (v. 43—45).

А Нормандия носила название Невстрия; Невстрия утратила это имя, и я скажу вам, по какой причине.

«Сказать, по какой причине»: это выражение удачно воплощает в себе замысел автора, который приводит все новые доказательства своих познаний. Чтобы изложить нормандскую историю, он обращается к истокам языка — разъясняет составные части слова «нормандский» и переводит его на романский язык:

Man en engleis e en norreis
hume signifie en franceis;
justez ensemble north e man
e ensemble dites Northman;
ceo est hume de north en rumanz,
de ceo vint li nuns as Normanz (v. 59—65).

Английское и норвежское слово «man» по-французски означает «человек»; соедините вместе «north», север, и «man», человек, получится Northman; на романском языке это будет «северный человек», отсюда и пошло имя нормандцев.

Проявляя лингвистическую дотошность и ловкость, он даже дает и опровергает ложную этимологию слова «mendie», предложенную французами, извечными врагами Нормандии:

Franceis dient que Normendie
ceo est la gent de north mendie;
Normant, ceo dient en gabant,
sunt venu del north mendiant,
pur ceo que il vindrent d'autre terre (v. 75—79).

Французы говорят, что Нормандия — это нищий северный люд; нормандцы, насмешничают они, пришли с севера нищенствовать, оттого что прибыли из других земель.

В «Романе о Бруте», написанном Васом в 1155 г., поиски этимологии связывались с поисками истоков и с философией языка¹⁵; однако этимологические разыскания, которым Вас предается здесь и которые полностью отсутствуют в первом прологе, столь тщательны и настойчивы, что намерения автора, скорее всего, выходили за рамки простого размышления о языке. В своей недавней работе по англо-

¹⁵ См.: *Mathey-Maille L.* La pratique de l'étymologie dans le *Roman de Brut* de Wace // *Plaist vos oïr bone cançon vallant. Mélanges offerts à François Suard / Textes réunis par D. Boutet, M.-M. Castellani, F. Rerrand, A. Petit.* Université Charles-de-Gaulle. 1999. Vol. II. P. 579—586.

нормандской историографии Лоранс Матеи-Май видит в этих разысканиях выход в сферу воображения и фантазии¹⁶. Но если здесь и есть игра, то отнюдь не бескорыстная и не невинная. В ревностном стремлении Васа все объяснять можно усмотреть не только забаву автора, который с удовольствием предается автоплагиату, но и нечто большее — открытую критику клириков его времени, использовавших рассуждения об этимологии, чтобы похвастаться своей ученостью и подчеркнуть собственную значимость: именно так нередко обстоит дело в прологах первых «романных переложений», написанных восьмисложником. Вас словно доводит эту топику до пределов возможного, выявляя присущую ей морализаторскую, педагогическую направленность, ту самую, какую Э. Ауэрбах связывал с традицией среднего стиля, «подходящего для фигур красноречия и описания событий и состояний»¹⁷. Действительно, систематическое использование риторических фигур препятствует здесь выражению или чувству возвышенного. Фигуры эти хоть и почерпнуты из школьной риторики, но очень просты: в их основе лежит повтор и параллелизмы, которые делают план выражения совершенно банальным и тем не менее приковывают к себе внимание. Такая система ставит под угрозу непосредственность и динамику, которые призваны не заслужить одобрение аудитории и вызвать у нее удовлетворение или удовольствие, но пробудить в ней высшую форму восторга, взволновать ее и увлечь за собой.

Означает ли это, что пролог к первой части «Романа о Роллоне», написанный александрийским стихом, принадлежит к высокому стилю? Во вступительной части мы уже говорили о том, как сложно выделить в понятиях той эпохи некие константы; однако, сопоставив два пролога и оценив некоторые черты среднего стиля во втором из них, мы можем обозначить от противного особенности высокого стиля, который, по мнению Э. Ауэрбаха, отсутствует в литературе второй половины XII в.¹⁸

К ВОПРОСУ ОБ ОПРЕДЕЛЕНИИ ВЫСОКОГО СТИЛЯ

Как считает Э. Ауэрбах, среди литературных форм на народном языке XI–XII вв. «особой формой высокого стиля» можно считать

¹⁶ См.: *Mathey-Maille L. Ecritures du passé // Op. cit. P. 187.*

¹⁷ *Auerbach E. Op. cit. P. 176.*

¹⁸ Он полагает, что первым примером высокого стиля служит творчество Данте (см.: *Ibid. P. 209–215*).

только песнь о деяниях: «Конечно, в ней можно обнаружить влияние античных образцов <...>. Однако в целом у песни о деяниях свой собственный стиль, на мой взгляд, совершенно иной, нежели у классических произведений или эпопей поздней Античности»¹⁹.

По его мнению, признать наличие высокого стиля в романской эпопее не позволяет отсутствие в ней стилистической чистоты: гротеск и фарс не согласуются с возвышенным; кроме того, форма письма, строящегося на жестких паратактических конструкциях, сильно отличается от периодов и риторических фигур, характерных для классического высокого стиля. Однако обе эти черты отсутствуют в «Романе о Роллоне»: опираясь на эпические структуры, он, однако, не повторяет ни их стилистику, ни их мотивы. Анализ пролога свидетельствует о существовании высокого стиля, резко отличающегося и от торжественных форм эпопеи, и от велеречивого морализаторства и дидактики текстов, написанных 8-сложником. Это явствует из анализа приведенных выше 16 первых стихов «Восходящей хроники». Метрика их, сохраняя эпическую торжественность, не стесняет течение мысли, а синтаксис отличается разнообразием, сочетая выразительную краткость паратактики с развернутыми ораторскими периодами. Размах александрийского стиха, ассонансная рифма и аллитерации как в пределах одного стиха, так и в соседних, насыщающие текст звуковыми перекличками, точная образность, позволяющая не столько объяснять, сколько создавать зримые картины, наконец, упоминание в начале Бога и Богоматери, чье присутствие наделяет писателя священным красноречием, — все это сообщает тексту поэтическую насыщенность и силу, не имеющую ничего общего с изящной беседой. Васу удалось совместить простоту с отдельными риторическими фигурами и, избегнув ловушек риторики, тем сильнее воздействовать на души слушателей. В его стиле нет ничего изощренного или нарочитого, он соответствует по высоте своему предмету и аристократической этике, певцом которой выступает: об этом свидетельствует притяжательное местоимение «наш» применительно к «королю Генриху» (ст. 7). Его красноречие отвечает благородству англо-нормандского рода, его могущественных государей и удивительной истории, одно лишь упоминание или краткий пересказ которой не могут не вызывать восхищения²⁰. Именно такова за-

¹⁹ Auerbach E. Op. cit. P. 185.

²⁰ Приносим свою благодарность К. Русселю, указавшему нам на характерную деталь: Жан Малкаром, переложивший на рубеже XIII–XIV вв. исторические книги

дача высокого стиля: вызывать волнение, или, как сказано в «Ораторе», «волновать и увлекать души», рисуя картину возвышенного мира и его героев с их исключительными судьбами.

Почему же Вас, сочиняя продолжение истории герцогов Нормандских, вернулся к 8-сложнику и строфе с парными рифмами? С точки зрения А. Ж. Холдена, издателя «Романа о Роллоне», Васа «не устраивал замедленный ритм, заданный использованием звучного пространного стиха», и он отказался от него ради экономии времени²¹. Однако вторая часть гораздо длиннее первой, а ее содержание, более точно, нежели содержание первой части, отвечающее латинским источникам, содержит амплификации, тормозящие ход повествования. Со своей стороны, Лоранс Матеи-Май подчеркивает важность содержания рассказа и тех трансформаций, которым подвергся его материал: «переход от каролингского мира, традиционного универсума песней о деяниях, к миру капетингскому, мог повлечь за собой отказ от лессы»²². В действительности это объяснение пригодно в первую очередь для заключительной части «жизнеописания» Ричарда I, где изложены в духе артуровских романов чудесные приключения герцога. Но в последующих «жизнеописаниях» его преемников господствуют сражения (в частности, завоевание Англии Вильгельмом), и в отчете об этих подвигах эпическая форма была бы вполне уместна. При всей своей обоснованности две эти гипотезы обходят стороной один, на наш взгляд, важнейший момент: точное соответствие между сменой метра и сменой книжных источников, которые использовал Вас: в первой части «Роллона» он опирается главным образом на «De moribus» Дудона Сент-Квентинского, который завершает свой труд жизнеописанием Ричарда I, а во второй — на Гильома Жюмьезского. Но следует отметить, что «De moribus» Дудона — текст весьма необычный в стилистическом отношении. Это не только прозиметр, возможно один из первых примеров этого жанра: многочисленные стихотворные вставки, включенные в повествование и прославляющие нормандских государей, отличаются большой метрической сложностью и разнообразием и могут служить прекрасной иллюстра-

Ветхого Завета 8-сложником с парными рифмами, меняет метрику, когда переходит от истории Руфи к истории царей.

²¹ См.: Holden A. J. Op. cit. Т. III. P. 77.

²² Mathey-Maille L. Ecritures du passé // Op. cit. P. 185.

цией того среднелатинского высокого стиля, о выпренности и искусственности которого писал Ауэрбах²³. Возможно, эта пышная риторика оказала определенное влияние на письмо Васа, который попытался с помощью скромных выразительных средств нового еще языка утвердить ее высокую значимость, тем более что выбор эпической структуры позволял ему сочетать в романе формальные изыскания Дудона с тем пафосом прославления нормандских герцогов, каким проникнуто его произведение. Напротив, перелагая простую прозу «*Gesta normannorum ducum*» Гильома Жюмьежского, он довольствовался строфами из 8-сложников с парными рифмами и связанным с ними средним стилем.

Можно, наконец, предложить другую гипотезу, связанную с понятием «*convenientia*», восходящим к античной риторике и предполагающим взаимосвязь между стилистикой произведения и особенностями данной эпохи и данной культуры. В самом деле, риторика — одна из главных областей, где находит выражение нормативная система ценностей и нормативные принципы экспликации, — говоря словами Франсуа Растье, «помогает данному обществу создавать тексты» и тем самым «позволяет прочесть нормы этого общества и некоторые из принятых в нем экспликативных схем»²⁴. Романская же словесность, возникающая из латинской, — это средство преодолеть языковые различия и завоевать новую аудиторию благодаря новаторской форме, в которой данное сообщество может узнать и выразить само себя. Именно эту задачу решают тексты, написанные 8-сложником. Р. Беццолла в своих работах показал, что их эстетика лучше отвечает потребностям общества последней трети XII в., нежели эстетика эпопеи. Они создавались клириками для высшей знати и отвечали ее стремлению к новизне, ее собственным нормам изысканности и изящества, ее удовольствиям. Быть может, двор Генриха II, поощрявший создание первых «романных переложений», не слишком высоко оценил слог первой части «Романа о Роллоне», уже не отвечавший ни привычной для него эстетике, ни его воображаемому?²⁵

²³ См.: *Lair J.* Op. cit. P. 24.

²⁴ *Rastier F.* Sens et textualité. Paris: Hachette, 1989. P. 36.

²⁵ Эта гипотеза уже была сформулирована некоторыми учеными, но исходя из идеологических оснований. См., в частности: *Aurell M.* L'Empire des Plantagenêt 1154–1224. Paris: Perrin, 2003, 2004. P. 148–154.

К вопросу об определении апокалиптического стиля: возвышенный стиль Августина в «Высокой Книге о Граале»

Вопрос о стиле прозаических романов о Граале XIII в. и, в частности, корпуса текстов, входящих в «Высокую Книгу о Граале»¹, до сих пор остается открытым: можно ли сказать, что существует единый «стиль Высокой Книги», общий для всей совокупности ее романов, где литература удачно совмещается с теологией? Проблема эта не так проста, ибо, к примеру, варварски-кровавый «Перлесво» (мы берем лишь крайние случаи) на первый взгляд весьма далек от мудрых и взвешенных «Поисков Святого Грааля», а строгая трилогия Робера де Борона совсем не похожа на несколько эксцентричные амплификации «Истории Святого Грааля»². Но главная трудность состоит не в этом: задавшись вопросом о стиле «Высокой Книги» — как и любой литературной продукции Средних веков, — мы сразу упираемся в методологические проблемы. Конечно, критики почти единодушно признают, что теория трех стилей, унаследованная от Античности и переосмысленная средневековыми теоретиками, вплоть до знаменитой схемы Иоанна Гарландского³, плохо применима к этой специфической литературе; однако не менее единодушно они признают и то, насколько трудно найти этой теории альтернативу. Тем не менее Даниель Пуарьон, Жерар Муанье, а совсем недавно Даниель Жамес-

¹ О составе корпуса «Высокой Книги о Граале» см. недавнюю работу: *Valette R. La Pensée du Graal*. Paris: Champion, 2008.

² *Perlesvaus. Le Haut Livre du Graal* / A. Strubel, éd. Paris: Le Livre de Poche, 2007, далее в сносках — *Perl.*; *La Queste del Saint Graal* / A. Pauphilet, éd. Paris: Champion, 2003; *Robert de Boron. Le Roman de Graal* (manuscrit de Modène) / B. Cerquiglini, éd. Paris: Union générale d'édition, 1981; *L'Estoire del Saint Graal* / J.-P. Ponceau, éd. Paris: Champion, 1997 (ESG).

³ О мнемотехнической схеме, разработанной Иоанном Гарландским в его «*Poetria Nova*» см.: *Poirion D. Théorie et pratique du style au Moyen Age: le sublime et la merveille* // RHLF. 1986. №1. P. 15–32 (особенно p. 16).

Рауль⁴ в своих трудах попытались преодолеть эту сложность и определить, какими методами и при каких условиях возможен чисто стилистический подход к средневековым произведениям. Опираясь на их выводы, мы попытаемся рассмотреть в том же ключе «Высокую Книгу о Граале», иначе говоря, литературный текст на народном языке, где вымышленные персонажи артуровского мира перенесены в атмосферу едва ли не евангельского тяготения к истине и неослабной устремленности к высотам духа.

В своих рассуждениях мы будем опираться на текст одного романа, на редкость оригинального и не поддающегося никакому априорному теоретическому осмыслению: «Перлесво». Роман этот нередко относят на периферию артуровского корпуса, однако, по крайней мере со стилистической точки зрения, он может считаться для него узловым. Франсис Дюбо назвал его «книгой о высоком насилии», то есть романом одновременно варварским и христианским: сцены, исполненные самого высокого христианского начала, соседствуют в нем с самым необузданным варварством; тем самым проблема возвышенного⁵ оказывается для него центральной и, по-видимому, жестокость имеет к этому прямое отношение. У критики явно не хватает теоретических инструментов для осмысления этого *ганакса*, бесконечно колеблющегося между ужасным и возвышенным, этого «странного

⁴ Если П. Зюмтор подчеркивал, что «литература на народном языке с трудом укладывается в рамки риторической теории трех стилей <...>, увековеченной в “Вергилиевом колесе”» (Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб.: Алетейя, 2003. С. 158), то Д. Пуарьон, стремясь избежать крайностей и не впадать, вслед за иными критиками, «то в энтузиазм, то в скептицизм», предпочитает ставить вопрос о стиле не в терминах Вергилиевой риторики, но опираясь на понятия возвышенного и чудесного (Poirion D. Op. cit.). Даниель Жамес-Рауль добавляет, что «между литературными жанрами и теорией трех стилей, разработанной еще Цицероном и Квинтилианом, а затем подхваченной Исидором Севильским и перешедшей в Средние века, не просматривается никакой связи» (James-Raoul D. Chrétien de Troyes, la griffe d'un style. Paris: Champion, 2007. P. 25).

⁵ «Возвышенное» понимается здесь в самом общем смысле, как стремление к высокому, духовному. Даниель Пуарьон очень точно определяет значение этого понятия: «В сущности, это идеал, отвечающий определенной жажде величия, высокого, притом что два эти понятия изначально не смешиваются. На практике же в языке критики прилагательные *grandis* и *sublimis* взаимосвязаны. <...> Так что *Gravis* больше соотносится с военной сферой, а *sublimis* — с мистической» (Poirion D. Op. cit. P. 21). См. также по этому вопросу: Séguy-Duclot A. Généalogie du sublime : le *Peri-Hupsous* du Pseudo-Longin : une tentative de synthèse entre Platon et Aristote // Revue des Sciences philosophiques. 2004. № 88. P. 649–672.

монстра», где сцена каннибализма предстает одновременно и евхаристией: определения «дикий», «варварский», «жестокий» и т. п. являются чисто тематическими; понятие «готический» хотя и выглядит более подходящим для описания стиля — по крайней мере с точки зрения искусствоведов, — однако к средневековой литературе применимо с очень большим трудом. В конечном счете только несколько провокативное определение «gothic» (роман «запекшейся крови», термин кино), недавно предложенное Арманом Стрюбелем, несет в себе идею стилизованного, доведенного до предела, близкого к эксгибиционизму насилия, которое, как ни парадоксально, можно считать главным способом выражения того начала, которое превращает этот роман в *высокую* книгу. Именно это *высокое* насилие — характерная черта собственно стиля этого странного романа, априори не укладывающегося в общепринятые рамки стилистического анализа. С помощью какого же теоретического инструментария можно попытаться определить столь неповторимый стиль?

Поскольку любые попытки отыскать некую риторическую или поэтическую систему в эпоху, когда сами поэтические искусства представляют собой «изменчивые, становящиеся, не фиксированные окончательно предписания»⁶, быстро приводят к неудаче, логично будет обратиться к обрамляющим текст прологам и эпилогам: именно они, как правило, выступают пространством стилистической рефлексии, где обретают содержание еще во многом интуитивные находки. «Перлесво», подобно «Повести о Граале» Кретьена и «Истории Святого Грааля», открывается прологом, в котором, однако, уже ярко проявляется его оригинальность: наряду с некоторыми традиционными топосами, закрепленными в современных ему «*artes dictaminis*»⁷, пролог этот содержит длинный повествовательный пассаж о том, как король Артур, пораженный параличом воли⁸, вновь обрел честь и щедрость, посетив часовню св. Августина. Собственно романная аван-

⁶ James-Raoul D. Op. cit. P. 153.

⁷ О риторике прологов см. упомянутую выше работу Д. Жамес-Рауль, а также статью Пьер-Ива Баделя, где выстроена типология различных существующих форм прологов (См.: Badel P.-Y. Rhétorique et polémique dans les prologues de roman au Moyen Age // Littérature. 1975. № 20. P. 81–94).

⁸ А. Стрюбель предлагает рассматривать топос слабости короля Артура (встречающийся уже у Кретьена де Труа) как оригинальную инверсию мотива двора в зачине (см.: Perlesvaus. P. 132–133, notes 1–2). Духовное толкование «*volonté delaianz*» короля см.: Valette J.-R. Op. cit. P. 156–158.

тюра начинается позже, в начале второй ветви, с канонической сцены описания двора, традиционной для *incipit* романов артуровского цикла: именно она служит подлинным началом поисков Доброго Рыцаря. Тем самым маленький роман об Артуре оказывается вынесен за пределы романа, в пролог. Это позволяет утверждать, что пролог романа — это не сотня строчек, но его первая ветвь целиком. Именно это нам предстоит показать, одновременно выяснив, что дает нам история Артура для понимания стиля романа.

Первые разделы романа, выделенные буквицами, более или менее точно следуют традиционной риторике пролога, как она сформулирована в «*Poetria Nova*» Гальфрида Винсальвского. Сознательно или нет, но роман заимствует из нее некоторое количество обязательных пассажей: все они без исключения нацелены на то, чтобы привлечь расположение слушателей («*captatio benevolentiae*»); приведем лишь самые очевидные:

— в первой фразе обыгрывается заглавие: сообщается, что перед нами текст о Граале, но что эта «история» несет в себе истину и имеет целью возвысить дух;

— крестное знамение, которым открывается роман⁹, обращено к аудитории *слушателей-христиан*¹⁰; за ним следует другой топос — также традиционное и весьма распространенное в романских прологах эпохи обещание дать знание, «весьма полезное всем, кто станет слушать сердцем»;

— наконец, приводится блистательная генеалогия Доброго Рыцаря, чье имя еще неизвестно, однако мы узнаем, что он принадлежит к роду Иосифа Аримафейского по материнской линии и к роду Никодима — по отцовской;

— покончив с обширной генеалогией юноши, рассказчик, вопреки ожиданию, не переходит к посвящению или толкованию какой-либо

⁹ «*Li hauz livres de Graal commence o non du Pere e du Fill e du Saint Esperit...*» («*Pel-lesvaus*». Р. 126; «Начинается высокая книга о Граале во имя Отца и Сына и Святого Духа...»).

¹⁰ Как пишет Ф. Бёсплюг, Троица «впервые появляется как тема в катехизисах и проповедях, как часть заголовка — в официальных документах, дарственных грамотах и юридических текстах. Знаменитый “Декрет Грациана”, первые редакции которого восходят к 1120-м гг., начинается с обращения к Троице» (*Boespflug F. La Trinité dans l’art d’Occident (1400–1460). Sept chefs-d’œuvre de la peinture. Presses Universitaires de Strasbourg, 2000. P. 21*).

сентенции, как в прологе «Повести о Граале», а, вновь обратившись к авторитету Писания, заводит речь об Артуре; этот рекламный ход позволяет похвалить собственное творение, но довольно плохо связан с предыдущим текстом:

L'auctoritez de l'escriture nos dit que après le crucefiement Nostre Seigneur n'avança rois terriens tant la loi Jesu Crist com fist li rois Artuz de Breteigne, par lui et par les buens chevaliers qui reperant estoient dedenz sa cort («Perlesvaus». P. 130).

Писание гласит, что после распятия Господа нашего никто из царей земных так не распространял закон Христов, как король Артур Британский, сам и через добрых рыцарей, состоявших при его дворе.

Это упоминание могло бы задать пространственно-временные координаты повествования, привязать его к месту и времени, прекрасно известному читателям и, безусловно, весьма ими любимому, — королевству Артура. В то же время оно, наряду с другими привычными топосами, помогло бы вновь завладеть вниманием публики, быть может несколько утомленной предшествующей долгой генеалогией. Под таким углом зрения меланхолию Артура можно было бы считать неожиданным, но ненавязчивым и изящным развитием топоса «*laudatio temporis acti*». Конец этой истории, сентенция, которую изрекает королева — «*ore poez vos bien savoir que haus hom et riches et poissans doit estre molt honteus quant il devient malvais*»¹¹, — стал бы подтверждением того, что повествовательное отступление, возможно, несет в себе идею милосердия, в конечном счете весьма близкую той, какую развивает Кретьен в прологе к «Повести о Граале». В общем, отступление это позволило бы изящно обозначить этические рамки чтения и подвести заинтересованного читателя к предельно условному описанию пиршества, которым открываются поиски Грааля.

С этой точки зрения построение пролога «Перлесво» выглядит до банального условным; прекрасный роман об Артуре, а с ним и странная история оруженосца Каюса, умирающего от раны, полученной во сне, на самом деле, к нашему разочарованию, предстают весьма заурядным риторическим приемом «*captatio benevolentiae*».

¹¹ «Знайте же отныне, что человек знатный, богатый и могущественный весьма должен стыдиться, если он становится дурным».

Впрочем, разочарование длится недолго, поскольку история Артура — это не бесполезный придаток, призванный заманить читателя или пробудить его от дремоты. Делая знакомую фигуру Артура олицетворением нравственной сентенции, пролог превращает короля в пример человека «с сердцем» («*de cuer*»), вернувшегося на праведный путь, в образец, с помощью которого уже задается «полезное» измерение романа; кроме того, из пролога можно почерпнуть ценные сведения о стиле романа. Для этого следует отвлечься от традиционных риторических структур пролога и углубиться в детали текста, внимательно вслушаться в слова и в те голоса, какие звучат в полифонии «Перлесво».

Вернемся к истории Артура и к тому, какими словами описана в тексте его меланхолия: «добрый король Артур», «могучий и истинно верующий король», который «вел жизнь самую достойную, как никакой другой государь», оказался во власти «паралича воли» («*volontez delaianz*»), то есть «сердечной слабости», из-за которой он «утратил обычный для него дар щедрости». Антитеза «*bienfait*», «*los*», «*honor*» и «*largesse*», с одной стороны, и «*foiblesse*», «*vilennie*» и «*meffet*», с другой, создает оппозицию доброго и дурного короля, а главное — показывает, что король становится дурным не от природы, а из-за своего греха:

Ce est granz douleurs au siecle quant il ne porsuit son buen commencement, car on ne set roi ne prince si bien enseigné de totes courtoisies ne de totes largesses, s'il les voloit fere autresi com il soloit («*Perlesvaus*». P. 142, l. 20–24).

Великое это несчастье для века, что доброе его начало не имеет продолжения, ибо нет короля и государя, столь сведущего во всяческой учтивости и щедрости, если бы он захотел являть их как подобает.

В тексте используется несколько избитый топос доброй кончины, необходимой для достижения загробного блаженства, но с одним уточнением: грех Артура не столько в том, что он не делает того, что должно, чтобы вновь сделаться образцом королевской щедрости¹², сколько в том, что он точно *знает*, как следует поступать, но не

¹² Об определении понятия королевской щедрости и ее особенностях в «Перлесво» см. статьи Д. Буте: *Boutet D.* Sur l'origine et le sens de la largesse arthurienne // *Le Moyen Age*. 1983. Т. 89. P. 397–411 (особенно P. 400–401); *Idem.* Carrefours idéologiques de la royauté arthurienne // *Cahiers de Civilisation Médiévale*. 1985. Т. 28. № 109. P. 3–17.

делает этого. Тем самым Артур, как гласит повествование, погрешает «против Бога и против святого, коего здесь почитают» (р. 154), иначе говоря, против Бога и св. Августина¹³.

Упоминание Отца церкви вызовет недоумение у современного читателя, который помнит о юношеских годах Августина и его образцовом обращении к Богу, но который, скорее всего, забыл те просвещенные советы, которые он дает христианскому оратору в последней книге трактата «О христианском учении»¹⁴: «когда [слушатель] признает, что говорят ему истину, и говорят с приятностью, однако ж не хочет делать того, что ему говорят»¹⁵, оратор должен оставить путь простого стиля, подобающего наставлению, и стиля умеренного, идеально пригодного для хвалы или хулы, и отдать предпочтение стилю высокому. Августин подчеркивает значение воли слушателя, и это позволяет нам рассматривать Артура как пример того самого «сердца, очерствелого к послушанию», которое «следует взволновать величием речи» («*dictionis granditate*»), чтобы такой человек «внимал с покорностью» (XXVI. 58. 418–419). Остановимся подробнее на этом «величии речи», которое св. Августин связывает с возвышенным стилем («*stylus sublimis*»), и в целом на августиновском определении высокого¹⁶ и рассмотрим, применительно к истории Артура, что оно дает нам для понимания стиля романа.

Августин, наследник Цицероновской риторики, не останавливается специально на «предписаниях искусства риторики»¹⁷. Задачу определить «главные силы» слова, способные взволновать слушателя, он оставляет «властителям римского красноречия», заимствуя у них все приемы, помогающие увлечь сердца и «подвигнуть их к поведению,

¹³ В довольно давней статье М. Зэнка эпизод с часовой св. Августина также рассматривается в связи с самим Отцом церкви: *Zink M. Le Rêve avéré. La mort de Cahus et la langue d'Arthur, de Perlesvaus à Fouque Fitz Waryn // Mélanges René Fromilhague // Littératures. 1984. № 9–10. P. 31–38.*

¹⁴ *St. Augustin. De Doctrina Christiana / Ed. M. Moreau. Paris: Institut d'Etudes Augustiniennes, 1997.*

¹⁵ *Ibid.* XXVI. 58. P. 417. Ср. также: XII. 27. P. 361.

¹⁶ Библиография по данной проблеме весьма обширна. См., в частности, работы А. Мишеля: *Michel A. Rhétorique et poétique. La théorie du sublime de Platon aux Modernes // Revue des Etudes Latines. 1976. T. 54. P. 278–307; Idem. Augustin et le sublime : les Enarrationes in psalmos 41 et 42 // Augustinus: revista trimestral publicada por los Padres Agustinos Recoletos. 1994. T. 39. P. 357–363.*

¹⁷ *De Doctrina Christiana. Op. cit. P. 323.*

согласному тем идеям, какие признают они истинными»¹⁸: мольбы, инвективы, страстные порывы, упреки... Однако, как мы уже поняли, для определения высокого стиля у Августина важны не столько риторические украшения, сколько «пылкие движения сердца» или «чувства души»¹⁹ оратора и то действие, какое выбранные им слова, пусть и не принадлежащие к пышному стилю, произведут на публику. Тем самым высокий стиль распознается не по одобрению публики и не по славе, какую снискал оратор, но по слезам, которые проливает слушатель и которые служат признаком того, что он не приобрел — или не только приобрел — некое знание и не исполнен восхищения, но взволнован. В целом Августин, не слишком точно описывая собственно *стилистические* модальности «*stylus sublimis*», подробно останавливается на его воздействии и тем самым придает новый смысл определению трех стилей: взволнованный до слез взвешенными, далекими от тщеславия словами, потрясенный речью, в которой смешаны все три стиля, слушатель переживает внутреннее обращение, влечется к лучшей жизни, проникнутой христианским милосердием.

Возвращаясь к королю Артуру, пустившемуся в полное приключений путешествие к часовне св. Августина, мы видим, как он проливает слезы в весьма живописной сцене евхаристии:

Li sanbla que li sainz hermites tenist entre ses mains .i. home, sanglant o costé, e sanglant es paumes e es piez, e coroné d'espines; e le voit en propre figure. <...> Li rois a pitié en son cuer de ce qu'il a veü, e l'en vindrent les lermes as ielz («Perlesvaus». P. 152).

И показалось ему, что святой отшельник держит в руках человека с кровавой раной в боку, и окровавленными ладонями и ступнями, и в терновом венце. <...> Исполнилось сердце короля жалостью от увиденного, и наворачнулись на глаза его слезы.

Взволнованный увиденным таинством, король достигает кульминационного момента в своем новом обращении. Воздействие возвышенного стиля, описанное Августином, реализуется здесь в форме повествовательных мотивов: таинство евхаристии явлено ему в фор-

¹⁸ De Doctrina Christiana. Op. cit. P. 327.

¹⁹ Ibid. P. 389.

ме, близкой к чуду²⁰ и способной исторгнуть у него слезы жалости и вернуть на истинный путь.

Несколькими ветвями ниже слезы вновь будут предшествовать обращению — на сей раз королевы Жандреи, увидевшей во сне Страсти Христовы.

Je m'endormi en icele eure <...> Après me fu avis que je veioie un home lier a une estache en qui il avoit molt de douçor et d'umelités, si le batoient unes males genz de corgies et de verges molt tres durement, si que li sans en coroit aval; il ne voloient avoir nule merci. De ce ne me poi je tenir que je ne plorasse de pitié; adonques si m'esveillai, si m'esmerveillai dont ço venoit et que ce pooit estre, mais totes eures me plaissoit il molt ço que j'en avoie veü. Il me sambla après ço que je veïsse cel home meïsmes qui avoit esté lié a l'estache, metre en une croiz et cloufichier molt dolereusement et ferir el costé d'un glaive ; de celui oi je si grant pitié que il m'en covint plorer par estovoir de le grant dolor que je le veioie souffrir. Je vi la dame al pié de la croiz et reconui, que j'avoie veüe delivrer de l'enfant, mais nus ne vos sauroit descrivre le grant doel qu'ele menoit. D'autre part de la croiz avoit un home qui ne sambloit mie estre liez, mais il reconfortoit la dame au plus bel qu'il pooit. Il i avoit unes autres genz qui recoilloient son sanc en un saintisme vaissel que il tenoient. Après me fu avis que je le vi despendre de la croiz et metre en un sepulcre de pierre; j'en oi si grant pitié que tant con il me sambla que je le veïsse, ne me poi onques tenir de plorer. Tantost comme la pitié me vint al coer et les larmes me vinrent as ielz, oi ge ma veüe issi con vos veez («Perlesvaus». P. 970).

И с мыслями этими я уснула <...> После того приснилось мне, что привязывают к столбу человека, полного кротости и смирения, и что злые люди бьют его неистово бичами и палками, так что кровь текла по всему его телу; палачи его не желали знать никакой жалости. При виде этого зрелища не могла я сдержать слез сострадания; и тут я проснулась, полная любопытства, откуда явились мне эти видения и что могли они означать; однако ж увиденное доставляло мне большое удовольствие. Затем почудилось мне, что я вижу, как того самого человека, какой привязан был к столбу, кладут на крест: его

²⁰ В рассказе о евхаристии широко использована традиционная образность повествований о евхаристических чудесах.

прибивали к нему с жестокими страданиями, а потом пронзили бок его мечом; и почувствовала я к нему такое сострадание, что не могла не заплакать при виде великих мук, какие он терпел. Видела я даму у подножия креста и узнала ту, что разрешилась младенцем, и невозможно было описать ее величайшее горе. По другую сторону креста стоял человек, глубоко несчастный на вид, но утешал он даму, как только мог. И были там еще другие люди и собирали кровь его в святейший сосуд, который держали в руках. Затем почудилось мне, что присутствую я при снятии его с креста и положении в каменную гробницу: жалость, какую я испытывала, была столь сильна, что все время, пока длились эти видения, не могла я сдержатъ слез. И как только сострадание проникло в мое сердце и слезы навернулись мне на глаза, вновь обрела я зрение, в чем можете вы убедиться.

Можно отметить, что в данном случае патетика выражается не только в форме повествовательных мотивов, как в эпизоде с Артуром в часовне. Конечно, рассказчик передает волнение королевы, но и предоставляет ей самой рассказать о своем сне в ярком, образном стиле, в котором преобладает гипотипозис и который опирается на средства «*demonstratio*»²¹, то есть своеобразной риторической «*phantasia*»²², чтобы представить взору Страсти Христа в самой кровавой форме. Означает ли это, что самые жестокие описания в «Перлсво» имеют целью пробудить в читателе жалость? Скорее всего, нет — или, по крайней мере, не только: «*movege*», к которому они призваны

²¹ Ср. определение «*demonstratio*» (ясное описание) у Гальфрида Винсальвского: «*Modo res ita se demonstrat aperte / Ut quasi sit praesens oculis; quod fiet ad unguem / Istis quinque modis: demonstro quid ante, quid in re, / Quid post et quae rem circumstent, quaeve sequantur*» («*Poetria nova*». V. 1272—1275; «Всякую вещь можно описать ясно — / Так, как если б она была перед глазами, что в совершенстве достигается / Пятью способами: надобно показать, что было прежде нее, чем она является сама по себе, / Что ей сопутствует, / Что наступает после нее и что она влечет за собой». По его мнению, благодаря этой фигуре текст описывает вещи столь ярко и энергично, что некоторым образом являет их взору, превращая рассказ или описание в образ, картину или даже живую сцену.

²² Как показала Жюльетта Дросс, в «Трактате о возвышенном» Псевдо-Лонгина предлагается понятие «риторической *phantasia*», которое сочетает в себе «*phantasia*», понимаемую как способность умственной визуализации, и «*enargeia*», то есть очевидность речи (Dross J. *De la philosophie à la rhétorique: la relation entre phantasia et enargeia dans le Traité du sublime et l'Institution oratoire* // Philosophie Antique. 2004. Т. 4. P. 61—93).

привести, — это не волнение, не эмоция, но обращение к Богу, и слезы жалости будут лишь внешним признаком этого обращения²³. Как бы то ни было, введение в повествование мотива воздействия сцены Страстей на королеву Жандрею позволяет нам выделить стиль данного фрагмента, рассмотреть рассказ о Страстях как актуализацию высокого стиля и проанализировать его чисто стилистические средства, а затем проследить, насколько часто они повторяются в романе и, шире, в «Высокой Книге Грааля»²⁴.

На этом этапе выясняется, что в сновидении королевы Жандреи, как, впрочем, и в видении Артура, использована стилистическая модальность, довольно точно отвечающая тому, что Ив Ле Ир именует «приемом апокалипсиса»²⁵, а Антуанетта Сали признает отличительной чертой «апокалиптического жанра»²⁶. Его стиль является «субъективным», «строится на сравнениях и сближениях» и в значительной степени родствен «стилю апокалиптических видений, начиная с пророка Иезекииля и апостола Иоанна»²⁷. Для него характерно частое употребление глагола «sembler» («казаться») и связанных с ним формул восприятия («li fu avis» и т. д.), «которые придают размытость и неточность физическим ощущениям»²⁸; кроме того, его отличает употребление имперфекта, «обусловленное совершенно иными механизмами, нежели те, что действуют в стилистике Нового времени»²⁹. Благодаря этому особому употреблению в очерчен-

²³ Жалость, равно как и слезы, — это основной маркер совершенства. Они призваны показать, что персонаж постиг изнутри таинство Грааля и его коснулась благодать Священного Сосуда.

²⁴ В «Ланселоте» Галахад видит во сне умирающее дерево, плачет и обращается к лучшей жизни; в «Истории Святого Грааля» видение трех деревьев обозначает начало пути, по которому движется к обращению Эвалах; в «Поисках Святого Грааля» путь Богорта отмечен слезами: он плачет, например, когда видит птицу, разрывающую себе бок. Подобные примеры можно множить, однако в них всегда присутствуют одни и те же образы — буквальные или фигуральные, — связанные со Страстями Христа, и один и тот же модус письма.

²⁵ Le Hir Y. L'élément biblique dans la *Queste del saint Graal* // *Lumières du Graal* / Sous la dir. de R. Nelli. Paris: Vrin, 1951. P. 101–110.

²⁶ Saly A. Voiz. Le message sans messenger et le genre apocalyptique dans la *Queste del saint Graal* // PRIS-MA. 2004. T. XX. P. 137–146.

²⁷ Saly A. Les dénouements du Didot-Perceval // PRIS-MA. 1998. T. 14/2. P. 196.

²⁸ Le Hir Y. Op. cit. P. 108.

²⁹ Moignet G. La grammaire des songes dans la *Queste del saint Graal* // *Langue française*. 1978. T. 40. P. 113.

ных сновидением границах возникает «*последовательность отдельных моментов настоящего*», которые фиктивно переживает спящий зритель»³⁰ и которые представлены взору читателя «в определенной форме косвенной речи»³¹. Совокупность этих приемов образует «апокалиптический стиль», в конечном счете непосредственно связанный с той «ролью, какая отведена [этим событиям] в структуре романа, а именно: быть *значимыми в высшей степени*, что выводит их из зоны возможной критики»³². Таким образом, из этой «грамматики», указывающей на то, что воспринимаемые персонажами события относятся к области духовного видения, можно выделить три понятия, имеющих основополагающее значение для нашего исследования стиля: прозрачность рассказа, обусловленная тем, что рассказчик уступает место персонажу, не-иллюзорный характер этих событий и значение («*senefiance*»). Можно ли, исходя из этого, сделать вывод, что апокалиптический стиль является стилистическим выражением понятия возвышенного у Августина?

В самом деле, те стилистические особенности, которые часто выделяют в граалевских «*demonstrances*» (сновидениях или просто видениях в «Поисках святого Грааля») и которые, согласно Жерару Муанье, служат их основной характеристикой, в полной мере присущи и большинству снов и видений в «Перлесво». Однако если эта грамматика вполне применима к эпизоду с королевой Жандреей³³, где видение, целиком выдержанное в имперфекте, перебивается рассказом о ее эмоциях и реакциях (авантюра), где используются повествовательные времена (настоящее/претерит), то в сновидении Каюса она почти сразу преодолевается. Действительно, здесь границы между сновидением и авантюрой размыты не только с точки зрения повествовательных мотивов — оруженосец ранен во сне, но умирает наяву, — но и в плане стилистики. Распределение времен становится все более и более произвольным, а механизм сновидения, эффект «онирического нимба»³⁴, в конечном счете полностью распадается, стирая различие между сном и явью. Встает вопрос, путешествовал ли Ка-

³⁰ Moignet G. Op. cit. P. 116.

³¹ Ibid. P. 113.

³² Ibid. P. 118.

³³ Сон Ланселота в «Перлесво», целиком выдержанный в имперфекте, полностью укладывается в модель, описанную Ж. Муанье.

³⁴ Moignet G. Op. cit. P. 118.

юс только во сне или в своей телесной оболочке³⁵, и не вынес ли он свою рану из хождения в ад, подобно апостолу Павлу, святому Патрику, святому Брендану или тем монахам, которых уносили черти и которые, вернувшись в свою постель ранеными, рассказывали братьям о тех муках, которые они претерпели в аду.

Но если существует связь между сном Каюса и видениями ада, то вся история Артура также становится неоднозначной и требует переоценки: Артур преодолевает те же пространства, что и его оруженосец, встречает тех же персонажей и возвращается в Камелот с раненой рукой, но излечившимся от сердечной слабости. Как соотносятся в этом путешествии видение и реальность? И не можем ли мы, учитывая повторяющиеся стилистические черты, говорить о наличии пассажей в высоком или апокалиптическом стиле, включенных в повествование иначе, нежели сквозь призму взгляда исполненного жалости персонажа? На первый взгляд, путешествие Артура — это всецело романная авантюра, поскольку механизм сна в нем отсутствует. Однако «онирический нимб» в нем не исчезает; более того, создается впечатление, что автор и в истории Артура, и в остальном романе старательно стирает любые опосредующие моменты, убирает любую «преграду, отделяющую рассказчика от фактов, о которых он повествует», и при любой возможности уничтожает «тот экран, <...> каким служит сам персонаж, который видит сон»³⁶. Особым образом используя не-темпоральные (причастные, инфинитивные) конструкции и, шире, всевозможные приемы, направленные на создание гипотипозиса, он придает рассказу об авантуре предельно наглядную, зримую форму, такую прозрачность, которая позволяет принимать самые жестокие ужасы так, что в повествовательном плане отсутствует мотив насилия, так, что они не требуют комментария, а главное, что эти странные события не подлежат обсуждению. Как следствие, никого не удивляет жестокость доброго рыцаря, утопившего Сеньора Болот в чане с кровью, а описание Замка Бород, увешанного скальпами и

³⁵ Ср. сомнения апостола Павла о человеке, который «восхищен был до третьего неба»: «в теле ли — не знаю, вне ли тела — не знаю» (2 Кор. 12, 2).

³⁶ *Moignet G. Op. cit.* P. 116. Иногда высказывание по-прежнему несет на себе печать изумления перед чудом, однако чаще всего видение явлено читателю непосредственно. Таким образом, чудесное и возвышенное всегда неразрывно связаны. Если воздействие чуда на персонажа не включено в повествование как мотив, можно предположить, что высокий стиль выступает отправной точкой для чудесного иного типа, требующего иного способа толкования.

отрезанными головами, воспринимается как должное. В «Перлесво» ничто не поражает, потому что ничто не подлежит обсуждению и, если следовать до конца грамматике Муанье, потому что все *значимо в высшей степени*.

Исходя из этого, можно дать более точное определение особого стиля «Перлесво» — и, быть может, всей «Высокой Книги о Граале». Здесь мы имеем дело с переходом от возвышенного, выраженного в форме повествовательных мотивов, возвышенного, действующего опосредованно, через персонажа, к более изысканному высокому стилю, не требующему промежуточного звена и обращенному непосредственно к читателю. Прибегая к этой второй форме возвышенного — которую мы бы также назвали «апокалиптическим стилем», ибо в нем присутствует та же сила Богоявления, та же функция Откровения, — роман предлагает читателю уже не вполне условные уроки катехизиса с комментарием, объясняющим их «*senefiance*», но впечатления, призванные пробудить его воображение. Цель романа уже не в том, чтобы разъяснить («*probare*»), но в том, чтобы показать («*ostendere*»), ибо, когда речь идет о таинствах, следует «заботиться не о степени красноречия, а о степени наглядности» («*evidentia*»). Таким образом, наглядность насилия как стилистическая модальность в «Перлесво» должна вызвать у читателя болезненное волнение («*commovere*»), воззвать к его чувствам, чтобы «сделать явным то, что было скрыто», или, вернее, чтобы заставить слушателя, жаждущего знания, «увидеть открытым то, что прежде было закрыто»³⁷.

Тем самым проблема стиля и украшенной речи применительно к «Перлесво» должна быть поставлена иначе: *высокое письмо* романа отнюдь не является синонимом высокого или украшенного стиля; оно, как и стиль у Августина, стремится в первую очередь «ясно выразить и донести до слушателя то, что оно хочет показать»³⁸. Раз за разом представляя взору читателя сцены жестокости, «Перлесво», таким образом, стремится излечить его от сердечной слабости и обратиться к Богу, раскрывая ему смысл великих христианских таинств (евхаристии, пресуществления, Троицы, Вочеловечения), изъяснить который иначе было бы невозможно.

³⁷ De Doctrina Christiana. Op. cit. XI. 26. P. 359.

³⁸ Ibid. X. 24. P. 355.

В конечном счете можно сказать, что благодаря сопоставлению с трактатом Августина нам открывается программный характер пролога к роману, а с ним и та мысль, что замысел произведения — воздействие, какое оно призвано оказать, — не существует в отрыве от стиля его письма, иными словами, что история Артура позволяет автору «Перлесво» объяснить, как функционирует его стиль, так часто вызывающий недоумение критики. Тезис о том, что кровавое насилие в «Перлесво», — равно как и потоки крови в «Поисках Святого Грааля» и «Истории Святого Грааля», — присутствует лишь на уровне повествовательных мотивов, оказывается ошибочным: если рассматривать это насилие в стилистическом аспекте, оно предстает точкой соприкосновения литературного материала с христианским субстратом. Жестокость «Высокой Книги», быть может, не столько от дьявола, как обычно считают, сколько от Бога.

Угождать интеллектуалам и наставлять простецов: место примера в системе стилей средневековой проповеди

Вопрос о стилях средневековой проповеди вынуждает исследователя ступить на зыбкую почву. Несмотря на то что пособия для проповедников (*artes praedicandi*) нередко обращаются к античному учению об элокуции, скрупулезно перечисляя риторические фигуры, необходимо учитывать негативное отношение многих проповедников как к речи, украшенной изысканными словами, так и к речи, обезображенной низкими. Как говорит Гильом Овернский в своей «Божественной риторике»: «Чем проще и безыскуснее проповедь, тем сильнее она захватывает и лучше наставляет»¹. Теоретики проповеди почти не говорят о трех Цицероновских стилях. Нам удалось найти лишь одно краткое упоминание в книге Фомы Чобхэма «Сумма искусства проповеди» (*«Summa de arte praedicandi»*): в главе об украшении проповеди он говорит, что слова должны соответствовать выбранному предмету². В изученных нами пособиях не упоминается ни система стилей, разработанная Августином в его трактате «О христианской науке»³, ни противопоставление «*ornatus facilis*» и «*ornatus difficilis*». Превалирование социальной функции над эстетической, характерное для средневековой проповеди, выводит на первый план свое-

¹ Цит. по: *Classical Rhetoric and the Mediaeval Theory of Preaching* // *Classical Philology*. 1933. Т. 28. № 2. Р. 84.

² «Unde cum apostolus loqueretur de sermone Dei, qui magna res est et ardua, grandiloquis uerbis usus <...> Similiter, cum ageret de temporalibus reprobandis, que modica sunt et humilia, uerbis convenientibus usus.» — «Когда Апостол говорил о слове Божием, каковое есть вещь возвышенная и трудная, он использовал высокие слова. <...> Точно так же, когда он с осуждением говорил о делах земных, каковые суть вещи незначительные или низкие, то пользовался соответствующими словами» (*Thomas de Chobham. Summa de arte praedicandi* / Franco Morenzoni, ed. Turnhout: Brepols. 1988. Р. 301 (Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis. Т. 82).

³ Согласно Августину, христианский оратор пользуется простым стилем, чтобы наставлять, умеренным, чтобы хвалить или порицать, и высоким, чтобы побудить к действию упрямящихся. См.: *De doctrina Christiana*. IV, 19, 38. PL. Vol. 34. Col. 106.

образную нейтральность языка: «хорошая проповедь» отнюдь не значит «красивая проповедь». Разумеется, под «стилем» можно понимать индивидуальные особенности письма того или иного проповедника. Но позволит ли это включить эти особенности в какую-либо систему, что, собственно, и является целью настоящего исследования?

ПОДЫСКИВАТЬ АРГУМЕНТЫ, РАБОТАЯ НАД СТИЛЕМ

Тем не менее, размышления о видах, жанрах или типах проповедей («modi», «genera», «species») занимают в «Искусствах» не последнее место. Наиболее важным является понятие «метода». В общем и целом, метод обуславливает выбор как предмета проповеди, так и способов его трактовки, в частности, аргументов, служащих для построения текста. Например, Генрих Гессенский⁴ различает старый метод (или *postillatio*⁵), новый метод⁶ и метод подчиненный, представляющий собой гибрид старого и нового⁷. Роберт из Бэйсфорна в трактате «Форма проповеди» («*Forma praedicandi*»)⁸ говорит о методах Христа, святого Павла, святого Августина и святого Бернара⁹. Очевид-

⁴ *Tractatulus eximii doctoris Henrici de Hassia de Arte praedicandi valde utilis*. См.: *Caplan H. «Henry of Hesse» on the Art of Preaching // Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*. 1933. Т. 48. № 2. Р. 340–361.

⁵ Последовательная мистическая интерпретация текста (например, дневного Евангелия).

⁶ Проповедь, составленная в соответствии с этим методом, включает в себя тему (короткую цитату из Библии, которая задает тон всей проповеди), протему (вступление), разделение темы, или *divisio* (тема делится на несколько частей, каждая из которых может интерпретироваться аналогически, тропологически или аллегорически), и подразделение темы, или *subdivisio* (каждая из частей темы делится, в свою очередь, еще на несколько частей).

⁷ Этот метод используется в проповедях с темой, протемой (хотя во многих «старых» проповедях протема отсутствует), разграничением, или *distinctio* (между разными аспектами одной вещи, упомянутой в теме), и под-разграничением, или *subdistinctio*.

⁸ *Charland T. M. Artes praedicandi: contribution à l'histoire de la rhétorique au Moyen Age*. Paris: Vrin; Ottawa: Institut d'Études Médiévales, 1936.

⁹ Иисус проповедовал, используя обещания, угрозы, примеры и умозаклучения; апостол Павел — цитаты из Писания и умозаклучения; святой Августин иногда объяснял смысл всего Писания, а иногда короткой фразы; святой Григорий — аллегорические фигуры из Ветхого Завета, понятные примеры и мольбы; что же касается метода святого Бернара, он характеризуется как «метод без метода»: Бернар часто цитирует Писание, разделяет тему или объясняемый текст на две, три или больше частей, подтверждает их и делает выводы. Кроме того, он использует все риторические фигуры, так что проповедь получается безупречной и со светской, и с церковной точек зрения. См.: *Charland T. M. Artes praedicandi*. Op. cit. Р. 245–247.

но, что выделение разных методов проповеди основывается на иных критериях, нежели выделения традиционных риторических стилей: они относятся не к элокуции, а к инвенции, которая подразумевает выбор предмета речи и нужных аргументов.

Можно ли выстроить систему стилей средневековой проповеди? Да, если обнаружатся те контексты, в которых аргументы будут оцениваться согласно их выразительности и красоте, а также противопоставляться по признаку «высокое — низкое» или «подобающее — неподобающее». Эта задача выполнима: точно так же как стилистические фигуры, о которых говорят поэтики, не только украшают речь, но и делают ее более убедительной¹⁰, риторические аргументы, как будет показано далее, могут не только поучать («docere») и побуждать («movere»), но и усладить («delectare»). Примечательно, что Роберт из Бэйсфорна рассматривает выбор темы проповеди, разделение темы, способы «расширения» проповеди и аргументы, к которым мог прибегнуть проповедник, среди украшений проповеди.

Эдмон Фараль отмечает, что «проблема стиля стала для школ XII в. проблемой социального достоинства: отныне в основу классификаций ложились качества, присущие не высказыванию, но персонажам»¹¹. При этом выбор стиля, как это следует из средневековых письмовников («artes dictandi»), зависел не только от того, о ком шла речь в самом произведении, но и от социального статуса его отправителя и получателя. Письмовники советовали использовать высокий стиль при обращении к вышестоящим, средний стиль — при обращении к равным, и низкий стиль — при обращении к нижестоящим. Что касается проповеди, то зависимость выбора того или иного стиля от социального статуса слушателей прослеживается в традиционном противопоставлении проповедей для клира («sermones ad clericum») и проповедей для народа («sermones ad populum»). И именно в этой системе координат риторические приемы аргументации обретают ярко выраженную стилистическую окраску: одни, характеризующиеся как возвышенные и изящные, предназначаются образованным клирикам, другие, простые и доступные для понимания, подходят для необразованных мирян.

¹⁰ См.: Tilliette J.-Y. Des mots à la Parole : une lecture de la Poetria nova de Geoffroy de Vinsauf. Genève: Droz, 2000. P. 22.

¹¹ Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age / Edmond Faral, éd. Paris: Champion, 1958. P. 88.

«SERMONES AD CLERUM» И «SERMONES AD POPULUM»

Гвиберт Ножанский в своей «Книге о том, каким образом должна произноситься проповедь» («*Liber quo ordine sermo fieri debeat*»), первом произведении, которое можно отнести к жанру искусства проповеди («*ars praedicandi*»), подчеркивает: «Легко и понятно проповедуя необразованным, [проповедник] должен добавлять более изящные элементы, подходящие для образованных». Затем, используя распространённую пищевую метафору (употреблённую ещё апостолом Павлом в Послании к евреям), Гвиберт называет сложные библейские сентенции изысканной пищей для клириков, а *простые истории и рассказы о деяниях предков* — невзыскательным меню простецов¹². Александр из Ашби в «Об искусном способе проповедовать» («*De artificioso modo praedicandi*») определяет аллегории как сладостные и полные глубокого смысла (а значит, подходящие эрудированной публике), а «примеры» как легкие и развлекательные (подходящие простым слушателям)¹³. В «Сумме проповеднического искусства» («*Sum-*

¹² «Praeterea et aliud intimandum est, ut scilicet dum illitteratis levia et plana praedicat, litteratis etiam quae sibi convenient sublimiora aliqua intermiscere studeat. <...> Sic plerumque cum vulgo simplex doctrina proponitur, et aliquid tamen propter intelligibiliores, ubi eorum exerceant ingenia, ibidem interseritur, ita pascere consuevit hebetes, ut etiam solidioris additamento victus, id est interjecta ponderosiori sententia delectare soleat sapientes. Solent etenim in tractatibus evangeliorum sententiae de Veteri Testamento adhibitae auditores reddere magis intentos, quia dum quidpiam eorum auditui novum insonat, animos quasi ex quadam voluptuosa sonoritate innovat. Hoc his contingere solet qui Scripturae secreta libenter inquirunt et semper discere quaerunt. Placere etiam nonnullis comperimus simplices historias, et veterum gesta sermoni inducere, et his omnibus quasi ex diversis picturam coloribus adornare». — «Кроме того, надо усвоить еще одну вещь: легко и понятно проповедуя необразованным, [проповедник] должен добавлять более изящные элементы, подходящие для образованных. <...> Так, в большинстве случаев, когда народу предлагается простое учение, необходимо добавить в ту же проповедь что-нибудь и для более образованных, чтобы они могли упражнять свой ум. Слабых разумением принято питать так, что добавление более солидной пищи, иначе говоря, использование глубоких сентенций, нравилось людям умным. При комментировании Евангелий цитаты из Ветхого Завета обыкновенно обостряют внимание слушателей, ведь то, что непривычно для их слуха, обновляет как бы сладостью своего звучания и их дух. Это касается тех, кто неустанно взыскует тайн Священного Писания и всегда стремится к обучению. Известно, что многим нравятся простые истории, и что надо вводить в проповедь рассказы о деяниях предков и при помощи всего этого украшать ее, словно картину, разными цветами» (PL. Vol. 146. Col. 25).

¹³ «In confirmatione tria sunt observanda qui simul simplicibus et eruditis praedicantur. <...> Secundum est aliqua dulce exponere allegoriam et aliquod iocondere enarrare exemplum ut eruditos delectet allegorie profunditas et simplices edificet exempli leuitas...». — «В под-

ma de arte preadicandi») Фома Чобхэм подчеркивает разницу между «sermones ad maiores» и «sermones ad minores», основываясь на различии используемых аргументов: «малым сим» необходимо проповедовать как можно более просто, а людям значительным — с использованием сложных рассуждений и изящных аргументов¹⁴. Томас Уэльский, автор трактата «О способе сочинения проповедей» («De modo componendi sermones»), делает акцент на словесных украшениях проповеди. Проповедуя простой аудитории на народном языке, проповедник должен воздерживаться от рифм, ведь даже в ученой проповеди они едва ли позволительны, разве что по непосредственной просьбе слушателей¹⁵. «Искусство красноречия» («Ars concionandi») псевдо-Бонавентуры разграничивает проповеди для клириков и проповеди

тверждении [разделения темы] следует иметь в виду три вещи, которые подходят и для людей простых и для людей образованных. <...> Во-вторых, можно приятным образом объяснить какую-нибудь аллгорию или весело рассказать пример, чтобы глубина первой понравилась интеллектуалам, а простота примера наставила простецов» (*Alexandri Essebiensis opera omnia*. Т. 1: Opera theologica / Franco Morenzoni, ed. Turnhout: Brepols, 2004. P. 29 (Corpus Christianorum. Continuatio mediaevalis. Т. 188).

¹⁴ «Sicut dicit Augustinus, quod omnia sacramenta siue occulta siue manifesta, et precipue omnes fidei articuli, sunt predicandi omnibus communiter, maioribus et minoribus. Sed in hoc est differentia : quod alio modo sunt predicanda maioribus, et alio modo minoribus. Sunt enim articuli fidei ostendendi simplicibus ita simpliciter et ita leuiter quod sunt eis quasi lac. Maioribus autem sunt idem articuli predicandi cum rationibus et subtilibus argumentis <...>; et ita erunt maioribus solidus cibus». — «Как сказал Августин, все таинства, как открытые, так и сокровенные, и в особенности все установления веры должны проповедоваться всем вместе, как людям значительным, так и малым сим. Есть и различия: первым проповедуют одним образом, а вторым — другим. Установления веры должны быть представлены людям маленьким так просто и понятно, чтобы они пили их, как молоко. Те же установления объясняются людям важным с использованием рассуждений и тонких аргументов <...> и это станет для них солидной пищей» (*Thomas de Chobham. Summa de arte praedicandi*. Op. cit. P. 277).

¹⁵ «Absit autem a predicatore ut, praedicaturus populo in vulgari, tales rhythmos eis faciat; quia etiam clero praedicaturus et tales rhythmos faciens vix excusatur; nisi quia forsan excusabant se praedicatores et dicent quod non est eis imputandum sed auditoribus. Nam clerici, ad mensam Scripturarum soliti residere, epulantes quotidie splendide et [cibis] subtilibus assueti, ita habent stomachos delicatos quod grossis cibis spiritualibus seu grosso modo praeparatis uti refugiunt». — «Проповедуя мирянам на народном языке, пусть проповедник воздержится от таких рифм, ведь и в проповеди для клира они едва ли позволительны, — разве что проповедники заранее не извинятся и не скажут, что делают это по просьбе слушателей. Ведь клирики, допущенные на пиршество Священного Писания, ежедневно роскошно обедают и потому имеют деликатные желудки, которые отвергают грубую или плохо приготовленную духовную пищу» (*Charland T. M. Artes praedicandi*. Op. cit. P. 373).

для мирян в соответствии со способами «разделения» темы: внутренним или внешним. Первый предназначен для клириков и подразумевает поиск библейских цитат, содержащих те же слова, что и тема. Второй предназначен для мирян и основывается на моральных объяснениях, которые могут не иметь со словами темы ничего общего¹⁶.

Но наиболее четкое и последовательное разделение двух методов (или же уместнее говорить «двух стилей»?) проповеди делается в «Форме проповеди» Роберта из Бэйсфорна. В конце своего трактата он противопоставляет два метода: простой и изысканный¹⁷. Первый предназначается для простой публики, второй — для эрудитов. Простой метод напоминает метод Григория Великого, который охотно прибегал к библейским фигурам и примерам. Пользуясь этим методом, тему делят на три части. Каждую часть следует «доказать» тремя способами. Во-первых, при помощи очевидного сравнения из области искусства и ремесла или из области природы, подкрепленного авторитетной библейской цитатой; во-вторых, при помощи библейской фигуры (аллегии), предпочтительнее из Ветхого Завета; в-третьих, при помощи правдивой истории («*narratio authentica*» — распространенный синоним для примера). Что же касается изысканного стиля, Роберт куда менее точен: «Понятно, что такая проповедь столь изящна и при этом столь сокровенна, что понять ее будет непросто. Кажется, что значительная часть ее искусности скрывает самое искусство, словно ему лучше остаться в тайне. Стыдно ему обнажаться»¹⁸.

¹⁶ «*Nec viso sumatur divisio intra vel extra in themate assumpto secundum exigentiam auditorum. Aliter enim dividendum est, cum clero, aliter, cum populo praedicatur, cum ab illis acutius, ab istis tardius capiatur. Ideoque dividendum est extra, cum praedicatur populo.* — «Выбранная тема делится внешне или внутренне, в зависимости от требований аудитории. Проповедуя клиру, тему следует делить одним образом, проповедуя мирянам — другим, потому что первые все схватывают быстро, а последние медленно. Поэтому для мирян тему делят внешне» (*Doctoris Seraphici S. Bonaventurae Opera Omnia* / Ed. Collegium S. Bonaventurae. T. I. Rome, 1882–1902. P. 9).

¹⁷ «*Restant autem duo alii modi a praedictis, qui ideo per se ponendi sunt, quia singulares [sunt]. Quorum primus est magis utilis et efficax, et intelligibilis in quocumque vulgari idiomate apud rudes. Secundus valde acceptabilis est in latino apud valde intelligentes.* — «Остаются еще два метода, о которых будет рассказано отдельно, ибо они являются исключительными. Первый весь полезен и эффективен, и понятен, когда проповедуют на народном языке людям малообразованным. Второй хорош, когда проповедуют на латыни людям весьма эрудированным» (*Charland T. M. Artes praedicandi. Op. cit. P. 314*).

¹⁸ «*Nunc dicendum est de secundo modo praetacto, qui magis curiosus reputatur, sed nonnisi coram valde intelligentibus proponendus. Est enim modus iste ut in toto sermone non allegetur una auctoritas nisi tantum thema in principio nec aliqua divisio est exprimen-*

Итак, можно утверждать, что проповедники подыскивали для своей аудитории эффективные средства убеждения, оценивая их изящество и сложность или, наоборот, простоту и скромность. Для эрудированных клириков подбирались малоизвестные, необычно звучащие библейские цитаты, аллегории и ученые рассуждения; кроме того, проповедник работал над языком своей проповеди, искусно разделяя тему и используя изысканные рифмы. Необразованным мирянам предназначались простые и понятные истории, очевидное разделение темы, хорошо знакомые слова. Таким образом, в средневековой проповеди может быть выделена система из двух стилей. Проповедям для клира соответствует высокий стиль, а проповедям для мирян — низкий. Эта система не включает в себя среднего стиля: клирики обычно воспринимаются как группа вышестоящих, избранных, несмотря на то что сам проповедник принадлежал к той же (или даже более высокой, если он был епископом) социальной группе. Свободное общение между равными было, с некоторыми оговорками, возможно в рамках эпистолярного жанра, проповедь же выстраивалась вокруг другой коммуникативной ситуации, которая не предполагала равенства между адресантом и адресатом.

ПРИМЕР — ПРИЗНАК НИЗКОГО СТИЛЯ?

Не будем цитировать многочисленные искусства проповеди, которые советуют использовать примеры как средства убеждения или «расширения» проповеди, но ничего не говорят ни об их стилистических качествах, ни об аудитории, которой они предназначаются. В тех же случаях, когда две последние проблемы так или иначе затрагиваются, пример всегда соотносится с категорией «низкого». И дей-

da, et tamen multae divisiones et sufficientes virtualiter includuntur et auctoritatibus fere per totum sermo respergitur <...> Patet intelligenti tantam subtilitatem esse quidquid in isto sermone continetur, et tamen ita occulte quod vix perpendi potest, ut pars artis maxima videatur artem velare, tanquam si lateat prosit. Ferat ars deprehensa pudorem». — «Теперь надо сказать о втором из названных методов, который считается весьма необычным и который можно предлагать лишь исключительно образованной публике. Согласно этому методу, в проповеди не используется ни одной цитаты из авторитетов, за исключением темы проповеди в начале, и не объясняется никаких разделений. Однако в эту проповедь имплицитно включено множество подходящих делений и цитат. <...> Понятно, что такая проповедь столь изящна и при этом столь сокровенна, что понять ее будет непросто. Кажется, что значительная часть ее искусности скрывает самое искусство, словно ему лучше остаться в тайне. Стидно ему обнажаться» (Ibid. P. 316, 319).

ствительно, эффективность примера в наставлении простецов стала в Средние века настоящим общим местом. Можно вспомнить, например, знаменитую историю, рассказанную Бедой Достопочтенным в «Церковной истории англов»: образованный проповедник не смог обратить язычников своими сложными и изысканными проповедями, в то время как неученый монах легко добился нужного благодаря примерам¹⁹. Но искусства проповеди делают важное добавление к этому тезису: примеры не просто полезны для мирян, они бесполезны для образованных клириков. Даже Хумберт Романский, автор знаменитого сборника примеров «О даре страха» («De dono timoris»), замечает: «Не стоит предлагать примеры людям эрудированным, разве что это примеры славные и достойные почитания. Но другим, менее образованным, они отлично подходят, как молоко для младенцев»²⁰.

Можно ли проследить подобное противопоставление не только в пособиях для проповедников, но и в самих дошедших до нас проповедях? Ставшее классическим определение Жака Ле Гоффа связывает пример именно с проповедническим дискурсом²¹. Казалось бы, совет, данный Аланом Лилльским в его «Сумме искусства проповеди» («Summa de arte praedicandi»), должен был стать для других проповедников обязательным к выполнению правилом: «В конце проповеди следует ему [проповеднику. — В. С.] давать примеры для подтверждения того, о чем он говорит, ведь учение, подкрепленное примерами, легче усваивается»²². Но приходится признать, что, несмотря

¹⁹ Средневековая версия этого рассказа, включенная в сборник Хумберта Романского: «Refert Beda in Hystoria anglorum quod quidam episcopus litteratus et subtilis valde missus est de Scotia ab aliis episcopis ad conversionem Anglorum, et utens subtilitate verborum in predicationibus suis nichil profecit. Missus est alius minoris litterature sed cautior; et utens narrationibus et exemplis in sermonibus suis, fere totam Angliam convertit» (Ms. Paris BnF lat. 15953. F. 188 r). Оригинальный рассказ Беды (Historia Ecclesiastica. III, 5) несколько отличается от своих многочисленных переложений: Беда не говорит о примерах, но о «lac doctrinae» — молоке учения (См. PL. Vol. 95. Col. 124).

²⁰ «Non enim viris alte sapientie sunt huiusmodi exempla facile proponenda, nisi multum sunt laudabilia religionisque digna, sed aliis minoris intelligencie quibus magis competunt sicut lac parvulis». См.: Welter J.-T. L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age. Paris-Toulouse, 1927. P. 73.

²¹ «Короткий рассказ, выдаваемый за истинный и предназначенный для того, чтобы быть включенным в какую-либо речь (обычно проповедь), с целью убедить публику с помощью спасительного урока» (Bremond C., Le Goff J., Schmitt J.-C. L'Exemplum. Turnhout: Brepols, 1982. P. 37–38; Typologie des sources du Moyen Age occidental. T. 40).

²² «In fine vero, debet uti exemplis, ad probandum quod intendit, quia familiaris est doctrina exemplaris...» (PL. Vol. 210. Col. 114).

на рекомендации многочисленных пособий, большинство дошедших до нас проповедей содержат лишь небольшое количество примеров, значительно сокращенных или вовсе едва намеченных. Алан Лилльский сам мог бы стать олицетворением подобного расхождения между теорией и практикой: в предложенных им образцах проповедей (сразу после совета использовать примеры) примеры не встречаются. Этот факт неоднократно отмечается в фундаментальных работах, посвященных разным аспектам средневековой проповеди: в монографиях Мишеля Зенка²³, Эрве Мартена²⁴, Ричарда и Мери Роуз²⁵. Вполне вероятно, что составители сборников моделей (схематических заготовок) проповедей, равно как и слушатели, записывающие слова проповедника, просто не считали нужным записывать примеры. В любом случае «тексты рукописной традиции никогда не отражают произнесенную проповедь с той точностью, с которой нам бы того хотелось»²⁶. Таким образом, едва ли возможно установить, каким именно было использование примеров в звучащей проповеди. Поэтому нам остается лишь говорить о примере, каким его видели авторы искусств проповеди: такой пример является в некотором смысле виртуальным, лишенным своего реального содержания и сведенным к одной из многочисленных риторических техник (и это облегчает задачу исследователя, учитывая исключительное тематическое — и стилистическое — разнообразие средневековых сборников примеров).

Итак, чем было вызвано такое «приращение» примера? Он весьма ценился античными риториками: так, известная в Средние века «Риторика к Гереннию» («*Rhetorica ad Herennium*»), приписываемая самому Цицерону, говорит о нем с большим уважением. Античный пример рассказывает о «dicta et facta» знаменитых людей прошлого и обращается к благородной публике. Как уже было сказано, многие авторы искусств проповеди были хорошо знакомы с античной риторической теорией. Не стала ли причиной их несколько пренебре-

²³ Zink M. La prédication en langue romane avant 1300. Paris: Champion, 1982.

²⁴ Martin H. Le métier de prédicateur en France septentrionale à la fin du Moyen Age (1350-1520). Paris: Ed. du Cerf, 1988.

²⁵ Rouse R. H., Rouse M. A. Preachers, Florilegia and Sermon: Studies on the «Manipulus florum» of Thomas of Ireland. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1979.

²⁶ Bériou N. La prédication de Ranulphe de la Houblonnière: Sermons aux clercs et aux simples gens à Paris au XIIIe siècle. Paris, 1987. Vol. I. P. 59.

жительного отношения к примеру распространенная средневековая практика включать в проповедь не только рассказы о славных деяниях, но и комичные рассказы, и незначительные факты из современной жизни? Средневековые проповедники, однако, не считают более «высокими» примеры из жизни аристократии: они оценивают риторическую функцию примера, а не его содержание.

Мы предполагаем, что в основе пренебрежительного отношения к примеру лежит пренебрежение к нарративу как таковому. Интересное подтверждение этой гипотезы можно найти в «Новой поэтрии» («*Poetria nova*») Гальфрида Винсальвского, где он противопоставляет техники амплификации техникам аббревиации. Прежде всего, следует отметить, что «техники аббревиации хорошо приспособлены для нарративного регистра, в то время как приемы амплификации помогают конструировать высказывания описательного или дискурсивного типа»²⁷. Но наиболее интересным представляется то, что амплификация рекомендуется к использованию при создании серьезных, даже трагических, произведений²⁸, в то время как аббревиация ассоциируется с комедией. Говоря об аббревиации, Гальфрид цитирует рассказ о снежном ребенке, широко известное комическое стихотворение. Иначе говоря, амплификация и аббревиация соответствуют разным стилистическим регистрам: чтобы проиллюстрировать амплификацию, Гальфрид дает примеры из политико-эпической сферы, принадлежащие высокому стилю. История снежного ребенка, без сомнения, стилистически снижена.

Среди возможных причин подобного отношения к краткому рассказу следует назвать его предельную очевидность, которая не оставляет места поэтическому выражению. Здесь необходимо обратиться к другому общему месту: к средневековому пониманию поэзии как средства для выражения глубокой истины, сокрытой под покровом вымысла и словесных украшений. Поэт прячет истину, читатель срывает покров и находит сокрытое: в этом и состоит поэтическая коммуникация. С этой точки зрения, описания или рассуждения весьма многообещающи; короткий рассказ, априори лишенный всех дополнительных словесных украшений, напротив, рискует стать чересчур очевидным и оказаться, таким образом, за границей поэтического выражения.

²⁷ *Tilliette J. -Y. Des mots à la Parole. Op. cit. P. 113.*

²⁸ *Ibid. P. 113.*

Но вернемся к проповедям. Ученые клирики тоже находили удовольствие в том, чтобы срывать с истины поэтический покров. Проповедники относились к вымыслу достаточно настороженно; для того чтобы завуалировать неоспоримую истину, им приходилось искать сложные цитаты, глубокие аллегории, выстраивать словесные цепочки и искать красивые рифмы (последние, кстати, согласно предостережениям многих теоретиков, могли зачаровать слушателя и отвратить его от основного смысла проповеди). Вот почему ученая проповедь вполне толерантна к сравнениям и аллегориям, которые, несмотря на возможное использование нарратива, дают увидеть вещи по-новому, под другим углом, — что также является частью поэтической миссии. Как отмечает Эрве Мартен, в конце Средних веков новаторские проповеди вместо примеров, какими мы их знаем по проповедям Жака де Витри, предпочитают использовать факты, почерпнутые из наблюдений за окружающим миром, и исторические аллюзии. Возникает ощущение, что пример, риторический прием, предполагающий использование нарратива, стремится от этого нарратива избавиться. Рассматривая пример как фигуру мысли, средневековые поэтики предпочитают использовать скорее аллюзии, которые содержат лишь зачаток рассказа, чем полноценные рассказы²⁹, что оставляет место для интеллектуальной и поэтической работы: по намеку ученый читатель должен восстановить целое. Лишь становясь едва понятным, пример способен быть поэтическим высказыванием, предназначенным для приносящей удовольствие расшифровки.

Эффективность и наглядность примера как краткой нарративной формы сослужила ему плохую службу, лишив поэтической ценности. «Пример» может быть понятным, интересным и приятным, но не утонченным, сложным, элегантным; простой пищей, но не изысканным интеллектуальным деликатесом. Он может наставлять, но не украшать. Необходимо дождаться конца Средних веков, триумфа новеллы и более глубокого изучения античной риторики, чтобы его реабилитировать, — если не в рамках проповеди, то хотя бы в рамках философской литературы.

²⁹ См., например, «Laborintus» Эвара Немецкого в кн.: *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle* / Edmond Faral, éd. Op. cit. P. 356. Многие поэты, которые, согласно пространственному мнению, обильно использовали примеры, кажется, стремятся именно к этому эффекту; см. «Плач природы» («De planctu naturae») Алена Лилльского.

«Украшенный стиль» в прядях об исландцах

Среди многих особенностей исландских саг (так называемых «семейных» и «королевских»), должно быть, самая необычная — это их стиль, который нередко характеризуют как «абсолютную прозу»¹. Знаменитая «простота» стиля классической саги прежде всего проявляется в ее прозрачном синтаксисе (сложное сочинение в сагах преобладает над подчинением), который имеет мало общего с обнаруживающими латинское влияние тяжеловесными периодами, встречающимися как в средневековых исландских переводах, так и в «сагах о епископах».

В то время как в таких жанровых разновидностях саги, как рыцарские саги (*riddarasögur*)² и «саги о древних временах» (*foraldarsögur*), допускаются стилистические украшения (например, использование аллитерации, условных сравнений), мы никогда не встретим этих приемов в классической саге.

Классическая сага не допускает даже такого элементарного стилистического украшения, как простой эпитет. Крупнейший германист и исследователь саг Андреас Хойслер в одной из своих работ привел такой пример: читатель саги был бы немало удивлен, встретив в ней фразу «Он выхватил свой острый меч», поскольку рассказчик саги не пользуется условными эпитетами и вообще избегает употребления прилагательных в роли определения. Вместо этого в саге было бы сказано: «Он выхватил свой меч. Это было острое оружие»³. Употребление прилагательного в составе именного предиката не отягощено образностью, оно строго объективно. Главный акцент в саге делается на изображении действия и действующих лицах, а все элементы,

¹ Heusler A. Die Anfänge der isländischen Saga (1913) // Heusler A. Kleine Schriften. Bd. II. Berlin, 1969. S. 423.

² Об этом типе саг см.: Матюшина И. Г. Поэтика рыцарской саги. М., 2002.

³ Heusler A. Germanentum. 1934. S. 136 (цит. по: Hallberg P. The Icelandic Saga. Lincoln, 1962. P. 70).

замедляющие развитие действия, такие как описания, напротив, избегаются⁴. Не будет большим преувеличением сказать, что сага изъясняется глаголами, а не прилагательными.

Изложение саги имеет форму беспристрастного репортажа. Рассказчик не обнаруживает своего присутствия сколько-нибудь явно и, как правило, не вторгается в повествование. Равным образом он не позволяет себе высказывать каких-либо оценочных суждений, не хвалит и не осуждает поступков персонажей. Тон повествования саги обычно сдержанный, рассказчик (да и герои в своих речах) очень часто прибегают к разнообразным умолчаниям и литотам, тогда как экспансивные выражения избегаются. Рассказчик не описывает ни психологических состояний, ни эмоций персонажей, фиксируя лишь их видимые внешние проявления, по которым аудитория должна была сама догадываться о чувствах и мотивах поступков героев саги (так называемый «симптоматический» метод изображения)⁵.

Принято считать, что основные черты классического сагового стиля указывают на устное происхождение саги. Отдельные представители возникшего в начале XX в. направления в изучении саг — «теории свободной прозы» — вообще придерживались того мнения, что ныне известные нам письменные саги полностью сформировались еще на стадии их устного бытования, а язык саг — это тот самый язык, на котором и говорили в то время исландцы. Однако их оппонентам, придерживавшимся «теории книжной прозы», удалось показать, что картина развития сагового стиля на деле была значительно более сложной. Самые ранние рукописи на исландском языке, относящиеся к XII в., — это вовсе не записи «семейных саг», но переведенные с латыни жития святых. Таким образом, судя по всему, стиль саги вырабатывался и развивался постепенно и представляет собой синтез двух разнородных начал: с одной стороны, повествовательных приемов, сложившихся в исконной устной традиции, а с другой — стиля воспринятой извне и переведенной на народный язык житий-

⁴ О стилистических особенностях саги см., например: *Springer O.* The Style of the Icelandic Family Sagas // *Journal of English and Germanic Philology.* 1939. Vol. 38. P. 107–128; *Macek D.* Some Stylistic Features of the Classical Icelandic Sagas // *Sagnaskemmtun. Studies in Honour of Hermann Pálsson* / Ed. R. Simek et al. Wien; Köln; Graz, 1986. P. 209–222.

⁵ О нарративных особенностях саги см., например, в работах: *Hallberg P.* The Icelandic Saga. *Op. cit.*; *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Л., 1971; *Гуревич А. Я.* Эдда и сага. М., 1978.

ной литературы. Самое существенное, однако, что эти переводы все не явились для исландской культуры проводником некой готовой повествовательной формы, в которую в дальнейшем исландцы смогли вкладывать уже собственное содержание, то есть саги. Переводы лишь помогли им выработать свой собственный своеобразный стиль, который со временем, а именно к середине XIII в., достигнув полного расцвета, несомненно благодаря богатству исконной повествовательной традиции, приобрел наконец естественность и простоту, характерные для классической саги⁶.

Все упомянутые стилистические особенности характерны не только для «семейных» и «королевских» саг, но и для так называемых «прядей об исландцах», коротких рассказов, главным образом повествующих о конфликтах с сильными мира сего, в которые исландцы вовлекались, будучи далеко за пределами своей страны. Рассказы эти вплетались в саги о правителях Норвегии, отсюда и их название «пряди»⁷, которое применяется к ним начиная с XIV в. Поскольку включение прядей в «королевские саги» не приводило к утрате этими повествованиями изначально присущих им целостности и самостоятельности, они могут изучаться как отдельные произведения.

Как уже было сказано, в стилистическом отношении «пряди об исландцах» не имеют сколько-нибудь заметных отличий от «саг об исландцах». Лишь только в одном из таких рассказов наблюдаются отступления от обычного сагового стиля. Это «Прядь о Торлейве Ярловом Скальде» («*Þorleifs þáttur jarlaskálds*»)⁸ — один из самых известных рассказов об исландцах, которому и посвящена настоящая статья.

⁶ См. об этом: *Turville-Petre G. Origins of Icelandic Literature. Oxford, 1953. P. 142; Jónas Kristjánsson. Learned style or saga style? // Speculum Norroenvm. Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre / Ed. U. Dronke et al. Odense, 1981. P. 260–292; Idem. The Roots of the Sagas // Sagnaskemmtun. Studies in Honour of Hermann Pálsson / Ed. R. Simek et al. Wien; Köln; Graz, 1986. P. 183–200; Þórir Óskarsson. Rhetoric and Style // A Companion to Old Norse-Icelandic Literature and Culture / Ed. R. McTurk. Oxford, 2005. P. 354–371.*

⁷ О «прядях» см. подробнее: *Гуревич Е. А. Древнескандинавская новелла: поэтика «прядей об исландцах». М., 2004.*

⁸ *Íslendinga sögur og þættir. I–III / Ed. Bragi Halldórsson et al. (Svart á hvítu). Reykjavík, 1987. III. Bls. 2267–2275* (все ссылки в дальнейшем даются на это издание — *ÍSP*). См. перевод пряди на русский язык: *О Торлейве Ярловом Скальде // Исландские саги / Под ред. О. А. Смирницкой. Пер. Е. А. Гуревич. СПб., 1999. Т. II. С. 446–457* (в дальнейшем — *ИС*).

Действие пряди происходит незадолго до смерти последнего языческого правителя Норвегии, ярла Хакона из Хладира (ум. 995). В вводной части истории, напоминающей «семейную сагу» в миниатюре, стержнем которой традиционно была распря, рассказывается, как главный герой пряди, Торлейв сын Асгейра, за участие в убийстве был объявлен вне закона и вынужден покинуть Исландию. Запасшись товарами, он приплывает в Норвегию, где встречается с ярлом, который выражает желание купить все, что он привез. Однако Торлейв отказывается от предложения ярла, чем вызывает его гнев. На другой день, в отсутствие Торлейва, Хакон является в гавань, приказывает разграбить его добро, сжечь корабль и повесить команду. Узнав, кто совершил это злодеяние, герой рассказа уезжает в Данию, где его хорошо принимает тамошний конунг Свейн, о котором он складывает хвалебную песнь. Спустя некоторое время Торлейв испрашивает у конунга разрешение вернуться в Норвегию: он сложил стихи о ярле и желает преподнести ему эту песнь. Переодевшись нищим и назвавшись Хулителем сыном Крикуна, Торлейв является на пир в ярловы палаты. Ему удается привлечь внимание ярла и убедить его выслушать сложенную в его честь хвалебную песнь.

Поначалу Хакону кажется, что его действительно восхваляют, но потом с ним начинает твориться неладное: во всем теле у него возникает сильный зуд. Когда же скальд приступает к средней части поэмы, которая называется Туманные Висы, на палату опускается тьма, оружие само срывается со стен и начинает ризить, а ярл падает без чувств. Торлейв исчезает под защитой темноты сквозь закрытые двери и возвращается в Данию, где получает от конунга не только свое прозвище Ярлов Скальд, но и корабль с товарами (взамен сожженного Хаконем), после чего навсегда уезжает в Исландию. Ярл же, придя в себя, обнаруживает, что произнесенный скальдом нид — хулительные стихи — не прошел для него даром: у него выпала борода и все волосы по одну сторону пробора. Он догадывается, кем был незнакомец, и задумывает месть. С помощью языческих богинь Торгерд Невесты Капища и ее сестры Ирпы он изготавливает из плаву-чего бревна «робота», вкладывает ему в грудь сердце убитого им человека и, наделив его колдовской силой, посылает в Исландию, наказав убить Торлейва, что тот и делает. С гибелью главного героя история, однако, не заканчивается. В последнем эпизоде пряди рассказывается, как Торлейв уже после собственной смерти фантастическим об-

разом передает свой поэтический дар пастуху по имени Халльбьёрн Хвост, который постоянно ночует на его кургане и безуспешно пытается сочинить стихи в его честь. Тот становится искусным скальдом и складывает хвалебную песнь о своем «учителе». В заключении истории сообщается, что братья Торлейва отправились в Норвегию, чтобы отомстить за него ярлу Хакону, но смогли лишь нанести ущерб его имуществу и спалить кое-какие из его капищ, однако над самим ярлом им не суждено было учинить расправу, ибо, как объясняет рассказчик пряди, он не успел еще тогда «совершить всех злодеяний, которые предназначено ему было совершить себе же на позор и на погибель» (ИС. II, 457).

Прядь о Торлейве датируют концом XIII — началом XIV в. Подобно большинству других произведений такого рода, она сохранилась только в составе королевской саги. Не считая нескольких поздних бумажных списков, этот рассказ содержится лишь в одной средневековой рукописи, а именно в наиболее значительном собрании «королевских саг», «Книге с Плоского Острова» («*Flateyjarbók*»), которое было составлено в 1387—1390 гг.⁹

Предполагается, что книга предназначалась для шестнадцатилетнего норвежского короля Олава сына Хакона¹⁰. В первоначальном виде эта компиляция включала в себя две большие саги о тезках короля — конунгах-крестителях Норвегии, Олаве Трюггвасоне (995—1000) и Олаве Харальдссоне, или Олаве Святом (1016—1028, ум. 1030). Один из составителей книги, исландский священник Йон Тордарсон, вставил в эти саги короткие истории, в том числе «пряди об исландцах», по-видимому предназначенные служить нравоучительными примерами (*exempla*) для молодого правителя. Однако смерть короля Олава не дала реализоваться планам составителя книги.

Поскольку интерполированные рассказы в основном известны исключительно из этого собрания, невозможно судить, насколько велики были вносимые в них новации. Но то, что таковые были, не вызы-

⁹ *Flateyjarbok. En samling af norske kongesagaer med indskudte mindre fortællinger / Guðbrandur Vigfússon; C. R. Unger. Christiania, 1860—1868. Bd. I; о рукописях «Пряди о Торлейве» см.: Österholm N. Þorleifs þáttur jarlaskálds. Handskriftsstudier i en isländsk kortsaga. (Nordiska texter och undersökningar 26). Lund, 1987; Wiktorsson P.-A. Om Þorleifstáten // Scripta Islandica. 1987. P. 51—71.*

¹⁰ См.: Rowe E. A. The Development of *Flateyjarbók*. Iceland and the Norwegian Dynastic Crisis of 1389. Gylling, 2005. P. 33.

вает сомнений. Не раз отмечалось, что составленная Йоном Тордарсоном компиляция имеет немало общего с современными ей (то есть сравнительно поздними) исландскими переводами житийной литературы¹¹. В XIII—XIV вв. вырабатывается особый, весьма витиеватый, так называемый «ученый» или «цветистый стиль» (*skreyttr málsháttur*)¹², предназначенный для подобных сочинений, который довольно сильно отличается от более простого языка переводов предшествующего времени¹³. Именно использование этого стиля помогает обнаружить сделанные Йоном дополнения.

Их не так много (по-видимому, всего 12), и обычно они либо открывают, либо завершают тот или иной рассказ, снабжая его неким морализирующим комментарием. Как явствует из таких пассажей, Йон прибегает в них к разнообразным риторическим украшениям: аллиментирующим парным формулам, повторяющимся эпитетам и метафорам. Например, и к Олаву Трюггвасону, и к Олаву Харальдссону применяются одинаковые характеристики — каждый из королей-миссионеров назван «возлюбленным другом Божиим» (*guds astuinar*) и «преданным Его другом» (*hans uirhta vinr*), а Олав Святой вдобавок неоднократно именуется «горящей лампадой» (*lysanda liosker*)¹⁴.

Предисловие в таком стиле добавлено и к «Пряди о Торлейве Ярловом Скальде», включенной в сагу об Олаве Трюггвасоне, причем это первое из обнаруженных в книге редакторских дополнений.

Разумеется, в самом факте привнесения в текст включаемых в компиляцию произведений тех или иных предисловий нет ничего необычайного. Сочиняя их, Йон следовал распространенной средневековой литературной практике, вполне укоренившейся и в Исландии, согласно которой история нуждалась в прологе. Проблема, однако, в том, что, предпосылая недостающий, по его мнению, пролог вплетаемой им в текст королевского жизнеописания «пряди об исландцах», Йон распространил эту практику на жанр, в котором прологов пре-

¹¹ См., например: *Ibid.* P. 38.

¹² Это обозначение встречается в прологах к нескольким агиографическим сочинениям. См.: *Sverrir Tómasson. Formálar íslenskra sagnaritara á miðöldum.* Reykjavík, 1988. Bls. 174.

¹³ Об «ученом» стиле см.: *Nygaard M. Den lærde stil i den norrøne prosa // Sproglig-Historiske Studier tilegnede Professor C. R. Unger. Kristiania, 1896. S. 153–170; Astås R. Lærd stil, høvisk stil og florissant stil i norrøn prosa // Maal og Minne. 1987. S. 24–38.*

¹⁴ *Rowe E. A. Op. cit. P. 41.*

жде никогда не бывало (как не бывало их и в «сагах об исландцах»). Тем самым он действовал вразрез с существующей традицией.

Главным же отступлением от традиции сагописания был, конечно же, характер сочиненного им вступления. Как уже говорилось выше, рассказчик саги никогда не высказывает собственного мнения о персонажах и их поступках, так что прямые оценочные суждения, которые мы находим в предисловии к рассказу о Торлейве, не имеют ничего общего с повествовательной манерой «прядей об исландцах». Можно предположить, что своей откровенной морализирующей тенденцией, которая была совершенно чужда классическому саговому стилю, добавленное Йоном вступление и подошло бы какому-нибудь дидактическому сочинению, но оно, несомненно, не подходило предваряемому им рассказу. От него оно резко отличалось и своим содержанием — обличение правителя-язычника, чьи действия заслуживают вечного наказания, — и своим выпреним языком (здесь и далее звуковые повторы выделены жирным шрифтом):

Nú skal segja þann ævintýr er gerðist á ofanverðum dögum Hákonar Hlaðajarls, í hverjum kynstrum, **göldrú**m og **gerningum** hann varð forsmáður og mjög að verðugu, því að hans **mannilská** og **guðníðingskapur** varð mörgum manni til mikils þunga og óbætílegs skaða andar og líkama. Varð honum það sem margan tímar að þá er hegningartíminn er kominn er eigi hægt undan að komast því að það er óvinarins náttúra að þann manninn sem hann þykist fullkomið vald á eiga og önga von á til guðs **blekkir** hann fyrst og **blygðar** með **krókóttum kyndugskap** sinna **bölvæðra slægða** í framleiðslu hans **ljótu lífsdaga** en að þrotnum hans **stundlegum lífstíma** verður hann **drekkur** í **dökkri dýflissu dálegra kvala** með **eymd** og **ánauð** utan enda (*ÍSP*. III, 2267).

Теперь нужно рассказать о том, что произошло на склоне дней ярла Хакона из Хладира, в которые он заслужил немало презрения своим колдовством, ворожбою и заклинаниями, и поделом, потому что злодеяния его и богохульство нанесли многим людям тяжкий и непоправимый ущерб, и душе их, и телу. Случилось же с ним так, как часто бывает: когда пришел час расплаты, нелегко оказалось ее избежать, ибо такова природа врага рода человеческого: как увидит он, что человек полностью находится в его власти и не возлагает никакой надежды на Бога, то он сперва соблазнит его и склонит вероломными хитростями проклятого своего коварства к нечестивой жизни,

а потом, когда дни того уже сочтены, свергнет в мрачную темницу неизбывных мучений, где ждут его скорби и страдания без конца (ИС. II, 446—447)¹⁵.

Пожалуй, все в этом прологе вступает в противоречие с «народным» саговым стилем, напротив, указывая на его принадлежность к изощренному «ученому» стилю XIV в. Грамматические и синтаксические приметы этого последнего заметны уже в начальной фразе. Прежде всего мы находим в ней вопросительное местоимение (*hverr*), употребленное в функции относительного, в то время как в языке саг относительные местоимения отсутствуют вовсе, а относительное предложение вводится только частицей (*er*). В ученом же стиле, как и в латыни, связь относительного предложения с главным выражается падежной формой местоимения (здесь в дательном падеже: *í hverjum* — «в которые»).

Другая, несомненно, ученая черта — это употребление пассивной конструкции с *dativus causae* (*kynstrum, göldrum og gerningum hann varð forsmáður* — «он был презираем за свое колдовство, ворожбу и заклинания»), которая, по всей видимости, является калькой с латинского *ablativus causae*.

Что касается «слога» (и близко связанной с ним звуковой организации) этого вступления, то и здесь нетрудно выявить целый ряд характерных примет ученого стиля. Одна из них — это использование синонимических цепочек и пар, как это обыкновенно бывает в подобных случаях, дополнительно связанных аллитерацией (например, *kynstrum, göldrum og gerningum* — «колдовством, ворожбой и заклинаниями»; *eymd og ánaud* «скорби и страдания»). Сходное явление находим в плеонастическом сочетании: *með krókóttum kyndugskap sinna bölvadra slægða* («вероломными хитростями проклятого своего коварства»). Однако, как нетрудно заметить, использование аллитерации, иногда дополняемое более последовательным консонансом, далеко не ограничивается синонимическими парами. Совершенно очевидно, что аллитерация служит здесь не только украшением, но и имеет экспрессивную функцию, то есть употребляется в качестве риторического приема¹⁶.

¹⁵ Здесь и далее перевод цитируется с некоторыми изменениями.

¹⁶ Следует иметь в виду, что аллитерация — каноническая черта древнегерманской и скандинавской поэзии, в которой она является основой основ стихосложения. Здесь же она используется как стилистическое средство.

Кроме того, необходимо отметить, что немалая часть используемого в этом вступлении лексического материала никогда не появляется в сагах и употребляется главным образом в дидактических и агиографических сочинениях. Перечислим лишь некоторые из таких слов: *hegningartíminn* — «час расплаты»; *óvinarins náttúra* — «природа врага рода человеческого» (*náttúra* — разумеется, латинское заимствование); *kyndugskapr* — «коварство»; последнее, как и множество аналогичных существительных с абстрактным значением, — производное от прилагательного, заимствованного из средне-нижненемецкого (*kündich* > *kyndugr*), это слово встречается только в переводных текстах и рыцарских сагах. При этом используемые здесь производные слова нередко являются учеными субститутами общеупотребительной лексики. Так, прозаическому *líf* («жизнь») Йон предпочитает *lífstíma* («время жизни») и *lífsgar* («дни жизни»); более изысканное и снабженное ученым суффиксом *þrotnan* («убывание», от *þrot* — «нужда») замещает обычное *endi(r)* — «конец». В заключительной фразе в словосочетании «*í dökkri dýflissu dálegra kvala*» («в мрачную темницу неизбывных мучений») каждое слово несет на себе печать возвышенного «ученого» стиля. Вместо обыкновенного *myrkstofa* («темница»), нередко появляющегося в «прядях об исландцах», обычная тема которых — конфликт героя с всемогущим правителем Норвегии, автор вступления употребляет известное с XIII в. средненемецкое заимствование *dýflissa* (или *dyblissa*) — слово славянского происхождения (ст.-слав. тѣмница, рус. темница > ср.-нижн.-нем. *temenisse*), как считается, впоследствии подвергшееся изменению под влиянием наименования дьявола — *dýfill*, *djöfull*.

Нельзя, наконец, не обратить внимание и на еще одну стилистическую особенность этого вступления: атрибутивное использование прилагательных (например, в уже упоминавшихся фразах — *dökkri dýflissu* — «мрачная темница», *dálegra kvala* — «неизбывные мучения», *ljótu lífsdaga* — «нечестивая жизнь» и т. д.), которое вступает в противоречие с канонами классической саги, не терпящей эпитетов.

Не вызывает сомнений, что использование подобного эмоционального и перенасыщенного риторическими украшениями языка прежде всего имеет целью убеждение и наставление: читатель должен воспринять следующий затем рассказ как сугубо отрицательный пример. Составляя для молодого короля книгу, включавшую жизне-

описания его великих предшественников, христианских конунгов, носивших то же имя, что и он, и вставляя в них различные истории, Йон, судя по всему, стремился, с одной стороны, преподать ему уроки должного и приличествующего справедливому правителю поведения, а с другой — предостеречь от несправедливых поступков на примерах, подобных тому, который мог дать рассказ о нечестивом ярле-язычнике.

Между тем, как было замечено, наряду с подобными вводными и заключительными замечаниями в витиеватом ученом стиле, Йон вносил в текст компиляции дополнения и другого рода, причем пользовался для этого простым языком, лишенным каких бы то ни было риторических украшений, иначе говоря, языком самой саги¹⁷. Это — краткие дополнения чисто редакторского свойства: пассажи, образующие переход от одной части повествования к другой, необходимость в сочинении которых зачастую вызывалась интерполяциями (например, возвращение к оставленному на время повествованию саги). Они показывают, что составитель «Книги с Плоского Острова» владел разными стилями, — как «ученым», так и «народным», — и умело применял их, исходя из соображений уместности (то есть поступал именно так, как и предписывала средневековая поэтика).

Отчасти поэтому остается открытым вопрос, кому принадлежат многочисленные и яркие отклонения от классического сагового стиля, которые мы находим в самом тексте «Пряди о Торлейве», — рассказчику этой истории, который в ключевых эпизодах повествования то и дело отказывается от обычного стиля саги, предпочитая ему украшенный стиль, или компилятору, то есть Йону Тордарсону, внесшему изменения в текст пряди? Мы склонны думать, что Йон едва ли вторгнулся в самый рассказ и что его деятельность ограничивалась уже обсуждавшимся вступлением и, по всей видимости, заключением к пряди¹⁸. В противном случае было бы трудно объяснить тот

¹⁷ См.: Rowe E. A. Op. cit. P. 41–42.

¹⁸ Тонем, а отчасти и стилем оно напоминает сочиненный Йоном пролог: «En þeim varð eigi lagið þá enn að standa yfir höfuðsvörðum Hákonar jarls því að hann hafði þá enn eigi öllu illu því fram farið sem honum varð lagið sér *til skammar og skaða*. En þó brenndu þeir mörg hof fyrir jarlinum og gerðu honum margan fjárskaða *í ránum og hervirki* er þeir veitti honum og margri annari óspekt». — «Но не суждено им было учинить расправу над Хаконем ярлом, ибо не успел он еще тогда совершить всех злодеяний, которые предназначено ему было совершить себе же на позор и на погибель. Однако они пожгли

факт, что общий тон рассказа о Торлейве решительным образом отличается от нравоучительного тона пролога и рассказчик этой истории, следуя нарративным принципам изложения саг и прядей, старается избегать каких бы то ни было оценочных суждений. Кроме того, думать так позволяет еще одно, более весомое, обстоятельство. Хотя положение пряди о Торлейве в тексте саги о первом норвежском конунге-миссионере со всей очевидностью указывает на то, что редактор имел в виду противопоставление правителя-язычника правителю-христианину (прядь вставлена в сагу непосредственно перед появлением в ней ее героя — Олава Трюггвасона), в самой пряди христианская тема никак не акцентируется. Однако и это еще не все: можно было бы ожидать, что если бы редактор книги действительно взялся в той или иной степени перерабатывать текст пряди, то он бы по крайней мере не обошел молчанием того факта, что ее герой, Торлейв, был одним из первых исландских скальдов, принявших христианство. Но ничего подобного в пряди нет, а Торлейв, по сути дела, выступает в ней не меньшим язычником, пользующимся своим опасным магическим искусством, чем ярл Хакон.

Однако обратимся к самому рассказу о Торлейве и тем особенностям его стиля, которые выделяют его среди всех прочих произведений этого жанра. Переходы от традиционного сагового стиля к украшенному наблюдаются уже во вводной части рассказа, повествующей об исландской предыстории героя. Но здесь они сводятся к спорадическому появлению аллитерации (чаще всего в устойчивых формулах)¹⁹ и едва ли вообще привлекли бы наше внимание,

у ярла немало капищ и нанесли большой ущерб его имуществу своими грабежами и набегами и многими другими делами» (*ÍSP*. III, 2275; *ИС*. II, 457).

¹⁹ Так, в вводных характеристиках персонажей мать героя названа «женщиной умной и всеми уважаемой» (*vitur kona og vinsæl*), а о самом Торлейве сказано, что «он рано возмужал и был человеком опытным и весьма сведущим во многих искусствах» (*gildur og gervilegur og hinn mesti atgervimaður*), а также имел познания «в древней мудрости» (то есть в магии: *í fræðum fornlegum*). В сообщении о приговорах героя к отъезду из Исландии говорится, что он первым делом отправился за помощью «к своему воспитателю и родичу» (*fóstra síns og frænda*), Скегги из Среднего Фьорда, и попросил его «защиты и совета» (*ásjá og umráða*), а затем посетил родительскую усадьбу и получил от отца «товары и денежную долю» (*fararefna og ... fjárhlut*). Тогда как в «Пряди о Торлейве» появление аллитерации в приведенных здесь вводных формулах поддерживается последующим использованием этого звукового приема в сугубо риторических целях, остается открытым вопрос, можно ли вообще усматривать какую-либо стилистическую нагруженность аллитерационных колокаций в тех древнеис-

если бы не нашли куда более существенного подкрепления в последующих эпизодах рассказа.

В первом норвежском эпизоде рассказа, в котором описывается ссора между Торлейвом и ярлом Хаконем, повествование ведется в саговом стиле. Аллитерация используется здесь лишь дважды, причем о преднамеренном применении этого звукового приема в экспрессивных целях можно говорить только во втором случае²⁰. Торлейв выясняет, кто разорил его добро и учинил расправу над гребцами, и убеждается, что «не иначе как ярл Хакон содеял это злое дело» («*Hákon jarl mundi þessu vonda verki valdið hafa*»). Тщательный подбор созвучных и весомых слов не должен был остаться незамеченным читателями или слушателями истории.

Следующий затем рассказ о пребывании Торлейва при датском дворе не обнаруживает решительно никаких отклонений от сагового стиля. Однако стоит только герою пряди вновь отправиться в Норвегию — на этот раз с тем, чтобы отомстить ярлу, — как стиль изложения меняется. Рассказчик переходит на ритмизованную прозу — эффект, создаваемый использованием параллельных синтаксических конструкций, чье структурное подобие постоянно поддерживается звуковыми «опорами» (аллитерацией и консонансом). В таком стиле описываются приготовления Торлейва, предшествующие его появлению при дворе ярла Хакона:

ландских прозаических текстах (и в том числе в «семейных сагах» и «прядах об исландцах», для которых, как уже говорилось выше, было нехарактерно применение каких бы то ни было стилистических украшений), где аллитерация появляется лишь спорадически и обычно не выходит за пределы вводного представления героев повествования. Ср., например, в «Пряди о Халли Челноке»: «*Halli var hár maður og hálslangur, herðillitill og handsíður og ljótlímaður*» (ÍSP. III, 2217). — «Халли был человек долговязый и длинношей, узкоплечий и длиннорукий, и с виду нескладный»; в «Пряди о Брандкросси»: «*Hún var stórlát og staðlynd ef í móti henni var gert, fálát og fengsöm og staðföst vinum sínum en mjög harðúðig óvinum sínum...*» (ÍSP. III, 2105). — «Она была заносчива и непреклонна, когда ей перечили, молчалива и предусмотрительна, предана в дружбе и непримирима к своим недругам...»; там же: «*Hún var væn mæg og virðuleg <...> vinsæl og vingóð...*» (ÍSP. III, 2105). — «Она была девушка красивая и видная <...> приветливая, и люди очень ее любили...». Можно предположить, что в подобных случаях использование аллитерации объясняется формульной природой вводной характеристики персонажа саги, что скорее указывает на ее мнемотехническую (восходящую к устной традиции), нежели на стилистическую функцию.

²⁰ В первом случае, где говорится, что ярл приказал сжечь корабль исландца «до холодных улььев» (að köldum kolum), перед нами не более чем идиома.

Porleifur býr sér nú stafkarls gervi og bindur sér geitarskegg og tók sér eina stóra hít og lét koma undir stafkarls gervina og bjó svo um að öllum skyldi sýnast sem hann æti þann **kost** er hann **kastaði** í híti-
na því að **gíman** hennar var uppi við mun honum undir geitarskeg-
ginu (*ÍSP*. III, 2270).

Букв.: Торлейв надевает на себя одежду нищего и подвязывает себе козлиную бороду, и берет себе большой мешок, и прячет его под одеждой нищего, и делает так, чтобы другим казалось, будто он ест ту еду, что он бросал в мешок, потому что отверстие его [т. е. мешка] было сверху у его рта, под козлиной бородой.

Переодетый таким образом, Торлейв приходит в палаты Хакона в канун праздника середины зимы и занимает место среди других нищих. Подняв шум, он привлекает к себе внимание ярла. Тот велит привести к себе сварливого старика и принимается расспрашивать его. В изложении этой сцены мы уже не найдем ритмизованной прозы, однако аллитерация — в том числе в синонимических парах — используется в этом эпизоде постоянно:

1. Karl *gengur greiðlega* inn í höllina <...> og *fellur fast* á hækjur-
nar. — В палату быстрым шагом входит старик, а идет он силь-
но ковыляя и опираясь на костыли.
2. Hann var <...> *heldur hardleikinn* [við stafkarla] <...>. Hrukku
þeir undan og varð af þessu *hark og háreysti* svo að heyrði um alla
höllina. — С остальными нищими держал он себя заносчиво и
грубо <...>. Они разбежались, и поднялся такой шум и крик,
что было слышно по всей палате.
3. *illur og úrigur* — злой и злобный.
4. *ætt og óðali* — [о его] роде и происхождении (*ÍSP*. III, 2270;
ИС. II, 450–451).

Во второй части этого эпизода — в сцене, предшествующей про-
изнесению нида, — герой демонстрирует необычайное красноречие,
пытаясь войти в доверие к ярлу и вынудить его выслушать хулитель-
ную песнь. Это явная кульминация рассказа. Причем знаменательно,
что тогда как Торлейв в этой центральной сцене в палатах пра-
вителя Норвегии, отвечая на его расспросы, употребляет исключи-
тельно украшенный язык, сам ярл изъясняется просто, то есть так,
как это принято в саге.

Набор риторических приемов, к которым прибегает рассказчик пряди в этой сцене, гораздо более разнообразен, нежели в предшествующих эпизодах: помимо нагнетения аллитерирующих пар близких по семантике слов и вообще обилия звуковых повторов, это и антитезы (№ 2) и неоднократно появляющиеся в речах Торлейва поговорки (№ 3, 4, 5)²¹. Существенно при этом, что, за исключением постоянного использования аллитерации, ничто в украшенном стиле центральной сцены пряди не сближает его со стилем сочиненного Йоном пролога. Мы не обнаружим здесь ни усложненного латинизированного синтаксиса, ни ученой или редко употребляемой лексики — по сути дела, ничего такого, чему не нашлось бы места в «сагах об исландцах»: в противоположность стилю редакторского предисловия, красноречие Торлейва строится из тех же конструктивных единиц, что и изложение саги. Отличие от сагового стиля заключается, таким образом, не в самом качестве языкового материала, но в его особой риторической организации и, конечно же, в нарочитом использовании звуковых приемов (прежде всего аллитерации).

1. Óvant er nafn mitt herra að eg heiti Níðungur Gjallandason og kynjaður úr Syrgisdólum af Svíþjóð hinni köldu. Er eg kallaður Níðungur hinn nákvæmi. Hefi eg víða farið og margra höfðingja heim sótt. Gerist eg nú gamall mjög svo að trautt má eg aldur minn segja sakir *elli og óminnis*. Hefi eg mikla spurn af *höfðingskap* yðrum og *harðfengi*, *visku og vinsældum*, *lagasetning og lítillæti*, *örleik og allri atgerði* (*ÍSP*. III, 2270).

Необычное у меня имя, государь, а зовут меня Хулитель сын Крикуна, и родом я из Скорбных Долин в Холодной Свитьод.

²¹ Появление в речах персонажей поговорок и прочих предложений, обыкновенно структурируемых с помощью звуковых повторов, не редкость в «семейных сагах» и «пряхах об исландцах». Ср., например, в уже цитированной «Пряди о Брандкросси»: «Kvað við það stríð manna stemmast og dofna *hugann* af þeim áhyggjum er fyrir standa gleði manna og gamni» (*ÍSP*. III, 2103). — «[Он] говорил, что они [поездки] умеряют людское горе и снимают с души тяжесть забот, которые препятствуют радости и удовольствию»; в «Пряди о Торде Золотой Асы»: «Stingið mér hér í, kvað reka, hún stóð ein saman...» — «“Воткни-ка меня в землю”, как сказала лопата, стоя одна-одинешенька»; «Eigi er *hana* að borgnara þótt *hæna beri* skjöld...» — «Петух не лучше защищен, коли щит держит курица»; «*Út járn*», kvað *kerling* og átti *knif* deigan». — «“Железо дает блеск”, как сказала старуха, у которой не резал нож» (*ÍSP*. III, 2130–2131; см. русский перевод: Гуревич Е. А. Долг платежом красен. Древнеисландская «Прядь о Торде Золотой Асы» // Древнейшие государства Восточной Европы. 1999 г. Восточная и Северная Европа в Средневековье. М., 2001. С. 438–449).

Еще называют меня Хулитель Приживал. Я побывал во многих местах и посетил немало знатных хёвдингов, а теперь вот одряхлел, да так, что не скажу и сколько мне лет-то отроду, а все от старости да по забывчивости. Наслышан я о могуществе вашем и мудрости, доблести и достоинствах, славе и снисходительности, справедливости и щедрости (ИС. II, 451).

2. Hvað er örvænt um þann sem alls gengur andvana nema *víls og ve-saldar* og ekki hefir það er þarf og lengi legið úti á *mörkum og skógum* þó að sá verði æfur við *ellina* og *allt saman* en vanur áður *sæmd og sællífi af hinum dýrstum höfðingjum* en vera nú hataður *af hverjum þorpara lítils verðum* (ÍSP. III, 2270).

Что ж неожиданного, если тот, у кого ни в чем нет недостатка, кроме невзгод и несчастий, кто терпит нужду и нередко ночует то в лесу, то в поле под открытым небом, озлобится в конце концов на старости лет? Ведь прежде привык он жить в почете и довольстве у знатнейших хёвдингов, а теперь и последний бедняк гонит его (ИС. II, 451).

3. *Komi að því sem mælt er, að hverjum karli kemur að örverpi.*

Но недаром говорится: старость — не радость.

4. *Er það og talað að seigt er svöngum að skruma.*

А еще говорят: голодному не до болтовни.

5. Er slíkt *harðla óhöfðinglegt* að spyrja ókunna menn í *hvern heim* en *hugsa eigi hvað mönnum hentar*, *því að allir eru með því eðli ska-paðir að bæði þurfa át og drykkju.*

И вовсе это недостойно знатного хёвдинга — расспрашивать незнакомых людей о том о сем и не позаботиться об их нуждах. Ибо так уж все люди устроены, что хочется им и есть, и пить (ÍSP. III, 2271; ИС. II, 451).

Разговор Торлейва, скрывающегося под личиной нищего старика, с ярлом, несомненно, является риторической кульминацией рассказа. Такой концентрации стилистических украшений мы не встретим больше ни в одном из эпизодов пряди. Создается впечатление, что рассказчик придавал наибольшее значение именно сцене, в которой скальд искусными речами заманивает своего врага в ловушку, в конце концов склоняя его выслушать сложенный им нид. Как бы то

ни было, знаменательно, что сменяющая ее сцена, в которой описывается исполнение хулильной песни и вызванные ею ужасающие бедствия, изложена почти исключительно в саговом стиле. В следующий раз рассказчик обращается к украшенному стилю только после окончания этой сцены, а именно, повествуя о том, как Торлейв возвратился в Данию и поведал конунгу Свейну обо всем, что произошло при дворе норвежского правителя. В стилистическом отношении этот краткий отчет представляет собой параллель тому описанию приготовлений и путешествия скальда в Норвегию, которое предшествовало его появлению на пиру в образе нищего странника. Мы вновь наблюдаем переход к ритмизованной прозе, поддерживаемой аллитерацией, которая отмечает здесь практически каждое из слов, несущих на себе логическое ударение:

En hversu lengi sem hann hefir á leið verið þá létti hann eigi sinni ferð fyrr en hann kom á fund Sveins konungs og tók hann við honum fegins hendi og spurði hann að ferðum sínum en Þorleifur sagði allt sem farið hafði.

И как бы долго ни продолжалось его путешествие, он нигде не останавливается, пока не прибывает к конунгу Свейну. А тот принял его с расprostертыми объятьями и расспросил о поездке, и Торлейв рассказал ему тогда обо всем, что произошло (*ÍSP*. III, 2272).

Отдельные отступления от сагового стиля, подобные тем, которые уже наблюдались ранее, могут быть замечены также в описании местности ярла; что же до заключительного эпизода пряди, в котором рассказывается о приключении молодого пастуха на кургане погибшего скальда (этот эпизод нередко считают позднейшим добавлением к истории о Торлейве)²², то в нем отсутствуют какие бы то ни было риторические украшения.

Остается лишь гадать, почему рассказчик пряди о Торлейве выбрал для нее столь необычное для этого жанра сочетание стилей. Относительно позднее происхождение этого рассказа (опять-таки всего лишь предполагаемое, поскольку точная его датировка невозможна) — едва ли достаточное тому объяснение. Возможно, ответ следует

²² Harris J. Þorleifs þáttur jarlsskálds // *Medieval Scandinavia. An Encyclopedia*. New York; London, 1993. P. 672.

искать в содержании рассказа. Нам известно весьма немного «прядей об исландцах» (в основном реалистического жанра), в которых фантастика занимала бы столь же заметное место. Не исключено, что именно в связи с обилием в ней фантастического «Прядь о Торлейве Ярловом Скальде» могла каким-то образом ассоциироваться с легендарными «сагами о древних временах» — жанровой разновидностью саг, в которых допускалось использование всякого рода стилистических украшений²³. Конечно же, это не более чем догадка, самая же связь между описываемыми в пряди неслыханными событиями и ее уникальной для этого рода сочинений стилистической формой не вызывает никаких сомнений.

²³ Ср., к примеру, сходное с обнаруженным в рассказе о Торлейве использование украшенного стиля в «Пряди о Сёрли» — одной из «прядей о древних временах», также включенной в «Книгу с Плоского Острова»: *hreysti ok hardræði, frægðum ok framkvæmdum* — «в отваге и бесстрашии, славе и удаче»; *aumliga áfelli ok skadlegum skapraunum* — «ужасной участи и горькой горести» (*Sörla þáttur* // *Fornar smásögur úr noregskonunga sögum* / Ed. E. Gardiner. Reykjavík, 1949. Bls. 7, 12).

Об особенностях рыцарского стиля

Предлагаемая в неолатинских поэтиках классификация стилей (высокий — средний — низкий или трудный — легкий) едва ли применима к средневековой скандинавской традиции без существенных оговорок. Анализируя древнескандинавскую литературу, принято разграничивать два основных стиля. Во-первых, это обиходный (или устный, разговорный, народный) стиль, который обычно связывается исследователями с сагами об исландцах. Во-вторых, это ученый или книжный стиль, пример которого дают тексты, переведенные с латыни. Принятое в науке выделение этих двух стилей (обиходного и книжного) лишь в минимальной степени отражает стилистическое разнообразие скандинавской литературы и ее отношение к устной традиции.

Саговый стиль, пример которого дают саги об исландцах, развился в первой половине XIII в. В науке не раз обсуждался вопрос о том, близок ли он к устному обиходному языку или его имитирует¹. Для стиля саг характерны крайняя простота, лаконизм, сжатость, напряженность, идиоматичность выражения. Этот стиль не допускает риторических украшений, метафор, эпитетов, однако широко использует разного рода преуменьшения и литоты, словесные повторы, игру на однокоренных словах. В сагах об исландцах употребляются в основном краткие синтаксические единицы — простые предложения с четко выраженной структурой, тяготеющие к афористичности. Придаточные предложения встречаются относительно редко. Союзы нередко опускаются, преобладает асиндетическая связь. Широко применяются краткие частицы, указательные и личные местоимения, обстоятельства времени и места. Чередование прошедшего времени и настоящего в значении прошедшего (*praesens historicum*), частые переходы от прямой речи к косвенной сообщают повествованию осо-

¹ Вопрос об отношении сагового стиля к устному обиходному языку был одним из основных в дискуссии сторонников «свободной прозы» и «книжной прозы»; см. подробнее: *Springer O.* The Style of the Old Icelandic Family Sagas // *Journal of English and Germanic Philology.* 1939. Vol. 38. P. 107–128; *Heusler A.* Die Altgermanische Dichtung. Potsdam, 1945. S. 204–214; *Andersson Th.M.* The Problem of Icelandic Saga origins, a historical survey. New Haven; London: Yale University Press, 1964. P. 65–81.

бую выразительность, энергичность. Обмен сжатыми репликами повышенной напряженности и содержательности способствует созданию ритма стаккато, характерного для саговой прозы.

Рассказчики саг об исландцах повествуют о событиях и фактах, никогда их не предвосхищая и «не забегая вперед». Характеры раскрываются через отношения к другим героям саги, о чувствах персонажей сообщается как о «побочном продукте изображения событий»², то есть через их проявления. В результате создается стиль, для которого характерна максимальная объективность, отстраненность повествования. Такой стиль преобладает в сагах об исландцах и в большинстве королевских саг.

Примеры книжного стиля дают ученые трактаты, жития святых («Саги о святых»)³, собрания проповедей (например, «Норвежская книга проповедей», текст XII в., рукопись — ок. 1200 г.)⁴. Первые образцы ученого стиля представляют собой почти дословные переводы с латыни, и лишь в начале XIII в. этот стиль становится полноправным средством создания художественной прозы. Для книжного стиля характерны многоречивость, риторическая избыточность, использование таких приемов, как параллелизмы, антитетические выражения, гиперболы. В памятниках этого стиля применяются латинские конструкции, заимствования, аллитерирующие синонимические пары, разъясняющие латинское слово. Здесь часто встречаются прилагательные, нередко в превосходной степени, причастия.

В конце XIII в. скандинавские переводчики начинают сознательно имитировать стиль латинских памятников, создавая тем самым «новый» книжный стиль. Они вводят в тексты новые литературные прилагательные, сложные слова, производные, образованные по скандинавским языковым моделям. Синонимичные пары, употребляемые для того, чтобы точнее передать семантику переводимого слова, получают еще большее распространение. Преобладают пространные предложения с конструкциями, включающими существительные в родительном падеже. Возрастает роль метафоры в повествовании. Появляются разного рода авторские отступления, декламационные

² Стеблин-Каменский М. И. Древнескандинавская литература // Стеблин-Каменский М. И. Труды по филологии. СПб., 2003. С. 372.

³ *Heilagra manna sögur: Fortællinger og legender om hellige mænd og kvinder* / Udg. C. R. Unger. 2 bd. Christiania, 1877.

⁴ *Gammel norsk homilienbog*. Utg. af C. R. Unger. Christiania, 1864.

заявления, создающие впечатление высокопарности, выпренности. Благодаря введению добавлений, пояснений, распространений, предвосхищений событий, морализаций переводы начинают в несколько раз превышать оригинал по объему. Так, «Сага о Николае» («*Nikolaus saga*») Берга Соккасона, аббата бенедиктинского монастыря (1320—1350), стремившегося как можно полнее донести до исландской аудитории рассказ о святом, почти в четыре раза длиннее, чем старая сага о том же святом (29 и 108 листов). Берг Соккасон использует «новый» книжный стиль не только в переводах, но и в своих собственных сочинениях, например в послесловии к «Саге о Михаиле» («*Michaels saga*»), в прологе к «Саге о Николае».

Один из вариантов ученого или книжного стиля, который иногда называют придворным (или украшенным) и противопоставляют обиходному стилю саг об исландцах, появляется в переводах рыцарских романов (так называемых рыцарских сагах). Подобно «новому» книжному стилю, он отличается от сагового стиля риторичностью, манерностью, вычурностью. Изучению этого стиля, который можно условно назвать «рыцарским», посвящена предлагаемая статья. Постараемся сравнить, с одной стороны, языковые и стилистические особенности переводных рыцарских саг, которые исследовались значительно реже⁵, чем другие типы саг, со стилем оригиналов, а с другой — рассмотреть их на фоне классического стиля исконных саг об исландцах.

Рыцарские саги появляются в Скандинавии по приказу норвежского короля Хакона Хаконарсона (1217—1263), который в 1226 г. впервые повелевает перевести рыцарский роман. Для перевода избирается «Роман о Тристане» Тома, записанный по-французски около 1175 г. при

⁵ Насколько известно, статей, посвященных стилистике рыцарских саг, всего две: *Blaisdell F. W.* Some Observations on Style in the *Riddarasögur* // *Scandinavian Studies*. Essays presented to Dr Henry Goddard Leach on the Occasion of his 85 Birthday / C. F. Byersschmidt, E. J. Friis, eds. Seattle, 1965. P. 87—94; *Schach P.* The Style and Structure of *Tristrams saga* // *Scandinavian Studies*. Essays presented to Dr Henry Goddard Leach on the Occasion of his 85 Birthday. Seattle, 1965. P. 63—86. Вопросы стиля переводных саг затрагиваются также в монографии М.Калинке: *Kalinke M. E.* King Arthur North-by-Northwest. *The matière de Bretagne* in Old Norse-Icelandic Romances. Copenhagen, 1981; в работах П. Халльберга: *Hallberg P.* Om sprekliga författarkriterier i isländska sagatexter // *Arkiv för nordisk filologi*. 1965. Bd. 80; *Idem.* Stilsignalement och författarskap i norrön sagalitteratur. Göteborg, 1968; в статье Йонаса Кристианссона: *Jónas Kristjánsson.* Learned Style or Saga Style? // *Speculum Norroenvm. Norse Studies in Memory of Gabriel Turville-Petre* / U. Dronke et al., ed. Odense, 1981.

дворе английского короля Генриха II. Автором первого норвежского перевода считается некий монах Роберт (возможно, англо-нормандец, чье имя совпадает с именем переводчика на норвежский «Саги об Элисе и Розамунде» — аббата Роберта). Сделанный в Норвегии перевод сохранился только в исландском списке и известен как «Сага о Тристраме и Исонде» (позднее это произведение было пересказано в Исландии как «Сага о Тристраме и Исодде»). Предполагается, что эта сага оказала влияние и на оригинальную литературу, в том числе и на некоторые саги об исландцах, в частности саги о скальдах⁶.

Самая ранняя рукопись саги об исландцах, включающая фрагменты «Саги об Эгиле» (середина XIII в.), создана одновременно с рукописями переводных рыцарских саг, то есть тоже во время правления норвежского короля Хакона Хаконарсона. Всё в самых первых дошедших до нас сагах об исландцах, особенно совершенство их стиля, говорит о том, что высоко развитая традиция исконной прозы существовала в Скандинавии задолго до того, как начали делаться переводы. Эта традиция не могла не повлиять и на судьбу рыцарского романа в скандинавских странах.

Знаменательно, что в древних скандинавских языках отсутствует слово со значением «роман» — все произведения, соотносимые с этим жанром хотя бы по названиям, именуются в рукописях «сагами». В редких случаях переводы на норвежский язык французских рыцарских романов сгруппированы в рукописях под заголовком «рыцарские саги» (*riddarasögur*). В современной науке термин «рыцарские саги» (*riddarasögur*) или «романические саги» прежде всего применяется для обозначения тех переводов придворных романов, *лэ* (*lais*) и песней о деяниях (*chansons de geste*), которые стали делаться в Норвегии и Исландии в XIII — начале XIV вв. (до нашего времени почти все они сохранились исключительно в исландских рукописях)⁷.

⁶ Это предположение первым высказал Пауль Рубов: *Rubow P.V. De Islandske Saaer / Smaa Kritiske Breve. København, 1936. S. 7–33*. Возможное влияние произведений о Тристане и, в частности, переводных саг о Тристраме на саги о скальдах («Сагу о Халльфреде Трудном Скальде», «Сагу о Гуннлауге Змеином Языке», «Сагу о Бьёрне Герое из Хитдаля», «Сагу о Кормаке») подробно описано в кн.: *Bjarni Einarsson. Skáldasögur. Reykjavík, 1961*.

⁷ Переводные рыцарские саги включают прежде всего переложения романов. К переводам романов артуровского цикла (*matière de Bretagne*) относят «Сагу о Тристраме и Исонде» («*Tristrams saga ok Ísöndar*»), «Сагу об Ивене» («*Ivens saga*»), основанную на романе «Рыцарь со львом, или Ивейн» Кретьена де Труа, «Сагу об Эреке»

Французские романы легко узнаваемы в рыцарских сагах по названиям («Сага о Парсевале», «Сага о Тристраме и Исонде», «Сага о

(«Erex saga») — перевод романа Кретьена де Труа «Эрек и Энида», «Сагу о Парсевале» («Parcevals saga») — перевод первых 6518 стихов «Романа о Персевале» Кретьена де Труа; далее со стиха 6519 до конца текста Кретьена — «Прядь о Вальвене» («Valvens þáttur»). На тему артуровских романов сочинена также «Сага о плаще» («Móttuls saga» или «Skikkju saga») — перевод лэ, иногда относимого к фаблио «Плохо скроенный плащ» («Le mantel mautaillié») и две саги из «Песней для струнных» («Strengleikar») — переводов лэ Марии Французской: «О жимолости» — «Geitarlauf» («Chievrefueil») и «Песнь о Януале» — «Januals ljóð» («Lanval»). К переводам авантурных романов (romans d'aventure) следует причислить «Сагу о Флоресе и Бланкифлур» («Flóres saga ok Blankiflúr») — перевод романа «Флуар и Бланшефлор» и «Сагу о Парталопе» («Partalopa saga»), основанную на романе «Партонопей Блуаский».

Ко второй группе рыцарских саг обычно относят следующие переводы жест (chansons de geste): «Сага об Элисе и Розамунде» («Elis saga ok Rósamundu») — перевод французской жести «Эли де Сен-Жиль» («Elie de Saint-Gille»); «Сага о Карле Великом и его воинах» («Karlamagnús saga») — перевод нескольких французских жест («Паломничество Карла Великого» — «Pélerinage Charlemagne», «Оже Датчанин» — «Ogier le Danois», «Песнь об Аспремонте» — «Chanson d'Aspremont», «Роланд» — «Roland», «Отинель» — «Chanson d'Otinel», «Монашество Гильома» — «Moniage de Guillaume»); «Сага о Фловенте» («Flóvents saga») — перевод «Песни о Флоованте» («Chanson de Floovant»); «Сага о Марусе ярле» («Mágus saga jarls») — перевод поэмы «Четыре сына Эмона» («Les quatre fils Aimon» или «Рено де Монтобан» — «Renaud de Montauban»).

Третья группа саг состоит из переводов с латыни (классической и средневековой). Таковы «Сага о троянцах» («Trójumanna saga»), основанная на сочинении «О разрушении Трои» Дареса Фригийского; «Сага об Александре» («Alexanders saga») — свободный пересказ «Александриды» Вальтера Шатильонского; «Саги о бриттах» («Breta sögur») — свободное переложение «Истории королей Британии» Гальфрида Монмутского; «Сага об Амикусе и Амилии» («Amícus saga ok Amílius») — перевод латинской версии рассказа о легендарной дружбе, сохранившейся в знаменитой энциклопедии XIII в. — «Историческом Зерцале» («Speculum Historiale») Винцента из Бове и известной также из французских жест («Ами и Амиль»), немецких и английских романов; «Сага о Памфилусе» («Pamphilus saga») — перевод поэмы «Pamphilus de Amore»; «Сага о Варлааме» («Varlaams saga») — история о Варлааме и Иосафате, принадлежащая скорее к духовной, чем к светской литературе; «Сага о Кларусе» («Clári saga») — перевод несохранившегося латинского стихотворного романа с ярко выраженным морализирующим началом; «Ilias latina» — латинский пересказ «Илиады», а также фрагментов произведений Овидия («Метаморфоз», «Героид», «Песен любви»).

К последней группе саг можно причислить переводы средневековых английских и немецких романов: «Сагу о Бевере» («Bevers saga»), основанную на английском романе «Сэр Бэв из Амтона» («Sir Bevis Hamton»), «Олив и Ландрес» («Olif ok Landres»), среднеанглийский источник которой не сохранился, но саге предпослано вступление, где утверждается, что перевод основан на английском оригинале, наконец, «Сагу о Тидреке» («Þidreks saga») — огромное собрание легендарного материала, более или менее тесно связанного с Дитрихом Бернским — готским королем Теодорихом Великим, и основанного на несохранившихся немецких источниках (письменных и устных).

Флоресе и Бланкифлур»), однако главные черты европейского романа оказываются в них отвергнутыми. Изображение внутреннего мира отдельного человека уступает место подробному описанию событий, преимущественно подвигов и битв; романические переживания упоминаются лишь как средство мотивации главных конфликтов; прямая речь сокращается до характерных «саговых» реплик. Так как в скандинавских переводах доминируют действия, а не характеры, психологические романы редуцируются до рассказов о приключениях героев. Создатели рыцарских саг больше заботятся о том, чтобы быть понятыми аудиторией, чем о том, чтобы сохранить дух оригинала. В результате рождается повествование, поэтический строй которого имеет общие черты как с сагами об исландцах, так и с распространенными по всей Скандинавии сагами о древних временах, норвежскими историческими сочинениями, такими как «Свод истории норвежских конунгов» — «Ágrip af Noregs konungs sögum» или «История Норвегии» — «Historia Norwegiae», королевскими сагами, ставшими известными в Норвегии начиная с середины XIII в.

Утрачивая рыцарско-авантюрную семиотику континентального романа, рыцарские саги не приобретают и индивидуальной семиотической структуры саг об исландцах. В них эксплицируются архаичные и универсальные автохтонные модели, традиционно связанные с фольклорными и мифологическими темами или героями, — битва с драконом (Ивен), спасение королевства (Парсеваль), поиски невесты (Тристам, Кларус) и т. д., к которым, в конечном счете, восходят глубинные структуры самих рыцарских романов.

В рыцарских сагах тема поиска невесты, встречающаяся в Скандинавии и в более архаической словесности, например в эддической «Поездке Скирнира» и в ее пересказе Снорри Стурлусона, подменяет понятие куртуазной любви, оказывающееся не воспринятым скандинавской аудиторией. Мотивы любовного служения, добровольного подчинения рыцаря даме, любовного плена избегаются скандинавскими авторами, склонными давать скорее социальные, чем психологические объяснения поступкам своих героев. Напротив, тема подстрекательства, побуждения героя к действию, к исполнению долга мести, традиционно ассоциирующиеся в исконной германской словесности с женскими образами, появляются и в рыцарских сагах.

Стремление отомстить за нанесенное оскорбление, восстановить честь и доброе имя становится в рыцарских сагах, как и в сагах об ис-

ландцах, нравственным императивом. Герой саги отправляется в путь не на поиски приключений, не для того чтобы испытать свою силу и храбрость. Обычно он ставит перед собой вполне определенную цель — отомстить обидчику, вернуть утраченное родовое наследие, найти себе невесту. Ключевое в романе понятие *aventure* функционально обесценивается в сагах — герой не развивается, не улучшается благодаря приключениям, не стремится к нравственному совершенству. Возможно, поэтому символика Круглого стола короля Артура, к которому герои возвращались обновленными нравственно и духовно, оказывается невоспринятой. Рыцарская сага лишается феодальной идеологии, составляющей главный смысл романа для придворной аудитории.

Несмотря на отчуждение рыцарских саг от придворной среды, в них широко распространяются литературные портреты правителей, строящиеся по описаниям знаменитых скандинавских конунгов. Уже в самых ранних рыцарских сагах особенное внимание уделяется образу короля Артура. Идеализация, заметная в изображении этого короля и повлиявшая на трактовку образов других персонажей рыцарских саг, возможно, объясняется желанием скандинавских правителей начиная с норвежского короля Хакона Хаконарсона (1217–1263), во время правления которого создаются первые переводы рыцарских романов, идентифицировать себя с легендарным властителем Британии.

Способы изображения персонажей в рыцарских сагах тоже заставляют вспомнить об исконной саговой традиции. Вербальное сходство описаний героев в обоих типах саг бросается в глаза (воспроизводится с небольшими вариациями один и тот же набор формул): упоминается о красоте и отваге героя, его умении «владеть искусствами» и о том, сколь высоко его ценили окружающие. Сближение характеров в рыцарских сагах с образами героев в сагах об исландцах, вероятно, объясняется сознательным стремлением переводчиков воспроизвести модели поведения, соответствующие представлениям скандинавской аудитории.

Исконные модели поведения, очевидно, доминируют в образах воинственных дев-правительниц, унаследованных из древнескандинавской мифологической и литературной традиции. Образы таких героинь, отвергающих брак и заставляющих своих женихов испытать всяческие унижения, заставляют вспомнить и о «щитовых девах» из «саг о древних временах», и о валькириях из песней «Старшей Эдды»,

и о скандинавских королевах, подобных тем, что описаны Саксоном Грамматиком в его «Деяниях датчан».

Не только образная система, но и структурная организация рыцарских саг сближается с исконными исландскими сагами. В композиции рыцарских саг нетрудно обнаружить минимальные нарративные единицы, лежащие в основе саг об исландцах, — трехчастные сцены. Сцены в рыцарских сагах строятся по тем же законам, что и сцены в сагах об исландцах. И те и другие состоят из вступления, раскрывающего обстоятельства, место и время произнесения диалога, центральной части, содержащей обмен репликами, и заключения, подводящего итог встречи персонажей.

Трансформация композиционной микроструктуры рыцарских саг, очевидно, связана с изменением их макроструктуры. Сюжет рыцарских саг нередко строится вокруг распри, углубляющейся по мере приближения к кульминации. Эпизоды располагаются таким образом, что каждый последующий оказывается для героя все более опасным. При переходе к кульминации применяется одна из наиболее характерных черт сагового стиля — ретардация. Для того чтобы сосредоточить внимание аудитории на главном эпизоде, повествование в саге замедляется, детализация увеличивается, отдельные эпизоды сливаются или заменяются другими. При этом авторы рыцарских саг существенно изменяют последовательность событий, широко заимствуют мотивы и темы из исконной традиции словесности, достигая тем самым сходства с композицией саг об исландцах.

Как и саги об исландцах, рыцарские саги почти никогда не содержат прологов, характерных для французских романов. Создатели рыцарских саг обычно начинают повествование с представления главных героев саги, а завершают его эпилогом, рассказывающим о судьбах главных героев и (или) их потомках.

Не сохраняются в рыцарских сагах и внутренние монологи героев, так как психологическая сложность характера мало интересует скандинавских переводчиков. Любая рефлексия, интроспекция, описания мыслительных процессов последовательно устраняются как не способствующие развитию повествования. Например, спор героя Кретьена де Труа с самим собой о том, кому помочь в схватке — льву или змею, редуцируется в «Саге об Ивене» до одной фразы: «и задумался он, кого он должен узнать и кому помочь» («Ívens saga». X, 25). Затем создатель саги без всякого перехода добавляет: «он [Ивен] слез с коня и ударил

так, что не смог змей его укусить» («Ívens saga». X, 26)⁸. Можно заметить, что в изображении эмоционального мира рыцарские саги оказываются ближе к сагам об исландцах, в которых чувства героев раскрываются через их собственные поступки и суждения окружающих, чем к французским романам с их внутренними монологами, позволяющими читателю составить представление о состоянии души персонажа.

Во французских романах включение авторской речи свидетельствует о том, что рассказчик осознает свое право распоряжаться материалом, по своему желанию ускорять или замедлять повествование, требовать понимания и сочувствия слушателей. В рыцарских сагах фигура рассказчика, играющего в романах роль посредника между текстом и аудиторией, полностью уходит в тень. Один из главных переводческих принципов скандинавских авторов состоит в редукции или пропуске тех фрагментов текста, в которых во французском оригинале рассказчик явным образом вмешивается в текст, жалуясь на трудности стоящей перед ним задачи, комментируя поступки персонажей, радуясь их удачам, негодуя на происки врагов и т. д.

Нельзя не заметить, что последовательный пропуск авторских отступлений, создававших во французских романах впечатление близости рассказчика к его аудитории, в рыцарских сагах находится в полном соответствии с исконной саговой традицией — в сагах об исландцах автор не вмешивается в действие и «никогда, ни прямо, ни косвенно, не обращается к читателю»⁹. Пропуск авторских отступлений в рыцарских сагах ведет не только к значительной конденсации текста, но и к отстраненности всего изложения, характерной для исконных исландских саг¹⁰.

Авторская ирония, пронизывающая отступления во французских романах и создающая то ощущение игры, в которой читателю предлагается принять участие, полностью исчезает в скандинавских рыцарских сагах вместе с отступлениями «от автора». Иронические замечания, весьма частые в романах, тоже остаются не воспринятыми

⁸ «Сага об Ивене». Цит. по: Ívens saga / Udg. F. W. Blaisdell. København, 1979. (Editiones Arnarnagnaænæ. Ser. B. Bd. XVIII).

⁹ Andersson Th. The Icelandic Family Saga. Cambridge, 1967. P. 32.

¹⁰ Об объективности саг об исландцах пишет М. И. Стеблин-Каменский: «Саги об исландцах всегда останутся настолько же более объективными, чем любая самая объективная реалистическая литература, насколько их авторы меньше сознавали себя таковыми, чем авторы этой реалистической литературы» (Стеблин-Каменский М. И. Мир саги. Л., 1984. С. 74).

создателями рыцарских саг, отдающих предпочтение тону серьезной назидательности.

Повторы, нередкие во французских романах, систематически сокращаются авторами саг. В рыцарских романах, особенно в произведениях Кретьена де Труа, действия персонажей часто предвосхищаются, затем описываются так, как они происходят, и наконец кратко суммируются часто каким-то другим персонажем. Таким образом, одни и те же события излагаются с небольшими вариациями трижды или по крайней мере дважды. Ключевые эпизоды анализируются здесь с разных точек зрения, с двух или трех временных перспектив, не только несколькими персонажами, но и рассказчиком.

Характерный для французских романов стилистический прием остается невоспринятым авторами рыцарских саг, которые говорят о всех событиях только один раз и всегда с одной точки зрения — с позиции объективной дистанцированности, что более отвечает исконной поэтике саги. Так как повторы в романах никак не продвигают действие, но служат обычно средством эмфазы, то, устраняя их, автор рыцарской саги приближается к подчеркнуто «неэмоциональному» стилю саг об исландцах. Соответствует поэтике саги и то, что переводчик излагает события или в повествовании от третьего лица или в диалогах героев, никогда (в отличие от создателей французских романов) не забегая вперед и не давая понять, что ему заранее известны будущие действия или планы персонажей.

Эмоционально-приподнятые описания сокращаются и заменяются отстраненно-объективными, детализованные картины упрощаются. Подробные, риторически изысканные описания опускаются (в «Саге об Александре», например, пропущено изображение цветущей плодородной долины, где Максимиан разгромил восточные легионы; см. «Александрейда». II, 317–324)¹¹. Возможно, подобные пропуски были неизбежными при переходе от поэтического тек-

¹¹ «Hic mater Cybele, Zephirum tiri, Flora, maritans / Pullulat, et uallem fecundat gratia fontis, / Qualiter Alpinis spumoso uertice saxis / Descendit Rodanus, ubi Maximianus eos / Extinxit cuneos cum sanguinis unde meatum / Fluminis adiuvit fusa legione Thebea / Permixtusque cruor erupit in ethera spreto / Aggere terrarum totumque rigauit Agaunum» («Alexandreis». II, 317–324). — «Здесь, мать Кибела, твоя Флора стала невестой Зефира и расцвела, и благодаря источнику, долина стала плодородной, подобно Роне, стекающей с Альпийских гор пенистым водопадом, где Максимиан разбил восточные войска и, когда он разгромил легионы людей, поток крови укрепил течение реки, и, когда кровь смешалась с водою, она выплеснулась вверх, попирая земной оплот, и залила все в Агауне».

ста оригинала к прозаическому тексту саги, однако нельзя исключать и того, что редактор сознательно стремился к пояснению повествовательной структуры переводной саги.

Обобщая переводческие принципы, можно заметить, что рыцарские саги неизменно опускают или сокращают пространные описания (природы, одежды, внешности), характерные для французских романов. Диалоги сведены в них к функциональному минимуму, выражения чувств крайне сжаты, авторские комментарии почти отсутствуют. Все повторы, детали, которые не служат развитию повествования, в рыцарских сагах опускаются, что не в последнюю очередь связано с трансформацией поэтического текста оригинала в прозаический текст саги. Пропуски объясняются, скорее всего, не столько тем, что скандинавский переводчик оказался не в состоянии проникнуть в смысл французского или латинского текста, сколько стремлением автора перевода к сознательной трансформации оригинала. Цель всех изменений, вероятно, состоит в том, чтобы сделать романы более доступными, приблизить их к аудитории, непривычной к куртуазной литературе. Переводчик, очевидно, стремится к максимальной жанровой ассимиляции романа, претворяя его в жанр, доминирующий в скандинавской литературной традиции, — сагу.

Искусство повествования в Средние века, как известно, предполагало не только создание новых сюжетов, но и освоение уже существующих, их дополнение и распространение. Почти все скандинавские переводчики в той или иной степени отдали дань распространенному в средневековой литературе приему амплификации. Трудно судить, имеем ли мы дело с сознательно используемыми художественными приемами или с интуитивным либо осознанным стремлением приспособить создаваемые тексты к культурному уровню своей аудитории. В пользу последнего говорит то, что большинство дополнений, которые можно условно выделить в скандинавских рыцарских сагах, служат разъяснению смысла. Одно слово нередко заменяется формулой, вместо словосочетания или краткой фразы употребляется более пространный оборот, при этом в результате пояснений в тексте появляется орнаментальная аллитерация. Вполне возможно, распространение в сагах производится для усиления стилистического эффекта.

Переводчики рыцарских саг добавляют пояснения в тех случаях, когда они не уверены в том, что топонимы или имена, особенно мифо-

логические и др., известны аудитории. Например, о Евфрате в «Саге об Александре» сказано, что это одна из четырех рек, вытекающих из Рая («Alexanders saga». 20, 6–7), о Юпитере — что это бог, который на языке читателей саги называется Тором («Alexanders saga». 21, 27–28)¹² и т. д.

Как и во всей литературе Средневековья, в рыцарских сагах нередко встречаются ссылки на другие тексты. Подобно большинству средневековых литературных традиций, где сочинивший собственную историю автор нередко предпосылал ей замечание, что «обнаружил ее в старой латинской книге»¹³, в рыцарских сагах подобные ссылки могут иметь чисто риторический характер. Здесь мы находим и вставки-отсылки к другим эпизодам в тексте, и ссылки на источники, одна из функций которых, возможно, состояла в сообщении достоверности рассказываемому.

Частое отсутствие в переводе указаний на изменение текста источника, характерное для большинства средневековых литературных традиций, особенно затрудняет исследование скандинавских рыцарских саг. Так как почти все тексты саг сохранились исключительно в исландских рукописях, то нелегко понять, кем именно допущено изменение оригинала — норвежскими переводчиками или исландскими переписчиками. Скорее всего, изменения, состоящие в систематическом сокращении одних фрагментов (например, описательных) и расширении других (в частности, духовно-назидательных) и присущие не только одной саге, относятся к числу переводческих принципов и принадлежат не исландским переписчикам, но норвежским переводчикам. Вероятно, перевод саг был связан с монастырской традицией — об этом свидетельствует и отсутствие темы куртуазной любви, и устранение из переводов обценных эпизодов (из рукописи «Стренглейкар» вырван лист, на котором написана воспевающая плотские утехы «Песнь об игреце» — «Leikara liðð» — перевод «Lai du lecheor»), и склонность авторов рыцарских саг к мизогинизму. Примечательны черты сходства, в том числе и функционального, рыцарских саг с сагами о святых (heilagra manna sögur): явно выраженное в обоих типах саг наставление, склонность к иллюстративности и морализации, неизменность характеров, отсутствие сложной образно-

¹² Примеры из «Саги об Александре» приводятся по: Alexanders saga: Islandsk Oversettelse ved Brandr Jónsson (Biskop til Holar 1263–64). Udgiven af Kommissionen for det Arnsmagnæanske Legat / Udg. Finnur Jónsson. København, 1925.

¹³ *Ryding W. Structure in Medieval Narrative. The Hague; Paris, 1971. P. 62.*

сти, утрата индивидуальной семиотической структуры, характерной, например, для саг об исландцах, стилистика. Сходство рыцарских саг с агиографической и дидактической литературой, очевидно, объясняется происхождением их из одной, достаточно однородной, среды образованного духовенства. Вполне возможно, что скандинавские авторы переводов были знакомы и с искусством риторики, и с поэтологическими трактатами, из которых могли быть почерпнуты применяемые ими на практике приемы распространения повествования.

ЗВУКОВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

Знакомство с учеными трактатами помогло авторам скандинавских рыцарских саг не только заметить, но и прокомментировать поэтическую форму континентальных оригиналов. Об этом свидетельствует, в частности, вступление к «Саге о Кларусе», где говорится: «Здесь начинается рассказ, который достойный господин епископ Йон Халльдорссон, блаженной памяти, нашел во Франции, записанным по латыни в той форме, которую они называют “ритмом” (rithmos), а мы называем “хендингами” (hendingar)» («Clári saga». 7)¹⁴. Вполне возможно, что речь здесь идет о норвежце Йоне Халльдорссоне, епископе монастыря в Скальхольте с 1322 по 1339 гг., о котором известно, что около 1300 г. он учился в Париже, мог найти там рифмованную латинскую поэму и перевести ее на язык норвежской прозы. Подобно этой несохранившейся латинской поэме, гекзаметры «Алексаидры», рифмованные двустипхи куртуазных романов и бретонских лэ, изобилующие ассонансами лессы в жестах, неизменно превращаются под пером скандинавских переводчиков в высоко ритмизованную, насыщенную риторическими украшениями, аллитерированную прозу. Аллитерация — наиболее привычный для германской аудитории звуковой прием — употребляется в рыцарских сагах как стилистическое средство.

Авторы рыцарских саг редко пользуются экспрессивными лексемными повторами, вместо этого в качестве эмфатического средства они применяют аллитерирующие пары. Так, если в рассказе Ка-

¹⁴ Хендингами (hending — «подхват», ср.: henda — «схватывать») называется канонизованная внутренняя рифма, составляющая неотъемлемую и наиболее характерную черту всех скальдических размеров. «Сага о Кларусе» здесь и далее цит. по: Clári saga // Riddarasögur / Bjarni Vilhjálmsson bjó til prentunar. Reykjavík, 1953. Bd. V.

логренанта в романе «Ивейн» употребляется формула «tel noise et tel fraint» — «такой шум и такой грохот» (в строках: «Tel noise et tel fraint demenoit / Uns seus chevaliers, qui venoit» — «Такой шум и такой грохот произвело появление одного рыцаря»; «Kristian von Troyes Yvain». 481–482)¹⁵, то автор саги заменяет ее синонимичной аллитерирующей формулой «**hark ok háreysti**», тоже помещая ее в начало предложения: «svá mikit **hark ok háreysti** gerði einn at eins riddari, er þangat kom» — «такой шум и грохот произвел один-единственный рыцарь, который тогда приехал» («Ívens saga». 17, 5). В той же саге встречаются и другие аллитерирующие пары: «**angrapar ok áhyggjufullr**» — «рассерженный и бездумный», «**kona ok kvenna**» — «женщины и девушки», «**sjúkr eða sárr**» — «больной и немощный», а также повторы этимологически родственных слов, например: «**fugl fljúgandi**» — «птица летящая». Следует заметить, что аллитерирующие парные формулы (см. ниже), так же как и повторы однокоренных или этимологически родственных слов, широко распространены в исконной скандинавской эпической поэзии и составляют характерную черту фольклорного стиля¹⁶.

Авторы рыцарских саг используют аллитерацию как экспрессивное средство, с помощью которого может быть хорошо передана и напряженность поединка, например, в описании схватки героя с защитником источника («En um síðir **hjó** herra Íven í **hjál**m riddarans svá mikit **h**Ágg, at riddarinn var sem **h**Áfuðœrr» — «тогда нанес герой Ивен такой сильный удар по шлему рыцаря, что рыцарь свалился с разбитой головой»; «Ívens saga». 24, 3), и эмоциональность и лиричность монолога героя, переживающего утрату любимой: в «Саге об Ивене» герой скорбит о том, что нарушил обещание, данное своей жене, и потому лишился ее:

Ek hefi týnt **huggan ok fagnaði** mínum ok um snúit af sjálfvÁldum glœp virðing minni í vesald, tígn minni í týning, ynði mitt í angrsemi, líf mitt í leiðingi, hjarta í hugsótt, unnusta mína í óvin, frelsi mitt í fríðleysi : hví **dvel** ek lengr at drepa mik?

Я лишился рассудка и радости и потерял честь из-за собственной ошибки, я уничтожил свое высокое положение, обратил

¹⁵ Роман Кретьена де Труа «Ивейн» здесь и далее цит. по: Kristian von Troyes Yvain (Der Löwenritter) / Hrsg. von W. Foerster. Halle, 1912 (4 Aufl.).

¹⁶ О разных типах повторов в скандинавском эпосе см. подробнее: Мелетинский Е. М. Эдда и ранние формы эпоса. М., 1968. С. 19–41.

восторг свой в отчаяние, жизнь свою — в проклятие, сердце — в душевную боль, любимую свою — в недруга, свободу свою — в рабство: зачем мне жить дольше, а не убить себя? («Ívens saga». 78, 19).

Особую выразительность этому монологу придает то, что аллиментируют здесь антонимичные пары, смысловая полярность которых подчеркивается звуковым подобием (*líf*, «жизнь» — *leiðingi*, «ненависть, проклятие»; *hjarta*, «сердце» — *hugsótt*, «скорбь духа»; *unnusta*, «любимая» — *óvin* «недруг»; *frelsi*, «свобода» — *fríðleysi*, «немирие»). Прозаический текст членится в речи героя на отрезки, напоминающие краткие строки древнегерманского аллиментационного стиха, — в каждом из них два аллиментирующих слога и разное число безударных («*virðing minni í vesald, / tign minni í týning, / ynði mitt í angrsemi, / líf mitt í leiðingi, / hjarta í hugsótt, / unnusta mína í óvin, / frelsi mitt í fríðleysi: / hví dvel ek lengr at drepa mik*»). Такая проза не много уступает по выразительности, в том числе и звуковой организации, поэтическому французскому оригиналу, использующему все богатство рифмованного стиха, насыщенного повторами и вариациями¹⁷.

Итак, хотя аллиментированная проза не встречается в сагах об исландцах, основной звуковой прием, применяемый в ней, ни в коей мере не является инновацией, привнесенной авторами рыцарских саг, но основывается на древнейшей германской традиции.

¹⁷ Весь монолог героя в «Саге об Ивене» представляет собой развитие всего одной (последней) строки французского текста. Приведем для сравнения фрагмент соответствующего монолога, занимающего в романе Кретьена де Труа «Ивейн» 32 строки: «*Que faz je, las, qui ne m'oci? / Comant puis je demorer ci / Et veoir les choses ma dame? / An mon cors por qu'arestes l'ame? / Que fet ame an si dolant cors? / S'ele s'an iere alee fors, / Ne seroit pas an tel martire. / Hair et blasmer et despire / Me doi voir mout et je si faz. / Qui pert la joie et le solaz / Par son mesfet et par son tort, / Mout se doit ben hair de mort. / Hair et ocirre se doit. <...> Et je doi la mort redoter, / Qui a duel ai joie changi-ee?» — «Увы, почему я не убиваю себя? Как я могу оставаться здесь созерцать владения моей госпожи? Как может моя душа оставаться в моем теле? Что делать моей душе в таком несчастном теле? Если бы душа покинула его раньше, она так не страдала бы. Мне должно ненавидеть, проклинать, презирать себя, и я делаю это. Тот, кто теряет радость и утешение из-за собственного проступка и ошибки, должен ненавидеть себя до смерти. Ненавидеть и убить себя он должен. <...> Почему я должен бояться смерти, я, который превратил свою радость в горе?» (Kristian von Troyes Yvain. V. 3533–3545; 3552–3553).*

ФРАЗЕОЛОГИЯ

Употребляемые в рыцарских сагах формулы и лексемные повторы так же восходят к древнегерманской традиции, как и звуковая организация. Рассматривая фразеологию переводов, можно заметить отступления от так называемого «объективного» стиля классических саг, представленного в сагах об исландцах. В рыцарских сагах обнаруживаются приметы относительно большей субъективности стиля, что проявляется, в частности, в использовании прямой речи для выражения «мыслей вслух».

Известно, что употребление диалогов и прямой речи составляет характерную черту стиля саг об исландцах: по подсчетам Питера Халльберга, в 40 сагах об исландцах прямая речь занимает примерно 30 % строк, в королевских сагах — 19 %¹⁸. Инновация, характерная для рыцарских саг, состоит в том, что в прямой речи передаются не только слова, но и мысли персонажа. Внутренний монолог обычно предваряется сообщением о том, что герой «сказал что-либо самому себе»: «*mælti (или mæltisk) við einn saman (или fyrir sjálfum sér)*». В начале «Саги об Александре» размышления героя даны в прямой речи, которая вводится авторской формулой: «*þá mælir hann fyrr munni sér*» — «тогда говорит он самому себе» — и завершается той же формулой вновь от лица автора: «*Slíkt svá mælir hann fyrr munni sér*» («*Alexanders saga*». 2–3). В «Саге о Тристраме и Исонде» главный герой, оставленный в одиночестве на морском берегу, скорбит о своих несчастьях, «так говоря, печальный духом» — «*svá mælandi með hryggum hug*» («*Saga af Tristram ok Ísönd*». 36)¹⁹.

Несколько раз этот прием встречается в «Саге о Тидреке». Например, когда Велент теряет один из ножей Нидуда, размышлениям героя о последствиях его проступка предшествуют слова: «и тут сказал он самому себе» — «*Ok nú mæltist hann við einn saman*» («*Piðreks saga*». 86)²⁰; в одной из последующих глав раздумья Тетлейва Датчанина о том, к кому ему отправиться прежде — к своему дяде или к великому Тидреку, предваряются той же формулой: «*ok mæltist við einn*

¹⁸ Hallberg P. Stilsignalement och författarskap i norrön sagalitteratur. Göteborg, 1968.

¹⁹ Здесь и далее «Сага о Тристраме и Исонде» цит. по: *Saga af Tristram ok Ísönd // Riddarasögur / Bjarni Vilhjálmsson bjó til prentunar. Reykjavík, 1953. Bd. I.*

²⁰ «Сага о Тидреке» здесь и далее цит. по: *Piðreks saga af Bern / Guðni Jónsson gaf út. Reykjavík, 1954.*

saman» («*Piðreks saga*. 235). Второй вариант формулы («*fyfir sjálfum sér*» — «с самим собой») вводит в той же саге внутренний монолог Сигурда в эпизоде, когда герой отправляется по поручению своего приемного отца кузнеца Мимира жечь уголь в лес и сталкивается с огромным змеем («*Piðreks saga*»; 310).

Размышления вслух могут начинаться также формулой «*hyggir í hug sér*» — «думает про себя» (букв.: «в своем уме»), например в сцене поединка Фасольта и одного из сыновей конунга Исунга («И теперь думает сын конунга про себя» — «*Ok nú hyggir konungsson í hug sér*»; «*Piðreks saga*. 20). Спорадически формула «сказал самому себе» — «*mæltist við einn saman*» встречается в сагах о древних временах (в «*Care об Ане Лучнике*» — «*Áns saga bogsveigis*. 380)²¹, куда она, вероятно, проникает из рыцарских саг. Подобные размышления вслух чужды исландской прозаической традиции. Их неполная ассимилированность в переводных сагах проявляется в том, что они используются крайне редко и всегда в сугубо маркированных эпизодах, когда герой движим сильным внутренним порывом. Можно заключить, что исконно исландский объективный стиль неизменно оказывает сильное влияние на фразеологию рыцарских саг.

Впечатление большей объективности стиля рыцарских саг по сравнению с оригиналами создается, в частности, тем, что скандинавские переводчики систематически опускают авторские отступления, неотъемлемые от французских источников. Из этого, однако, не следует, что в скандинавских рыцарских сагах не встречаются никакие способы выражения авторского присутствия. В переводных текстах часто используются формулы, которые широко распространены и в сагах об исландцах, например: «*nú er at segja*» — «теперь нужно сказать», «*nú er at tala*» — «теперь нужно рассказать», «*sem fyrr var sagt*» — «как было сказано прежде», «*þat er at segja*» — «так говорится» и т. д. Применительно к сагам об исландцах эти формулы обычно рассматриваются как реликты устного бытования саг и разделяются на подлинные, то есть унаследованные из устной традиции, и риторические или эмфатические, употребляющиеся преимущественно для связи отдельных эпизодов²². В рыцарских сагах такие форму-

²¹ См.: *Hallberg P.* Some Aspects of the Fornaldarsögur as a Corpus // *Arkiv för nordisk filologi*. 1982. Bd. 97. P. 3–5.

²² См.: *Andersson Th.* The Textual Evidence for an Oral Family Saga // *Arkiv för nordisk filologi*. 1966. Bd. 81. P. 1–23.

лы используются обычно для того, чтобы ввести новый эпизод, вновь вернуться к тому, о чем уже говорилось, или закончить эпизод.

Формулы введения нового эпизода (или повторного возвращения к упоминавшемуся ранее) из всех рыцарских саг чаще всего (девять примеров) встречаются в «Саге об Александре»: «Nú er at segia fra Alexandro» («Alexanders saga». 23, 18) — «Теперь нужно сказать об Александре»; «Nú er at segia fra Dario konunge» («Alexanders saga». 28, 1) — «Теперь нужно сказать о Дарии конунге»; «Nú er aprt at hverfa til sogonnar sialfrar» («Alexanders saga». 32, 9–10) — «Теперь время возвратиться к самой саге». В других рыцарских сагах мы находим подобные формулы значительно реже, в исландской «Саге о Тристраме и Исоdde» — два примера, в «Саге об иудеях» — три примера: «Fra Trifone er þat at segia» — «О Трифоне нужно сказать» («Gyðinga saga». 10)²³; «nú er at segia frá Trifon» («Gyðinga saga». 55) — «Теперь нужно сказать о Трифоне», причем в обоих приведенных примерах формулы, используемые в качестве своеобразного зачина к главам, взаимозаменяемы. В «Саге об иудеях» встречается также одна формула окончания эпизода: «Ok er hans eptir at ecki getit» — «И после этого о нем больше не упоминается» («Gyðinga saga». 59, 19–20), построенная по той же модели, что и формула введения нового эпизода: «Ok er nú fyrst fra honum at segia» — «И теперь о нем говорится в первый раз» («Gyðinga saga». 48, 29–30).

Самоочевидно, что в переводных сагах эти формулы нельзя ни отнести к реликтам устной традиции, ни навязать им мнемоническую функцию. Тем не менее их роль в саге едва ли может быть сведена только к связующей или риторической. В отдельных случаях подобные формулы содержат ссылку на иностранный текст, то есть на те оригиналы, с которых был сделан перевод, как например, в исландской «Саге о Тристраме и Исоdde»: «так говорится об этом» — «þá er frá því sagt» («Tristrams saga ok Ísoddar». 7)²⁴; «и говорится, что Исоdd, жена Тристрама» — «ok er sagt, at Ísodd, kona Tristrams» («Tristrams saga ok Ísoddar». 112) или в «Саге об иудеях»: «Так говорится, что Трифон жил теперь у...» — «Svá er sagt, at Trifon býr nú um...» («Gyðinga saga». 50). Возможно, такие формулы появляются тогда, когда автор заменяет перевод пересказом, не желая воспроизводить дословный текст.

²³ «Сага об иудеях» цит. по: Gyðinga saga / K. Wolf, ed. Reykjavík, 1995.

²⁴ Здесь и далее текст исландской «Саги о Тристраме и Исоdde» цит. по: Tristrams saga ok Ísoddar // Riddarasögur / Bjarni Vilhjálmsson bjó til prentunar. Reykjavík, 1954. Bd. VI.

Эти формулы используются, хотя и крайне редко, и в тех рыцарских сагах, для которых неизвестны иноязычные оригиналы и которые, вероятно, представляют собой собственно исландские произведения (в «Саге о Ремунде, Королевском Сыне» — «Remundar saga keisarasonar» — пять, «Саге о Динусе Заносчивом» — «Dínus saga dramláta» — одна). Очевидно, редкость таких формул в рыцарских сагах (по сравнению с сагами об исландцах, например) можно объяснить тем, что их авторы испытывали естественные затруднения в соотношении своих сочинений с устной или письменной исконной традицией и не всегда имели основания для соотношения своих саг с инокультурной словесностью.

Еще один тип формул, встречающийся в рыцарских сагах, тоже можно сопоставить с фразеологизмами саг об исландцах. Желая показать долговечность какого-то события или славы героя в людской памяти, авторы саг об исландцах прибегали к таким формулам, как «пока будут населены Северные Страны» (ср. в «Пряди о Халли Челноке» норвежский конунг Харальд Сигурдарсон утверждает: «mun þat aldri niðr fella, meðan Norðrlönd eru byggð» — «память об этом не исчезнет, пока северные страны будут населены»; «Sneglu-Halla þátrr». 286)²⁵ или «пока страна будет населена» (ср. в «Саге о Ньяле» Гицур Белый говорит о героической обороне Гуннара, которую будут помнить «meðan landit er byggt» — «пока страна будет населена»; «Brennu-Njáls saga». 191)²⁶ и т. д. В рыцарских сагах используются, причем довольно часто (в «Саге о Ремунде», например, 25 раз, в «Саге о Тидреке» — 34 раза), формулы, подразумевающие несравненно большее преувеличение, например, «meðan heimrinn stendr ok byggist» — «пока стоит мир и пока он обитаем», «meðan veröldin (heimrinn) stendr» — «пока стоит мир», «í allri heimskringlunni» — «во всем круге земном», «undir heimsylu» — «под солнцем». Контексты, в которых применяются такие формулы, всегда подразумевают прославление героя: в «Саге о Тидреке» Велент похвывается, что подобного ему кузнеца «нет во всем мире» — «um allra veröld» («Piðreks saga». 133), Тидрек превозносится за свою отвагу, равной которой нет «во всем мире» — «um allan heiminn» («Piðreks saga». II, 36), его имя будет греметь, «пока стоит мир» — «meðan veröldin stendr» («Piðreks saga». 250).

²⁵ Sneglu-Halla þátrr // Eyfirðinga sögur / Jónas Kristjánsson gaf út. Reykjavík, 1956 (Íslenzk Fornrit. Bd. IX).

²⁶ Brennu-Njáls saga / Einar Ól. Sveinsson gaf út. Reykjavík, 1954 (Íslenzk Fornrit. Bd. XII).

Если в прозаическом повествовании саг об исландцах, создатели которых всегда были склонны к преуменьшению, такие формулы трудно себе представить, то в скальдических висах мы можем легко найти сходные выражения. Так, в «Поминальной драпе об Олаве» (1001) Халльфреда говорится: «Прежде мир и небеса / расколются надвое, чем / родится благородный муж, — / он был лучшим из людей — / достоинством подобный / радостному духом Олаву» (В I 156, 29)²⁷; в «Драпе о Торфинне» (ок. 1065) Арнор Скальд Ярлов восклицает, что Оркнейским островам не суждено узнать более благородного господина, чем Торфинн, до самого конца света (то есть пока не «разобьется бремя Аустри = *небо*»; В I 321, 24), вторично Арнор использует сходное выражение в «Хрюнхенде» («пока не расколются небеса»; В I 306, 1). Подобные формулы «невозможности» (троп *adynaton*) есть и в языческой поэзии, например, в «Речах Хакона» («*Hákonarmál*», ок. 961) Эйвинда Погубителя Скальдов: «Фенрир-волк без привязи бросится на жилище людей (= *землю*), прежде чем столь же хороший конунг заступит на пустое место» (В I 60, 20). Использование формул со значением «пока стоит мир» в скальдической поэзии позволяет предположить, что они могли быть известны авторам рыцарских саг из исконной поэтической традиции.

Несомненно, все упомянутые типы формул имеют непосредственное отношение к выражению авторского присутствия в тексте рыцарской саги. Более того, включенность автора в текст достигается здесь теми же средствами, что и в исконной традиции (ср. типично саговое формульное начало: «Хельги звался конунг и правил он» такой-то страной). Сохраняются в рыцарских сагах и традиционные саговые формульные зачины, такие как, например, в «Саге об Эреке»: «*fat er upphaf þessarar frásögu, at Artús konungr...*» — «эта сага начинается с того, что Артур конунг...» («*Erex saga Artúskappa*», кап. I)²⁸, так же отсутствующие в романах-прототипах, как и традиционно саговые эпилоги.

Новые персонажи тоже вводятся при помощи характерно саговых формул, например: «*Madr het Eleazar son Suara. Hann var kappi mikill ilidi Judas*». — «Одного мужа звали Елеазар. Он был большим героем в войске иудеев» («*Gyðinga saga*». 28, 2–3); «*Madr het Seron. Ok var*

²⁷ Здесь и далее скальдические стихи цит. по: Den norsk-islandske skjaldedigtning. B: Rettet tekst / Udg. ved Finnur Jónsson. København, 1973. Bd. I–II (2 udg.).

²⁸ Здесь и далее «Сага об Эреке» цит. по: *Erex saga Artuskappa* / Udg. F.W.Blaiddell. København, 1965 (Editiones Arnarnaganaenæ. Ser. B. Bd. XIX).

hers hofdingi i Syria». — «Одного мужа звали Серон. Он был хёвдингом в Сирии» («Gyðinga saga». 12, 12–13). В латинских оригиналах²⁹, так же как и во французских рыцарских романах, эти традиционно саговые формулы представления героя не встречаются.

К исконной традиции саг восходит большая часть формул и формульных афоризмов, использующихся в рыцарских сагах. Таковы, например, приближающиеся к пословицам афористические выражения, обычно аллитерированные, в «Саге об иудеях»: «ecki ma við margínum» — «никто не может выстоять против многих» («Gyðinga saga». 32. 29), «engín er meiri enn madr» — «никто не более, чем один человек» («Gyðinga saga». 36. 29), «þui at fastaztan felagskap gerir lík líkum» — «потому что самая крепкая дружба бывает среди равных» («Gyðinga saga». 92. 8). В «Саге об Александре» мы находим такие почерпнутые из исконной саговой традиции формулы, как: «við honum rýnd reisa» — «поднять против него щит», то есть «противостоять, обороняться» («Alexanders saga». 20. 16), «koma með herskildi» — «прийти с боевыми щитами, то есть напасть, разорить, опустошить» («Alexanders saga». 18. 23), «teppa Alexandro stig» — «преградить путь Александру» («Alexanders saga». 21. 22). Все приведенные формулы добавлены скандинавским переводчиком и в поэме Вальтера Шатильонского отсутствуют.

В той же «Саге об Александре» встречаются литоты — характерная черта исландского повествовательного стиля. Например, вместо фразы Вальтера «*quorum aurum cuspis habet, argentea candet harundo*» — «которые имели позолоченные копья с древками из чистого серебра» норвежский переводчик говорит, что «на копья не пожалели золота и серебра» («eigi var gull eða silfr sparat við spíoten»; «Alexanders saga». 22. 21). Если в «Александрейде» сказано, что «герой ужаснулся тому, что увидел» («*horruit aspectu*»; «Alexandreis». VII, 160), то в саге идет речь о том, что «при виде этого он не был вполне доволен» («við þessa syn varð honum eigi gott»; «Alexanders saga». 105. 26). Легко заметить, что экспрессивное выражение эмоций уступает здесь место более сдержанному, что, как известно, характерно для поэтики исконных саг об исландцах.

²⁹ «Сага об иудеях» представляет собой прозаическое переложение (около 1262–1263) неканонических источников, в частности латинского перевода Первой и Второй Маккавейских книг, комментариев к Библии Петра Коместора («*Historia scholastica*», около 1175) и, возможно, фрагментов из «Иудейских древностей» («*Antiquitates Judaicae*», около 93) Иосифа Флавия.

Лексика

Лексика рыцарских саг в основном состоит из исконных скандинавских слов и выражений. Заимствования появляются в них в исключительных случаях. Из латыни слова заимствуются, когда отсутствует реальия и, следовательно, ее денотат, например: *laurel*, «лавр» («*Alexanders saga*». 29, 17); *piramis*, «пирамида» («*Gyðinga saga*». A, 1v, 6, 8); *senator*, «сенатор» («*Gyðinga saga*». B, 1v, 10). Кроме того, заимствуются также апеллятивы, сопровождающие имена собственные: «*Alexander Macedo*» («*Alexanders saga*». 34, 3), «*Alexander Nobilis*» («*Gyðinga saga*». 40. 10), «*Antiochus Magnus*» («*Gyðinga saga*». 1. 8, 15), «*Antiochus Illustris*» («*Gyðinga saga*» 1. 14, 16) и названия месяцев: «*decembris*» («*Gyðinga saga*». A, 1v, 17, 21), «*aprilis*» («*Gyðinga saga*». A, 1v, 54, 2).

Вместе с тем в некоторых случаях наряду с заимствованной лексикой используются также и собственно исландские переводы, — например, «сенаторы» называются исконным исландским словом *aulldungar* — «старейшины». Как правило, в тех случаях, когда существуют исконные варианты для обозначения собственных имен, предпочтение отдается именно им, например: *Serkir* — «сарацины», *Grikkir* — «греки», *Grikkland* — «Греция», *Gyðingafólk* — «народ иудеев», *Gyðingalýðr* — «иудейский люд», *Jórasalaborg* — «Иерусалим», *Rómverjar* — «римляне», *Egiptaland* — «Египет».

Несомненно, освоена рыцарскими сагами и французская галантная лексика, однако встречается она относительно редко и преимущественно ограничивается изолированными эпизодами, например описаниями пиров (с помощью заимствованной лексики обозначаются напитки: *klaret*, музыкальные инструменты: *hörgpur*, *simphón* и т. д.) или рыцарских ристалищ: слово «турнир» (*turniment*), например, дважды употребляется в «Саге о Тидреке» («*Piðreks saga*». 350, II, 73). В этой саге, где архаический, героический мир «Старшей Эдды» перемещается в область средневековой придворной куртуазии, совершенно как в немецкой «Песни о Нибелунгах», особенно часто (254 раза) встречается слово *riddari* — «рыцарь» (вместе со сложными словами: *riddaraskapr* — «рыцарство» и *riddaralið* — «рыцарское войско»), ключевое для всей куртуазной литературы. В использовании этого слова можно заметить ту же контаминацию героического и куртуазного начала, что и во всей саге в целом. Так, Хёгни, сын короля Алдриана, в

соседних строках («*Piðreks saga*. 343—344) называется то «лучшим рыцарем» («*inn bezti riddari*»), то «воином» (*hólmgöngumaðr* — «человек, выходящий на остров», где первый компонент *hólmganga* — букв. «выход на остров» представляет собой типично скандинавскую реалию, упоминающуюся во многих сагах об исландцах и особенно подробно описанную в «Саге о Кормаке» (гл. X), — особый вид поединка, восходящий к язычеству и запрещенный в Скандинавии в начале XI в.).

В «Саге о Тидреке» слово «*riddari*» обычно обозначает индивидуализированную группу воинов (150 примеров)³⁰, а не тех представителей «социальной элиты», к которым оно обычно относится в поздней куртуазной литературе высокого Средневековья. Предполагается, что о возникновении у этого слова нового значения, на которое определенное влияние, вероятно, оказало французское «*chevalier*», свидетельствует несколько факторов. Во-первых, при слове «*riddari*» появляются эпитеты, во-вторых, оно начинает обозначать возлюбленного в характерной для куртуазной культуры роли слуги (ср. нем. *Minnediener*), в-третьих, оно появляется в новых контекстах — в описаниях церемонии посвящения в рыцари (ср. нем. *swertleite*)³¹. Хотя слово *riddari* относительно часто (25 раз)³² используется с определениями (*góðr* — «хороший», *allgóðr* — «во всем хороший», *beztr* — «лучший», *djarfastr* — «учтивый», *hæverskr* — «обходительный», *kurteiss* — «куртуазный», *tiginborinn* — «знатнорожденный»), оно ни разу не применяется в «Саге о Тидреке» для обозначения возлюбленного как слуги и крайне редко (4 примера) встречается в эпизодах посвящения в рыцари. Если сравнить употребление этого слова в скандинавской саге и в «Песни о Нибелунгах», то оказывается, что уже в последней слово «*ritter*» обычно определяется прилагательным (88 случаев из 123)³³, в то время как в саге определения при этом слове появляются лишь в одной десятой примеров. Таким образом значение этого слова в «Саге о Тидреке» оказывается более архаичным, чем даже в «Песни о Нибелунгах».

³⁰ См.: *Andersson Th.* An Interpretation of *Piðreks saga* // Structure and Meaning in Old Norse Literature: New Approaches to Textual Analysis and Literary Criticism / J. Lindow et al., ed. Odense, 1986. P. 353.

³¹ См.: *Bumke J.* Studien zum Ritterbegriff im 12. und 13. Jahrhundert. Heidelberg, 1964 (Beihefte zum Euphorion, Heft 1).

³² См.: *Andersson Th.* Op. cit. P. 353.

³³ См.: *Bumke J.* Op. cit. S. 96.

Влияние куртуазной литературы на рыцарские саги трудно заметить и в описании битв или вооружения. Здесь встречаются исключительно исконные слова: «меч» — *brandr, sverðr*, «копье» — *skapt*, «шлем» — *hjálmr*, «щит» — *skjöld* и т. д. В изображении рыцарского поединка или битвы слова, обозначающие оружие, обычно снабжаются воспроизводимыми эпитетами (например, *bjartr* — «яркий», *harðr* — «крепкий», *hvass* — «острый», *hvítr* — «светлый» и т. д.) и нередко включаются в перечисление, например: «в светлых кольчугах и ярких шлемах, и с тяжелыми мечами и острыми копьями, и на резвых скакунах» — «*með hvítum brynjum ok björtum hjálmum ok skörgpum sverðum ok hvössum spjótum ok skjótum hestum*» («*Piðreks saga*». II, 284). Вместо эпитетов существительные могут встречаться в перечислениях с глаголами или с глагольными формами (причастиями): «Здесь можно было увидеть много расколотых щитов, и много разбитых шлемов, и порванных кольчуг, и сломанных копий». — «*Hér má líta yfrit margan skjöld klofinn ok margan hjálm slitinn ok brynjur rifnar ok brotin sköpt*» («*Rémundar saga keisarasonar*». 107)³⁴ или «сшибались копьями и рубились мечами, резали щиты и много их ломали, броня разрывалась, шлемы разрубались, и язычники падали обезглавленными со своих лошадей» — «*leggja spjótum, en höggva með sverðum, sníða skjöldu ok brjóta marga, brynjur slitna, hjálma meiða, en heiðingjar falla höfuðlausir af sínum hestum*» («*Elis saga ok Rosamundu*». 126)³⁵.

Можно подумать, что появление этих перечней обусловлено общей склонностью авторов рыцарских саг к стилистической избыточности. Однако напомним, что перечисления в сходных контекстах (описания битвы) были распространены и в скальдической поэзии, как о том свидетельствует, например, следующий фрагмент Арнора Скальда Ярлов: «*Страх не поразил* — тетива звенела; / сталь кусала, а кровь лилась; / наконечники копий летали; колебались / яркие острия мечей — *сердце князя*» (В I 317, 7). Сходство со скальдическим стихом усиливается использованием в соответствующих фрагментах рыцарских саг аллитерации и рифмы. Без преувеличения можно утверждать, что выбор эпитета при существительном (или даже гла-

³⁴ «Сага о Ремунде» цит. по: *Rémundar saga keisarasonar* / Udg. S.G. Broberg. København, 1909–1912. S. 141 (Samfund til Udgivelse af gammel nordisk Litteratur, 38).

³⁵ Здесь и далее «Сага об Элисе и Розамунде» цит. по: *Elis saga ok Rosamundu*. Mit Einleitung, deutscher Übersetzung und Anmerkungen zum ersten Mal herausgegeben / Hrsg. E. Kölbing. Wiesbaden, 1971 (2 Auflage).

гола) обусловлен прежде всего не семантикой, но звукописью, например, «**h**ina hörðu **h**jálma» — «крепкие шлемы», «**s**níða skjöldu ok **br**jóta marga, **b**rynjur slitna» — «резали щиты и многие ломали, броня разрывалась». В поэзии скальдов основная функция перечислений состояла в усилении экспрессивности строфы, вполне возможно, что и в рыцарских сагах этот прием использовался с той же целью и был унаследован из исконной германской традиции.

Лишь в скальдических висах и преимущественно в кеннингах женщины встречается в сагах об исландцах еще одна семантическая группа, характерная для рыцарских саг, — названия деревьев (apaldr — «яблоня», eik — «дуб», lind — «липа»). В рыцарских сагах деревья, в том числе и такие экзотические для Скандинавии, как olifutré — «олива», упоминаются в описаниях пейзажей, часто locus amoenus. Деревья окружают рыцарский «замок» — kastali («*Piðreks saga*. II, 122), герой спешивается под ними, привязывает лошадь и отдыхает в их тени («*Piðreks saga*. 183, 194, 361). Созданию характерно «рыцарской» обстановки способствует употребление таких слов, как grasgarðr — «сад», apaldrsgarðr — «яблоневый сад», lundr — «роща», gjóðr — «поляна». В яблоневом саду — «í einum eplagarði» («*Tristrams saga ok Isoddar*. 81) происходит свидание влюбленных в «*Care* о Тристраме». На поляне (gjóðr) герой «Саги о Ремунде» «сидит, обнимая и сладко целуя» статую юной принцессы, которую он видел во сне («*sitr hann einu gjóðri, hana faðmandi ok blíðliga kyssandi*»; «*Remundar saga keisarasonar*. 29). В «*Care* о Тидреке» место, где высокородные герои встречаются с дамами и ведут куртуазные разговоры и даже пируют тоже называется grasgarðr — «сад» или apaldrsgarðr — «яблоневый сад»: «En nú er gott veðr ok fagrt skin; hann lætr búa veizluna í einum apaldrsgarði» («*Piðreks saga*. II, 302) — «и вот настала хорошая погода, и красиво светило солнце; он [король Аттила] позволил устроить пир в яблоневом саду»; «Frú, göngum út í grasgarðinn, ok er þat miklu kurteisligra, ok tölum þar okkra ræðu» («*Piðreks saga*. II, 97) — «Дама, давайте выйдем в сад, это более куртуазно, и поведем там другие речи». В рыцарских сагах упоминается не только о яблоневых садах, но и о зарослях орешника, ясных ночах, звездном небе (ср. в «*Care* о Ивене»: «*Náttin var ljös en himinn bjart*». — «Ночь была светлой, а небо ярким»; «*Ívens saga*. 13). Описания пейзажей в рыцарских сагах обычно имеют косвенное отношение к развитию сюжета, но способствуют созданию у читателя или слушателя определенного настроения.

Может показаться, что картины природы в переводных сагах всегда заимствуются из иноязычных оригиналов. Действительно, описания пейзажей отсутствуют в сагах об исландцах, но не в тех скальдических стихах, которые в них цитируются (ср., например, в вйсе Кормака: «Море ревет, вздымаются крутые валы / синей страны Хаки (= *моря*). / Все волны у островов Тьялви / откатываются обратно в глубину»; В I 78, 37), поэтому следует предположить, что и в данном случае рыцарские саги могли основываться как на инокультурных оригиналах, так и на исконной традиции словесности.

Разумеется, далеко не всю лексику в рыцарских сагах можно объяснить, не ссылаясь на заимствования. Например, несомненно заимствовано встретившееся в приведенном примере из «Саги о Тидреке» прилагательное «куртуазный» (*kurteiss*), ключевое для рыцарских саг, и производные от него, такие как: *kurteisí* (24 примера), *kurteisligr* (5 примеров). Эпитет *kurteiss* — «куртуазный», употребляющийся в «Саге о Тидреке» 51 раз, часто применяется к существительному *junker* — «юноша» (например, *kurteisir junkerar*), которое в «Саге о Тидреке» используется 66 раз, или к соответствующим существительным женского рода *frú* — «дама, девушка» (75 примеров) и «юная девушка» — *jungfrú* (29 примеров). Последним двум существительным нередко предшествует исконный эпитет *dýrligr* — «дорогой», встречающийся в саге 27 раз (также в сочетании с исконными словами *drengr* — «воин», *höfðingi* — «хёвдинг», *kona* — «женщина», *menn* — «мужи»). Напомним, что в сагах об исландцах описательные эпитеты встречались крайне редко, обычно воспроизводился относительно небольшой набор прилагательных: *góðr* — «хороший», *illr* — «плохой», *lítil* — «маленький», *mikill*, *stór* — «большой».

В рыцарских сагах экспрессивные эпитеты со значением «милый, любимый» — *ljúfr* (11 раз), *sætr* (2 раза) могут использоваться как в словах, принадлежащих героине (выражение «*minn ljúfi herra*» — «мой любимый» трижды произносится в саге женщиной: 127, 133, 145), так и в речи мужчины: обращаясь к своим воинам, король Тидрек называет их «*mínir ljúfu junkerar*» — «мои любимые юноши» («*Þiðreks saga*. 249) и говорит о своем погибшем брате как о «*minn ljúfi bróðir Pether*» — «моем любимом брате Петере» («*Þiðreks saga*. 247). Создается впечатление, что семантически эпитеты *ljúfr* и *sætr* взаимозаменяемы, а их выбор определяется требованиями аллитерации: королева, например, обращается к своему сыну «*minn sæti son*» — «мой ми-

лый сын» («*Piðreks saga*». 308), к своему любимому же «*mitt it ljúfasta líf*» — «возлюбленная жизнь моя» («*Piðreks saga*». 119). Прилагательное *sætr* — «милый, любимый», встретившееся в обращении к сыну, кажется более уместным в речах к возлюбленному, так как обычно употребляется в рыцарских сагах именно в любовных сценах, ср. в «Саге о Ремунде, королевском сыне» «*svá sætu faðmlagi*» — «такие сладкие объятия» («*Remundar saga keisarasonar*». 140), «*margra sæta kossa*» — «многие сладкие поцелуи» («*Remundar saga keisarasonar*». 146) или в описании прощания влюбленных на заре из «Саги о Тристраме и Исонде», где герой называет свою милую «сладчайшая возлюбленная» — «*hin sætasta unnusta*» («*Saga af Tristram ok Ísönd*». 177).

Можно заметить, что к изображению любовных сцен авторы рыцарских саг проявляют несравненно больший интерес, чем авторы саг об исландцах. Как и в континентальных рыцарских романах, инициатива в любви нередко принадлежит женщине. Так, в «Саге о Тидреке» дочь короля Сигурда сама является в полночь к юному Тетлеву Датчанину и «взбирается на ложе рядом с ним» — «*ok stígr þegar í rekkju hjá honum*», после чего он просыпается и «дает ей место рядом с собой» — «*ok gefr henni rúm hjá sér*» («*Piðreks saga*». 229). Автор саги тут же спешит заверить аудиторию, что единственным желанием поступившей таким образом девушки было примириться со своим гостем: «она пошла туда для того, чтобы развлечь его прекрасными притчами (*dæmisögur*, то есть сагами-примерами, *exempla*) и другими куртуазными речами, которые были ей известны лучше, чем многим другим девушкам» — «*Til þess gekk hún þangat at skammta honum með fögrum dæmisögum ok öðrum kurteisligum ræðum, þeim er hún kunni betr en flestar meyjar aðrar*» («*Piðreks saga*». 229–230). Разумеется, упоминая об *exempla* и «куртуазных речах», автор саги вполне сознательно играет на обманутых ожиданиях своих читателей и слушателей. В другой рукописи этой саги ироническое объяснение того, как проводили досуг герои, отсутствует, зато добавляется другое, вполне нейтральное: «и они лежали так почти до прихода дня» («*ok liggja þau þar nálíga til dags*»), в третьей же рукописи говорится также: «а что там еще происходило, могут знать все» — «*en hvat þar fleira gerðist, mega allir vita*» («*Piðreks saga*». 231). Подобные намеки или шуточные объяснения совершенно чужды стилистике отстраненно-серьезного повествования в сагах об исландцах.

Если в том, что касается описания любовных сцен, рыцарские саги трудно сравнивать с сагами об исландцах, то эпизоды взаимных оскор-

блений героев присутствуют в обоих видах саг. Следует заметить, однако, что в сагах об исландцах (за исключением «Саги о людях из Озерной долины», где оскорбительные реплики включены в речевую характеристику одного из персонажей — Йокуля Ингимундарсона) подобные эпизоды достаточно редки и всегда изображены сдержанно и объективно. В рыцарских сагах, напротив, ругательства и оскорбления встречаются значительно чаще, причем не только в прямой речи, но и в повествовании, в чем можно видеть характерную лишь для этого жанра инновацию. Так, в «Саге о Тристраме и Исонде» в диалогах мы находим слова, подобные *gaugr* — «неотесанный мужик, хам» («*Saga af Tristram ok Ísönd*». 28, 51, 55, 62, 76, 89, 90, 104); в «Саге о Ремунде» встречаются слова: *þorpari* — «хам, деревенщина» (66, 67, 178), *drussi* — «мужик» (276), *glápr* — «болван» (276), *skiptingr* — «дурак» (276), *niðingr*, *grey*, *gantr* — «нидинг, извращенец, дурак» (275), *fól* — «глупец» (66), *hundr* — «собака» (66); в «Саге об Элисе» сам автор называет язычников «собачьими детьми» — «*hundasyningr*» (105). В целом ругательства в рыцарских сагах воспроизводятся настолько часто, что становятся контекстуальными синонимами: вновь и вновь встречается в «Саге о Тидреке» словосочетание «злая собака» — *hinn illi hundr* (I: 168, 189, 205, II: 59, 243, 244, 247, 247, 248), слова *bikkja*, *greybaka* — «сука» (160), *þræll* — «мужик» (161), *þrællsonr* — «мужицкий сын» (168), *fjandi þinn* — «дьявол» (II, 200). Нетрудно заметить, что в употреблении оскорбительных слов нередко подразумевается противопоставление рыцарского, куртуазного начала и деревенского, мужицкого, плебейского.

Возможности синонимического варьирования используются в рыцарских сагах несравненно шире, чем в сагах об исландцах. Употребление в соседних предложениях двух (реже трех) синонимов обычно позволяет автору избежать повторов. В «Саге о Тристраме» (гл. 43), например, герой, просит Исонду не убивать его, говоря ей: «Ты уже дважды спасла мне жизнь (*tvisvar gefit mér líf*) и избавила меня от верной смерти. Ты имеешь право убить меня. В первый раз ты вылечила меня, умирающего, — ту рану я получил от отравленного меча — и я учил тебя играть на арфе. Теперь ты спасла меня во второй раз (*i öðru sinni lífgat mik*)» (пер. С. И. Неделяевой-Степонавичене, «Сага о Тристраме и Исонде». 250)³⁶. Хотя в данном случае автору не вполне удастся избе-

³⁶ Перевод С. И. Неделяевой-Степонавичене «Саги о Тристраме и Исонде» здесь и далее цит. по: Легенда о Тристане и Изольде / А. Д. Михайлов, ред. М., Наука, 1976.

жать повтора однокоренных слов, вариативность все же присутствует (ср. *gefa líf* — «дать жизнь» и его синоним *lífga* — «оживить»).

Сходный пример синонимического варьирования содержится в той же саге (гл. 55) в рассказе о том, как злой карлик, ненавидящий Тристрама и Исонду, «ночью <...> зачерпнул <...> полную горсть муки (*hveitiflúr*) и сыпал ею весь пол: если Тристрам вздумает приблизиться к королеве, следы его ног отпечатаются на покрытом мукой (*hveiti*) полу. Но Брингветта увидела, как он сыпал муку (*flúr*) и предупредила Тристрама» (пер. С.И.Неделяевой-Степонавичене, «Сага о Тристраме и Исонде». 266). Для того чтобы не повторять в соседних предложениях слово *flúr* — «мука», автор саги заменяет его синонимами *hveitiflúr* — «пшеничная мука» и *hveiti* — «пшеница».

Если в приведенном примере слова *flúr* — «мука» и *hveiti* — «пшеница» все же встречаются дважды, пусть и в составе сложного слова *hveitiflúr* — «пшеничная мука», то в других случаях автору удастся полностью избежать повтора. Это удастся ему, например, когда варьируются три синонима: ср. употребление глаголов *gráta* — *kveina* — *æra* в гл. 26: «*þar voru og mæður barnanna grátandi, en börnin kveinuði og æptu*» («Сага о Тристраме и Исонде». 62) — «матери рыдали, юноши стонали и плакали» (пер. С. И. Неделяевой-Степонавичене «Сага о Тристраме и Исонде». 230). Использование в варьировании трех синонимов, как в приведенном примере, встречается в «Саге о Тристраме и Исонде» значительно реже, чем двух. Два синонима могут или находиться в соседних предложениях (например, *sjúkleikr*, *sótt* — «больной», «недужный»; гл. 11), или объединяться в синонимичные пары («*kveining ok grátr*» — «плач и стон»; гл. 26). В последнем случае при варьировании может использоваться либо метод подстановки, как в следующих примерах, где один член сохраняется, другой же заменяется синонимом: «*vel ok vitrliga*» — «хорошо и любезно», «*vel ok virðuliga*» — «хорошо и достойно» (гл. 2); «*kvikr eða dauðr*», «*lífs eða dauðr*» — «живой или мертвый» (гл. 11), либо метод перестановки, когда члены синонимической коллокации меняются местами («*og frelsi yður ur ánauf og þrældómi*» — «да избавит вас от неволи и рабства»; «*að frelsa af þrældómi og ánauf*» — «спасти вас от рабства и неволи»; гл. 26).

Синонимичные пары нередко объединяются в сагах в своеобразные перечни. Особенно часто в синонимической конденсации участвуют прилагательные и существительные: «у славного и могуче-

го (hinn frægi og ríki) короля Маркиса была единственная сестра, столь прекрасная и очаровательная (fríð og unnileg), статная и величественная (sjáleg og sæmileg), учтивая и обходительная (kurteisleg og elskuleg), богатая и знатная (ríkuleg og göfugleg), что второго такого цветка не было на всем свете <...> ей нет равной по уму и мудрости (viti og vísdómi), учтивости и благородному обхождению (kurteisi og hæversku), великодушию и решительности (örlundi og skörugleik), вот почему эту прелестную девушку обожают все: богатые и бедные (ríkir og óríkir), молодые и старики (ungir menn og eldri), сырые и убогие (veslir menn og fátækir)» (пер. С. И. Неделяевой-Степонавичене. «Сага о Тристрате и Исонде». 209). Основываясь на примерах, подобных приведенному, можно предположить, что минимальную единицу текста составляет в саге не слово, но именно синонимичная пара.

В некоторых случаях синонимичные пары состоят из заимствованного слова и исконного, дающего перевод иноязычной лексемы на родной язык (ср. выше «kurteisleg og elskuleg — «учтивая и обходительная»). Рассматривая такие примеры, можно высказать предположение о происхождении синонимичных пар в скандинавских переводах, а для того провести аналогию с историей синонимии в английском языке.

Примерно в ту же эпоху (XII–XIII вв.) в английском языке появилась необходимость в ассимиляции романских заимствований. Сначала в обиходную речь, а затем и в письменную начали проникать пары слов, одно из которых, обычно исконное, истолковывало значение другого, заимствованного. Приведем пример из прозаического раннесреднеанглийского памятника «Правило для отшельниц» (около 1225): «ach cherité, þet is luve <...>, fallen i desesperance, þet is inte an unhope» — «и милосердие, то есть любовь <...>, впадают в отчаяние, то есть теряют надежду» («Ancrene Riwe». 46)³⁷. Значение романских заимствований (cherité, desesperance) здесь дублируется и объясняется с помощью исконных синонимов (luve, unhope). Возможно, таким образом синонимичные пары должны были стать понятными и норманнской, и англосаксонской аудитории, или и грамотным, и неграмотным.

³⁷ Ancrene Riwe. Introduction and Part I / R. W. Ackerman, R. Dahood, ed. // Medieval and Renaissance Texts and Studies. Binghamton; New York, 1984. Vol. XXXI.

Подобные синонимичные пары нередко встречаются в среднеанглийских памятниках и в более позднюю эпоху, например, у Чосера: «He coude songes make and wel endyte» — «Он мог песни слагать и хорошо сочинять» («The Canterbury Tales»; The Prologue. V. 95)³⁸; «Therto he could endyte and make a thing» — «потому он мог сочинять и слагать стихи» (Ibid. V. 325); «swinken with his hands and labour» — «работать своими руками и трудиться» (Ibid. V. 186); «if his sauce were / poynaunt and sharp» — «если его соус был острым и едким» (Ibid. V. 351–352); «at sessiouns ther was he lord and sire» — «там на собраниях он был лордом и господином» (Ibid. V. 355). Функция синонимичных пар к XIV в., очевидно, изменилась: исконный синоним сопровождает заимствованное слово не для того, чтобы прояснять его значение (предполагается, что понимание иноязычной лексемы уже не вызывает затруднений у читателя), но для усиления стилистического эффекта. Видимо, именно эту роль могли исполнять синонимичные пары и в норвежских переводах.

В более поздний период, например, у Кэкстона синонимичные пары отнюдь не выходят из употребления, но становятся еще более частотными. Об этом можно судить по следующему фрагменту из его предисловия к «Собранию историй о Трое» (1475):

Ere begynneth the volume *intitled and named* the recuyell of the historyes of Troye *composed and drawn out* of dyuerce bookes of latyn in to frensshe by the ryght *venerable persone and worshipfull man* <...> And *ended and fynnysshid* in the holy cyte of Colen.

Здесь начинается том, озаглавленный и названный собранием историй о Трое, сочиненный и извлеченный из разных книг, переведенных с латыни на французский самым досточтимым человеком и уважаемым мужем <...> И закончилась и завершилась в святом городе Колен («The Recuyell of the Historyes of Troye». 2)³⁹.

В эту эпоху синонимичные пары становятся чертой стиля, избыточной и несколько манерной. В отличие от лексики Чосера, оба синонима, встречающиеся в коллокациях Кэкстона, сохранились в

³⁸ The Canterbury Tales // The Works of Geoffrey Chaucer / F. N. Robinson, ed. London, 1957.

³⁹ The Recuyell of the Historyes of Troye. The Prologues and Epilogues of William Caxton // W. J. B. Crotch, ed. London, 1928 (Early English Text Society).

современном языке, следовательно, можно думать, что в XV в. словарный состав уже почти сложился. Эта стадия ассимиляции заимствованных слов тоже допускает сравнения с лексикой скандинавских переводов. Во многих рыцарских сагах, например, в «*Саге о Тристраме и Исонде*», синонимические коллокации не менее избыточны и близки к маньеризмам.

Напрашивается предположение, что в рыцарских сагах, как и в среднеанглийских текстах, синонимичные пары возникли из необходимости перевести, уточнить значение, объяснить заимствованное слово (ср. «*kurteisleg og elskuleg*» — «учтивая и обходительная»). Такое объяснение, однако, неприменимо к большей части синонимических коллокаций в рыцарских сагах, так как в противоположность среднеанглийским памятникам в скандинавских переводах оба слова в синонимичной паре обычно относятся к исконным (крайне редко к заимствованным: ср. «*kurteisi og hæverska*» — «учтивость и благородное обхождение», где первое слово — французское заимствование, а второе — ассимилированное средневерхненемецкое слово *hovesch*, ср. совр. нем. *höflich*). Вновь обратимся к истории английского языка и напомним, что синонимичные пары исконных слов встречались и в древнеанглийскую эпоху, причем обычно в переводных памятниках, например, в англосаксонском переводе «Церковной истории англов» Беды Достопочтенного. Обычно это пары существительных («*he wolde mid his freondum ond mid his gewytum gesprec ond geþeahht habban*» — «он хотел со своими друзьями и мудрецами речь и совет держать») или глаголов («*þa ondswarode he ond cwæð*» — «тогда ответил он и сказал», «*him þuhte ond gesawen wære*» — «ему показалось и почудилось»; «*The Alfredian Bede*». 48–49)⁴⁰. В последнем примере глагольная пара («*þuhte ond gesawen*») соответствует одному слову (*uideretur* — «ему показалось») в латинском оригинале. Употребление здесь пассивной конструкции с глаголом *seon* представляет собой явный и избыточный латинизм. Возможно, английский переводчик не был уверен в точном значении латинского слова и стремился более полно воспроизвести его семантическое поле с помощью двух слов.

Вероятно, именно такое объяснение должно быть принято и для большей части синонимических коллокаций в рыцарских сагах. Пе-

⁴⁰ The *Alfredian Bede* // *An Anglo-Saxon Reader* / A. J. Wyatt, ed. Cambridge, 1959.

реводчикам, очевидно, казалось, что одно существительное или глагол редко способны передать всю полноту семантики французского или латинского слова, точное значение которого могло вызывать у них некоторые сомнения. Синонимическая коллокация богаче смысловыми оттенками, чем одна лексема, тем более что избираемые переводчиком синонимы никогда не бывают полностью тождественны семантически. Вполне возможно, на примере рыцарских саг мы имеем возможность наблюдать своеобразный лингвистический эксперимент: способы освоения иноязычной лексики, ее интерпретацию и перевод на родной язык, раскрытие ее семантики, усиление стилистического эффекта, наконец, превращение стилистического приема в избыточную черту стиля.

Итак, подводя итоги, можно заметить, что подавляющую часть лексики рыцарских саг составляют исконные скандинавские слова. Происхождение типовых сцен (пейзажей, битв) в рыцарских сагах трудно объяснить, однако, как мы пытались показать, они могли быть унаследованы из исконной традиции — скальдической. Заимствования (французские и латинские) составляют небольшую часть словарного состава рыцарских саг. В качестве ключевых понятий и реалий рыцарской культуры предпочтительными оказываются исконные слова, например, *riddari* — «рыцарь». Даже калькированные слова авторы скандинавских переложений находят нужным сопроводить собственным комментарием, например, в начале «Саги об Ивене» французское слово *Pantecoste* — «Пятидесятница» калькируется с помощью древнеисландского слова *píkkisdagr*⁴¹. Объясняя значение этого слова, автор саги добавляет «*er ver köllum hvítasunnu*» («*Ívens saga*». 2, 3) — «которую мы называем Белым Воскресеньем» (ср. выше пример из раннесреднеанглийского памятника «Правило для отшельниц»). Таким образом, автор саги не только объясняет значение реалии, не вполне понятной его аудитории, но и проявляет свою вовлеченность в текст повествования, делая это не столь открыто, как авторы французских романов, но в соответствии с поэтикой «саг об исландцах», для которой характерно имплицитное «включение» автора в текст.

⁴¹ В «Care о плаще» сохраняется и заимствованное, и калькированное слово, ср.: «*Á þeirri hátíð, er heilög kirkja kallar Pentecosten, en Norðmenn kalla Píkkisdaga...*» — «во время этого праздничного времени, которое святая церковь зовет Пентекост, а норвежцы называют Пятидесятницей...» («*Möttuls saga*». Bl. 252).

МОРФОЛОГИЯ

Предполагается, что рыцарские саги унаследовали от оригиналов некоторые черты «ученого» стиля, такие, например, как повышенное употребление причастий⁴². Действительно, в рыцарских сагах вместо придаточных предложений широко используются причастия II с предлогом в функции обстоятельства времени, причины и т. д., например: «eptir fengenn sigr» — «после того как победа была одержана» («Alexanders saga». 20, 1–2, ср. также 21, 51–56; 26, 29–30); «eptir samlag átt með bonda sinn» — букв.: «после того, как [ее] возлежание со своим мужем было совершено» («Guðinga saga». 90, 24–25, ср. также «Guðinga saga». 1, 14–15; 7, 8; 29, 20–21; 68, 16–17; 77, 25; 78, 13–14; 79, 4–5; 81, 22–23). Большая часть примеров в рыцарских сагах включает предлог *ertir* или *at* + причастие II, то есть ту конструкцию, которая была распространена и в сагах об исландцах, например: «eptir konung liðinn» — «после того как конунг умер», «at liðnum þrim vetrum» — «по прошествии трех зим», «at svá mælti» — «после сказанного».

Характерные для ученого стиля беспредложные обороты в дательном падеже, подобные «liðnum þeim VII vetrum» — «по прошествии семи зим», реже используются в переводных рыцарских сагах. В отдельных случаях обороты в дательном падеже, представляющие собой по происхождению кальки латинского *ablativus absolutus*, имеют формульный характер. Таковы, например, обороты с причастием I: «öllum ásjáandum» — «в присутствии всех» и «öllum áheyröndum» — «так, что все слышали». Подобные обороты нередко имеют экспрессивную функцию.

По сравнению с причастием II обороты с причастием I чаще употребляются в рыцарских сагах. Так, в «Песни о Януале», рукопись которой относится к наиболее ранним, встречается 10 причастий I на короткий (пятистраничный) текст, в «Саге об Ивене» — 49 примеров на 1600 строк, в «Саге об Эреке» (рукопись более поздняя) 47 примеров — на 1000 строк⁴³.

Рассмотрим более подробно встречающиеся в рыцарских сагах типы причастий и постараемся решить, всегда ли случаи их использования можно относить к чертам «ученого» стиля. В «Саге об Эреке» мы находим 27 причастий от переходных глаголов, 20 — от не-

⁴² Blaisdell F. W. Some Observations on Style in the Riddarasögur. Op. cit. P. 87–94.

⁴³ Erex saga Artuskappa. Op. cit.

переходных (*falla*, *gráta*, *heilsa*, *hlaupa*, *koma*, *lifa*, *ríða*, *sitja*, *snúa*, *sofa*, *standa*). Чаще всего (16 примеров) причастия от перечисленных глаголов находятся в аппозиции к прямому дополнению (обычно после глаголов *sjá* — «видеть» или *finna* — «находить», например: «увидел его скачущим» или «нашел его спящим»). Случай атрибутивного употребления в этой саге всего один: «мед *gapanda munni*» — букв.: «с открывшимся ртом»; 29, 15) и едва ли принадлежит к чертам ученого стиля, так как причастие I как определение при существительных (обычно в устойчивых сочетаниях) встречается и в исландских сагах и в поэзии (например, «at *upprennandi sólu*» — «на восходе солнца»; «*engi lifandi maðr*» — «ни один живущий человек»). Примеров предикативного употребления в «Саге об Эреке» три: «*ek var fugri ríkr ok mikils ráðandi*» — букв.: «я был прежде богатым и много говорящим» (Idem. 7, 8–9); «*hón var öll skínandi*» — букв.: «она была вся сияющая» (Idem. 42, 14); «*var einn gamall maðr á skörum kastalans sitjandi*» — букв.: «был один старый человек на скамьях в замке сидящий» (Idem. 5, 21–22). В последних трех примерах причастие используется как предикативный член при глаголе-связке «*vera*». В этих примерах составное сказуемое заменяет простое: так, вместо «сияла» говорится «была сияющая», вместо «сидел» — «был сидящим». Следовательно, употребление причастия в этих случаях может быть объяснено склонностью автора саги к стилистической избыточности и «ученому» стилю. Напротив, в первых двух примерах (и в аппозиции) использование причастия I вполне функционально (так, во втором примере причастие употреблено как однородный член к прилагательному *ríkr*) и могло бы встретиться в сходных контекстах и в древнеисландской поэзии (в качестве параллели к первому примеру приведем строку из знаменитой «Лилии» Эйстейна Асgrimссона: «*líf-þjónandi lærisveina / leitar, finnr*» — «учеников, жизнью служащих, / искал, находил»; В II 402, 46), и в сагах об исландцах.

В «Саге об Ивене» используется 11 причастий от переходных глаголов и 34 — от непереходных (из них 20 — в аппозиции, 11 — в атрибутивной функции, 3 — в предикативной). В аппозиции встречаются причастия от глаголов *andvarpa*, *ganga*, *gráta*, *hlaupa*, *leita*, *liggja*, *óvita*, *ríða*, *sitja*, *sofa*, *vilja*, иногда, как в «Саге об Эреке», после глаголов со значением «смотреть» (*líta*) или «находить» (*finna*), а также после других глаголов, особенно после *koma* — «приходить»: «*hann kom þenna dag ríðandi aprtr með þeim vörpum*» — «в тот день он приехал верхом со

всем оружием»; «þa kom *ríðandi* einn frið mæf fyrir landtialdit. Hon sté þegar niðr af sínum hestí» — «тогда прекрасная девушка приехала верхом к шатру. Она сразу же слезла со своей лошади». В приведенных примерах причастие I от непереходного глагола передвижения (в обоих случаях *ríða*) обозначает второстепенное действие, которое сопровождает главное действие, выраженное сказуемым. Сходные примеры широко распространены в сагах и в поэзии (ср. в эддической «Песни о Вёлунде»: «*Hlæiandi* Völundr / hófz at lopti // *grátandi* Böðvildr gess óf eyjó». — «Смеясь, поднялся Вёлунд в воздух, / плача, пошла Бёдвильд с острова», Vkv. 29, 1–2)⁴⁴, и потому в них трудно увидеть примету ученого стиля.

В предикативной функции причастия в этой саге тоже встречаются как составные части парафрастических сочетаний, заменяющих простое сказуемое, например: «*verið vel skiljandi*» — «были хорошо понимающими» (4, 10) и могут быть отнесены к чертам «ученого» стиля. Вместе с тем, как и в «Саге об Эреке», в «Саге об Ивене» есть примеры использования причастий в предикативной функции, в качестве однородного члена к прилагательному: «*hann var enn snjallasti ok vel kunnandi*» — «он был отважнейшим и хорошо знающим» («*Ívens saga*», 126, 5). В таких примерах едва ли можно найти характерные особенности «ученого» стиля, так как применение причастия в них функционально обусловлено.

Было замечено, что причастие I особенно часто встречается в «Саге о Тристраме»⁴⁵, преимущественно от *verba dicendi* (*mæla*, *segja*, *bölv*), например: «*þá féll hún í óvit á líkið og grét mjög dauða hans, bölvandi* Englands ok Englands skatti ok Mórolds ógæfu» — «тогда повалилась она на тело в беспамятстве и много горевала о его смерти, проклиная Англию и английскую дань, и неудачу Морольда» («*Saga af Tristram ok Ísönd*», 73). Легко заметить, что форма причастия I употребляется здесь в контексте повышенной эмоциональности и, возможно, имеет экспрессивную функцию.

В других фрагментах текста причастия I тоже встречаются в ключевых эпизодах. Создается впечатление, что чем более важен для все-

⁴⁴ Примеры из песней «Старшей Эдды» цит. по: Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern / Hrsg. G. Neckel. Heidelberg, 1927.

⁴⁵ Schach P. The Style and Structure of Tristrams saga // Scandinavian Studies. Essays presented to Dr Henry Goddard Leach on the Occasion of his 85 Birthday. Seattle, 1965. P. 63–86.

го повествования данный эпизод, тем больше причастных форм в нем сконцентрировано. Рассмотрим, например, следующий монолог главного героя:

Nú ertu, Ísönd, mig *hatandi*. Eg em nú *syrgjandi*, er þú vilt ekki til mín koma, en eg sakir þín *deyjandi*, er þú vildir ekki miskunna sótt minni. Eg em nú *syrgjandi* sótt mína ok *harmandi*, er þú vildir ekki koma að hugga mik.

Теперь ты ненавидишь меня, Исонда. Я горюю сейчас, потому что ты не захотела ко мне прийти, и я умру ради тебя, так как ты не пожалела меня в страдании. Я горюю сейчас в мучении и страдаю, потому что ты не захотела прийти утешить меня («Saga af Tristram ok Ísönd». 244).

В соответствующем французском фрагменте, более пространным, но не уступающем в выразительности тексту саги («Le roman de Tristan par Thomas». V. 1760—1768), причастия не употребляются ни разу⁴⁶.

В приведенном примере причастия сконцентрированы на небольшом отрезке текста, помещенном в кульминационный эпизод повествования, и, как и повторы (ср. троекратное ег «þú vilt ekki» — «так как ты не захотела»), несомненно, имеют экспрессивную функцию. Речь здесь идет о том, как жена хочет обмануть умирающего Тристрама, говоря ему, что на долгожданном корабле, на котором должна была приехать его возлюбленная, подняты паруса черного цвета. Тристрам истолковывает это как знак того, что его любимая не захотела прийти к нему, после чего жизнь теряет для него смысл. Он отворачивается к стене, произносит приведенный выше монолог к Исонде, трижды призывает ее, обращаясь к ней по имени, и умирает. Его душевное состояние в монологе передается с помощью причастий: *syrgjandi* — *deyjandi* — *syrgjandi* — *harmandi* — «горюющий — умирающий — горюющий — страдающий». Свой монолог он знамена-

⁴⁶ «Deus salt Ysolt e mei! / Quant a moi ne volez venir, / Pur vostre amur m'estuet murir. / Jo ne puis plus tenir ma vie; / Pur vus muer, Ysolt, bele amie. / N'avez pité de ma langur, / Mais de ma mort avrez dolur. / Ço m'est, amie, grant confort / Que pité avrez de ma mort». — «Господи, спаси Изольду и меня. Так как Вы не пришли ко мне, я должен умереть от любви к Вам. Я не могу более цепляться за жизнь. Для Вас я умираю, Изольда, прекрасный друг. У Вас нет сострадания к моим мучениям, но Вы будете горевать о моей смерти. Это для меня огромное утешение, любимая, что Вы будете жалеть о моей смерти».

тельно начинается с описания отношения к нему возлюбленной, тоже обозначенным с помощью причастной формы — *hatandi* — «ненавидящая». Причастие I здесь оказывается весьма выразительным средством выделения ключевых слов, обозначающих страдания героя и то чувство, которым они были вызваны, привлекая к ним внимание слушателей или читателей.

Сходную стилистическую функцию причастие I имеет в «*Sage o Парсевале*». Герой видит капли крови на выпавшем снегу и вспоминает о своей возлюбленной Бланкифлур:

...ok var (hann) þat nú svá mjök *hugsandi*, at hann var öllu öðru *gley-mandi*. Hann gápi enskis annars en sjá hér á. Svá var hann þetta mjök í *hugandi* ok svá tók hann þá mjök at unna, at ekki mátti hann þá annat kunna («*Parcevals saga*», кап. XIII).

...и стал он так много думать об этом, что забыл обо всем другом. Он ничего больше не хотел делать, как только смотреть на это. Так много думал он о том и так он сильно возлюбил, что и знать ничего другого не мог.

Причастия в данном случае подчеркивают не только необычность, выделенность, но и продолжительность действия. Особую экспрессивность создает противопоставление двух тавтологических причастий (*hugsandi* — *í hugandi* — «думающий») форме причастия *gleymandi* — «забывающий», вставленной между ними.

Следует заключить, что повышенное употребление причастий I в рыцарских сагах говорит о склонности их авторов к стилистической избыточности и отличает эти саги от саг об исландцах. Тем не менее в отдельных случаях употребление причастия определяется его стилистической или синтаксической функцией и может иметь параллели в исконной традиции.

СИНТАКСИС

Синтаксические и морфологические особенности переводных рыцарских саг нередко взаимообусловлены: инверсия сказуемого по отношению к подлежащему часто связана с употреблением *praesens historicum*.

Использование настоящего времени в повествовании о событиях прошлого (*praesens historicum*) относится к одной из главных черт ис-

конного сагового стиля. Эта стилистическая особенность не только «оживляет» сцену, но и создает впечатление непосредственного участия слушателя в описываемых событиях. В «Саге об Эреке» рассказывается, как на свадьбе Эрека и Эвиды король Артур с удовлетворением, но без гордыни размышляет о подданных своего королевства:

...og er kongur *leit* yffer þetta fiolmenni þiker honum mykid sitt ualld og megn, er mykill hlutur heimsins skal under hann þíóna, og mektuger hofdingiar, og *gledsk* nu j sijnu hiarta, enn myklar sig eige af þegna valld («Erex saga Artuskappa». 27—28).

И когда конунг смотрит на это множество людей, ему кажется, что его сила и мощь велики, когда большая часть мира и могущественные хёвдинги ему служат, и его сердце радуется, но он не гордится властью над своими воинами.

Вместе с тем использование этой стилистической черты может быть различно в дошедших до нас версиях одной и той же саги. Так, ранняя норвежская рукопись одной из прядей («Agulandus þátr») из компиляции под названием «Сага о Карле Великом» («Karlsmagnús saga») содержит примерно 6,1 % *praesens historicum* (75 примеров на 1238 предложений), а более поздняя исландская рукопись — 74,5 % (1296 из 1739)⁴⁷. Скорее всего это расхождение объясняется индивидуальными стилистическими особенностями разных версий перевода саги. Несмотря на отдельные несоответствия, в рыцарских сагах настоящее время в повествовании о прошлом применяется как стилистический прием, что сближает их с сагами об исландцах.

Другой характерной чертой сагового стиля представляется инверсия сказуемого по отношению к подлежащему, например: *Fór hann* — «поехал он» вместо *Hann fór* — «он поехал». В среднем в разных сагах число предложений с инвертированным порядком слов варьируется примерно от 20 до 40 %⁴⁸. Инверсия широко используется и в рыцарских сагах, причем число примеров может варьироваться в различных версиях одной и той же саги. Ранняя норвежская рукопись одной из прядей («Agulandus þátr») из компиляции под названием «Са-

⁴⁷ См.: Hallberg P. Stilsignalement och författarskap i norrön sagalitteratur. Göteborg, 1968. S. 61—79.

⁴⁸ См.: Hallberg P. Om sprekliga författarkriterier i isländska sagatexter // Arkiv för nordisk filologi. 1965. Bd. 80. S. 157—186; *Idem*. Stilsignalement och författarskap i norrön sagalitteratur. S. 38—41.

га о Карле Великом» («*Karlamagnús saga*») содержит примерно 5,9 % (28 примеров из 477), а более поздняя исландская рукопись — 52,9 % (350 примеров из 662). В отдельных рыцарских сагах инвертированный порядок слов применяется чаще, чем прямой, например, в «Саге о Флоресе и Бланкифлур» — 69,9 % или в «Саге об Элисе» (II) — 60,7 %, в других соответствует средней норме употребления в сагах об исландцах (ср. в «Саге о плаще» — 28,6 %)⁴⁹.

Использование инверсии в сагах об исландцах нередко предвзается введением в повествование от автора «эпического» *nú* — «теперь», например: *nú ferr hann* — «теперь едет он» вместо *þá fór hann* — «тогда поехал он». Самоочевидно, что дистрибуция «эпического» *nú* находится в непосредственной зависимости от *praesens historicum*. В тех версиях саги, где широко распространено настоящее время вместо прошедшего, «эпическое» *nú* употребляется чаще, чем другие наречия. В «Саге об Александре» — 73 % настоящего времени (832 примеров настоящего / 314 примеров прошедшего) и 91 % *nú* на 10 000 слов (307 примеров)⁵⁰. Даже на основании немногих приведенных примеров следует заключить, что в синтаксической и морфологической организации рыцарских саг есть черты сходства с сагами об исландцах.

Итак, анализ звуковых, лексических, фразеологических, морфологических и синтаксических особенностей рыцарских саг говорит о том, сколь глубоким было влияние на них исконной древнегерманской поэтической традиции. Именно к этой традиции восходит и аллитерация, широко употребляющаяся в рыцарских сагах как стилистическое средство, и лексемные повторы, и формульность. Происхождение типовых сцен (пейзажей, битв) в рыцарских сагах трудно определить, однако, скорее всего, и они были восприняты из исконной традиции — скальдической. В рыцарских сагах сохраняются традиционные саговые формульные зачины, традиционно саговые эпилоги, традиционно саговые формулы представления героя. Подавляющую часть лексики рыцарских саг составляют исконные скандинавские слова. Язык и стиль рыцарской саги, как и ее композиция, система образов и набор ключевых мотивов, несомненно,

⁴⁹ См.: *Hallberg P.* Om sprekliga författarkriterier i isländska sagatexter. S. 157—186; *Idem.* Stilsignalement och författarskap i norrön sagalitteratur. 1968. S. 38—41.

⁵⁰ См.: *Hallberg P.* Stilsignalement och författarskap i norrön sagalitteratur. S. 80—81.

унаследованы не столько из романских оригиналов, сколько из исконной скандинавской литературной традиции.

Рыцарские саги представляют собой продукт ассимиляции доминирующей литературной традицией (саговой) рыцарских романов. На формальном уровне эта жанровая ассимиляция (о глубине которой свидетельствует то обстоятельство, что в одной из скандинавских стран — Исландии — рыцарские саги сочинялись) определяется превращением стихотворного текста романа в прозаическую сагу. Переход от поэзии к прозе, возможно, отчасти вызван желанием авторов приспособить переводы ко вкусам своей аудитории, привычной к сагам и житиям и не всегда владеющей грамотой. Прозаическая форма рыцарских саг, скорее всего, объясняется влиянием высокоразвитой исконной саговой традиции, способной ассимилировать даже заимствованные сюжеты. Переход к прозе обусловлен не в последнюю очередь и тем, что в эту эпоху в скандинавской литературе отсутствовали поэтические средства, пригодные для передачи большой стихотворной формы, такой как роман.

Вероятно, с точки зрения создателей рыцарских саг, потери при переводе поэзии в прозу были столь велики, что переводчики стремились их компенсировать и для того прибегали к цветистой, риторически украшенной прозе, в которой использовались такие приемы, как параллелизмы слов и фраз, рифмы, ассонансы, аллитерации. Украшенная, почти «поэтическая» проза, очевидно, казалась переводчикам романов ближе к поэзии, чем обычная проза. Кальки с латинских синтаксических конструкций, по-видимому появившиеся не столько в результате подражания, сколько как попытка применить латинскую риторику к древнеисландскому языку, объясняются тем, что переводчики романов были клириками, усвоившими вместе с риторическими образцами латинской классики и представление о превосходстве поэзии над прозой.

**Стили в эпоху
позднего Средневековья
(вторая половина XIV—XV вв.).
Формирование среднего стиля
в литературе на народном языке**

Осмысление стиля и авторское самосознание у Кристины Пизанской

Во французском языке много понятий, относящихся к третьему разделу риторики — *элокуции*. В риторических трактатах используются слова «*oratio*», «*sermo*» или «*stylus*», по-французски употребляются более общие обозначения «язык», «речение» — такова лексика «Сокровища» Брунетто Латини¹, — «манера», и наконец, недавно заимствованное слово «стиль». Франческо Петрарка в знаменитом 40-м сонете «Книги песен», где он дает определение своей поэтики, противопоставляет «стиль новых авторов и древнюю речь»² и пытается связать их между собой. Слово «стиль» чрезвычайно часто встречается у Кристины Пизанской, гораздо чаще, чем у ее современников-французов и даже у писателей более поздней эпохи. На наш взгляд, это объясняется влиянием хорошо известных Кристине великих итальянских поэтов — Данте, Петрарки и Боккаччо, — много и подробно писавших о стиле, а также интересом самой Кристины не только к поэтической практике, но и к теории. Слово «стиль» встречается у нее в обоих значениях, принятых в ту эпоху: и как стиль жизни, то есть манера держаться, и как литературный стиль. Ей знакомо и юридическое значение термина «процедура», установленный порядок³. В «Видении Кристины» она так описывает свое обучение:

Puis me pris aux livres des pouetes <...> adonc fus je aise quant
j'oz trouvé le stille a moy naturel, me delictant en leurs soubtilles
couvertures et belles matieres mucees soubz fictions delictables et
morales, et le bel stille de leurs mettres et proses deduites par belle

¹ *Brunetto Latini*. Li Livres dou tresor / F. J. Carmody, ed. Berkeley; Los Angeles: Univ. of California Press, 1948.

² «lo stil de' moderni e'l sermon prisco» (*Pétrarque F. Canzoniere (Le Chansonnier)* / Ed. bilingue de P. Blanc. Paris: Bordas, 1988 (Classiques Garnier; перепеч.: Genève: Slatkine, 1998. V. 6)). Ср.: *Brunetto Latini*. Li Livres dou tresor. Op. cit. P. 321 (livre III, chap. III).

³ «Selon l'estat apris, me convenoit troter après eulx selon le stille». — «По действующему обычаю, следовало мне ехать верхом за ними, согласно порядку» (*Le Livre de l'advision Cristine* / Ch. Reno et L. Dulac, éd. Paris: Champion, 2001. III, VI. P. 104).

et polie rethorique aournee de soubtil langage et proverbes estranges (III, X. P. 110).

Затем взялась я за книги поэтов <...> и обрадовалась, ибо нашла стиль, данный мне от природы, с удовольствием вкушая их скрытые премудрости и прекрасные идеи, спрятанные за приятными моральными вымыслами, и наслаждаясь прекрасным стилем их стихов и прозы, развернутых с помощью прекрасной и тщательно отделанной риторики, украшенной изысканным языком и необычными суждениями.

В этом описании сталкиваются два отношения, два разнонаправленных подхода: первый состоит в поисках собственного стиля, присущего только ей, стиля жизни, из которого будет вытекать и стиль письма, второй — в удовольствии, «наслаждении» стилем поэтов. Первый открывает новое, современное осмысление стиля, второй отсылает к риторической концепции стилей. Рассуждения о стиле часто встречаются у средневековых авторов. Понятие «стиль» может относиться к предмету, «материалу» речи: в таком смысле оно соотносится с определением литературных жанров — трагедии, комедии, элегии. Во втором своем значении «стиль» может отсылать к субъекту речи, оратору, в данном случае оратору христианскому. С этой точки зрения св. Августин в IV книге трактата «О христианской науке» заново определяет три стиля Цицерона — низкий, умеренный и высокий; именно на его книгу ссылаются по очереди Пьер Коль и Жан Жерсон в ходе спора о «Романе о Розе»⁴. Наконец, стиль может обозначать субъекта в его неповторимом своеобразии: именно в этом смысле Кристина пишет о «стиле, данном ей от природы». Стиль здесь приобретает характерность. Он соотносится с темпераментом, комплекцией субъекта. Быть может, Кристина здесь вплотную подходит к определению Сенеки, — несмотря на разные категории их трактатов: «*Oratio vultus animi est <...> talis hominibus fuit oratio, qualis vita*» («Стиль есть лицо души <...> Стиль людей схож с их жизнью»).

Кристина рассматривает вопрос о стиле трояким образом. Во-первых, стиль характеризуется через определенное социальное положение: то место, какое она занимает по отношению к государю и по отношению к клирикам, образованным людям. Во-вторых, она отмечает у других авторов те языковые черты, из которых складывается

⁴ Le Débat sur le Roman de la Rose / E. Hicks, éd. Paris: Champion, 1977. P. 111, 174—175.

стиль, тот стиль, которому можно подражать, или, как она сама выражается, «следовать». Наконец, она упоминает, что нашла *свой* стиль. Выбор глагола в данном случае имеет большое значение: речь идет уже не о следовании за кем-то, но об утверждении себя. Как же она понимает такой стиль? Именно это я и попытаюсь показать.

Язык и социальное положение

Первый и самый важный для Кристины выбор — это выбор французского языка, то есть «style vulgal» («народная речь»), обыденный, общий для всех языков. Этот выбор связан со смиренным признанием своей необразованности: «я, простая и невежественная женщина, не имеющая особого знания и учености и владеющая лишь обычным, повседневным стилем на письме»⁵. Но этот стиль отличает ее от всех остальных писателей, возносящих славу государям, от «всех высоких умом, исполненных знания, мудрых ораторов, сведущих в риторике»⁶. Тем самым, обращаясь к государю — в данном случае речь идет о дофине, Людовике Гиеньском, — она может сказать: все поют вам славу, но одна лишь я *обычным, заурядным стилем*, а все остальные, люди ученые, на языке риторики. Это способ самоутвердиться по контрасту, через несходство. К тому же слово «заурядный» хотя и обозначает определенный уровень языка, но не имеет в устах Кристины пейоративного смысла. Она говорит о простом, «заурядном» стиле жизни («rural cours et stille de vie») Карла V⁷, о своей собственной «заурядности» («rural cours») ⁸, о «простоте, иначе о том, что касается нравственной жизни»⁹. Эта простота, «низкий стиль и слог»¹⁰, приносит пользу государям, ибо позволяет *изъяснить* всем их нравы: об этом она пишет в «Книге о деяниях и добрых нравах мудрого короля Карла V». Благодаря своему стилю она приносит пользу, рассказывая всем о доброй славе государя и великих мира сего.

⁵ «moy, femme simple et ignorant en qui n'a science ne autre savoir ne mais stille vulgal et rural en fait d'escripture» (Le Livre de la Paix / Ch. C. Willard, ed. 'S-Gravenhage: Mouton, 1958. I, II. P. 60).

⁶ «tous haultx entendemens remplis de clergie, orateurs sages stillés en rethorique» (Ibid).

⁷ Le Livre des Fais et Bonnes Meurs du Sage Roy Charles V / S. Solente, éd. Paris: Champion, 1936–1941. 2 vol. Vol. II. III. 64. P. 161.

⁸ Ibid. Vol. I. I.1. P. 6.

⁹ Ibid. Vol. I. I.4. P. 10.

¹⁰ Ibid. Vol. I. II.18. P. 184.

Обращаясь к людям образованным, Кристина прибегает к той же топике смирения, но в этом случае она определяет свой стиль как «грубый»: «selonc mon rude stile», «en rude stile» («в моем грубом стиле»), пишет она Пьеру Колю¹¹. В письме к Лилльскому прево Жану де Монтрёю она подробно развивает это определение:

Et combien que ne soye en science aprise ne stillee de langage subtil (dont sache user de belle arenge et mos polis bien ordonnéz qui mes raisons rendissent luisans), pour tant ne lairay a dire materiellement et en gros vulgar l'oppinion de mon entente, tout ne le saiche proprement exprimer en ordre de paroles aournees¹².

Я недостаточно учена и непривычна к сложному языку, чтобы украшать доводы свои блистательным красноречием и отборными словами; потому скажу мнение свое на языке обыкновенном и неизящном, ибо не сумела бы изложить его в изысканной форме¹³.

Кристина противопоставляет грубый стиль изящному, причем для последнего характерны упорядоченность и украшенность; его блеск, способность «придавать доводам», то есть речам, «блистательность», противостоит простому стилю с его отсутствием «сияния». В противовес ловкой и изящной риторике она предлагает свою поэтику, поэтику правды. О «неприкрытой правде» («verité sans paliacion») она пишет «грубо и неизящно» («en gros et rudement») Пьеру Колю, возражая ему и заявляя, что не может следовать его «красивому стилю» («bel style»)¹⁴. В своем подходе она в точности повторяет утверждение Готье де Куэнси в прологе к его второй книге «Мираклея»: «Я больше стараюсь понравиться Деве Марии, донося правду простыми словами, чем понравиться людям словами красивыми и изящными» (v. 71, 74–77)¹⁵. Перед нами один и тот же нравственный принцип и анало-

¹¹ Lettre à Maistre Pierre Col // Le Débat sur le Roman de la Rose. Op. cit. P. 116, ligne 48; P. 130, ligne 486.

¹² Ibid. P. 12–13.

¹³ Le Débat sur le Roman de la Rose / Trad. en français moderne de V. Greene. Paris: Champion, 2006.

¹⁴ Lettre à Maistre Pierre Col // Le Débat sur le Roman de la Rose. Op. cit. P. 116.

¹⁵ «Plus be a plaïre a Nostre Dame, <...> / Par symplement le voir retraire / Que je ne be a plaïre as gens / Par dire moz polis et gens» (*Gautier de Coincy. Les Miracles de Nostre Dame* / V. F. Koenig, éd. T. III. Genève: Droz, 1966. P. 267–268).

гичная уловка: известно, насколько силен был в риторике Готье и как мастерски владела языком Кристина.

На самом деле в распоряжении Кристины есть отнюдь не один языковой регистр. Дама Суждение в «Видении» подчеркивает разнообразие его слога, сравнивая произведение с «*magserie ou tresor*»¹⁶ («лавкой или сокровищницей»). Изложив Кристине основные философские учения древних, она советует ей вернуться к «вещам более легким и обыденным»: «И отныне пусть изменится строй нашей риторики и станет более простой и изящной речью»¹⁷. Народный французский язык может похвастаться одним из достоинств — изяществом или «элегантностью»: это новое понятие в эстетической лексике. Понимание стиля у Кристины отличается сложностью. Она ни разу прямо не ссылается на теорию трех стилей — в отличие от своего союзника в споре о «Романе о Розе» Жана Жерсона. Последний в своем «Трактате о видении против *Романа о Розе*» так описывает своего героя, Богословское Красноречие:

Eloquance Theologienne, qui fu de moyen langage et atranpé, se porroit pour l'advocat de la court¹⁸.

Богословское Красноречие, который говорил средним и умеренным стилем, выступал адвокатом двора.

Персонаж в его описании (это аллегорическая фигура мужского рода) отличается «прекрасными и сдержанными манерами», «приятным и умеренным звучанием голоса»¹⁹. Наконец, отвечая на нападки, он прямо использует технический термин. В данном случае он пишет на латыни и заставляет Богословское Красноречие изъясняться «*mediocri sermone*», «средним стилем»²⁰. Со своей стороны, Кристина Пизанская решает двоякую задачу: следовать стилю тех, кто владеет риторикой, и найти свой стиль.

¹⁶ Advisioun Cristine. II. 13. P. 74.

¹⁷ «Et tres ore soit changié l'ordre de nostre rethorique en plus vulgare et elegant parler» (Ibid. P. 75).

¹⁸ *Jean Gerson*. Traictié d'une vision faite contre Le Roman de la Rose // Le Débat sur le Roman de la Rose. Op. cit. P. 175.

¹⁹ «a belle contenance et maniere attrempee», «a voix raisonnant doulce et moyenne» (Ibid. P. 66).

²⁰ *Jean Gerson*. Responsio ad scripta cuiusdam // Le Débat sur le Roman de la Rose. Op. cit. P. 175.

СЛЕДОВАТЬ СТИЛЮ

Кристина Пизанская выделяет различные стилистические черты у образованных клириков, своих корреспондентов — как друзей, так и противников, — и у авторитетных авторов, которым ей бы хотелось подражать. Прежде всего это обращение на «ты». Это Кристина называет «стилем клириков» (в «Послании к Эсташу Морелю»²¹). К такому обращению она прибегает с 1401—1402 гг., в переписке с королевскими секретарями по поводу «Романа о Розе». Обращение на «ты» в письмах, восходящее к Петрарке и Колуччо Салютати, во Франции было введено Жаном де Монтрёем²². Письмо Салютати к Жану де Монтрёю, где содержится совет использовать это обращение, датируется 1384 годом. Гонтье Коль в письмах к Кристине использует этот стиль, объясняя его так: «ибо такова была и есть моя манера, когда пишу я к друзьям, особенно к людям просвещенным»²³. Так же поступает и его брат Пьер Коль:

Et me pardonne se je parle par «tu», car je le fais pour monstrier que ceste mienne responce vient par bonne amour, c'est assavoir pour toy ramener a droite voye ; et auxi pour parler plus proprement selon que nos anciens maistres ont parley²⁴.

Прости, что говорю тебе «ты», ибо так хочу я показать, что этот мой ответ происходит от благой любви, иначе, дабы обратить тебя на истинный путь; а еще делаю я это, чтобы говорить так, как говорили древние наши наставники.

Кристина отвечает ему теми же словами:

Mais si come tu m'escrrips que je te pardonne se tu parles a moy par 'tu', samblablement te pri, come ce soit le plus propre selon nos anciens, — come tu mesmes dis²⁵.

²¹ Epistre a Eustache Mourel // Œuvres poétiques / Ed. M. Roy. T. II. Paris: Firmin Didot, 1891 (v. 17–22).

²² См.: *Ornato E.* Jean Muret et ses amis Nicolas de Clamanges et Jean de Montreuil. Contribution à l'étude des rapports entre les humanistes de Paris et ceux d'Avignon (1394–1420). Genève: Droz, 1969. P. 22–24, 32.

²³ «car c'est et a esté de tousjours ma maniere quant j'ay escript a mes amis, especialment quant sont lectrés» (Le Débat sur le Roman de la Rose. Op. cit. P. 24).

²⁴ Ibid. P. 90.

²⁵ Ibid. P. 116.

Но как ты пишешь мне, чтобы я простила тебя за то, что говоришь мне *ты*, то и я прошу тебя о том же, ибо, согласно древним — как ты сам говоришь, — так правильное.

Она обращается «в единственном числе» и к великим мира сего, к королеве Изабелле Баварской и Иоанну Беррийскому (в «Жалобах на невзгоды Франции»²⁶; 1410), к Карлу VII (в «Сказе о Жанне д'Арк»²⁷; 1429), хоть и не объясняет этого обычая. В 1405 г., создавая свое «Послание к королеве»²⁸, она еще не прибегает к обращению «ты». Таким образом, в этом отношении стиль Кристины меняется под влиянием прочитанных ею книг и ее образцов. В «Книге о Мире» (1412–1423) она говорит «ты» герцогу Гиеньскому, старшему сыну Карла VI, уточняя: «согласно обычаям риторики, это самый подходящий стиль, чтобы писать даже императорам и королям»²⁹. Так же она обращается и к Марии Беррийской, дочери Иоанна Беррийского, в «Послании о Темнице Жизни человеческой»³⁰ (1414–1418); однако здесь она подробно обосновывает этот обычай и напоминает, что обращалась так к отцу Марии, иными словами, отсылает к «Жалобам на невзгоды Франции»:

...suppli humblement ton humaine debonnaireté que n'ait à mal se en singulier je parle à toy, c'est assavoir par 'tu', ainsi come meismement autrefois ay parlé, en mes petites escriptures et epistres, à ton tres noble pere, l'excellent duc de Berry (dont l'ame soit au ciel), et à maints autres princes et princesses, suivant le stille en ceste partie des poetes et orateurs.

...смирненно взываю к человеческой твоей снисходительности, дабы не приняла ты дурно, что обращаюсь к тебе в единственном числе, иначе говоря на «ты», так же как некогда обраща-

²⁶ La lamentacion sur les maux de la France / A. J. Kennedy, éd. // Mélanges de Langue et Littérature Française du Moyen Age et de la Renaissance offerts à Charles Foulon. Rennes: Université de Haute Bretagne, 1980. T. I. P. 177–185.

²⁷ Le Ditié de Jehanne d'Arc / A. J. Kennedy et K. Varty, ed. Oxford: Society for the Study of Mediaeval Languages and Literatures, 1977. V. 97.

²⁸ Epistre a la reine / A. J. Kennedy, éd. // Revue des langues romanes. 1988. T. 92. P. 253–264.

²⁹ «selon usage de rethorique, c'est le plus propre stille d'escrire mesmement à empeurs et roys» (Le Livre de Paix. I. II. P. 60).

³⁰ L'Epistre de la Prison de Vie humaine / A. J. Kennedy, ed. Glasgow: The French Department: University of Glasgow. P. 18, l. 74 sq.

лась в маленьких писаниях своих и посланиях к благороднейшему твоему отцу, сиятельному герцогу Беррийскому (да пребудет душа его на небесах), и ко многим другим государям и государыням, следуя в том стилю поэтов и ораторов.

В поисках «прекрасного стиля» Кристина сознательно и расчетливо подражает стилю красноречивому.

Кроме того, Кристина следует стилю своих корреспондентов и предшественников. Это касается прозаической формы. Адресуя Гилю де Тиньонвиллю собрание своих посланий, относящихся к «Спору о *Романе о Розе*», она так объясняет свой выбор:

...ne vous soit a merveille, pour ce que mes autres dictiez ay acoustuméz a rimoyer, cestui estre en prose. Car comme la metiere ne le requiere autresy, est droit que je suive le stille de mes assaillans, combien que mon petit sçavoir soit pou respondant a leur belle eloquence³¹.

...не удивляйтесь тому, что это мое сочинение написано прозой, тогда как в других я обычно писала стихами. Ибо, поскольку предмет не требовал рифмы, мне вернее было следовать стилю моих противников, хотя малая моя ученость плохо соответствовала их прекрасному красноречию.

Об употреблении «прозаического стиля» она пишет и в «Книге о деяниях и добрых нравах мудрого короля Карла V»:

...moy Cristine de Pizan <...> suivant le stille des premierains et devanciers, <...> emprene nouvelle compilacion menée en stille prosal et hors le commun ordre de mes autres choses passées³².

...я, Кристина из Пизы, <...> следуя стилю своих предшественников <...> замыслила новое свое сочинение в прозаическом стиле, в отличие от обычной формы прежних моих писаний.

Таким образом, она сознает, что ее знают как автора, пишущего в определенной форме, в стихах, и ей следует объяснить выбор нового «стиля».

Наконец, в некоторых случаях она уточняет имена авторов, переводы которых на латынь или французский язык служат ей образцом.

³¹ Le Débat sur le Roman de la Rose. Op. cit. P. 8.

³² Le Livre des Fais et Bonnes Meurs du Sage Roi Charles V. Op. cit. T. I. I.I. P. 5.

Это, например, Философ, то есть Аристотель, о котором она пишет в «Книге о деяниях и добрых нравах мудрого короля Карла V» в связи с проводимым ею различием между *художником* и *знатоком*:

Et tout soit la matiere obscurement declairié selon le stille du Philo-
sophe, tourner aux laiz à anui ne doit, car les soubtilles raisons sont
l'aguisement de l'engin et entendement comme es choses rurales
n'ait aucune discipline³³.

И хотя предмет изложен темно, согласно стилю Философа, да
не вызовет это неудовольствия у людей светских, ибо изящ-
ные речи суть оттачивание ума и понимания, тогда как в ве-
щах обыкновенных нет никаких правил.

То же относится и к Валерию Максиму, «благородному автору»,
стилю которого она хочет следовать в «Книге о Теле государства»,
используя примеры³⁴, которые считает более действенными, чем
«простые слова». Об этом она уже писала в «Книге о Трех Добро-
детелях»:

Car n'est point de doubte que les exemples ou de bien ou de mal at-
trayant les courages a ceulx et celles qui les voyent ou oyent³⁵.

Ибо нет сомнения, что примеры добра или зла действуют на
сердца тех, кто их видит или слышит.

Таким образом, одной из главных характеристик стиля, к которо-
му она стремится, является его действенность, влияние на читателя
или слушателя. Воздействие это должно быть нравственным, христи-
анским. Поэтому она считает, что стиль Данте по многим критериям
превосходит стиль Жана де Мёна. Прежде всего по упорядоченности,
стройности. «Божественная комедия» «сложена в десять раз лучше»,
чем «Роман о Розе»³⁶. Того же мнения держится и Жерсон, считаю-
щий творение Жана «бесформенным хаосом, настоящей Вавилон-
ской башней, какой-то сборной солянкой, Протеем, принимающим
любые формы»³⁷. Затем, по его действенности: Данте говорит о теоло-

³³ Ibid. Т. II. III. XI. P. 36.

³⁴ Le Livre du Corps de Policie / A. J. Kennedy, éd. Paris: Champion, 1998. I. 13. P. 23.

³⁵ Le Livre des Trois Vertus / Ch. C. Willard et E. Hicks, éd. Paris: Champion, 1989. I.
XI. P. 46.

³⁶ Le Débat sur le Roman de la Rose. Op. cit. P. 142.

³⁷ Ibid. P. 167.

гии «с большей пользой, более поэтически и более действенно»³⁸, чем Жан де Мён. Отсюда Кристина Пизанская выводит теорию слова-действия. Слово может быть учтивым, жестоким, поэтическим. Выражение «*moz cuisans*» («жестokie слова») часто встречается в ее любовной поэзии. «Жестокое слово» — это слово, которое ранит, как, например, слово клеветника³⁹, или же слово отказа в любовной беседе. В «Книге Ста баллад» отвергнутый любовник связывает «жестokie слова» с социальным положением: «Ибо всегда вы насмехались надо мной жестокими словами, словно я крестьянин»⁴⁰. Эта связь между стилем и социальным статусом часто наблюдается в Средние века. Действенность слова оказывается главным критерием выбора стиля в «Романе о Розе», когда Жан де Мён то прямо называет половые органы (полемика вокруг слова «*couille*», «мошонка», которое произносит Разум), то скрывает половой акт за различными образами. Кристина в письме к Пьеру Колю так анализирует этот пассаж:

*Ainsy pouroies tu dire que en la fin de son livre il ne nomme mie les deshonnestetés qui y sont par leurs propres noms ! Et voirement ne fait ! Et que vault cela ? Il les nomme par mos poetiques entendables, six fois plus atisans et plus penetratis et plus delictuus a ceulx qui y sont enclins que se il les nommast par leurs propres nons*⁴¹.

Ты можешь сказать, что в конце своей книги он не называет прямыми словами непристойности, которые там содержатся! Это правда! И что же? Он называет их с помощью прозрачных метафор, в шесть раз более притягательных, проникновенных и сладостных для тех, кто склонен к подобному, чем если бы он называл их прямо.

Слова оказывают действие, в них заключена власть, а значит, проблема стиля относится не только к области эстетики, но к области морали. Именно этим единством слова и морали объясняется превосходство Данте и его «прекрасного стиля» над Жаном де Мёном.

³⁸ Le Débat sur le Roman de la Rose. Op. cit. P. 142.

³⁹ Le Livre des trois jugemens // Oeuvres poétiques / M. Roy, éd. Paris: Firmin Didot, 1886. T. II. V. 625.

⁴⁰ «Car tousdis par moz cuisans / Je suis de vous laidengié, / Com je fusse un païsans» (Cent Ballades // Ibid. T. I. Ballade 84. V. 16–18).

⁴¹ Le Débat sur le Roman de la Rose. Op. cit. P. 125 (мы изменили пунктуацию, предложенную Э. Хиксом).

В «Долгом пути учения»⁴² Кристина повторяет слова Данте, обращенные к Вергилию в первой песни «Ада»: «Ты мой учитель, мой пример любимый; / Лишь ты один в наследье мне вручил / Прекрасный слог, везде превозносимый»⁴³. Этот «прекрасный слог» («bello stilo che m'a fatto onore»; v. 87) означает трагический стиль «Энеиды», блистательный стиль, соединяющий в себе мораль и поэзию. Для Кристины стиль, сочетающий в себе мораль и риторику, служит воплощением самого автора, его сущности. Это определение ее личного стиля — «стиля, дарованного мне природой».

Стиль, дарованный мне природой

Происхождение этого стиля Кристина описывает в своем «Видении». Читая *поэтов*, то есть тех, кто изящно изъясняет на письме скрытые истины, Кристина одновременно обретает подходящий ей стиль жизни, пристрастие к учению, и *находит* — именно этим глаголом обозначалась инвенция в Средние века, — свой собственный стиль. Стиль этот получен в дар: он является врожденным. Свое понимание естественного, *природного*, Кристина излагает в «Книге о Граде женщин»: это «дар Божий посредством природы»⁴⁴, который она противопоставляет «приобретенному знанию». К этой черте своего слога она возвращается в посвящении к сборнику, поднесенному ею Изабелле Баварской (ms. Harley 4431). Она уточняет, что в этой книге «нет ничего такого, ни в сюжете, ни в слоге, чего бы не было в моих мыслях и в присущем мне стиле, в том образе чувств, какой получила я в дар от Бога и природы»⁴⁵. Кристина знает, что она избранная и что это избранничество придает ценность ее слогу. В стиле, то есть природном даре, и состоит оригинальность ее творчества. Однако стиль этот, единый в своей сущности, реализуется в разных формах. Она объясняет королеве, что ее сборник содержит «несколько книг», в которых она говорит «в нескольких разных манерах» (v. 26–28). В этом разно-

⁴² Le chemin de longue étude / Ed. A. Tarnowski. P.: Librairie générale française, 2000. V. 1130.

⁴³ Пер. М. Лозинского.

⁴⁴ La Cité des Dames / Ed. E. J. Richards; trad. ital. P. Caraffi. Milano: Luni Editrice, 1998 (2^e éd.). I. 43. P. 196.

⁴⁵ «il n'a riens, / En histoire n'en escripture, / Que n'aye en ma pensée pure / Pris ou stile que je detiens / Du seul sentement que retiens / Des dons de Dieu et de nature» (Oeuvres poétiques / Ed. M. Roy. T. I. P. XIV. V. 17–22).

образии она видит педагогические достоинства: «Мы получаем больше знаний, когда слушаем о разных вещах, то тяжких, то легких»⁴⁶. Кроме того, Кристина полагает, что этот «естественный» стиль можно улучшить упорным трудом. Об этом она пишет в «Видении»:

...ainsi tousjours estudiant diverses matieres, mon sens de plus en plus s'imbuoit de choses estranges, amendant mon stille en plus grant soubtilleté et plus haulte matiere⁴⁷.

...и так, пока изучала я различные предметы, ум мой впитывал все больше и больше необычного, увлекая стиль мой ко все большей утонченности и к более высоким предметам.

Таким образом, в своем слогe она сопрягает две ценности: «природное понимание» и «приобретенное знание». В этом смысле она походит на своего короля, Карла V, которого восхваляет как «искусного художника» слова в следующих выражениях:

L'art de rethorique, qui enseigne la fourme de savoir mettre les paroles en ordre de beau langage, sçavoit par nature et aussi par science⁴⁸.

Знал он искусство риторики, какое учит, как складывать слова языка в прекрасном порядке, от природы и благодаря знанию.

Эти два аспекта таланта Кристины подчеркивает Эташ Дешан в балладе, написанной в ответ на послание поэтессы: «Tu as de Dieu science et non d'autrui» («Твоя наука от Бога и ни от кого иного»), утверждает он, одновременно объявляя ее «Nompareille / En scens acquis et en toute dotrine»⁴⁹ («несравненной в приобретенном знании и во всех учениях»).

Как описать стиль Кристины? За отправную точку мы можем принять те упреки, какие обращали к ней современники и какие она повторила в «Видении», в диалоге с дамой Суждением. Первый упрек, наиболее радикальный, состоит в том, что ее произведения написа-

⁴⁶ «Que on en devient plus appris / D'oïr de diverses matieres, / Une pesans, aultres legieres» (Ibid. V. 29–31).

⁴⁷ Advision. III. X. P. 111.

⁴⁸ Le Livre des Fais et Bonnes Meurs du Sage Roi Charles V. Op. cit. T. II. III.XI. P. 34.

⁴⁹ Eustache Deschamps. Œuvres complètes / Le Marquis de Queux de Saint-Hilaire, éd. Paris: Firmin Didot, 1889. T. VI. Ballade 1242 («Muse eloquent entre les IX, Christine»). P. 251. V. 1–4.

ны не ею: «иные говорят, что пишет их за тебя какой-то клирик или монах и что из женского разумения произойти они не могут»⁵⁰. Отрицание окончательное и бесповоротное, но оно означает и нечто большее: читатели не опознают в текстах Кристины женский стиль. Но на самом деле они не представляют никакой проблемы: никакого отрицания слога, который бы они сочли женским, не может быть, поскольку какого-либо особого слога для женщины не существует вообще. Другие упрекают ее за темноту, неясность: «Другие говорят, что стиль твой слишком темен и что его не понять, а потому он не столь приятен»⁵¹. Этот спор затрагивает не только Кристину: вопрос о том, следует ли стремиться к темноте слога или же избегать ее, активно обсуждался в кругу авиньонских гуманистов, связанных с близкими поэтессе парижскими кругами⁵². Так, Лоран де Премьефе был сторонником темного стиля, тогда как Джованни Мочча и Жан Мюре отстаивали ясность («claritas»). Однако для Кристины эта проблема выходит далеко за рамки употребления изысканных фигур или греческих слов. Темный стиль связан с глубиной текстов, с красотой и силой переплетающихся смыслов, что предполагает особый тип чтения — искусство. Всякое истинное чтение предполагает усвоение прочитанного, а это невозможно без усилия, без расшифровки. Ее представление о тексте внешне парадоксально: текст «читабелен», только если он темен, если он требует толкования, глоссы. Кристина и ее читатели, непривычные к темноте слога, обладают двумя противоположными пониманиями текста и чтения, а следовательно, удовольствия. Кристина усматривает в слове «subtil» («искусный») слово «стиль». Искусность «приятна», она и есть удовольствие.

Дама Суждение, как мы видим, делит обращенные к Кристине упреки на три категории. Первая: под сомнением оказывается само существование писательницы Кристины Пизанской. Подобное подозрение высказывал уже Гонтье Коль — из-за особого слога эпистол против «Романа о Розе». Он писал о ее «союзниках», «которые подтолкнули тебя к этому, потому что сами не осмеливались или не

⁵⁰ «les aucuns dient que clerc ou religieux les te forgent et que de sentement de femme venir ne puissent» (II. 22. P. 88).

⁵¹ «Les autres dient ton stille estre trop obscur et que on ne l'entent, si n'est si delictable» (II. 22. P. 88).

⁵² См., например: *Bozzolo C.* Manuscrits des traductions françaises d'œuvres de Boccace, XV^e siècle. Padova: Editrice Antenore, 1973. P. 6.

умели приступить к такой критике и хотят использовать тебя как зонтик»⁵³. Вторая — это вопрос о смысле текста и вытекающем из него стиле, то есть о «темноте». Третья связана с языком в двух его ипостасях — «elocutio» и «dispositio»:

Les ungs sur le langaige donront leur sentence en plusieurs manieres : diront qu'il n'est pas bien elegant, les autres que la composition des materes est estrange. Et ceulx qui l'entendront en diront bien (II. 22. P. 89).

Есть и те, кто станет по-разному судить о языке: скажут, что он недостаточно изящен или что порядок изложения странен. Если б они могли понять их, то судили бы лучше.

Что же думает о собственном стиле сама Кристина? Она соотносит его со своей личностью в целом, физической и моральной, со своим темпераментом. Она подхватывает обвинение, брошенное ей в споре о «Романе о Розе» Гонтье Колем, который назвал ее «женщиной страстной в этом предмете» (Р. 23). В своем ответе Кристина повторяет этот упрек, демонстрируя его онтологический смысл:

...repprouchant mon femmenin sexe (lequel tu dis passionné comme par nature et meu de folie et presompcion d'oser corriger et reprendre si hault docteur) (P. 25).

...упрекая меня в том, что принадлежу к женскому полу, какой считаешь чрезмерно страстным по своей природе, неразумным и одержимым горделивым желанием исправлять и поприцать ученейшего мужа.

Она принимает этот упрек и, по своему обыкновению, возвращает его оппоненту. Ее «Книга о Теле государства» (1406–1407) открывается словами: «Если возможно, что из порока может родиться добродетель, то хотелось бы мне в этом предмете быть по-женски страстной»⁵⁴. Что же подразумевается под этой страстностью стиля, тем, что она называет «неистовством спора» (Р. 25)? Гонтье Колю дважды ставит ей в упрек сочинение инвектив (Р. 9, 10). И действительно, Кристина возвращается к изначальному, этимологическо-

⁵³ «qui en ce fait t'ont boutee pour ce que touchier n'y osoient ou ne sçavoient, mais de toy veullent faire chappe a pluie» (Le Débat sur le Roman de la Rose. Op. cit. P. 10).

⁵⁴ «Se il est possible que de vice puist naistre vertu, bien me plaist en ceste partie estre passionnee comme femme» (I. I. P. 1).

му значению слова «стиль»: она понимает его как «резец» и играет на двух значениях этого слова. Если речь идет об отрицании, резец разрезает, пронзает, если об утверждении — вырезает, запечатлевает. Так, она напоминает Гонтье: «Благоволи вспомнить, что маленькое острое ножичка может проделать дыру в большом мешке, туго набитом разными вещами»⁵⁵. Эташ Дешан в «Зерцале брака»⁵⁶, со своей стороны, обличает «ученых людей, раздувшихся от спеси». Сила стиля Кристины — в отрицании, в умении говорить «нет», разоблачать ложные ценности, предрассудки, расхожие мнения. В ее письме поразительно часто встречаются отрицания, в форме повторяющихся наречий («*nanil*», «*nonobstant*», «*maugré*»), негативных префиксов («*mes*», «*des*») и, наконец, самого глагола «отрицать» («*nier*»). Она открыто вступает в спор с авторитетами: например, в «Послании к Богу любви» возражает Овидию, вставая на защиту женщин: «Я не согласна с ним в том, что женщины настолько порочны»⁵⁷. Отсюда вытекает присущий ей особый способ прочтения антифеминистских сочинений: антифразис. В «Книге о Граде женщин» Разум объясняет Кристине сущность антифразиса:

Et les peut on prendre par une figure de grammaire qui se nomme antifrasis qui s'entent, si comme tu scez, ci comme on diroit tel est mauvais, c'est-à-dire que il est bon, aussi a l'opposite⁵⁸.

И можно их описать с помощью грамматической фигуры, которая называется антифразис, которая означает, как ты знаешь, что если говорят, что некто дурен, нужно понимать так, что он добр, и наоборот.

Вторая особенность стиля Кристины состоит в умении «гравировать» в слове. Описывая стиль тех, кого она называет «святыми учеными мужами», она прибегает к слову «пронзающий» («*penetrant*»)⁵⁹. Сама она запечатлевает в уме читателя идеи с помощью ярких образов разного рода, от самых возвышенных (как, например, описа-

⁵⁵ «...veulles toy reduire a memoire que une petite pointe de ganivet ou cotelet puet percer un grant sac plain et enflé de materielles choses» (P. 25).

⁵⁶ *Le Miroir de mariage* // *Œuvres complètes*. T. IX. V. 5143.

⁵⁷ «Que telz vices aient je le lui nye» (*L'Epistre au dieu d'amours* // *Œuvres poétiques* / M. Roy, éd. Op. cit. T. II. V. 286).

⁵⁸ *Le Livre de la Cité des Dames* / E. J. Richards, ed. I. II. P. 48.

⁵⁹ *Advision*. III. 19. P. 125.

ние хаоса в начале «Видения») до самых низких, вроде «зонтика». Ей знакомо не только понятие «антифразис», но и риторический термин, которым характеризуется такой стиль: метафора («*parler selon methafore*») ⁶⁰. Она выражает то, что думает и чувствует, и запечатлевает это в памяти читателя — пульсирующее течение поэзии.

Одна из глав ее «Книги о деяниях и добрых нравах мудрого короля Карла V» целиком посвящена определению поэзии:

...combien que plus proprement dire celle soit poesie, dont la fin est vérité et le procès doctrine revestue en paroles d'ornemens delictables et par propres couleurs, lesquelz revestemens soient d'estranges guises au propos dont on veult, et les couleurs selon propres figures (III. 68. T. II. P. 176).

Собственно говоря, целью поэзии является истина, а способом достичь ее — наставление при помощи речей, облеченных в приятные украшения и подобающие им краски. Нужно, чтобы эти украшения были новыми применительно к предмету, о котором хотят говорить, и чтобы краски отвечали подобающим им фигурам стиля.

Конечной целью поэзии является истина; но, согласно, Эврару де Конти, такова же и цель риторики, как бы ее ныне ни использовали: «Риторика учит и наставляет, как найти истину, снимая любые сомнения в вопросах нравственных» ⁶¹. Найти истину с помощью подобающих средств, включающих «подобающие краски», «подобающие фигуры» и все «новые украшения», — таково определение, какое дает Кристина своему стилю. Перед нами не стиль эпохи и не стиль какой-либо школы, но то, что великий художник Дюрер называл «своей рукой» ⁶². «Стиль, данный мне природой» означает не оригинальность Кристины, но саму ее личность ⁶³.

⁶⁰ «A parler selon methafore» (Le Livre de la Mutacion de Fortune. T. I. Livre I. 11. P. 41. V. 1033); «A parler selon la maniere / Qui a methafore compete» (Ibid. Livre II. 14. P. 104. V. 2820—2821); «A parler selon methafore» (Ibid. T. III. Livre VI. 3. P. 20. V. 13917).

⁶¹ «aussi enseigne et apprend rethorique la maniere de trouver la verité d'aucune doulte en la moral matiere» (*Evrart de Conty*. Le livre des Eschez moralisés / F. Guichard-Tesson et B. Roy, éd. Montréal: CERES, 1993. Fol. 40r—44. P. 102).

⁶² См. историю, которую приводит Э. Панофски в конце своей книги: *Panofsky E.* La vie et l'art d'Albrecht Dürer. Paris: Hazan, 1987. P. 402.

⁶³ О различии между оригинальностью и личностью см.: *Neruda P.* J'avoue que j'ai vécu (Mémoires) / Trad. de l'espagnol par C. Couffon. Paris: Gallimard, 1975. P. 399.

От истории к литературе: персонаж Дю Геклена в свете теории трех стилей

В нашей работе мы будем выступать главным образом с позиции историка, однако наш подход предполагает изучение одновременно и истории, и литературы, формы и материала, стиля и содержания дискурса. Такая перспектива правомерна и даже необходима, когда речь идет о литературной обработке исторического предмета, и тем более когда эта литературная обработка служит основным и едва ли не единственным источником сведений об этом предмете. Именно так обстоит дело с Бертраном Дю Гекленом, коннетаблем Франции в 1370—1380 гг.: он известен нам в основном по обширной «Песни о Бертрane Дю Геклене», которую вскоре после его кончины написал поэт Кювелье. В связи с этим главным источником, повествующим о национальном герое, Бертрane Дю Геклене, сразу же встает проблема, неразрывно связанная с его замыслом и политическим значением, — проблема литературной формы: жанра и стиля.

«Песнь» Кювелье считается одним из последних памятников жесты¹ и, естественно, строится по модели песни о деяниях, основной выразительной формы средневекового эпоса², которая выделяется преимущественно по композиционным и содержательным крите-

¹ См., например, предисловие Филиппа Менара к «Песни»: *La Chanson de Bertrand Du Guesclin* / Ed. J.-C. Faucon. Т. I—III. Toulouse, 1990—1991; *Boutet D. L'épique au Moyen Age* // *Histoire de la France littéraire. Naissances, Renaissances (Moyen Age — XVI^e siècle)* / Sous la dir. de F. Lestrigan et M. Zink. Paris, 2006. P. 864; *Gaullier-Bougassas C. Les Romans d'Alexandre. Aux frontières de l'épique et du romanesque*. Paris, 1998. P. 39.

² Песнь о деяниях — не единственная форма эпоса в Средние века; см.: *Boutet D.* Op. cit. P. 851; *Gaullier-Bougassas C.* Op. cit. P. 23. Оба автора ссылаются на основополагающую статью Д. Пуарьона: *Poirion D. Chanson de geste ou épopée ? Remarques sur la définition d'un genre* // *Travaux de linguistique et de littérature*. 1972. X. P. 7—20 (réédition: *Poirion D. Ecriture poétique et composition romanesque*. Orléans: Paradigme, 1994. P. 21—38). Напротив, она не вполне укладывается в традицию, унаследованную от античного эпоса: *Ibid.* P. 36.

риям³, однако — особенно в ходе своей эволюции в XII—XIII вв. — по многим признакам сближается с другими формами, в частности с романом⁴.

Произведение Кювелье в целом подходит под это описание; Жан-Клод Фокон, подготовивший его недавнее издание, принимает решение назвать его «Песнью о Бертроне Дю Геклене» на том основании, что поэт избрал форму песни о деяниях со всеми характерными для нее формальными и тематическими особенностями⁵: повествование ведется в лессах-моноримах, в тексте присутствуют припевы и признаки устного исполнения (обращения к аудитории), важное место занимает прямая речь и описания батальных сцен и бранных подвигов; поэт использует амплификацию, вводит в поэму пословицы, а также комический и даже гротескный регистр. Однако, несмотря на эти формальные черты, «*Песнь* охватывает временной промежуток в шестьдесят лет, уделяя при этом внимание лишь отдельным событиям и поступкам, что сближает ее скорее с хроникой и даже с романом, нежели с песнью о деяниях; по этой причине ее долгое время называли “романом”», — отмечает Жан-Клод Фокон⁶; в другом месте он пишет, что слово «роман» неоднократно встречается как в самом тексте, так и в заглавиях ряда рукописей⁷. Тем не менее произведение это ближе всего к форме песни о деяниях по своему «материалу»: его главная цель — создание фигуры легендарного героя, воплощения преданности своему народу и королю⁸; а, как пишет Доминик Буте, «“жеста” всегда отсылает не столько к отдельному человеку, сколько к коллективу, и ее герой обретает смысл лишь в рамках данного общества»⁹.

³ Boutet D. Op. cit. P. 852.

⁴ Эта эволюция песни о деяниях, ведущая к ее слиянию с романом, — главный предмет исследования Катрин Голье-Бугассас: *Gaullier-Bougassas C. Op. cit.*

⁵ Faucon J.-C. Le moule épique // *La Chanson de Bertrand Du Guesclin. Op. cit.* T. III. P. 39–71.

⁶ Ibid. T. III. P. 66–67.

⁷ Ibid. P. 39.

⁸ Ibid. P. 65–67; см. также: Tixier C. *Portrait littéraire de Bertrand du Guesclin. Le Héros Bertrand, son entrée sur la scène épique.* Paris, 1981. P. 165–167.

⁹ Boutet D. Op. cit. P. 853; поэтому, как пишет автор, совершенно логично, что «Кювелье избрал опять-таки форму песни о деяниях для описания жизни Бертрона Дю Геклена и распространения идей служения короне во благо французской династии, которым нанес большой урон разгром при Пуатье» (Ibid. P. 864).

Таким образом, обрисовка главного героя «Песни о Бертроне Дю Геклене» и характер политических идей, которые поэт стремится связать с его фигурой, представляется определяющим фактором при выборе Кювелье формы своего произведения. Поэтому мы, сделав отправной точкой заглавного персонажа «Песни» и постепенное создание мифа о нем в произведении, попытаемся рассмотреть еще один аспект литературной формы, принятой поэтом, — стиль. Ибо личность героя, безусловно определившая форму текста, скорее всего, обусловила и выбор поэтом стилистического уровня: соответствие стиля предмету, о котором идет речь, — один из элементов цicerоновского определения трех стилей¹⁰.

Анализируя «Песнь» Кювелье¹¹, источник всех позднейших «Историй», посвященных Дю Геклену, мы попытаемся проследить эволюцию стиля, которым описывает персонажа автор, связав ее с развитием произведения, свершением героем своей судьбы. Яркой иллюстрацией этой эволюции служат два эпизода, соответствующие двум важнейшим моментам жизненного пути Дю Геклена, а именно две его встречи с Карлом V: его появление перед будущим королем в ходе осады Мелена и новая встреча двух персонажей по случаю назначения Бертрона коннетаблем. Особое место в нашем анализе этих двух опорных эпизодов занимает понятие «гротескной роли» и связанного с ней уровня стиля: стиль этот, с одной стороны, служит характерным признаком героя и его эволюции, а с другой, — сам по себе выполняет важную функцию в рамках выбранного Кювелье литературного жанра, песни о деяниях¹². Вторая часть статьи будет посвящена постоянному присутствию и переносу этой «гротескной функции» в тексте «Песни», ее воплощению как в образе Бертрона, так и вне его. В последней, третьей части мы сравним эти фрагменты «Песни» Кювелье с ее прозаической версией¹³.

¹⁰ *Cicéron. De l'orateur*. III. 55. Paris, 1971. P. 210–211.

¹¹ Цитаты приводятся по последнему изданию «Песни», осуществленному Ж.-К. Фоконом (см.: прим. 1 на с. 181). Два варианта сочинения Кювелье приводятся в более старом издании: *Chronique de Bertrand Du Guesclin par Cuvelier, trouvère du XIV^e siècle* / E. Charrière, éd. P., 1839. 2 vol.

¹² Типичным гротескным персонажем является Ренуар в «Песни о Гильоме» (*Boutet D. Op. cit.* P. 870).

¹³ *Histoire de Messire Bertrand Du Guesclin connestable de France <...> Escrite en prose l'an M.CCC.LXXXVII. à la requeste de Messire Jean d'Estouteville, capitaine de Vernon sur Seine* / Ed. C. Ménard. Paris, 1618.

Стиль героя: эпопея о простом человеке

Контраст между происхождением и судьбой Бертрана Дю Геклена подчеркивает исключительность персонажа и усиливает «драматизм» панегирика из почти 25 000 стихов, который посвятил ему Кювелье. Словно стараясь вызвать удивление публики, поэт обыгрывает этот контраст с самого начала произведения: в лессе III (v. 51–70) нам наперед изложен смысл истории героя начиная с его «проклятого» рождения (v. 51–61: перед нами некрасивый, не любимый родителями ребенок, «курносый, чернявый и кривобокий», v. 53) и вплоть до славного триумфа (v. 62–66), в результате которого он удостоивается сравнения с «Роландом» (v. 66) и любви государя, Карла V (v. 67–70).

Эта эволюция героя и соотнесенного с ним литературного стиля наиболее четко выражена в двух эпизодах, связанных с отношениями между королем и его коннетаблем: это две встречи с Карлом V, которыми отмечено обретение Бертраном признательности короля и его восхождение по политической лестнице эпохи.

Главным героем первой сцены фактически является дофин Карл, а Дю Геклен играет в ней, по сути, подчиненную и гротескную роль. С повествовательной точки зрения важность этого отрывка обусловлена его соотношением с произведением в целом; с точки же зрения риторики, Кювелье, судя по обилию фигур, стремился придать особенно тщательную отделку этому несколько неожиданному повороту в жизни героя. В эпизоде происходит следующее: регент Карл решил осадить Мелен, чтобы обеспечить свободную навигацию по Сене выше по течению от Парижа; французские войска пытаются идти на приступ городских стен, но без особого успеха. В этот момент вводится — в трагическом ключе — персонаж дофина, в отчаянии взывающего к Христу («Aÿ, pere Jhesus! / Or est bien li royaumes de France confondus!»¹⁴; v.3678–3679), затем к королевству («Aÿ, noble royaume ! Quand revenras tu sus?»¹⁵; v.3690), а затем, отдельно, к королевской эмблеме, лилии («Ay, noble fleur de lis! Yrés vous toute jus?»¹⁶; v. 3691), и наконец, к славным пэрам времен Карла Великого (v. 3692–3695):

¹⁴ «Увы, отец наш Иисус! Воистину в беде королевство Франции!»

¹⁵ «Увы, благородное королевство! Когда ты воспрянешь?»

¹⁶ «Увы, благородная лилия! Неужто вы совсем увяли?»

.XII. pers de France ! Qu'estes vous devenus?
Rolant et Olivier et Ogier li membrus,
Et vous, sires ducs Naymes, qui fustes esleüs
De savoir plus de sens que ne fist roy Artus?
О двенадцать пэров Франции! Где вы теперь?
Роланд и Оливье, и могучий Ожье,
И вы, сир герцог Немон [Баварский], назначенный за то,
Что разумом превосходил короля Артура?

Именно в эту минуту на сцене появляется Дю Геклен; его появление подготовлено поэтом за счет поразительного эффекта стилистического контраста. В самом деле, вслед за стихами в высоком стиле, посвященным фигуре будущего короля, Кювелье, выводя на сцену своего героя, прибегает к гротескной сцене. Дю Геклен появился в легком шлеме на голове, подошел к одной из лестниц и «начал подниматься и ловко полез вверх»¹⁷. Тут-то его и замечает регент Карл, который видит в нем как бы своего двойника-воина (v. 3805—3813).

Однако все эти добрые предзнаменования быстро опровергаются дальнейшим ходом рассказа: Кювелье как будто применяет в этом месте принцип инверсии, превращая эпизод в высоком стиле в гротескную сцену, написанную стилем низким, обыденным; возможно, тем самым он хочет подчеркнуть огромную дистанцию между королем и мелким дворянчиком, искателем приключений. Немедленное «падение» героя начинается с его насмешливого физического портера, вложенного в уста врагов:

Regardés comme il est cour et gros et quarrés
Et comment pour armer il est gros et enflés! (v. 3833—3834).

Смотрите, какой он низенький, толстый и квадратный,
И какой он жирный, чтобы облачить его в доспех!

Враги ради развлечения превращают его в мишень: в него летят ядра, лестница ломается, и он летит в ров, где оказывается в поистине гротескном положении, вверх ногами — голова под водой, ноги в воздухе:

Bertran ens ou fossé dedens l'eau chaoit,
Voire la teste en l'eau, bien boire la pouoit,
Et les .II. piés dehors ; en ce point demouroit (v. 3859—3861).

¹⁷ «a prins a monter et cointement rampa» (v. 3795).

Бертран упал в ров, полный воды,
Головой в воду, так что мог ее напиться вдоволь,
А ногами наружу; и так и остался.

Ему помогает оруженосец, после чего его кладут «в добрую и теплую навозную кучу» (v. 3872), чтобы согреть и привести в сознание. Едва придя в себя, он не раздумывая снова бросается на вражеские стены, но тщетно — французы приостановили наступление; впрочем, Мелен в конце концов был взят не оружием, а с помощью переговоров.

Вторая встреча героя с государем проходит в совершенно ином контексте, позволяя оценить, какой социальный и политический путь проделал за это время Дю Геклен, а также какую эволюцию претерпел стиль, с помощью которого поэт передает пройденную им дистанцию. Дело происходит в 1370 г., сразу после победоносной испанской кампании Дю Геклена. Одновременно оказывается нарушен договор, подписанный в Бретињи, и Карл V готовится заново завоевывать утраченные территории. Однако война для французов сопряжена с трудностями, и Карл решает призвать Дю Геклена к себе и предложить ему меч коннетабля. Вторая встреча происходит в Париже, вскоре после вступления Дю Геклена в город.

Король возлагает на Дю Геклена задачу защищать границы Франции от англичан, опустошающих страну (v. 18842—18847). Бертран отвечает на жалобы короля тирадой в низком стиле, вводя в рассказ «обыденное» измерение, используя бытовую лексику и поговорки; смысл тирады состоит в том, что враги чувствуют себя вольготно, не встречая сопротивления: «Где нет кошки, мышь держится гордо!» (v. 18852). Будущий коннетабль уже знает, что устрашает врагов, но еще не стремится держаться с королевским достоинством; его персонаж в «Песни» еще принадлежит к простому, почти комическому регистру, контрастирующему с регистром короля.

Однако в следующих стихах ситуация меняется. Карл V изъясляет намерение доверить Бертрану меч коннетабля, и с этого момента начинается троякое восхождение Бертрана: он выступает главным действующим лицом, искусно направляя беседу с королем.

Прежде всего, Карл сам встает на позицию нижестоящего по отношению к собеседнику: сначала он напоминает, что вызвал его из Испании «многими благородными посланиями» (v. 18856), затем просит его занять должность коннетабля: «Connestable serés, se g'i puis adre-

cier, / Et vous donray l'espee qui la pointe a d'acier»¹⁸ (v. 18867—18868). Чуть ниже Кювелье вновь подчеркивает намеренное самоуничтожение Карла, который признает, что он всего лишь человек: «Et je ne sui c'uns hons, vous le savez acés, / Il n'a en moy de force, fors ce que m'en donnés»¹⁹ (v. 18920—18921).

Второй элемент возвышения Бертрана Дю Геклена во время беседы с королем состоит в том, что Кювелье вкладывает в его уста предложение превратить его назначение в своеобразные выборы, заручиться общим согласием знати и парижских горожан (v. 18884—18891). Кювелье здесь приписывает своему герою те идеи власти, какие получили широкое распространение в эпоху Карла V, особенно в окружении короля: концепцию ограниченной монархии, основанной на совете, диалоге и всеобщем одобрении, предполагающей учет мнения и «равную ответственность» всех социально-политических слоев и воплощенной в справедливом, умеренном государстве, где чиновников назначают выборным путем за их деловые качества²⁰. Тем самым поэт без колебаний лишает короля его политических заслуг и передает их коннетаблю, весьма существенно — пусть и на время одной тирады — инвертируя взаимоотношения двух персонажей.

Можно, конечно, вслед за Жоржем Минуа, свести предусмотрительность просвещенного героя Кювелье к простому выражению «недоверчивости, крестьянской осторожности, здравому смыслу и откровенности»²¹. Однако, как нам кажется, подобный «минимализм» опровергается анализом дальнейшей беседы, по поводу второго условия, выдвинутого героем Кювелье. Еще до того как оно будет сформулировано²², между королем и подданным разворачивается сюрреалистический диалог (v. 18973—18977):

¹⁸ «Будете вы коннетаблем, таково мое желание, и дам я вам меч со стальным острием».

¹⁹ «Я всего лишь человек, вам это известно, и силы во мне столько, сколько вы мне даете».

²⁰ См. об этом, в частности: *Guenée B.* L'Occident aux XIVe et XVe siècles. Paris, 1991. P. 151—155. О введении Карлом V принципа выборности чиновников см.: *Quillet J.* Charles V, le roi lettré. Essai sur la pensée politique d'un règne. Paris, 1983. P. 89; *Autrand F.* Charles V, le Sage. Paris, 1994. P. 711—712.

²¹ *Minois G.* Du Guesclin. Paris, 1993. P. 368—369.

²² Далее мы узнаем, что Дю Геклен просит Карла V лично обещать, что никакое злословие не запятнает королевского доверия прежде, чем коннетабль будет иметь возможность объясниться.

Et dist li nobles roys: «Bertran, et je l'otrie,
Mais que ne demandés ma couronne jolie
Et ma noble moullier que tien a amie!
— Nenny, ce dist Bertran, par Dieu le fruit de vie!
J'ay d'une fame acez et trop de la moitié!»

И сказал благородный король: «Бертран, я согласен,
Но не просите у меня моей красивой короны
И моей благородной возлюбленной супруги!
— Отнюдь нет, говорит Бертран, клянусь Богом!
Мне более чем довольно и половины женщины!»

Быть может, как полагает Жорж Минуа, нам следует избегать политического прочтения этой беседы и целиком перенести ее в юмористический регистр: король, пребывая «в хорошем настроении», шуточно упоминает «корономанию»²³? Фамильярная реплика Бертрана на первый взгляд подталкивает к такому выводу, однако нельзя не отметить, что коннетабль и в этом случае берет верх над королем, низводит его на уровень собственного языка и стиля, заставляет вести обыденную беседу о самых обычных вещах.

Впрочем, в том же обыденном тоне, как бы закрепляющим превосходство коннетабля над собеседником, разворачивается и третья, заключительная часть беседы, посвященная целям и средствам кампании против англичан: новый коннетабль, отбросив вежливость, с присущей ему простотой настойчиво требует от короля, чтобы тот порылся в своих сокровищах и заплатил войскам: «*Alés rompre ces coffres ou il a argent tant: / Escars princes n'yra ja honneur conquerant*»²⁴

²³ Minois G. Op. cit. P. 370—371.

²⁴ «Идите вскройте сундуки, где хранится столько денег, ведь скупой государь никогда не завоеует чести и славы». Настойчивость Дю Геклена проявляется и далее: «*Or sera grant meschief s'on ne les peut paier, / C'est ce qui a aprins gens d'armes a pillier, / Par maisement paier et renvoyer arrier*» (v. 19026—19027); возможно, в этом выразился настоящий политический замысел автора, решившего сделать Дю Геклена, как и в случае с выборностью чиновников, вдохновителем великих реформ, которыми отмечено правление Карла V (о военных реформах Карла см.: *Contamine P. Guerre, Etat et société à la fin du Moyen Age. Etudes sur les armées du roi de France. Paris; La Haye, 1972. P. 135—204*). Впрочем, мотив платы войскам является одним из элементов «состязания» государя и его коннетабля, поскольку Дю Геклен, стремясь воодушевить солдат и найти деньги на пополнение армии еще полутора тысячами человек, устроит своим баронам королевский прием в Кане (v. 19095—19099) и, позволив им налюбоваться на посуду, вывезенную из Испании, велит ее переплавить (v. 19127—19131, 19143—19416).

(v. 19008–19009), а когда Карл наконец излагает свои стратегические цели — окружить англичан, но не сталкиваться с ними в открытом бою (v. 19012–19015), Дю Геклен отвечает ему с несколько развязным юмором: «Ce je les puis trouver en voie n'en sentier, / En eulx me bouteray conme leux en bregier»²⁵ (v. 19017–19018).

Тем самым Дю Геклен возвращается к естественному для себя регистру: к прямому и добродушному юмору, простому, обыденному стилю. По-видимому, было бы неверным говорить в этой связи об эволюции стиля и образа героя Кювелье; но его отношения с другими людьми, напротив, изменились, он сделался главным героем если не своей жизни, то по крайней мере «Песни» о себе.

Вместе с изменением этих отношений с другими, в котором нашла отражение вполне реальная эволюция его статуса, герой перестает быть носителем «комической функции»; что же происходит с гротескными эпизодами, «жертвой» которых был Бертран во время осады Мелена? И кто теперь выполняет «гротескную функцию», неотделимую от песни о деяниях? К ответу на этот вопрос позволяет приблизиться третий отрывок из «Песни», в котором также нашла отражение эволюция статуса героя в произведении.

ПОСТОЯННОЕ ПРИСУТСТВИЕ И ПЕРЕНОС ГРОТЕСКНОГО НАЧАЛА: ОСАДА СЕНТ-СЕВЕРА

Через два года после своего назначения, в июле 1372 г., коннетабль вместе с герцогом Беррийским и герцогом Бурбонским руководит многотысячным войском французов²⁶, осаждающим крепость Сент-Север. Этот эпизод (v. 21348–21956) весьма характерен для эволюции гротеска в «Песни» Кювелье: если во время осады Мелена носителем «комической функции» выступал герой, то здесь она переложена на другие плечи, но в рамках одной и той же повествовательной схемы.

Военные действия начинаются неожиданно, в первую очередь из-за истории с секирой. Жоффруа Пайен, французский солдат, по неловкости роняет свою секиру в ров, окружающий крепость. Горюя о

²⁵ «Если смогу найти их на дороге или на тропе, обрушусь на них, как волк на стадо».

²⁶ У Кювелье их 8000 (v. 21378), Фруассар говорит о 4000 (см.: *Minois G.* Op. cit. P. 389).

потере, он обращается к секире с апострофой; тем самым, без сомнения, создается иронический эффект, вызванный несоответствием риторической фигуры — апострофы, позволяющей персонифицировать предмет, — с одной стороны, и смехотворным объектом апострофы и подобающим ему простым стилем, с другой (v. 21418—21422):

Belle hache, dist il, départés vous de mi?
Voulés vous devenir englesche ad ce jour d’ui?
Et s’ont esté par vous tant maint Englois honni!
Foy que doy a Jhesu, qui en crois mort souffri!
Sans vous ne retouray, se devoie estre oci.

О прекрасная секира, — сказал он, — зачем вы оставили меня?
Или вы решили сегодня стать англичанкой?
А я вами почтил такое множество англичан!
Клянусь Иисусом, который страдал на кресте!
Без вас я наверное буду убит.

Чуть ниже обращение к секире звучит снова и строится по тому же принципу несоответствия объекта и риторического приема (v. 21443—21454)²⁷. Комический эффект сохраняется на протяжении целой сцены, настоящей комедии: после тщетной попытки воззвать к милосердию англичан, чтобы они дали ему время достать оружие (v. 21455—21472), Жоффруа Пайену вместе с четырнадцатью товарищами, пришедшими на подмогу, удастся «составить цепь», чтобы добыть секиру из рва (v. 21473—21494); однако маневр этот самым жалким образом проваливается, превращаясь в гротескную картину, которая описана самым что ни на есть низким стилем: «Повалились друг на друга, как свиньи в навозную кучу» (v. 21494); сцена эта, с ее образом навозной кучи, отчасти напоминает положение Дю Геклена после его неудачного штурма крепостных стен Мелена.

Приключение Жоффруа Пайена и его секиры на том и кончаются. Однако эстафету подхватывает еще один персонаж — Ален Тайеколь, аббат де Мальпей, герой этого дня²⁸. Следуя примеру герцога

²⁷ Кювелье здесь следует модели жалобы, обращенной к возлюбленной; см., в частности: «Ay! dist il. Amie, et me lairés vous don? / Se je m’en vois sans vous, ja n’aie ge de pardon» (v. 21443—21444).

²⁸ Это исторический персонаж; однако ни Фруассар, ни Кабаре д’Орвиль в своих подробных описаниях осады не упоминают его имени, что, по-видимому, подтверждает его роль типичного персонажа в «Песни».

Бурбонского, военным подвигам которого под стенами крепости посвящен длинный пассаж, аббат де Мальпей тоже идет на приступ и желает взобраться на стену (v. 21609—21612). Однако его подвиг быстро кончается неудачей и оборачивается комедией, ибо аббат оказывается в том же гротескном положении, что и Бертран в Мелене (v. 21613—21616):

Ja tost il eust grevé Englois, n'en doubtés ja,
Quand un merrien moult gros lui fu envoié la,
Qui l'eschielle rompi et en .II. la brisa,
Et l'abbé cheï jus, ou fossé se trova.

Уже готов он был сокрушить англичанина, и не сомневайтесь,
Когда сбросили на него толстенную балку,
Которая сломала лестницу пополам,
И аббат упал вниз и оказался во рву.

Аббат де Мальпей здесь словно принимает на себя ту обязательную фигуру гротеска, носителем которой на этом этапе повествования уже не может быть Бертран с его изменившимся статусом, и тем более герцог Бурбонский, принц королевской крови, которого аббат подменяет в разгар действия, принимающего комедийный характер.

Гротескная авантюра аббата на этом не кончается: придя в себя, он несколько раз повторяет рискованную и бесплодную попытку штурма: «Car .III. fois monta es creneaux qui sont grant, / Et .III. foiz en fu tumbés en rondelant»²⁹ (v. 21720—21721). Однако его героизм в конце концов приносит плоды: он сумел заложить мину под вражескую стену и пробить в ней дыру размером «больше, чем жерло печи» (v. 21783); тем не менее все героическое предприятие опять-таки стоит на грани гротеска: в ту же минуту англичане нападают на непрошеного гостя и оглушают его, а затем оба лагеря спорят из-за его тела, чуть не разрывая его на куски (v. 21802—21813). Придя в сознание, он снова идет в атаку, намереваясь снова пробить вражеские стены, и на этот раз достигает полного успеха: «Un tel tro y a fait par puissance hautaine / C'on y puïst bouter le chief d'une balaine»³⁰ (v. 21908—21909).

²⁹ «Четырежды он поднимался на высокие зубцы, и четырежды падал кувирком».

³⁰ «Он прошиб в ней неистовой силой такую дыру, что в нее можно было просунуть голову кита».

Аббат поджигает вражеские укрепления (лесса DCCX), и англичане в конце концов капитулируют (лесса DCCXI).

Как и следовало ожидать, комический характер эпизода и персонажа создается в том числе и стилистическими средствами — использованием обыденной лексики и низких оборотов, нередко граничащих с пословицами или народными выражениями.

Таким образом, гротескно-комическая функция, равно как и связанный с ней в произведении низкий стиль, не исчезли из «Песни» Кювелье. Однако она подверглась переносу: ее носителями отныне становятся другие персонажи. Эстафету Бертрана Дю Геклена, ставшего собеседником государей, принимают по очереди Жоффруа Пайен и аббат де Мальпей.

ОТ ПЕСНИ О ДЕЯНИЯХ К ХРОНИКЕ: СТИЛИ «ДЮ ГЕКЛЕНА» В ПРОЗАИЧЕСКИХ «ИСТОРИЯХ»

Прежде чем перейти к заключению, рассмотрим вкратце трактовку тех же эпизодов в прозаической версии «Песни» Кювелье, созданной в 1387 г. для Жана д'Эстутвиля: их анализ позволяет взглянуть на наши выводы под иным углом зрения и подтвердить их.

Что касается осады Мелена, то главное различие состоит в замене прямой речи на косвенную. Это имеет свои последствия в плане риторики: так, эффект амплификации, присущий риторике апострофы в эпизоде, когда герцог Нормандский берет в свидетели королевство, королевские лилии и древних пэров Франции, при переходе к косвенной речи исчезает, и декламация Карла утрачивает всякий трагизм. Остальная часть повествования полностью соответствует версии «Песни» Кювелье: здесь нет никаких повествовательных или риторических различий, никакой эволюции стиля, и Дю Геклен по-прежнему играет ту же комическую роль и описывается в том же низком стиле, что и у Кювелье. Напротив, следует отметить, что в «Хронике Бертрана Дю Геклена», напечатанной в Лионе в 1488 г. Гильомом Леруа³¹, целиком выпущено гротескное при-

³¹ Точное определение печатника и даты содержится у Ж.-К. Фокона: *La Chanson de Bertrand du Guesclin*. Op. cit. Т. III. Р. 7. Эта датировка если не в точности совпадает, то по крайней мере не противоречит указаниям Ф. Мишеля, переиздавшего ее под названием: *Chronique de Du Guesclin, collationnée sur l'édition originale du XV^e siècle*. Paris, 1830 (его датировка оригинала: Лион, около 1490), К. Петито: *Petitot C. Collection complète des mémoires relatifs à l'histoire de France*. Paris, 1824. Т. V. Р. 14 (Лион,

ключение Дю Геклена, упавшего головой в ров при осаде Мелена. Что это — просто сокращение³² или политический заказ — ведь к концу XV в. образ Дю Геклена как национального героя приобрел сакральный характер?

В описании второй встречи персонажей, закрепившей эволюцию статуса коннетабля, между «Песнью» и ее прозаической версией наблюдается больше различий, хотя связь с низким стилем по-прежнему сохраняется. Воспользовавшись переводением прямой речи в косвенную, автор переложения убирает обыденные, близкие к пословице реплики Дю Геклена в его беседе с королем. Соответственно в прозаической версии сглажено и имплицитное принижение фигуры короля, позволявшее поставить его на один уровень с героем: исчезает признание Карла V, что он всего лишь человек, а главное, тот удивительный обмен репликами, в ходе которого Карл — пусть иронически — становится соперником Дю Геклена и где его «приниженность» выражается не только в речи, но и на уровне формы и стиля, когда король словно перенимает низкий стиль собеседника. Прозаическое переложение избегает излишне низкого стиля применительно к герою и тем более применительно к королю.

Повествование об осаде Сент-Севера подтверждает тот факт, что изменение формы и почти систематический перевод диалогов в косвенную речь сопровождается утратой ряда риторических особенностей. Так, Жоффруа Пайен, как и Карл V в ходе осады Мелена, теряет право на апострофу к секире, которая, благодаря несоответствию уровня речи ее предмету, во многом усиливала комизм сцены. Равным образом формальные изменения и отказ от типических героев и ситуаций сопровождаются утратой просторечных элементов, например, тех выражений, в каких у Кювелье описаны размеры дыры, проделанной в укреплениях противника аббатом де Мальпеем. В целом приключения Жоффруа Пайена и аббата де Мальпея хоть и сохраняются в тексте, но во многом утрачивают свой комизм. Гротеск при переложении «Песни» Кювелье в хронику хотя и не изгоняется из повествования, но благодаря риторическому и стилистическому

конец XV в.), а также описанию в цифровой библиотеке Gallica Национальной библиотеки Франции (Лион, около 1480).

³² К. Петито отмечает, что это сочинение «гораздо короче, чем переложение Трюелье (то есть Кювелье), которым мы обязаны Д'Эстувиллю» (*Petitot C. Op. cit. P. 14*).

единообразие лишается эмоционального потенциала: стиль становится более «нейтральным», более «усредненным».

Наряду с изменением литературной формы, рассказ об осаде Сент-Севера подтверждает также и изменение, так сказать, «политического содержания» «Песни»: в трактовке образа Дю Геклена намеренно восстанавливается определенная дистанция между коннетаблем и принцами королевского дома, несколько стертая у Кювелье. Так, в прозаической версии значительные изменения претерпел перечень баронов, участвующих в осаде (v. 21711—21718 «Песни»). У Кювелье перечень открывается сравнением коннетабля с Роландом³³; в прозаическом же переложении сразу после герцога Иоанна Беррийского добавлен герцог Бурбонский, а за ним его родственник, граф де Ла Марш; в центре действия находятся только принцы крови; Дю Геклен отнесен дальше, а сравнение его с Роландом опущено³⁴. Есть и другие детали, свидетельствующие об относительном понижении коннетабля и возвышении принцев крови: Дю Геклен грозит смертью трусам³⁵ не своей властью (v. 21766 «Песни»), а «в отсутствие Монсеньоров»; он не на «свою волю» (v. 21862) заставляет сдаться предводителя англичан, но «на милость Монсеньоров»³⁶. Коннетабль в этом повествовании утрачивает непосредственную власть и систематически опирается на власть герцогов.

«Песнь о Бертроне Дю Геклене» Кювелье, один из последних образцов жесты, без труда подтверждает тот уже отмеченный исследователями факт, что, в отличие от классической эпохи, а также вразрез с теоретической моделью «Вергилиева колеса», в средневековой литературе не существует жесткой связи между жанром и стилем, в частности между эпосом и высоким стилем³⁷. Одна из причин этого несоответствия связана, как отмечает Даниель Пуарьон, с введением «многочисленных комических эффектов», которые уже в первых песнях о деяниях служат одним из основополагающих — и высоко цени-

³³ В рукописи Э. Шаррьера сравнивается только Бертран («Et Bertran du Guesclin y valí .I. Rolant», v. 20144); в рукописи Жан-Клода Фокона к нему добавляется герцог Беррийский («Berry et Guesclin, chascun vault un Roulant», v. 21711).

³⁴ Histoire de Messire Bertrand du Guesclin connestable de France. Op. cit. P. 498—499 (этот вариант близок к варианту издания Шаррьера: Chronique de Bertrand du Guesclin. Op. cit. P. 235).

³⁵ Ibid. P. 500.

³⁶ Ibid. P. 502.

³⁷ Poirion D. Op. cit. P. 25; см. также: Boutet D. Op. cit. P. 850.

мых — элементов их формы³⁸. «Песнь» Кювелье служит тому в высшей степени убедительным примером.

Гротескные эпизоды у Кювелье неизменно подчиняются двум правилам: с одной стороны, они почти всегда вводят в песнь низкий стиль или пародию на высокий стиль в ситуации несоответствия стиля и предмета; с другой — носителями «гротескной функции» всегда выступают персонажи более или менее «низкого» социального положения: либо сам герой, насколько позволяет его статус в повествовании, либо же его «заместители».

Исходя из этой констатации, можно сделать вывод, что «Песнь о Бертроне Дю Геклене» подчиняется единому стилистическому правилу: правилу соответствия стиля и предмета речи. Лучшим примером этого правила служит фигура героя. Поэт соотносит с ним определенный уровень стиля, эволюция которого, развиваясь параллельно рассказу и в связи с ним, отражает его восхождение по социально-политической лестнице. Если в начале «Песни» его отличает низкий стиль, выпадающий из общего высокого стиля рассказа, особенно эпизодов, где упоминается Карл V, то во время второй встречи с королем коннетабль на стилистическом уровне сближается с собеседником. Впрочем, эта конвергенция стилей Дю Геклена и короля осуществляется не столько за счет отказа коннетабля от низкого стиля, сколько на уровне некоего среднего стиля, обозначающего принижение монарха и его окружения.

По-видимому, это принижение стало вызывать неудовольствие: из прозаического переложения, заказанного в 1387 г. Жаном д'Эстувилем, всякие его следы исчезают и с редкой наглядностью восстанавливается главенство принцев королевского дома. Тем не менее Дю Геклен здесь не низводится до уровня самого заурядного персонажа, напротив: под предлогом переложения песни в хронику в прозаической версии последовательно убираются все признаки «простоты», какими Кювелье наградил своего героя.

Все это приводит нас к мысли, что у Кювелье, а затем у авторов, перелагавших его текст прозой, стилистическая характеристика героя является намеренной и осознанной, отвечая, скорее всего, определенной политической цели: его мифологизации³⁹. Связано ли это на-

³⁸ Poirion D. Op. cit. P. 25; Boutet D. Op. cit. P. 870.

³⁹ Некоторые ученые, говоря о «Песни» Кювелье, настойчиво употребляют слово «пропаганда»: см. Tixier C. Op. cit. P. 161–165.

меренное использование стиля, это осознание стиля, с теорией трех стилей? Поэт, естественно, никак об этом не упоминает.

Точно так же не доказано и то, что намеренное употребление нескольких уровней стиля в ходе повествования является признаком стремления, сознательного или бессознательного, применить еще один излюбленный принцип Цицерона: разнообразие, «*varietas*». Однако же тщательное следование этому принципу в тексте не позволяет нам присоединиться к излишне высокомерной оценке Кювелье у тех комментаторов XIX в., которые писали о его «бескрылом воображении и полном отсутствии композиции» и полагали, что «у этих авторов не было никакой науки о стиле, они допускали их все и без зазрения совести смешивали смешное и серьезное»⁴⁰.

⁴⁰ См. цитату из М. Авенеля, приведенную Ж.-К. Фоконом (*La Chanson de Bertrand du Guesclin*. Op. cit. Т. III. Р. 10), и его комментарии к ней.

Перевод во Франции XIV—XV вв. и учение о стилях

Французские переводы второй половины XIV — начала XV вв., насколько нам известно, никогда не рассматривались в связи с теорией стилей. Между тем Пьер Берсюир и, позднее, некоторые переводчики из окружения Карла V используют в своих прологах и термин стиль, и другие термины учений о стилях. Исходя из этих учений, переводчики оценивают и оригинал, и свой собственный перевод; можно полагать, таким образом, что переводы отмечены некими маркерами, указывающими на тот или иной стиль. Мы попытаемся прокомментировать те места прологов к французским переводам второй половины XIV — начала XV в., которые связаны с учениями о стилях, и затем обнаружить черты определенного стиля в двух из них.

Переводчики этого времени иногда прямо отмечают в своих прологах, что оригиналы написаны высоким стилем, иногда же, характеризуя оригиналы, наделяют их элокутивными и тематическими признаками высокого стиля или «темного слога». Так, Пьер Берсюир в прологе к переводу Тита Ливия («De l'ystoire romaine», 1359) отмечает, что этот латинский автор избирает в своем произведении «высочайший способ речи»: «la tres haute maniere de parler»¹. Словосочетание «maniere de parler» — перевод на французский язык латинского «genus dicendi» (букв.: «способ речи») — словосочетания, синонимичного термину «стиль» и встречающегося, в частности, в «Риторике для Геренния». В начале XVI в. Пьер Фабри, автор «Искусства полной риторики» (1521), излагая учение о трех стилях, использует именно этот термин: «Есть три способа речи, позволяющие рассказывать о любом предмете или материи; подобным образом и все материи

¹ Цитируем текст Берсюира по изданию: *Boucher C. La mise en scène de la vulgarisation. Les traductions d'autorités en langue vulgaire aux XIIIe et XIVe siècles. Thèse de doctorat, École Pratique des Hautes Études, Paris, 2005. P. 595.* Диссертация К. Буше включает антологию прологов, к которой мы будем не раз обращаться. Приносим благодарность К. Буше, предоставившей нам электронную версию своей диссертации.

можно разделить на три разряда: к первому относятся высокие и серьезные...» и т. д.² Дени Фулеша, переводчик «Поликратика» Иоанна Солсберийского (1372), объясняя, по какой причине отказывается от буквального способа перевода, ссылается на «высокий и благородный стиль древних поэтов» — «la haute et noble rethorique des poetes anciens»³. Слово «rethorique» было в определенных контекстах синонимом термина «стиль» — как, например, в прологе Жана Додена к его переводу «О средствах против Фортуны» Петрарки (1378), где Доден утверждает: «Петрарка равен всем упомянутым [то есть древним. — Л. Е.] или их превосходит и в том, и в другом стиле»⁴. Часть рукописей добавляет к этой фразе глоссу — «то есть в риторике и в поэтрии»⁵. Ссылка Дени Фулеша, переводчика Иоанна Солсберийского, на «древних», вообще говоря, выглядит несколько неожиданно. Видимо, Дени имеет в виду суждения античных писателей, которые Иоанн приводит в «Поликратике».

Рауль де Прель, переводчик «О Граде Божием» (1375), оценивая искусство Августина, непосредственно использует термин «стиль». Он называет стиль этого автора «высоким», причем из его слов следует, что «высоту» стиля он ассоциирует среди прочего со сложностью содержания книги: «эта книга, написанная <...> высочайшим стилем <...>, содержит <...> множество различных историй, извлеченных из сочинений древних авторов...»⁶. Симон де Эден, переводчик Валерия Максима (1375—1380), пишет о «сжатом и благородном стиле» своего автора («le brief et noble stille de la maniere de son parler»). Любопытно, что эта характеристика стиля входит у Симона в определение «формальной причины» (то есть формальных особенностей) повествования, которое переводчик заимствует из

² «Il est trois manieres de parler de toutes matières ou de toutes substances, ainsi comme l'en peult réduire toutes substances ou matières en trois espèces: la première haulte et grave...» (*Fabri P. Le grant et vrai art de pleine rhétorique*. Genève: Slatkine, 1969. P. 27).

³ *Denis Foulechat. Le Policratique de Jean de Salisbury (1372), livres I—III / Ch. Brucker, éd. Genève, 1994. P. 86.*

⁴ «maistre François Petrarch, lequel comme il ait esté pareil aux dessus nommez ou greigneur d'eulx en l'un ou en l'autre stille» (ms. BnF fr. 1117, f. 3 r.; этот перевод Додена цитируется, кроме специально оговоренных случаев, по указанной рукописи).

⁵ «en l'un ou en l'autre stille, c'est a dire en rethorique et en poetrie» (mss. Ars. 2860; Ars. 2671). Под «риторикой» здесь, по-видимому, имеется в виду стиль прозаических произведений, тогда как под «поэтрией» — стихотворных.

⁶ «ce livre est compilé <...> de si haut stile <...>, chargé de <...> plusieurs et diverses hystoires abregées de divers et anciens auteurs...» (*Boucher C. Op. cit. P. 612*).

гуманистического комментария Дионисия да Борго Сан Сеполькро (переводчик, как было показано, не раз к нему обращался), — однако у Дионисия этого термина нет⁷. Тот же Симон ниже характеризует стиль Валерия Максима как «величественный», «великолепный»: «le merveilleus stille du livre»⁸.

В некоторых прологах, помимо общего определения стиля оригинала, содержатся также и указания на его характеристики — тематические и элокутивные. Уже упоминавшийся Берсюир, как и многие переводчики его времени, причисляет сочинение Тита Ливия к тем, что необходимы для воспитания государя, особенно подчеркивая, что этот труд содержит важные сведения о военной науке. Берсюир как бы изымает из Тита Ливия военную компоненту, указывая, что эта книга учит монарха, как держать народы в повиновении:

C'est tout certain, tres souverain seigneur, car tous excellens princes, de tant comme il a l'engien plus clervoiant et de plus noble et vive qualite, de tant veut il plus volentiers encerchier et savoir les virtueux fais et les notables euvres des princes anciens, et les sens d'armes, raisons et industries par lesquelles il conquièrent jadis les paÿs et les terres, et edefierent empires et royaumes, et les fonderent, acreurent et deffendirent, et gouvrenèrent et tindrent par grans successions et par longues durees, afin que par samblables guises il puissent leurs terres deffendre et gouvrenier et les estranges possider et conquerre en maniere deue, grever leurs anemis, deffendre leur subjés et aidier leur amis. <...> Ainsi doncques, tres excellent seigneur, me com-

⁷ Ср. пролог Дионисия да Борго Сан Сеполькро (Dionigi da Borgo San Sepolcro) к его комментарию «Достопамятных деяний и изречений Валерия Максима»: «Causa formalis duplex est, videlicet forma tractatus et forma tractandi: forma tractandi est ipsam veritatem breviter et lucide tradere, sed forma tractatus est divisio libri in partes et in parciales libros et libros dividere in capitula et hec in partes». — «Формальная причина здесь двоякая, а именно форма изложенного и форма изложения. Форма изложения — это краткий и ясный рассказ о былом; форма изложенного есть деление на части и отдельные книги, а также разделение книг на главы и последних на параграфы». Цит. по: *Di Stefano G.* Dionigi da Borgo S. Sepolcro amico del Petrarca e maestro del Boccaccio // *Atti della Accademia delle Scienze Di Torino*. 1961–1962. Т. 96/1. Р. 295). Ср. Симон де Эден (Simon de Hesdin): «La cause formelle est double, car il y a forme de traitier et forme du traitiet. La forme de traitier est le brief et noble stille de la maniere de son parler. La forme du traitiet est la division du livre en plusieurs livres et en plusieurs chapitres». — «Формальная причина здесь двоякая, так как включает форму изложения и форму изложенного. Форма изложения — это сжатый и благородный стиль речи этого автора. Форма изложенного есть деление на несколько книг и глав» (*Boucher C.* Op. cit. Р. 619).

⁸ Оба этих значения были присущи в XIV в. прилагательному «merveilleux».

mandastes vous que les trois Decades de Tytus Livius es queles sont contenues les hystoires romaines, je translatastes de latin en françois. <...>. Si preront pour vous ceulz qui vodront savoir l'art de chevalerie et prendre exemple as virtus anciennes, quant il verront que par vostre ordenance celi livre qui onques mais n'avoit esté touchiés est venus en lumiere et tant de nobles fais descript et recités⁹.

Высочайший повелитель, нет никаких сомнений в том, что всякий совершенный князь, будучи проникательным, благородным, исполненным величайшей добродетели, желает как можно больше узнать о доблестных деяниях и превосходных свершениях древних князей, а также постигнуть военную науку, то есть исследовать, как и каким образом эти князья покорили некогда страны и земли, воздвигли и основали империи и царства, расширили свои владения, правили ими и передавали их друг другу по наследству в течение долгих лет, — и все это с тем, чтобы и сам он мог оборонять свою землю и владеть ей, должным образом покорять и подчинять своей власти чужие страны, наносить урон врагам, защищать подданных, приходить на помощь друзьям. <...> По этой причине Вы мне и повелели, высочайший господин, чтобы я перевел с латинского языка на французский три Декады Тита Ливия, рассказывающие о римской истории. <...> Все те, кто захотят постигнуть военное искусство и подражать добродетелям древних, вознесут за вас молитвы, когда узнают, что по вашему приказанию эта книга, содержащая рассказы о столь благородных делах, но никому не известная, была извлечена на свет.

История Тита Ливия, как она охарактеризована Берсюиором, — произведение, рассказывающее о «доблестных деяниях и свершениях древних князей» («les virtueux fais et les notables euvres des princes anciens»), — тематически укладывается в определение высокого стиля, которое дает, например, Иоанн Гарландский. В своей «Поэтрии», как известно, Иоанн связывает характер стиля, прежде всего, с героями произведения; высокому стилю, пишет он, подобают «лица важные», последних он тут же отождествляет с князьями¹⁰.

⁹ Boucher C. Op. cit. P. 594—595.

¹⁰ «Item sunt tres stili secundum tres status hominum. Pastorali vite convenit stylus humilis, agricolis mediocris, gravis gravibus personis, que presunt pastoribus et agricolis. Pastores divicias inveniunt in animalibus, agricole illas adaugent terram excolendo, principes vero

Однако еще в большей степени тематическая характеристика «Истории» Тита Ливия, предложенная в прологе Берсюира, согласуется с описанием содержания произведений высокого стиля, которое дается в «Полной риторике» Пьера Фабри: «Предмет произведения высокий и важный, если речь идет о богословии, семи свободных искусствах, воспитании князей и государстве»¹¹.

Этому тематическому определению, отвечает, вне сомнений, и книга Августина «О Граде»; впрочем, ее переводчик Рауль де Прель несколько раз обращает внимание своего адресата, Карла V, на высоту предметов, о которых пишет Августин:

...un livre <...>, qui plus traite de matieres grandes, hautes, subtiles et diverses, et qui a paines peuent cheoir en entendement humain pour haultesse et profundité des matières...¹²

...книга <...>, трактующая о предметах великих, важных, сложных и разнообразных, каковые едва ли доступны простому человеческому разумению из-за своего величия и глубины...

Наряду с тематическими характеристиками стиля, прологисты упоминают и элокутивные. Эти характеристики также указывают на то, что оригинал написан высоким стилем или же, иногда, сложным слогом («ornatus difficilis»). Робер Годфруа, переводчик «Книги девяти древних судей об астрологии» (1361), посвященной дофину Карла, будущему Карлу V, сетует на темноту оригинала, обусловленную многочисленными метафорами¹³. Метафора — фигура сложного слога, сообщающая произведениям темноту. Лоран де Премьефе ука-

possident eas inferioribus donando» (The Parisiana Poetria of John of Garland / T. Lawler ed. New Haven; London, 1974. P. 86). См. также отрывки из этого трактата в переводе М. Л. Гаспарова: Иоанн Гарландский. «Поэтика. Избранные места» // Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье. М., 1986. С. 178–190; мы следуем переводу М. Л. Гаспарова в тех случаях, когда интересующее нас место из «Поэтики» содержится в его публикации.

¹¹ «Les hautes et graves substances sont quant on parle de théologie, des sept ars liberaux, du régime des princes et de la chose publique» (P. 27–28).

¹² Boucher C. Op. cit. P. 610. Ср. также ниже: «ce livre est compilé de diverses et haultes matière» (Ibid).

¹³ Название латинского оригинала: «Liber novem iudicium»; французского перевода: «Livres des neuf anciens juges de astrologie». Ср.: «...l'original en latin qui est merveilleusement obscur <...> et y a tout plain de metaphores et impropres manieres de parler» (Boucher C. Op. cit. P. 617–618). — «Латинский оригинал крайне темен <...>, содержит множество метафор и слов, употребленных в несобственных значениях».

зывает в прологе «Книги о старости» («*Livre de vieillesce*»; 1405), что сочинение Цицерона, написанное на латинском языке с большим искусством, содержит «весьма важные и мудрые изречения»¹⁴. Он же в прологе «Книги о подлинной дружбе» (1416), переводе «*De amicitia*» Цицерона, дважды упоминает «важность изречений» и «величественность слов» Цицерона («*la magesté et la gravité des paroles et sentences*»; «*la gravité des sentences et la magesté des paroles*»)¹⁵. Согласно «Риторике для Геренния», «важные изречения» («*graves sententiae*») — принадлежность высокого стиля¹⁶.

Некоторые прологисты не отделяют суждения о стиле (или риторических особенностях) оригиналов от суждений о грамматике древних языков; в соответствии с античной традицией комментирования древних авторов («*enarratio poetarum*») они подчиняют поэтику и риторике, и грамматике¹⁷. Термины грамматики используются, в частности, в «Риторике для Геренния», где упоминается «чистота латинской речи» («*Latinitas*») — иначе, свобода от каких бы то ни было недостатков¹⁸. Этот термин появляется в прологе Берсиюра к Титу

¹⁴ «En obeissand donques a voz commendemens, je me suis essaié de convertir en françois au moins mal que j'ay pu le livre avant nommé, qui est comme vous savez en langage latin fait par grant artifice et de sentences moult graves et soubtiles...» (Ibid.).

¹⁵ «Je donques qui vueil venir a mon euvre principale, <...> vous prie et requier supporter paciamment mon ignorance et ma petitesse au regard de ce livre saignement composé et haultement escript en langage latin, lire par plusieurs foiz et penser dedans vostre couraige la gravité des sentences et la magesté des paroles car attendue la subtilité de l'acteur de ce livre qui dedans est employee, il n'est pas vraysemblable que les hommes petitement et moyennement lettrez ou ingenieux puissent cestui ne autre artificiel livre entendre tantost a une seule foiz lire ou escouter» (Boucher C. Op. cit. P. 576—577). — «Итак, переходя к моему главному делу, <...> молю и прошу вас с терпением отнестись к моему невежеству и ничтожеству, которое я проявил в переводе этой книги, сочиненной на латинском языке с необыкновенной ученостью и превосходством, а потому несколько раз перечитать и обдумать содержащиеся в ней важные сентенции и величественные речения, ибо учитывая изощренность, с какой она написана, едва ли можно полагать, что люди мало или посредственно образованные смогут эту книгу понять, прочитав ее или выслушав всего лишь один раз».

¹⁶ «In gravi consumetur oratio figura, <...> si graves sententiae <...> eligentur...» (IV, 11). — «Речь написана в высоком стиле <...>, если предпочтение отдано важным изречениям...».

¹⁷ Murphy J. J. *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1974. P. 32—42.

¹⁸ «*Latinitas est quae sermonem conservat ob omni vitio remotum: vitia in sermone, quo minus is Latinus sit, duo possunt esse: soloecismus et barbarismus*» (IV, 17). — «Чистота

Ливию: древнему автору, уверяет Берсиор, присуща «полная чистота латинской речи» («la parfonde latinité»). Берсиор отмечает это свойство языка Ливия непосредственно после упоминания его «высокого стиля» и далее перечисляет несколько стилистических характеристик «Истории», которые тем самым становятся характерными признаками и высокого стиля, и совершенной латинской речи как таковой:

...la tres haute maniere de parler et la parfonde latinité que a le dit aucteur soit excedent mon sens et mon engin, comme les *constructions* d'iceli soient si trenchiés et si briefves, si *suspensives* et si d'estranges mos que au temps de maintenant po de gens sont qui sachent entendre¹⁹.

...высочайший стиль этого автора и полная чистота латинской речи, которая ему присуща, превосходят мое разумение и способности, — этот автор пишет предложениями краткими и как бы оборванными, неясными и полными темных слов, каковые теперь почти никто не способен понять.

Под «*constructions suspensives*», о которых речь заходит во многих прологах этого времени, видимо, имеются в виду те предложения, неясность смысла которых была обусловлена синтаксической незавершенностью²⁰. Подобным образом Дени Фулеша и Рауль де Прель упоминают вместе грамматику латинского языка и высокий стиль своих авторов, а также «неясные предложения» («*sentences suspensives*»). Дени пишет о различии сочинений, написанных на латыни и на французском языке, усматривая его причины как в характере высокого стиля, так и в законах античной грамматики. Древняя грамматика и риторика определяют особенности синтаксиса произведений, написанных на латыни: свободный порядок слов, сложность синтаксических периодов, включающих «неясные» предложения. Объяснение несходства между латынью и французским, которое да-

латинской речи — это ее свобода от всяких пороков. В латинском языке более всего следует избегать использования варваризмов и солецизмов». О грамматических терминах в риторической традиции, в том числе «чистоте латинской речи», см., в частности: *Galland-Hallyn P. et Dietz L. Le style au Quattrocento et au XVIe siècle // Poétiques de la Renaissance*. Genève, 2001. P. 560.

¹⁹ *Boucher C.* Op. cit. P. 595.

²⁰ См. примечание Ш. Брюкера к его изданию «Поликратика» (*Denis Foulechat. Le Policratique de Jean de Salisburie*. Op. cit. P. 293); ср. также: *Dictionnaire du Moyen Français* (<http://www.atilf.fr/dmf/>): «évasif; qui laisse dans l'incertitude; responce suspensive».

ет Дени Фулеша, как кажется, опирается на филологическую культуру XII в.; не случайно переводчик сожалеет об упадке изучения классических авторов:

...la haute et noble rethorique des poetes anciens entrelace les mos et quiert estrange gramoire et tient sentences suspensives, parfondes et obscures, qui, ja lonc temps a, pour les petis entendemens est du tout oubliee en la commune escolle²¹.

...высокий и благородный стиль древних поэтов предполагает плетение словес, он сочетается с чуждой нам грамматикой, позволяет использовать неясные предложения, смысл которых скрыт в некой глубине и темен; из-за нашего слабого разумения этот стиль давным-давно предан забвению в обычных школах.

Дени, как кажется, связывает темноту некоторых латинских предложений со свободным порядком слов и синтаксической сложностью. Рауль де Прель, как и Берсюир, усматривает причину этой темноты в «краткости», под которой, видимо, следует понимать эллиптичность: книга Августина, отмечает он, «написана высочайшим стилем, в соответствии с древней грамматикой, она исполнена великих речений, смысл которых неясен из-за краткости»²².

Итак, видно, что переводчики рассматривают стилистические особенности высокого стиля в соотношении с непонятностью, «темнотой» оригиналов. Они соотносят их также с желательной — в той или иной мере — «ясностью» переводов и в этой связи оценивают свой собственный стиль. Но прежде чем обратиться к этим последним суждениям, следует вкратце напомнить о том, какое место «ясность» и «темнота» занимали в теории стилей. Если классическая риторика, как известно, считала «ясность» неперменным свойством совершенной речи, то в Средние века «темнота» оценивалась не менее позитивно, чем «ясность». Темнота свойственна, например, «трудному слогу» с характерным для него употреблением слов в переносных значениях. Она же присуща аллегорическим произведениям — тем в том числе, что посвящены священным материям. На закате Средних веков некоторые авторы ассоциируют сложный (и, следовательно

²¹ Denis Foulechat. Le Policratique de Jean de Salisburi. Op. cit. P. 86.

²² «ce livre est compilé de <...> de si haut stile et de ancienne grammaire, chargé de grans sentences suspensives en brieves paroles» (Boucher C. Op. cit. P. 595).

но, темный) словесный ряд с высоким стилем. Эта ассоциативная связь отпечатлевается, в частности, в эпистолах Шатлена и Роберте, вошедших в «Двенадцать Дам Риторике» (1463) — сборник посланий, которыми обмениваются двое поэтов в ходе литературного спора. Собираясь восславить Роберте, Шатлен уверяет в своем послании, что перед ним объект, который превосходит способности телесного зрения, разжигающий в его душе пламень. И тема послания, и восторг, охвативший поэта, указывают, что послание должно быть написано в высоком стиле²³; многие строфы послания темны, насыщены латинизмами, сложными синтаксическими инверсиями. Темнота, латинизирующий словесный ряд оказываются у Шатлена характерными чертами высокого стиля, — несмотря на то что его послание иронично, а хвалы, которые он воздает Роберте, двусмысленны. О связи между высоким стилем и сложностью, темнотой свидетельствуют, в частности, письма Петрарки. Так, в письме к Франческо Нелли («Письма о делах повседневных», XIII, 5) Петрарка пишет, что в римской курии его убеждают не писать столь сложно, то есть не в столь высоком стиле: «Говорили, что <...> мой стиль возвышенней, чем требует смирение римского престола. <...> Продиктованное мной многим показалось недостаточно понятным, хоть ясней нельзя было ничего придумать, а кое-кому греческим, а то и варварским языком»²⁴. Далее я еще вернусь к этому письму Петрарки.

²³ Послание Шатлена, строфа 8: «J'ay par dehors d'object d'une splendeur / Qui par dedans me rompt vertu visive. / J'ay qui m'excite a flamme et a ardeur...» (Les Douze Dames de Rhétorique / L. Batissier, éd. Moulins, 1838 (пагинация отсутствует). — «Передо мной объект, излучающий столь яркое сияние, / Что он лишает меня способности видеть. / Я охвачен пламенем, я весь пылаю...»

²⁴ Здесь и далее цит. издание: *Франческо Петрарка. Эстетические фрагменты* / Пер. В. В. Бибикина. М., 1982. С.127—128. См. латинский текст: «Unum obstare dicebatur quod mihi altior stilus esset quam romane sedis humilitas postulare; <...> quod dictaveram magne parti non satis intelligibile, cum tamen esset apertissimum, quibusdam vero grecum seu mage barbaricum visum est» (XIII, 5: Ad Franciscum Sanctorum Apostolorum, de successibus suis in romana curia, et de tribus stilis. *Francesco Petrarca*. Le Familiari / V. Rossi, ed. Firenze, 1937. V. 3. P. 68—69). Ср. также: «Clarum fieri stilo imperas; parere quidem in omnibus est animus; unum inter nos non plane convenit, quod tu humo proximum clarum vocas, ego quo altioem eo clariorem existimo, suis modo se nubibus non involvat» (XIV, 1: Ad Talarandum Albanensem episcopum cardinalem. *Francesco Petrarca*. Op. cit. P. 95). — «Велишь быть ясным в стиле. Я полон решимости повиноваться тебе во всем, но между нами есть то единственное расхождение, что ты называешь ясным стиль клонящийся к земле, а для меня он тем ясней, чем выше, лишь бы не кутался в облака» (*Франческо Петрарка. Эстетические фрагменты*. Цит. соч. С. 149).

Следует также напомнить, что в средневековом эпистолярном искусстве выбор лексических средств зависел от коммуникативной ситуации — в том числе от социального положения адресата, определяемого и абсолютно, и относительно автора послания (вышестоящий, равный или нижестоящий адресат). Примером может служить «Ars dictaminis» Томаса Капуанского (до 1185—1239), где исчисляются обращения, подобающие в разных ситуациях, — в посланиях папы королям и королевам, прелатам, в посланиях королей к папе (такая эпистола, выдержанная в крайне выпренном стиле, здесь приводится целиком), в дружеских письмах, в письмах отца к сыну, сына к отцу и т. д.; отдельная социальная группа, к представителям которой надлежало обращаться специальным образом, — наставники и ученые люди («magistris et aliis litteratis») ²⁵. Подобным образом и в «artes praedicandi» говорится, что проповедник должен строить проповедь в зависимости от своего адресата — простой или ученой паствы (так, например, у Гиберта Ноганского или Томаса Уолеса) ²⁶.

В своем «Искусстве полной риторики» Пьер Фабри резюмирует учение о стилях посланий и одновременно наиболее ясно характеризует зависимость между стилем и социальным статусом, а также обр

Or convient il parler de epistre ou de lettre missives en particulier et en ensuyvant la doctrine de haulte, basse et moyenne substance ia déclarée au premier livre. Aussi est il trois manieres de gens a qui l'en rescript : ou c'est a plus grand que soy, ou égal ou a moindre. Item, il est trois estatiz : les grans, comme le pape, empereur, roy, etc ; les moyens, comme prestres, bourgoys et tous ceulx qui ne sont trop hault eslevez ne trop bas déprimez ; les bas, comme sont serviteurs, laboureurs, etc. Se l'on parle a plus grant que soy, l'en doit parler a luy ou de luy en tout honneur, humilité ou révérence, en usant a leurs personnes de termes suppellatifz et comparatifz, comme «tre-hault, trespuissant, treshonnoré, tresredoubté», etc., selon la qualité de sa dignité. <...> Se l'on parle a égal a soy, l'en doit parler en plus familière révérence, en usant de termes positifz et comparatifz, et pou de supellatifz <...>. Se l'on parle a moindre que soy, l'en doit

²⁵ Издание доступно на сайте: <http://www.uan.it/alim/testi/xiii/AlimThoCapuanArsdictXIIIrepro.htm>.

²⁶ См. статью В. В. Смирновой «Угождать интеллектуалам и наставлять простецов» в настоящей публикации.

parler par maniere de honneste authorité en leur donnant a entendre aplemment et hardiement son intention²⁷.

Теперь надо сказать о письмах и посланиях, следуя учению о высокой, низкой и средней материи, уже изложенному в первой книге. Есть три рода лиц, которым пишутся письма: вышестоящим, равным или нижестоящим. Кроме того, есть три сословия: высокое, к которому принадлежит папа, император, король и т. д.; среднее, к которому относятся священники, горожане и все, кто стоят не слишком высоко, но и не слишком низко; низкое — как, например, слуги, пахари и т. д. <...> Если обращаешься к лицу высокому или вышестоящему, следует говорить с ним или же о нем со всей честью, почтением и смирением, используя при этом слова в превосходной и сравнительной степени, как, например, «высочайший, всемогущественный, почтеннейший, достойный величайшего уважения» и т. д. <...>. Если обращаешься к равному, — говорить с более умеренной почтительностью, используя, как правило, слова в положительной и сравнительной степени, редко в превосходной. <...> Если к нижестоящему, — говорить с надлежащим сознанием своего достоинства, внятно и решительно объявив о своем намерении.

Ниже Фабри еще раз повторяет, что, прежде чем приступить к написанию послания, следует хорошенько обдумать, кому пишешь, а именно каково положение и достоинство адресата, и здесь подчеркивает: «не следует писать о высоких материях тем, чье разумение и ученость не столь велики, чтобы их постичь, — только глупцы действуют таким образом. Также не нужно писать простофилям и невеждам словами, которых они не знают и не понимают, иначе они подумают, что над ними смеются»²⁸.

²⁷ *Fabri P.* Le grant et vrai art de pleine rhétorique. Op. cit. P. 194—196. На зависимость послания от статуса адресата указывает — хоть и не столь ясно — и «Поэтрия» Иоанна Гарландского: так, если автор послания выбирает пословицу, должен принять во внимание, среди прочего, к кому обращается (*The Parisiana Poetria of John of Garland*. Op. cit. P. 12).

²⁸ «Mais garder l'en se doit a escrire de plus haulte matière que son entendement ou science ne comprennent : a cela congnoist on les sotz ; ne d'escrire aux simples et ignorans de termes a ceulx incongneuz et entendibles, a celle fin que ilz ne cuydent pas que l'en se raille d'eulx» (*Fabri P.* Op. cit. P. 204—205).

Понимание высокого стиля как темного и сложного, а также учение эпистолярных искусств об адресатах и подобающих им стилях оказывает влияние на переводчиков, авторов прологов. Это влияние, как кажется, — одна из причин, которая обуславливает различие стилистических характеристик оригинала и перевода: стиль переводов, как следует из прологов этого времени, оказывается ниже, чем стиль оригиналов. Еще одна причина снижения стилистического регистра при переводе — несовершенство народного языка, о котором пишут многие средневековые авторы, переводчики в том числе. (Подчеркнем, что и переводчики более раннего времени указывают на различие оригиналов и переводов, однако именно начиная со второй половины XIV в. оно начинает осмысляться как несходство стилей.) Бенвенуто да Имолла, комментатор «Божественной комедии», называет народный язык «низким народным стилем», объясняя, по какой причине произведение Данте именуется «комедией»; эта номинация подразумевает, что все, написанное на латыни — то есть литературном языке, — принадлежит высокому стилю (пусть комментатор и не формулирует это противопоставление эксплицитно)²⁹.

²⁹ «Dico quod autor potius voluit vocare librum Comoediam a stylo infimo et vulgari, quia de rei veritate est humilis respectu litteralis, quamvis in genere suo sit sublimis et excellens» (Introductio). — «Скажу, что автор, скорее всего, назвал свою книгу комедией, поскольку стиль ее — низкий и народный; ведь и в самом деле этот стиль в сравнении с литературным низкий, хотя в своем роде он является возвышенным и превосходным» (Введение); «*e o lector, io te giuro per le note, idest per literas, di questa comedia, idest istius operis, quod autor vocavit comoediam, non tam ratione materiae, quam ratione styli vulgaris humilis*» (Inferno. XVI, 127–136). — «*О читатель, клянусь тебе знаками, то есть словами, этой комедии, то есть этого произведения, которое автор назвал комедией не из-за его содержания, но из-за его низкого народного стиля*» (Ад. XVI, 127–136; *Comentum super Dantis Aldigheri Comoediam*). Сходным образом объясняется название «комедия» и в письме к Кангранде делла Скала, хотя слово «стиль» здесь не используется: «*Et per hoc patet quod Comedia dicitur presens opus. Nam si <...> respiciamus <...> ad modum loquendi, remissus est modus et humilis, quia locutio vulgaris in qua et muliercule communicant*» (31). — «Отсюда ясно, что это произведение называется Комедией. Ведь если <...> принять во внимание <...> характер речи [автора], то эта речь — всем доступная и сниженная, это народное наречие, на котором говорят и простые женщины» (31). В середине XV в. испанец Иньиго де Мендоса, маркиз де Сантьяны утверждает в прологе к собранию своих сочинений, что к высокому стилю относятся только произведения, написанные на греческом и латинском языке, тогда как тем, что написаны на народном, отводятся два более низких стиля, — здесь видна та же традиция, которой следовал Бенвенуто да Имолла, но у Сантьяны мысль комментатора «Божественной комедии» доведена до логического завершения.

Отголоски этих учений о стилях, как кажется, слышны в суждениях Лорана де Премьефе. В прологе «Книги о дружбе» Лоран де Премьефе признает, что стиль перевода ниже, чем стиль оригинала, объясняя это снижением особенностями народного языка:

...la mageste et la gravite des paroles et sentences sont moult humilices et admoindries par mon langage vulgar qui par necessite de motz est petit et legier³⁰.

...величественность и важность изречений и сентенций Цицерона будет более умеренной и низкой из-за моего народного языка, который в силу самых своих слов ничтожен и легковесен.

В прологе «Книги о старости» он ссылается на неспособность читателей к восприятию «риторического искусства древних» и с ней связывает необходимость введения в перевод глосс и толкований:

Pour ce que en langage vulgar ne puet est pleinement gardee art rethorique, je userai de paroles et de sentences tantost et promptement entendibles et cleres aux liseurs et escouteurs de ce livre, sanz riens laisser qui soit de son essence. <...> ce qui semble trop bief ou trop obscur, je le allongirai en exposend par mots et par sentences³¹.

Поскольку древнее искусство риторики нельзя сохранить в произведении на народном языке, воспользуюсь такими словами и предложениями, которые будут понятны и вняты читающим и слушающим эту книгу сей же миг, безо всякого промедления, — разумеется, не опустив при этом ничего, что относится к ее сути. <...> А то, что сказано в ней кратко и темно, выражу длиннее и разъясню дополнительно.

О том, что переводы будут ясными и понятными читателям, пишут многие — например, Рауль де Прель, Симон де Эден, Дени Фулеша. Эти переводчики как бы предвосхищают совет, который позднее дает сочинителям эпистол Фабри: не возноситься слишком высоко и не блистать ученостью, если обращаешься к непросвещенному, — выражаясь словами Лорана де Премьефе, «людям мало или посредственно образованным»³². Эти переводчики признают тем самым, что стиль

³⁰ Boucher C. Op. cit. P. 576.

³¹ Ibid. P. 559–560.

³² См. прим. 15.

переводов не будет столь же высок, как стиль оригинала, которому, напомним, по их собственному признанию, присуща темнота. Они, так сказать, следуют ровной дорогой, напоминающей ту, движение по которой описано в «Лабиринтуса» Эверарда Немецкого: поэт, пишущий «легко», оставляет «важность», отдает предпочтение повседневному словам, прямому порядку слов, паратаксису, настоящему времени³³. Подобным образом переводчики, стремящиеся к ясности, избавляются от неясных, незавершенных по смыслу предложений («sentences suspensives»), переходят от синтаксически сложных латинских периодов к более простым конструкциям, предпочитают общепотребительную лексику, нередко проясняют смысл слов с помощью синонимов. Дени Фулеша указывает, что использует в переводе синонимы для того, чтобы выявить значение того или иного слова³⁴; синонимы, напомним, — фигура легкого слога. Однако такая позиция не была единственной: часть переводчиков движется иным путем. Они утверждают, что сохраняют сложные слова, что не способны растолковать в переводе текст латинского автора так, чтобы он стал абсолютно ясным («declarer plainement»), — в таком контексте наречие «plainement», соотносящееся с латинским «plane», встречается в нескольких прологах.

Среди переводчиков, которые сохраняют во французском известную сложность и темноту, присущую оригиналу, — Пьер Берсюир, который в прологе к своему Титу Ливию заявляет: «воспользуюсь словами, заимствованными из латинского языка, не присовокупляя к ним пояснений» («je userai de ces mos empres du latin sans autre

³³ «Est via plana duplex: non floret prima; secunda / Reticis opibus delicosa viget. / Prima curro via plana, gravitate relicta / Omni: verba mihi quotidiana placent; / Succincte verbis praesentis temporis utor, / Iam videatur agi. / Exit servus, habet urnam manibus; lapis obstat, / Nutat pes; urna frangitur, ille gemit» (Laborintus // Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles / E. Faral, éd. Genève: Slatkine, 1982. P. 351. V. 431—438). — «Есть два ровных пути; первый не покрыт цветами; второй / Украшен красотою риторик. / Пойду сначала первым, вовсе оставив / Важность: сейчас мне любезен повседневный слог; / Речь моя коротка, ставлю глаголы в настоящее время, / Как если бы все совершалось на глазах. / Выходит слуга, в руках держит сосуд, / Камень лежит, / Нога спотыкается; сосуд разбивается; слуга вопит».

³⁴ «Si ay aucunes fois mis et adjousté plusieurs sinonimes pour les convocations déclarer...» — «В одних случаях я добавил и присоединил к иным словам много синонимов, чтобы объяснить смысл нужного мне слова...» (Denis Foulechat. Le Policratique de Jean de Salisbury. Op. cit. P. 86—87).

declaration»). Берсюир отказывается от внесения в текст перевода толкующих перифраз, поскольку в противном случае перевод станет слишком длинным; толкования сложных терминов он вносит в глоссарий, помещая его в начало рукописи³⁵.

Решение, принятое Берсюиором, предвосхищает те рекомендации, которые Пьер Фабри позднее дает авторам, пишущим в высоком стиле: использовать слова, подобающие высоким материям и избегать перифраз:

Et est necessaire a retenir que cil qui voudra composer par substance haulte et grave, qu'il use de terme haults et graves et a ce imposez par noz peres pour la substance de quoy il veult parler, comme de theologie termes theologaulx, de astrologie astrologaulx, et ainsi doit estre entendu de toultes choses. <...> Et qu'il soit vray le langage françoys est si ample et abundant en termes que, combien soit que l'en puisse parler de toultes sciences sans user de propres termes de icelles comme par cirunlocutions, toulteffoyes le plus elegant et le plus abregé est de user de propres termes ja par noz peres imposez...³⁶

Надо запомнить, что если кто захочет написать о материи высокой и важной, пусть воспользуется словами высокими и важными, — теми же, что и наши отцы применяли к той мате-

³⁵ «Car en nom Dieu ceti aucteur en parlent de la matiere d'armes et autrement use en plusieurs lius, quant li cas i eschiet, de trop de mos qui ont mout grandes significacions, et si n'avons en langaiges françois nus propres mos segnifiables qui toutes ces choses puissent segniefier, a iceli convient par grans declarations et circumlocutions donner entendre que celi mos segifiast. Et pour ce donques que trop souvent convient user de ces moz, et lonc seroit chascune fois declirier leurs significacions, comme propres mos françois nous n'aions pas qui les puissent comprendre, <...>, je userai de ces mos empres du latin sans autre declaration mes que au commencement du livre, apres le prologue, je ferai un chapitre ou par l'ordre de l'a. b. c. je declarerai les significacions des mos dessus dis» (*Boucher C.* Op. cit. P. 595–596). — «В самом деле, этот автор [Тит Ливий. — *Л. Е.*], говоря о военных материях, а также, ежели нужно, и в некоторых других местах, использует множество слов, смысл которых весьма сложен. Мы же не имеем в нашем французском языке никаких собственных слов для обозначения всего необходимого, и нужно было бы, чтобы переводчик с помощью пояснений и перифраз дал понять, каков смысл таких слов. Но поскольку приходится очень часто использовать сложные слова и долго было бы каждый раз объяснять их значения, а собственных французских слов для перевода не имеется <...>, я воспользуюсь словами, заимствованными из латинского языка, не присовокупляя к ним пояснений, но в начале книги, после пролога, помещу главу, в которой, расположив эти слова по алфавиту, объясню их значения».

³⁶ *Fabri P.* Le grant et vrai art de pleine rhétorique. Op. cit. P. 29–30.

рии, о которой собирается вести речь, как, например, к богословию — богословские, к астрологии — астрологические, и это же касается всех других предметов. [...] Хотя и верно, что французский язык велик и богат словами, так что можно о любом предмете говорить, не используя собственных слов, но прибегая к перифразам, все же выйдет более гладко, да и короче, если воспользуешься собственными словами, которые уже были в ходу у наших отцов.

Не исключено, что Фабри формулирует свои правила с оглядкой на опыт переводчиков, — обращает на себя внимание ссылка на «наших отцов», пустивших в ход те или иные слова. Но то, что в начале XVI в., во времена Фабри казалось «гладким», во времена Берсюира да и позже, в XV в., было темным и сложным. О темноте перевода Берсюира, содержащего слова, «крайне сложные для понимания», говорится в прологе к его позднейшей редакции, поднесенной Карлу VII в 1445 году³⁷. О восприятии этого перевода в XV веке любопытным образом свидетельствует «Краткое историческое зеркало Франции» (1452 г.): «король Карл, хоть и читал этот перевод, находил, что он по большей части столь же темен, как и латинский текст»³⁸.

К переводчикам, избравшим сложность и сопутствующую ей темноту, относится и Жан Доден. В прологе к переводу книги Петрарки «О средствах против благоприятной и неблагоприятной Фортуны» («De Remediis utriusque Fortune»; 1378) Доден признает:

...ceste translacion <...> ne l'ay je peu desclairier suffisamment ne plainement (ms. BnF fr. 1117 f. 3 v).

³⁷ «Pierre Berchoire, jadis prieur de Saint-Eloy de Paris <...> a la requeste de feu de bonne memoire vostre bezaïel le roy Jehan, translata de mot a mot de latin en françois les trois Decades du dit Titus Live, qui de present sont en usage, sans aucune chose y avoir adjousté du sien, combien qu'il y ait plusieurs termes dont usoient lors les Romains bien difficiles a entendre...» (Boucher C. Op. cit. P. 593, note 183). — «Петр Берхорий, некогда приор Сент-Элуа в Париже <...> по повелению Вашего прадеда, доброй памяти короля Иоанна, слово в слово перевел на французский язык три Декады упомянутого Тита Ливия, каковые теперь у нас в ходу, — ничего не добавив к тексту от себя, хотя там множество сложных для понимания терминов, которые использовали римляне».

³⁸ «Mirouer historial abregié de France»: «[le] roy Charles, touteffoiz qu'il lisoit ladicte translation, disoit que en la pluspart elle estoit aussi obscure comme le texte latin» (цит. по: Veyseyre G. Mettre en roman. Les prophéties de Merlin. Voies et détours de l'interprétation dans trois traductions de l'*Historia regum Britannie* // Mout obscuras paroles. Etudes sur la prophétie médiévale / R. Trachler, éd. Paris, 2007. P. 129, note 115).

...я не смог сделать перевод <...> в достаточной степени понятным, полностью развернутым, ясным...

Доден осознанно отдает предпочтение такому типу перевода, поскольку усваивает эстетические установки Петрарки и стремится ему подражать. Из пролога следует, что он был восторженным поклонником Петрарки и читал не только то его произведение, которое перевел. Здесь он довольно точно цитирует эпистолу Петрарки к Никколо Аччауоли, входящую в «Письма о делах повседневных» (XII, 2)³⁹. Вступительные слова к цитате из этой эпистолы (а также и другие места пролога Додена, о которых мы скажем позднее) позволяют предположить, что Доден читал и комментарий к ней, который составил друг Петрарки, Марко Барбато да Сульмона. Доден упоминает в прологе и «Буколическую песнь» Петрарки. Итак, пролог Додена обнаруживает его знакомство с творчеством Петрарки и литературой гуманизма.

Доден делает выбор в пользу темноты и сложности, когда отказывается от внесения в перевод каких-либо дополнений, для которых в оригинале нет эквивалентов. Он утверждает, что никоим образом не намерен вмешиваться в текст знаменитого автора, который для него жестко фиксирован: «мне не позволено самовольно добавить что-либо к этой знаменитой и известной книге или же что-либо из нее изъять»⁴⁰. Доден здесь подражает Петрарке, который в прологе к первой части «De Remediis» подобным образом отказывается вторгаться в сочинение Сенеки: «Я не помышляю что-либо добавить к этой маленькой книжечке, которая всем известна, ни что-либо из нее изъять; этот труд, созданный несомненным гением, не нуждается в том, чтобы его улучшали...»⁴¹

Доден объявляет о своем отказе от внесения каких-либо дополнений в текст перевода, констатируя, что в нем есть немало непонят-

³⁹ «Ad Nicolaum Azarolum, magnum Regni Sicilie senescalum, institutio regia» (Familiars. XII, 2) — «К Николаю Азаролу, Главному сенешалю королевства Сицилии, наставление князя». Ср.: Евдокимова А. В. От смысла к форме. Перевод во Франции XIV века: опыт типологии. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 269–271.

⁴⁰ «ne me laisse point adjoûter ou diminuer aucune chose a mon pouvoir ou corps de ce livre, qui est moult authentique, solennel...» (BnF fr. 1117, f. 4 v.).

⁴¹ «Is libellus passim in manibus est vulgi, cui ego nihil addere, nichil detrudere meditor, quod et magno ingenio conflatum opus nostram dedignamur limam...» (Pétrarque. Les remèdes aux deux fortunes / C. Carraud, éd. Paris: Millon, 2002. P. 14). Речь идет о сочинении Псевдо-Сенеки «De remediis fortuitorum» («О лекарствах против случайностей»).

ных, темных слов: он понимает, что его решение приходит в противоречие с необходимостью давать читателю разъяснения; как и некоторые другие переводчики этого времени, он составляет к переводу глоссарий: «Поскольку же в этой книге употребляется множество слов, значения которых темны для людей, никогда не читавших и не слышавших сочинений поэтов, а также и других авторов, <...> я поместил трудные слова и их толкования в отдельную книгу, расположив их в обычном порядке букв, начиная с ABC и т. д.»⁴².

Принятое Доденом решение — ничего не добавлять к сочинению Петрарки — наталкивалось не только на языковые препятствия, но и приходило в противоречие с содержанием «De Remediis». Книга Петрарки насыщена упоминаниями древних писателей и их сочинений, исторических событий и деяний, удивительных природных явлений, цитатами и парафразами из многих поэтов и историков, названиями мало известных народов, городов и стран, почерпнутых из разных источников, — читатель «De Remediis» нуждался, по-видимому, в более обширном и основательном комментарии, нежели глоссарий. Доден отдает себе в этом отчет: «Да будет Вам угодно уразуметь со всей присущей Вам мудростью, что поскольку в этой книге мимоходом затрагивается множество пространных, различных и чрезвычайно сложных историй, которые несравненно бы выиграли, ежели были бы изложены полностью, но не столь кратко, как в тексте этой книги...»⁴³ Казалось бы, за этими словами должно последовать указание на некий комментарий, сопровождающий перевод. Доден, однако, не давая такого обещания, предлагает заказчику перевода, французскому королю Карлу V, длинный список авторов и произведений, которые помогут ему узнать о всех упомянутых историях. Здесь можно найти имена многих древних и средневековых писателей — Вергилия, Овидия, Горация, Стация и т. д. Не комментируя этот перечень авторов в деталях, отметим, что многие имена авторов и названия произведений Доден нашел, вероятно, в уже упоминавшемся комментарии

⁴² «Avec ce, pour plusieurs mos obscurs qui ou proces de ce livre sont nus en signification a ceulx qui n'ont veu et entendu les livres des poetes et d'autres aucteurs, <...> j'ay mis en un livre a part l'exposcion des diz mos, et yceulx mos meismes selon l'ordre des lettres qui se commencent A. B. C., etc.» (BnF fr. 1117, f. 3 v.).

⁴³ «Mais a vostre haulte sapience plaise savoir que, comme en ce present livre soient touchees plusieurs et diverses histoires longues et de grant occupation, en tant qu'elles contendroient plus sans comparaision si elles estoient desclairées plainement que ne fait tout le tieuxde de ce livre...» (BnF fr. 1117, f. 3 v.).

Марко Барбато да Сульмона, а также, быть может, в аннотированных рукописях «*De Remediis*» и «*Familiares*»⁴⁴.

Доден признает, что читатель нуждается в «полном» изложении многочисленных и «сложных» историй, которых Петрарка лишь «касается», а также в объяснении их смысла. Однако, в отличие от современников, он предпочитает не вносить их в самый перевод, полагая, что это исказит представление читателей об оригинале, которому, как он отмечал, присуще особое совершенство. Из сказанного следует, что для Додена формальные черты оригинала являются его неотъемлемой частью: отказ от вмешательства в сочинение известного автора логически связан с желанием переводчика воспроизвести его форму, одно подразумевает другое.

В соответствии с декларациями пролога Доден в самом переводе часто почти полностью отказывается от комментариев: у него не найдешь развернутого изложения «историй», о которых вспоминает Петрарка. Многие имена прославленных героев, писателей и названия произведений Доден не сопровождает никакими пояснениями. Читатель перевода, по всей видимости, должен был обратиться к предложенному ему списку книг, чтобы узнать что-либо об упоминаемом Петраркой Спурине, юноше, с презрением отнесшемся к сво-

⁴⁴ Известны две латинские рукописи «Книги о средствах против Фортуны» и «Писем о делах повседневных» («*De Remediis*»: BnF lat. 6501 A; «*Familiars*»: BnF lat. 8569), которые содержат пометы, написанные, как было показано, в высшей степени эрудированным читателем. Иногда эти пометы указывают источник какого-либо суждения Петрарки, иногда — параллельное место, встречающееся у другого автора. Эти рукописи описаны в каталоге Э. Пеллегрин (*Pellegrin E. Manuscrits de Pétrarque dans les bibliothèques de France // Italia medioevale e umanistica*. 1961. Т. IV. P. 385—386; 398—399). Им же посвящена недавняя диссертация, которая включает и полную публикацию помет: *Candrina S. Studio ed edizione delle postille al Petrarca di un ignoto annotatore del secolo XV: i manoscritti Parigi, Biblioteca nazionale, lat. 8569, 6501 e 6502. Thèse. Université catholique de Louvain, Institut d'études médiévales*, 2002—2003; текст диссертации см. на сайте: <http://edoc.bib.ucl.ac.be:81/ETD-db/collection/available/BelnUcetd-05262003-220929/unrestricted/TesiFIN.pdf>). С. Кандрина датирует эти рукописи 1400—1420 гг.; согласно исследовательнице, анонимный аннотатор некоторое время жил в Авиньоне и работал в библиотеке авиньонских пап; возможно, он был одним из приближенных Педро ди Луны, папы Бенедикта XIII (1394—1423), лишенного сана в 1409 г. На наш взгляд, не исключено, что эти маргиналии (быть может, в некоторой части) восходят к более ранним рукописям. Так, в пометах к «Письмам о делах повседневных» встречаются такие ошибки, которые позволяют предположить, что часть маргиналий аннотатор составил не сам, но переписал с более ранней, также аннотированной рукописи «Писем о делах повседневных». Мы приводим аргументы в пользу этого предположения в нашей монографии (От смысла к форме. Цит. соч. С. 286—288).

ей красоте; о Милоне Кротонском; о Дикеархе, ученике Аристотеля; Фокионе, афинском ораторе и полководце, современнике Демосфена, — вслед за Петраркой, Доден «вспоминает» обо всех этих лицах непринужденно, называя только имя и не обременяя читателя никакой информацией. Доден ни слова не добавляет к исходному тексту и тогда, когда Петрарка пишет о теле Помпея, которое волны носили по своей воле, о голове мертвого Марка Красса, отягощенной золотыми украшениями, о массалийцах, ставших свидетелями гибели своих кораблей:

Петрарка	Доден
...habes quod tibi Phocion vir magnus inuideat, quem civem, de se aliter meritum, ingrata Athenarum urbs, defunctum quoque suis finibus expulit, inaudita crudelitas (<i>Pétrarque. Les remèdes aux deux fortunes. Op. cit. P. 1146</i>).	...tu as en toy dont tel vaillant homme Phocion ait envie, lequel combien que comme bon citoyen d'Athenes il eust autrement desservy, ycelle cité par ingratitude bouta hors du pays depuis qu'il feu mort: ce feut cruaulté non oyé! (BnF fr. 1117, f. 382 r).
... у тебя есть то, что вызвало бы зависть Фокиона, великого мужа. Неблагодарные Афины отдали приказание предать погребению прах этого заслуженного гражданина вне своих пределов — неслыханная жестокость!	[тот же смысл]
Et Magnus Pompeius tantus vir insepultus iacuit, immo nec iacuit, sed iactatus est fluctibus obrutusque. Neque adeo te delirum reor ut opinione tua factus ille felicius sit sepulcro; sicut nec collega eius Marcus Crassus infelicius, quod qui eum sepeliri iuberet nemo affuit. In reliquis enim pene pares exitu fuere, nisi quod Crassi caput, ut ditissimum avarissimumque omnium decebat, auro gravius fuit servatum (<i>Pétrarque. Les remèdes aux deux fortunes. Op. cit. P. 1141—1142</i>).	Pompee le grant mesmes qui fu si hault homme, geut non enseveli; ne geut pas, mays fust degeté et rué par les flolz. Ne je ne cuide point que tu soyes si hors du sens que selon ton oppinion il devenist plus eureulx par avoir sepulcre, aussi comme son compaignon. Aussi Marcus Crassus ne feut point pleus maleureulx pour ce, ses n'ot aucun qui commandast qu'il feust enseveli. Car quant aux aultres choses ilz furent auncquez pareilz en leur fin, fors que tant que le chief de Crassus feut plus chargé d'or, selon ce qu'il

	doit et appartenoit a si tresriche et si tresadvers de tous, si comme il estoit (BnF fr. 1117, f. 380 r).
Сам Великий Помпей, славный муж, покоился непогребенным, да и не покоился, поскольку волны то швыряли его тело, то перекатывались через него. Но не думаю, что ты настолько лишен здравого ума, чтобы полагать, будто в могиле он был бы счастливее. Да и соратник его Марк Красс не стал несчастнее от того, что рядом не нашлось никого, кто предал бы его погребению. В остальном же кончина обоих почти одинакова, — с той только разницей, что голова Марка Красса была отягощена золотом, как и подобало этому богатейшему и скупейшему мужу.	[тот же смысл]

Перевод Додена сложен не только из-за того, что содержит латинизмы и мало известные имена собственные, но и из-за особенностей синтаксиса. Здесь много разветвленных и многосоставных предложений — переводчик часто имитирует строение латинского периода, воспроизводит отношения между его частями. Неслучайно, быть может, Доден, принося извинение Карлу V в том, что не сделал текст полностью «ясным», использует уже упоминавшееся наречие «plainement». Некоторые исследователи отмечают, что старофранцузское «plainement», встречающееся в прологах переводчиков, указывает на необходимость или невозможность перехода от объемного синтаксиса латинского периода к более «плоским», простым конструкциям народного языка; согласно Г. Кропп, таково значение этого наречия в прологе Жана де Мена к его переводу «Утешения Философией»⁴⁵. В самом деле, фразы, которыми пишет Доден,

⁴⁵ *Cropp G. M. Le Livre de Boece De Consolacion: from Translation to glosed Text // The Medieval Boethius: Studies in the Vernacular Translation of the De Consolatione Philosophiae / A. J. Minnis, ed. Cambridge, 1987. P. 72–73; ср. также глоссарий Г. М. Кропп к ее изданию: Le Livre de Boece de Consolacion / G. M. Cropp, éd. Genève, 2006. P. 448:*

непохожи на тот образец «легкого слога», который Эверард Немецкий приводит в своем «Лабиринтусе», — тем, кто следует «ровной дорогой» («*via plana*»), напомним, подобает нанизывать краткие бессоюзные предложения и описывать последовательные действия с предельной простотой (см. прим. 33 на с. 210).

<p>Петрарка</p> <p>Hanc ergo varietatem* cogitanti michi, non modo cum de hoc vellem aliquid scribere, tu occurebis dignus eo munere, quo uterque nostrum cummuniter uteretur, ut ait Cicero, sed etiam tu me solus, ut scriberem excitabas, non quidem verbo, ut qui ceptorum nichil conscius sis tantorum, sed rebus ipsis in utranque partem abundante materia (<i>Pétrarque. Les remèdes aux deux fortunes. Op. cit. P. 16</i>).</p>	<p>Доден</p> <p>Comme je considerasse doncques ceste adversité**, et en voulsisse aucune chose escripre, tu ne me venoys pas au devant tant seulement digne d'avoir tel don, dont l'ung et l'autre de nous uissions en commun (si comme dit Tullies), ainçois tout seul, ad ce que j'en escripvisse, m'esmouvoies non pas certes par parolles, aussi comme se tu sceusses bien que je voulsisse entreprendre si grant euvre, mais pour ce que je voy les choses qui de fait te sont advenues, et l'habundance de la matiere en l'une et en l'autre partie de fortune (ms. BnF fr. 1117, f. 19 v).</p>
<p>Когда мысль о такой переменчивости* [Фортуны. — <i>Л. Е.</i>] пришла мне на ум, я сразу же представил, что ты [Адзо да Корреджо, адресат «De Remediis». — <i>Л. Е.</i>] будешь достоин этого дара, не только потому, что я решил написать на эту тему</p>	<p>Когда я обдумывал это неблагоприятное воздействие** [Фортуны. — <i>Л. Е.</i>] и хотел о нем нечто написать, я вспомнил о тебе [об Адзо да Корреджо, адресате «De Remediis» — <i>Л. Е.</i>] не только потому, что признал тебя достойным этого дара,</p>

«plainement <...>: en ouvrant la syntaxe latine, clairement». Согласно К. Буше, это наречие не всегда указывает на простой синтаксис переводов, — скорее, на их толкующий и небуквальный характер; это, так сказать, ясность в широком смысле слова. См.: *Boucher C. Op. cit. P. 102, note 15* (там же приводится литература о значении французских «plain» и «plainement»). Наречие «plane» у Иоанна Гарландского характеризует «легкий слог», по-видимому, вне связи с простым синтаксисом: «De facili ornatu. <...> Item, si velimus leviter et plane dicere, determinare debemus nomina et verba» (*Parisiana Poetria of John of Garland. Op. cit. P. 42*). — «О легком слоге. <...> Кроме того, если желаем говорить легко и ясно, присоединим к именам существительным и глаголам определяющие слова». У Эверарда Немецкого связь между легким, ясным стилем («*via plana*») и простым синтаксисом несомненна (см. прим. 33 на с. 210).

<p>нечто, что, по слову Цицерона, послужило бы нам обоим на пользу, но потому, что только ты побуждал меня к писанию, — не словами, конечно, ведь ты и понятия не имел о том, что я взялся за столь большой труд, но обстоятельствами твоей жизни, столь богатой примерами действия обеих форту.</p>	<p>каковой, по слову Цицерона, послужил бы нам обоим, но потому, что только ты побуждал меня к писанию — не словами, конечно, ведь для этого тебе надо было бы знать, что я взялся за столь большой труд, но событиями твоей жизни, о которых я был осведомлен, столь богатыми примерами действия обеих форту.</p>
<p>Расхождение между текстом Петрарки и переводом (<i>varietatem</i>*; переменчивости* / <i>adversité</i>***; неблагоприятное воздействие***), вероятно, объясняется чтением рукописи, бывшей в распоряжении переводчика.</p>	

Позиция Додена, как она отражается в переводе «*De Remediis*», сходна с той, которую отстаивал сам Петрарка в уже упоминавшемся письме к Франческо Нелли («Письма о делах повседневных». XIII, 5). Петрарка здесь возражает тем, кто считает его стиль слишком высоким и сложным, утверждая что сам пишет в среднем стиле. Можно прислушаться к словам Петрарки, но можно и к словам его оппонентов. В самом деле, латинские произведения Петрарки требуют от читателя изрядной гуманитарной подготовки; если ассоциировать стили с разными степенями сложности, как это делали средневековые ученые, окажется, что Петрарка, по существу, меняет диапазон среднего стиля, совмещает этот стиль с высоким.

В этом письме Петрарка опровергает, среди прочего, ту часть средневекового учения о стилях, которая касалась зависимости между высотой или сложностью стиля и образованностью адресата: он решительно заявляет, что не намерен писать более просто, снисходя к необразованному читателю, — по его словам, все, что ниже определенного уровня, вообще за пределами искусства; пусть читатели сделают усилие и постараются возвыситься до него. Вертикальным отношениям между писателем-клириком и его непросвещенным читателем, характерным для Средних веков, Петрарка противопоставляет иной тип — ориентированный горизонтально, при котором писатель и читатель оказываются равноправными собеседниками. Эта позиция Петрарки встречает понимание у Жана Додена, который пытается выстроить аналогичным образом отношения между собой, переводчиком, и своим читателем Карлом V.

Подведем итоги. Начиная со второй половины XIV в. некоторые французские переводчики — по-видимому, под влиянием гуманистических штудий — пытаются осмыслить свою деятельность в рамках средневековой теории стилей. В этом контексте латинизмы, редкие имена собственные, латинизирующий синтаксис некоторых переводов предстают как признаки высокого, то есть ученого и темного, стиля, присущего оригиналам. Использование общеупотребительной лексики, толкующих перифраз, синонимов, простых синтаксических конструкций, характерное для других переводов, оказывается признаком снижения стилистического регистра сравнительно с оригиналом.

Проблема среднего стиля в средневековых «*artes dictaminis*»

Пожалуй, ни в одном из теоретических жанров средневековой литературы социальное измерение теории трех стилей, отмеченное Эдмоном Фаралем¹, не проявляется так отчетливо, как в *artes dictaminis*², пособиях по написанию писем. Неудивительно, ведь обмен письмами относился, в первую очередь, к публичной сфере и строго регламентировался нормами этикета, общепринятыми дипломатическими условностями и юридическими предписаниями: лежащая в основе античной стилистической теории оппозиция высокого и низкого должна была неизбежно приобрести социальное измерение. При этом — как и в случае с искусствами проповеди — критерии выделения стиля и стилистические маркеры меняются до неузнаваемости; уместнее было бы говорить не о приспособлении теории трех стилей под нужды эпистолярного жанра, но о возникновении новой системы стилей. В основе этой системы лежала, как мы увидим далее, двойная иерархия, учитывающая, с одной стороны, различия социального положения участников коммуникации, и дифференциацию модальностей высказывания, — с другой.

В первом из дошедших до нас письмовников, «*Breviarium de dictamine*» Альберика из Монтекассино (1070), еще упоминается цicerоновская система стилей, однако она не становится предметом

¹ «Проблема стиля стала для школ XII в. проблемой социального достоинства: отныне в основу классификаций ложились качества, присущие не высказыванию, но персонажам» (*Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle: recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Paris: Champion, 1958. P. 88).

² Об «*artes dictaminis*» подробнее см.: *Murphy J. J. Rhetoric in the Middle Ages: a History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1981. P. 194–268; *Camargo M. Ars dictaminis, ars dictandi*. Turnhout: Brepols, 1991 (*Typologie des sources du Moyen Âge occidental*. Т. 60); *Гаспаров М. Л.* Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // *Проблемы литературной теории в Византии и латинском средневековье*. М.: Наука, 1986. С. 103–108; *Le Dictamen dans tous ses états. Perspectives de recherche sur la théorie et la pratique de l'ars dictaminis (XIe–XVe siècles)* / B. Grevin and A.-M. Turcan-Verkerk. Turnhout: Brepols, 2015.

отдельного обсуждения ни в трактате Альберика, ни в других известных нам пособиях. В предложенных им в качестве образца моделях писем Альберик использует, по его собственным словам, смесь разных стилей, отдавая предпочтение простому:

Ad humilem autem, ad mediocrem, et ad grandilocum characterem attinentes mixtim se lector addisciturum prestoletur uarietates, spe solidus ab ipsis quibus humili caractere conducitur³.

Пусть читатель приготовится к тому, что он будет изучать разнообразие [вещей], касающееся низкого, среднего и возвышенного стиля, будучи оснащенный теми, кому низкий стиль приносит пользу...

Как и Альберик, авторы ранних письмовников, в особенности итальянских, создавали образцы писем именно в простом стиле, «*stylus humilis*», который предполагал использование понятных слов, простых синтаксических конструкций и минимума риторических фигур. Но уже с начала XIII в. в Италии (особенно в папских и имперских письмах) начинает преобладать так называемый «*stylus rhetoricus*», для которого было характерно использование восклицаний и вопросов, создающих впечатление глубины чувства, тяготение к ритмической прозе, частые реминисценции из псалмов (однако без усложнения синтаксиса). Встречался в сборниках известных мастеров эпистолярного жанра, например, советника императора Фридриха II Пьетро делла Винья, и темный стиль, «*stylus obscurus*», полный аллюзий и тропов⁴. Примечательно, что простой, риторический и темный стили не воспринимались как элементы одной системы и не соотносились с иерархией высоких, средних и низких писем. Простота или сложность письма почти никогда не ассоциировалась с его высотой; так, в «*Summa de arte prosandi*» Конрада из Мури (Цюрихского) оппозиция простого и сложного стилей упоминается отдельно от подробно рассмотренной в том же трактате трехчастной стилистической системы⁵.

³ Albericus de dictamine // Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte. München: Georg Franz, 1863. Bd. 9. S. 30 (На этом месте фраза в рукописи обрывается).

⁴ Подробнее см.: *Wett R. G. The Arts of Letter Writing // The Cambridge History of Literary Criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. Vol. 2 (The Middle Ages). P. 76–77.*

⁵ *Conradi Summa de arte prosandi // Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte. Op. cit. S. 435.*

В «Бревиарии» Альберик ничего не говорит о зависимости стиля письма от социального положения его адресата, однако уже во «*Flores rhetorici*», приписываемых тому же Альберiku и являвшихся, вероятно, продолжением «Бревиария», говорится о необходимости учитывать, какое положение в обществе занимает адресат, является ли он другом или врагом, велико ли его состояние:

*Im primis pensetur persona mittentis, persona cui mittitur, pensetur inquam vel sit subimis, vel humilis, vel amicus vel hostis, postremo cuiuscumque fortune sit*⁶.

Сначала необходимо рассудить о том, кто отправляет письмо и кто его получает, определить, является ли это персона высокого звания или же низкого, другом или врагом, и каково ее состояние.

Более подробно намеченную во «*Flores rhetorici*» классификацию разрабатывает Адальберт Самаритянин (между 1111 и 1118). Он пишет, что подобно тому как существует три людских сословия, существует и три вида («species») писем: возвышенные, средние и незначительные («*sublimis, mediocris et exilis*»). Возвышенными называются письма от нижестоящих к вышестоящим, во-первых, потому что они как бы возносятся к своим адресатам, а во-вторых, потому что они содержат восхваление в начале, причину восхваления в середине и просьбу в конце. Письма, которые отправляют вышестоящие нижестоящим, называют незначительными, потому что они, во-первых, спускаются сверху вниз и, во-вторых, содержат только распоряжение. Письма равных называются средними, потому что они не спускаются и не поднимаются, и содержат две вещи: восхваление и просьбу⁷. Если Адальберт был первым, кто соотнес стиль письма с выраженной в нем модальностью (противопоставление распоряжения и просьбы), то Гуго из Болоньи первым начал наполнять понятия «вышестоящие», «средние», «нижестоящие», пусть и в общих чертах, социальным содержанием. В своих «*Rationes dictandi prosaice*» (1119–1124) он пишет, что «высокие» («*sublimes*») письма отправляются людям вы-

⁶ *Albericus de Monte Cassino*. / *Flores rhetorici* / M. Inguañez, Henry M. Willard, ed. Montecassino: Arti grafiche e fotomeccaniche Sansaini, 1938. P. 38 (Miscellanea cassinese. T. 14).

⁷ *Adalbertus Samaritanus*. *Praecepta dictaminum* // *Monumenta Germaniae Historica*. Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters. Weimar: H. Böhlau, 1961. Bd. 3. S. 33.

сокого статуса и прелатам, «низшие» («*infime*») — сервам или находящимся в какой-либо зависимости, и средние («*mediocres*») — равным или друзьям⁸. Упоминание друзей как адресатов, которые могут писать друг к другу в среднем стиле, свидетельствует, с одной стороны, о возможности широкого применения последнего (ведь в дружеских отношениях могут находиться и высшие, и низшие), с другой, — об отсутствии четкой стилистической оппозиции между частным и деловым письмом. «*Litterae familiares*» никогда не рассматривались авторами письмовников отдельно от деловой корреспонденции (античные дружеские письма стали известны лишь в XIV в.), а предлагаемые ими образцы дружеских писем были, по сути, такими же письмами-прошениями, как и «*litterae negotiales*». Тон писем, даже если они преподносились как часть межличностной коммуникации, был формален, письмо конструировалось как прагматическое высказывание с целью оказать воздействие на адресата и получить желаемый ответ. Проблема среднего стиля в средневековых письмовниках уже на самом раннем этапе существования этого жанра смыкается с проблемой выделения «среднего класса» (не слишком знатных и не слишком простых) и одновременно с проблемой равенства, предельным выражением которого является дружба⁹.

Более подробно вопрос о том, какие именно социальные группы относятся к «высшим», «средним» или «низшим», рассматривает Генрих Францигена в письмовнике «*Aurea Gemma*»¹⁰ (написан почти одновременно с «*Rationes dictandi prosaice*» Гуго из Болоньи). К числу «высших» он относит папу, императора, королей, тетрархов, архиепископов, маркграфов, князей, графов, епископов, аббатов, аббатис, провостов, деканов и «других значительных персон». «Средними» являются простые священники, солдаты, горожане, монетки и друзья. «Низшими» — крестьяне, студенты, слуги и сервы. Отметим, что предложенная Адальбертом иерархия стилей переворачивается в

⁸ Hugonis Rationes dictandi prosaice // Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts / Ludwig von Rockinger, Hrsg. München: Franz, 1863. Bd. 1. S. 55.

⁹ О дружеских письмах см.: McGuire B. P. Friendship and Community: The Monastic Experience, 350–1250. Ithaca; London: Cornell University Press, 2010. P. 184–185, 233–234, 340–341.

¹⁰ Anonymi Aurea Gemma / E. Kantorowicz, ed. // Mediaevalia et Humanistica. 1943. T. 1. P. 41–57.

трактате Генриха: отныне письма высших будут называться «высокими», а письма низших — «низкими», а не наоборот.

Попытки отнести к «высшим», «средним» и «низшим» те или иные сословия предпринимались авторами разных письмовников неоднократно, при этом состав этих категорий постоянно менялся. Так, средними, по мнению автора анонимного письмовника, в основу которого легли «Praecepta» Адальберта (середина XII в.), были уже не просто горожане, но короли, тетрархи, архиепископы и прочие, кого Гуго относил к категории высших¹¹. Высшими в строгом смысле слова считались лишь папа и император. Следующим этапом осмысления иерархии адресатов и адресантов было отделение духовных лиц от мирян: так, Бернард из Болоньи в «Introductiones prosaici dictaminis»¹² (1145) советует делить на «высших», «средних» и «низших» каждую из этих групп. При этом «высшими» опять оказываются лишь папа и император: те, выше кого никого нет, а «низшими» купленные сервы («servi emticii») и незначительные плебеи («infimi clientes»). «Средних» больше всего, продолжает Бернард, и среди них есть как равные друг другу по положению в обществе и своему влиянию, так и неравные: среди духовных лиц таковыми будут архиепископы по отношению друг к другу, епископы, также по отношению друг к другу, и так далее, вплоть до священников. Среди мирян друг другу равны короли, графы и так далее, заканчивая видами. При этом духовные лица выше мирян, а отец и дед выше своих сына и внука, даже если последние обладают большей властью. Продолжатели Бернарда в целом следовали предложенному разделению, предпочитая, впрочем, относить королей, архиепископов и епископов к категории «высших»¹³.

«Средний класс» средневековых письмовников сближался то с сословием «высших» (чаще всего), то с сословием «низших»; точно так же и маркеры среднего стиля нередко смешивались с маркерами высокого и низкого. Речь идет, в первую очередь, о модальностях, которые авторы письмовников и образцов писем считали необходимым передать, и о способах их выражения. Уже Адальберт Самаритянин

¹¹ Подробнее см.: Constable. G. The Structure of Medieval Society According to the Dictators of the Twelfth Century // Religious Life and Thought (11th-12th Centuries). London: Variorum Reprints, 1979. P. 254.

¹² Graz, Universitätsbibl. Ms. 1515, f. 53.

¹³ Отметим, что ни в одном из средневековых письмовников не нашло отражения известное трехчастное деление общества на «bellatores», «oratores» и «laboratores».

противопоставлял просьбу (с похвалой) и приказ как маркеры стиля; однако более подробно связь модальностей и стилей была рассмотрена лишь век спустя, в «Summa dictaminis» (1228—1229) Гвидо Фаббы. Так, Гвидо отмечает, что в том случае, если «высшие» (как клирики, так и миряне) пишут нижестоящим, следует использовать слова в указующем тоне («uerba preceptiua»):

...mandamus, demandamus, precipimus, iniungimus, iubemus, imperamus, et similis. Mandamus districte, firmiter, instanter, incessanter, districtius, arcus, districtissime, instantissime, constanter, indubitanter et preemtorie...¹⁴.

...требуем, поручаем, предписываем, возлагаем, назначаем, приказываем и так далее. Требуем строго, непоколебимо, настоятельно, неустанно, строже, жестче, строжайше, настоятельнейше, неизменно, несомненно и окончательно...

При этом поощряется использование дательного падежа:

Et in datiuo casu ponere non desistas, uel sic continua: precipimus tue deuotioni firmiter et omni districtione qua possimus, ut uiam antiquam pro noua et insolita non dimittas, nam licet moderni gaudeant nouitate, non tamen amici noui possunt ueteribus coequari¹⁵.

И не отказывайся от использования дательного падежа, как например: приказываем твоему благочестию настоятельно и со всей возможной строгостью, чтобы ты не оставлял прежний путь ради нового и необычного, ибо хоть радует новизна, но новые друзья не могут сравниться со старыми.

Если друг другу пишут средние (равные), следует использовать просительные слова («uerba deprecatiua») с соответствующими наречиями и прилагательными:

...rogo, rogito, precor, deprecor, exoro, flagito, deponco <...> Precor omnifariam et affectione feruenti uestre beneuolentie caritatem, ut michi dextrarium uestrum commodetis¹⁶.

¹⁴ Briefsteller und Formelbücher des elfften bis vierzehnten Jahrhunderts. Op. cit. S. 186.

¹⁵ Ibid. S. 186.

¹⁶ Ibid. S. 187.

...прошу, упрашиваю, взываю, ходатайствую, склоняю просьбами, испрашиваю, настойчиво прошу. <...> Прошу всячески и с горячим благоговением благосклонность вашей милости, чтобы вы одолжили мне своего коня.

Если же люди подчиненные или другие низшие пишут занимающим более высокое положение в обществе, используют слова мольбы («uerba supplicandi»), наречия, выражающие покорность («aduerbia subiectionis»), прилагательные со значением уменьшения («cum adiectiuis minorum») и аблативы причины, которые помогут украсить речь:

...dignemini, uelitis, dignetur, placeat, libeat, a beneplacito ueniat, descendat, deriuetur, procedat <...> Dignemini misericorditer pie benigne sancte iuste, misericordissime piissime sanctissime iustissime¹⁷.

...соблаговолите, снизойдите, да будет вам угодно, желанно, соизвольте, пусть вашим благоусмотрением достигнет, будет ниспослано, произойдет, достигнет. <...> Соблаговолите милостиво, благочестиво, по совести, справедливо, милосерднейше, благочестивейше, совестливейше, справедливейше.

При этом как средние, так и низшие могут писать высшим, используя uerba deprecatiua, то есть средний стиль, но при этом они должны предпослать изложению просьбы прилагательные со значением старшинства, дабы воздать высшим хвалу, и завершать ее наречиями почтения («aduerbia deuocionis»): «Deposco generositatem uestram precellentem conspicuam et famosam suppliciter et instanter...»¹⁸. Этот стиль могут использовать и высшие, прося о чем-то средних и низших, добавляя властные наречия («aduerbia cohercionis») и прилагательные, выражающие низший статус: «rogamus fidelitatem tuam humilem et deuotam districte firmiter et instanter»¹⁹.

В «Сумме» Гвидо приказ и мольба располагаются на двух противоположных полюсах стилистической иерархии; просьба занимает срединное положение. Отметим, что среди перечисленных Гви-

¹⁷ Briefsteller und Formelbücher des eilften bis vierzehnten Jahrhunderts. Op. cit. S. 188–189.

¹⁸ «Прошу вашу известную, славную, известную щедрость настоятельно и неустанно» (Ibid. S. 189).

¹⁹ «Просим твою смиренную и благочестивую верность строго, сурово, неустанно» (Ibid. S. 189).

до «uerba deprecatiua» есть немало глаголов со значением «умолять»; во многих других письмовниках, например в «Praecepta» Адальберта, рекомендуется в знак уважения к равному адресату использовать элементы, характерные для писем от низших: похвалу или упоминание имени получателя перед именем отправителя. Средний стиль приближается к низкому: смягченное побуждение (просьба и мольба) противопоставляется побуждению категорическому (приказу или требованию). Однако в письмовнике Гвидо основное отличие среднего стиля от низкого состоит в использовании глаголов первого лица, как и в высоком стиле: просьба и приказ выражаются активно, мольба же лишь косвенно, при помощи глаголов второго лица множественного числа. Просьба в иерархии стилей Гвидо Фабы, семантически сближаясь с мольбой, тем не менее приобретает свойства приказа, благодаря эксплицитно выраженной активности адресанта. Модальность просьбы имеет разные оттенки категоричности, которые, как представляется, уже заложены в предложенных Гвидо Фабой примерах обращений в среднем стиле. Таким образом, средний стиль оказывается универсальным, пригодным как для писем «высших», так и для писем «низших»: на основе языка просьбы автор письма мог заново воссоздать трехчастную систему стилей, усиливая модальности приказа и мольбы при помощи слов со значением господства или подчинения.

В схожем семантическом ключе вопрос о трех стилях письма решает и Конрад из Мури в своей «Summa de arte prosandi». «Высшим», пишет он, приличествуют слова «motiua, monitiua, mandatiua, preceptiua, imperatiua, interdum tamen uerba oratiua, exhortatiua, persuasiua, placatiua»²⁰. «Низшим» — «deuota, fidelia, famularia, gratitudinis et condicionis expressiua, humilia, seruilia, obeditiua, obtemperatiua, subditiua, subiectiua, filialia, obsequiosa, officiosa, supplicatiua, deprecatiua, oratiua, rogatiua, petitiua secundum personarum et negotii qualitatem»²¹. Что же касается «средних», то они должны использовать слова уме-

²⁰ «Побуждающие, напоминающие, указующие, приказывающие, повелевающие, иногда, однако, и слова просительные, ободряющие, убеждающие, успокаивающие» (Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte. Op. cit. S. 472).

²¹ «Благочестивые, преданные, услужливые, выражающие благодарность и положение пишущего, смиренные, покорности, повиновения, угодливые, подобострастия, подчинения, сыновние, просительные, предупредительные, умоляющие, взывающие, выпрашивающие, испрашивающие, хлопочущие — сообразно положению переписывающихся и обсуждаемому делу» (Ibid. S. 472).

ренные и скромные: «mediocra, modesta, moderata, temperata», — при этом в таком стиле можно отвечать как низшим, так и высшим: «ad superiores et inferiores respondendia conuenienter»²². В «Сумме» средний стиль преподносится как скромный и умеренный: Конрад, в отличие от Гвидо Фабы, не раскрывает понятия «умеренности», однако семантика слов, характерных для высокого и низкого стиля, указывает на то, что средний стиль представляет собой умеренный, смягченный приказ или умеренную мольбу, иначе говоря, просьбу.

Итак, система эпистолярных стилей строится обычно вокруг иерархии модальностей: порой, однако, высокий стиль может ассоциироваться с важным и значимым делом (событием), а низкий с делом незначительным. Такое деление совпадает с представлениями о роли разных сословий в жизни общества и может (в некоторых контекстах) актуализировать античное противопоставление стилей по признаку возвышенности (торжественности) или обыденности (простоты) используемых слов. Например, Конрад из Мури запрещает «некоторым людям отправлять и получать особо важные официальные письма, чтобы были соблюдены серьезность и торжественность такого рода посланий»²³. Такими людьми являются те, кто лишен имени и титула, преступники, опозоренные, больные, хромы и слепые, бродяги, гистрионы, мимы и прочие. Они могут, однако, отправлять письма-мольбы («supplicaria») или же, прибегая то к горьким, то к веселым словам, обличать свои дурные поступки в обвинительных письмах («invectiva»). О том, что украшенные письма не подобает писать «низшим», пишет и Бонкампальо в трактате «Vncompragnus»: торговцы, по его мнению, должны использовать в своих письмах «простой стиль» — без риторических украшений, потому что они пишут друг другу на народном языке или на испорченной латыни²⁴.

Итак, средний стиль в средневековых письмовниках не связывается ни с делами средней важности, ни со средней степенью украшенности, ни с простотой и сложностью используемых языковых средств. Принимая во внимание прагматическую сущность средне-

²² «Средние, скромные, умеренные, уравновешенные <...> должным образом отвечая высшим или низшим» (Ibid. S. 473).

²³ «Quibusdam personis non competit mittere uel mitti literas speciales, ita quod obseruetur proprietas grauitas et sollempnitas literarum» (Ibid. S. 429).

²⁴ Briefsteller und Formelbücher des elften bis vierzehnten Jahrhunderts. Op. cit. S. 173.

векового эпистолярного жанра (во всяком случае, той его части, которая регулировалась правилами «*artes dictaminis*»), можно ли говорить о том, что средний стиль — не слишком приказной, не слишком самоуничижительный — воспринимался как базовый язык переписки, который мог быть возвышен или снижен, в зависимости от социального положения участников коммуникации и цели, которую преследовал адресат? «*Et ualde cavendum est, ne scribens se nimis humiliet uel se nimis extollat, et ne sciens personam cui mittit literam nimis humiliet uel nimis exaltet*»²⁵, — наставляет своих читателей Конрад из Мюри, подкрепляя сказанное цитатой из «Сатир» Горация, которого он называет Философом:

Мера должна быть во всем, и всему наконец есть пределы,
Дальше и ближе которых не может добра быть на свете!

Так средний стиль письмовников, при всей своей неустойчивости и зависимости от высокого и низкого стилей, выступает для них своеобразным мерилom и образцом.

²⁵ «И в особенности пишущий должен избегать того, чтобы слишком сильно себя принижать или восхвалять, а также персону, которой отправляется письмо, чрезмерно принижать или превозносить» (Quellen und Erörterungen zur bayerischen und deutschen Geschichte. Op. cit. S. 464).

**Наследие Средних веков
и эволюция системы стилей
(XVI—XVII вв.)**

Петраркизм, платонизм и герметическая традиция в «Песнях Фиденцио» Камилло Скроффы¹

Наш очерк будет посвящен одному из многочисленных литературных экспериментов середины XVI в. — «Песням Фиденцио» Камилло Скроффы (1526–1575). Автор «Песен Фиденцио» (*Cantici di Fidenzio*, ок. 1550, изд. 1562²) — дворянин из Виченцы, юрист по профессии, ничем, кроме двух десятков пародий, составивших этот сборник, в истории литературы не известный. В «Песнях Фиденцио» 17 сонетов, два предлинных (до 200 строк) капитоло, одна секстина и одна кварта, написанные от лица Пьетро Джунтео Фиденцио Глоттокризиса (*Glottochrysis* — от греч. «златоязыкий») Людимагистро да Монтаньяна. Имя мнимого автора выбрано неслучайно: во времена Скроффы действительно существовал школьный учитель словесности по имени Пьетро Фиденцио Глоттокризис, автор ряда гекзаметрических сочинений (Цорци даже приводит полное название книги его стихов, изданной в Падуе в 1552 г.³). Согласно той версии творческой биографии магистра, которая складывается из немногочислен-

¹ Статья подготовлена в ходе проведения исследования в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) и с использованием средств субсидии на государственную поддержку ведущих университетов Российской Федерации в целях повышения их конкурентоспособности среди ведущих мировых научно-образовательных центров, выделенной НИУ ВШЭ.

² Даты приведены по последнему изданию «Песен Фиденцио»: *Scroffa C. Cantici di Fidenzio* / P. Trifone, ed. Roma: Salerno Editrice, 1981. Перечень первых изданий «Песен Фиденцио» и еще ряда произведений «того же рода» (*nel medesimo genere* — то есть образцов «*poesia pedantesca*») содержится в одной из первых в истории литературы работ о поэзии Скроффы. Ее автор — Микеланджело Цорци: *Zorzi M. Notizie storiche e letterarie intorno a Fidenzio Glottochrysis* // *Supplementi al Giornale de' letterati d'Italia*. Venezia: Appresso Gio. Gabbriello Hertz, 1722. Т. 2. Р. 438–481.

³ *Glottochrysis Petri Fidentii Junctaei Montagnanensis Ad Marcum Antonium Venerium Patricium Venetum ac Praetorem Patavinum dignissimum praetorio munere egregie functum, versus Panaegyrici coram ipso, et omni nobilitate Patavina, presso omnium police, decantati*. Patavii Jacob. Fab. et Bab. Ami. 1552 (*Zorzi M. Op. cit.* Р. 456).

ных, но ярких фактов, упоминаемых в «Песнях Фиденцио», на стихотворство он вдохновляется любовной страстью к одному из вверенных ему отроков. Поэтический цикл Фиденцио представляет для нас особый интерес, потому что предметом пародии в нем становятся две авторитетные литературные традиции одновременно.

Уже в платоновских диалогах, а затем и на протяжении всей истории герметической и философской литературы, у истоков которой они стояли, введение темы гомоэротической страсти мыслилось как способ изображения противоречивой природы любви, — а следовательно, и человеческой природы вообще: соединяя противоположные начала плотского и сверхчувственного, только эта любовь способна указать путь, позволяющий преобразовать низменное влечение к вещам материального мира в высокое стремление к божественному благу и истине. Философская тема восхождения от чувственности к умознанию через последовательное «очищение» гомоэротической страсти опять-таки уже у Платона обрела свой поэтологический коррелят: парадоксальную форму текста, сочетающую признаки низкого стиля (приключенческий сюжет, фривольные или непристойные сцены, простонародные речения) с маркерами, требующими от всякого знакомого с ученой традицией читателя видеть в этом тексте иносказательное выражение самых возвышенных философских или богословских смыслов⁴. Камилло Скроффа делает предметом игрового переосмысления саму процедуру стилевой атрибуции текстов, претендующих на место в истории герметической литературы, — то есть таких, скрытое содержание которых доступно лишь искушенному экзегету, в то время как читатель «непосвященный» увидит в них лишь образцы низких жанров со всеми их традиционными атрибута-

⁴ В отечественном исследовательском контексте идея о вымышленном (романном) повествовании как «побочном продукте» экзегетической практики многократно высказывалась Н. В. Брагинской — в частности, таков был метод анализа апокрифа «Иосиф и Асенет», книги Премудрости Соломоновой и анонимного «Романа об Эзопе» в ходе работы руководимого этой исследовательницей семинара (см. сжатую формулировку тезиса об экзегетической природе вымышленного нарратива в работе: *Брагинская Н. В.* Комментарий как механизм инновации в традиционной культуре и не только // *Arbor Mundi* — Мировое древо. Международный журнал по теории и истории мировой культуры. Вып. 14. М.: РГГУ, 2007. С. 46–48). Анализу греческого романа как аллегорического повествования посвящена монография: *Протопопова И. А.* Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания. М.: РГГУ, 2001 (об эроте у Платона в связи с эротическими мотивами греческого романа см. с. 208–214 этой работы).

ми. Однако, помимо традиции герметической, Скроффа выставляет в сатирическом свете и современную ему петраркистскую традицию (безусловно, с герметизмом генетически связанную, но далеко от него отошедшую) — и, в первую очередь, ее антропологические основания. И в механизмах травестии «герметической» составляющей «Песен Фиденцио», и в механизмах травестии их петраркизма центральная роль принадлежит актуальным для середины XVI столетия представлениям о соответствии стилистических регистров речи содержанию и предмету литературного творчества. Свою задачу мы видим в том, чтобы понять и описать, как «срабатывают» эти представления в обоих направлениях пародии Скроффы.

Так как смысл и приемы пародирования различимы лишь тогда, когда ясно, с какой традицией (или традициями) пародия соотносится, нам придется составить и все время удерживать в памяти литературную генеалогию Глоттокризио и приписываемых ему его создателем стихов. Стилистическая стратегия, которой образ Фиденцио обязан своим появлением на свет, — осмеяние фигуры «*philosophus gloriosus*»⁵, ученого, гордого своими обширными, но далекими от практической жизни познаниями и претендующего благодаря им на почетное место в социуме. Комический эффект в изображении *philosophus gloriosus*, как правило, возникает из несоответствия самонадеянности педанта его поведению в обстоятельствах, когда его ученость оказывается бесполезной. Примером может служить известный из Платонова «Теэтета» и воспроизведенный у Диогена Лаэртского эпизод с Фалесом, которого служанка осмеивает за то, что он, наблюдая за звездами, не смотрел себе под ноги и потому упал в колодезь⁶.

Лейтмотив «Песен Фиденцио» — страсть пожилого наставника к юному ученику — был известен еще софистам и Сократу, выведенным в платоновских диалогах, а затем стал топосом в литературе эллинистической эпохи. Гуманистическая литература черпает гомоэротические мотивы сразу из двух античных источников: из фривольной поэзии, с одной стороны, и из литературы, создававшейся в платонических философских школах, с другой. В середине XV в. в ней уже

⁵ Н. Фрай рассматривает сатирическое изображение *philosophus gloriosus* как конститутивную черту жанра менипповой сатиры: *Frye N. The Educated Imagination and Other Writings on Critical Theory 1933–1963* / G. Warkentin, ed. Toronto: University of Toronto Press, 2006. P. 86.

⁶ Plat. Theaet. 174a, Diog. Laert. De vit. I, 1.

присутствуют оба жанрово-тематических региона, связанных с гомоэротизмом. Стихи в честь прекрасных отроков, создававшиеся в кругу Юлия Помпония Лета и Каллимаха Эспериянта, на процессе против членов Помпониевой Академии служат суду вернейшим доказательством практикуемого римскими гуманистами нечестия⁷. Анджело Полициано нередко делает юношей адресатами своих любовных стихотворений. Любовь Джироламо Бенивьени к Джованни Пико делла Мирандола увековечивают не только стихи Бенивьени, но и совместное погребение в церкви флорентийского монастыря Сан Марко (поклонник, старший Пико на десять лет, разделил с ним последнее пристанище почти через 50 лет после безвременной смерти мирандоланского графа). Марсилио Фичино, с энтузиазмом имитирующий, в том числе и в частных письмах, образность и пафос переводимых им платоников, привносит тем самым в свои писания прошедшую через фильтр платонизма гомоэротическую тему — правда, уже в «снятом» виде: истолковывая сюжеты, связанные с однополый любовью, как чистые аллегории и с гневом отрицая всякую возможность их буквального восприятия. Вместе с тем гуманистическая литература рано, уже в лице Антонио Беккаделли, начинает эксплуатировать комический образ профессионально и социально несостоятельного педагога, поработанного постыдной страстью к собственным ученикам. Автор «Гермафродита» наделяет одного из самых примечательных своих персонажей, грамматика Маттео Лупи, всеми мыслимыми душевными пороками и телесными недостатками, выводит его тупицей и невеждой, старым похотливцем и растлителем кретинов-подростков, вызывающих у читателя, впрочем, едва ли меньшее отвращение, чем их учитель⁸.

Фиденцио Скроффы, безусловно, является литературным наследником эротизма поэзии римских академиков и сатиры Беккаделли, но этими составляющими не исчерпывается. Принципы, на которых Скроффа строит свою пародию, оказываются при внимательном рассмотрении гораздо более сложными, чем традиционное «устройство» сатирического изображения фигуры «*philosophus gloriosus*». Прежде всего, нетривиальна конфигурация отношений между действительным автором, автором-маской и предметом, вдохновляющим этого

⁷ Забугин В. Юлий Помпоний Лэт. Критическое исследование. СПб., 1914. С. 47–50.

⁸ Hermaphr. I. 10, 11, 16, 17, 26, 36; II. 19, 24, 27.

мнимого автора на творчество. Камилло Скроффа, настоящий автор «Песен...», наделяет объект любви изобретенного им Фиденцио именем, по звучанию очень близким к своему собственному. Таким образом, плодами автопародирования Скроффы предстают как Фиденцио, так и юный Камилло, которого Фиденцио воспекает в самых возвышенных тонах и самых восторженных выражениях. Комична не только преисполненная достоинства поза педанта, чья завышенная самооценка радикально расходится со скудными научными достижениями, далеким от гениальности литературным даром и довольно-таки скромным социальным положением. Пожалуй, еще более яркий комический эффект возникает в описаниях Камилло, выходящих из-под пера Фиденцио: этот эффект рождается из сходства имен, делающего неизбежным отождествление Камилло Скроффы с пухлощеким подростком Камилло Строцци, всякий факт бытового поведения которого вызывает бурю нежности и прилив поэтической страсти в душе влюбленного педагога.

Скроффа заставляет педанта любить Камилло самой что ни на есть возвышенной любовью. Пожалуй, именно характер чувства, которым проникнуты стихи Фиденцио, и изымает этого персонажа из сатирической традиции, связанной с образом «*philosophus gloriosus*», превращая его одновременно в основателя нового, обозначаемого его именем направления, — вплоть до сего дня в исследовательской литературе остается в силе термин «*poesia fidenziana*». Скроффа находит достойную форму и стиль для изъяснения Фиденциевой любви: и в своем отношении к юному Камилло, и в своей поэтике Фиденцио — убежденный петраркист. «Любовь издалека» вынуждена довольствоваться полунамеками, полунавеждами, мимолетными взглядами, острым переживанием событий, различить и отметить которые в потоке жизни способно лишь око безответно влюбленного. И образность поэзии, вдохновленной такой любовью, целиком определена эфемерностью фактического выражения отношений, об осуществлении которых приходится лишь мечтать. Перипетии неразделенной любви — лирический сюжет и «Канцоньере», и «Песен Фиденцио». Как и «серьезным» петраркистам, Фиденцио достаточно случайно замеченного жеста возлюбленного или ничем не примечательной встречи с ним, чтобы разродиться сонетом или канцоной. Как и в лирических сборниках петраркистов, упоминания об отдельных событиях, составляющих небогатую фактами историю любви Фиденцио,

разбросаны между жалобами на холодность и жестокость любимого. Так, нам становится известно, что любовь Фиденцио длится три года; мы присутствуем при его страданиях, вызванных болезнью, — из контекста стихотворения неясно, физический ли это недуг или душевные переживания, связанные с тем, что Камилло не всегда посещает классы, где Фиденцио ведет занятия. А без Камилло и сотни отроков, благонаправленных и сладкоречивых, не радуют поэта: ведь и все вместе звезды не могут дать такого света, какой исходит от солнца. Всех этих страданий достаточно, чтобы Фиденцио ощутил приближение смерти. Явление Камилло — опять-таки неясно, решил ли он наконец навестить больного преподавателя или просто явился на урок, — пробуждает в Фиденцио жизненные силы и воскрешает его. Примерно в середине цикла, в XIII сонете, муки Фиденцио прерывает событие, которое он воспринимает как знамение грядущего счастья: Камилло у него на глазах выплевывает косточку от съеденной сухой сливы. Фиденцио истолковывает этот жест как желание показать, что, «суровое и горькое исторгнув, сберег лишь сладость он» («volendo dir ch'egli ha il duro et l'amaro / expulso, et sol il dolce reservato»). Наконец, из эпитафий, предваряющих труды Фиденцио в изданиях сочинения Скроффы, мы узнаем, что любовь к жестокосердному отроку убила поэта — как Фиденцио и предсказывал в своих стихах еще при жизни.

Нетрудно убедиться в степени зависимости Глоттокризиса от автора «Канцоньере», сопоставив два текста — сонет, которым начинаются «Песни Фиденцио», и знаменитый сонет Петрарки, которым открывается собрание его поэтических сочинений:

<p>Voi ch'auribus arrectis auscultate in lingua etrusca il fremito e il rumore de' miei sospiri pieni di stupore forse d'intemperantia m'accusate.</p> <p>Se vedeste l'eximia alta beltate de l'acerbo lanista del mio core non sol darestes venia al nostro errore, ma di me havreste, ut aequum est, pietate.</p>	<p>Voi ch' ascoltate in rime sparse il suono di quei sospiri ond' io nutriva 'l core in sul mio primo giovanile errore quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,</p> <p>del vario stile in ch' io piango et ragiono fra le vane speranze e 'l van dolore, ove sia chi per prova intenda amore, spero trovar pietà, nonché perdono.</p>
---	--

<p>Hei mihi, io veggio bene apertamente ch'a la mia dignità non si conviene perditamente amare, et n'erubesco;</p> <p>ma la beltà antedicta mi ritiene con tal violentia che continuamente opto uscir di prigion, et mai non esco⁹ (Cantici di Fidenzio. I).</p>	<p>Ma ben veggio or sí come al popol tutto favola fui gran tempo, onde sovente di me medesimo meco mi vergogno;</p> <p>et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto, e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente che quanto piace al mondo è breve sogno (Rerum vulgarium fragmenta. I)¹⁰.</p>
---	---

Программный сонет Фиденцио состоит из отсылок к программному же сонету Петрарки: влюбленный грамматик почитает себя продолжателем классика любовной поэзии. Поэт Треченто говорит о чувстве, испытанном в прошлом, и просит простить его за то, что память о вещи столь суетной, с точки зрения общепринятой, достойная лишь порицания, все еще продолжает жить в его душе, — при этом очевидно, что пережитое чувство лично для него по-прежнему сохраняет исключительное значение. Вспомним, что не только в поэзии, но и в прозе Петрарка фактически был первым, кому удалось превратить интерес к собственному внутреннему миру и к собственной жизни в культурное достояние — осмыслить его как *цен-*

⁹ Вы, что, наостривши уши, внемлете / На этрусском наречии шуму и трепету / Моих вздохов, полных изумления, / Быть может, обвиняете меня в неводержности. // Но ежели б вы узрели несравненную и возвышенную красу / Жестокого ланисты моего сердца, / То простили бы наше заблуждение / И возымали бы ко мне жалость, что было б справедливо. // Увы мне! Я очень ясно вижу, / Что с моим достоинством несообразно / Любить самозабвенно, и оттого краснею. // И все же вышереченная красота меня удерживает при себе / С такой жестокой силой, что непрестанно / Желая выйти из тюрьмы, но никогда не выхожу.

¹⁰ «В собрание песен, верных юной страсти, / Шемящий отзвук вздохов не угас / С тех пор, как я ошибся в первый раз, / Не ведая своей грядущей части. // У тщетных грез и тщетных мук во власти, / Мой голос прерывается подчас, / За что прошу не о прошение вас, / Влюбленные, а только об участие. // Ведь то, что надо мной смеялся всяк, / Не значило, что судьи слишком строги: / Я вижу нынче сам, что был смешон. // И за былую жажду тщетных благ / Казню теперь себя, поняв в итоге, / Что радости мирские — краткий сон» (цитируется перевод Е. Солоновича по изданию: *Петрарка. Лирика*. М.: Художественная литература, 1980. С. 21).

ность, разделяемую с ним широким кругом образованных людей¹¹. Этот культурно значимый эгоцентризм и составлял основание поэтического языка, разработанного Петраркой, — равно как и ряда литературных форм, им изобретенных или возвращенных к жизни после тысячелетнего забвения. Те, кто брался подражать языку Петрарки, заимствовали у него, в первую очередь, изобретенные им средства идеализации внутренней жизни лирического я. А те, кому в его стихах — и, главное, в стихах его подражателей — виделись ложь и преувеличения, реагировали опять-таки на новизну авторской интенции, осмеивая гипертрофированный интерес поэта к собственному образу¹².

Идеализированное представление частной интимной истории как предмета общезначимого заключает в себе неустранимое противоречие. Современники Петрарки и ближайшие его потомки, для которых постулаты традиционной риторики о корреляции стиля речи и ее предмета еще не утратили силы, видели это противоречие, конечно, гораздо яснее, чем читатели нашего времени. Один полемический сюжет из истории рецепции поэзии Петрарки, претерпевшей классикализацию в теоретико-критических выступлениях Пьетро Бембо, хорошо объясняет многовековой успех «Песен Фиденцио» и вместе с тем обнажает выработанные Скроффой принципы и механизмы пародирования. В 1609 г. Алессандро Тассони выпускает «Рассуждения о стихах Петрарки»¹³: его цель — убедить аудиторию, что, помимо несомненных достоинств, поэзии автора «Канцоньере» не чужды и не-

¹¹ Приведем лишь некоторые работы последних лет, в которых в связи с Петраркой исследуется то, что принято называть «заботой о себе» — в фукианском значении этого термина, то есть в том смысле, в котором даже греческая философия была не чем иным, как «заботой о себе»: *Zak G. Petrarch's Humanism and the Care of the Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. P. 23–121; *Hermand-Shebat L. Pétrarque et Cicéron, autour de la conception de l'otium // Vivre pour soi, vivre pour la cité de l'antiquité à la Renaissance / Sous la dir. de P. Galand-Hallyn et C. Levy*. Paris: Presses Paris Sorbonne, 2006. P. 123–139; *Tripet A. Pétrarque, ou la connaissance de soi*. Paris: Champion, 2004.

¹² Примером может служить вся история антипетраркизма во французской поэзии XVI в., протагонисты которой вменяли петраркистскому языку главным образом бытовую лживость и неумеренную тягу к преувеличениям: см. *Clements R. J. Anti-Petrarchism of the Pleiade // Modern Philology*. 1941. V. 39. №1. P. 15–21; *Hoggan I. Anti-Petrarchism in Joachim du Bellay's «Divers Jeux Rustiques» // The Modern Language Review*. 1979. V. 74. №4. P. 806–819.

¹³ *Tassoni A. Considerazioni sulle Rime del Petrarca col confronto de'luoghi de'poeti antichi di varie lingue*. Modona: Presso Giulian Cassiani, 1609.

достатки и что в речениях и образах он не столь оригинален и изобретателен, как это может показаться тем, кто не дает себе труда изучить предшествующую Петрарке итальянскую и французскую поэзию. Его труд находит оппонента, который называет себя Джузеппе Ароматари. Такая личность действительно существовала: Джузеппе Ароматари по профессии был медиком и выпустил несколько сочинений. Но когда увидел свет его ответ Тассони, он был еще очень молод, и некоторые исследователи предполагают, что к апологии Петрарки, подписанной фамилией Ароматари, приложили руку его университетские преподаватели¹⁴. На апологию Ароматари тоже последовал ответ: его автор назвал себя Crescenzio Pepe — в переводе на русский выйдет что-то вроде «растущего перца». Исследователи не сомневаются в том, что под этим именем скрывался сам Тассони. Вступить в полемику, назвавшись «растущим перцем», — жест, едва ли нуждающийся в комментариях. Но имя Крещенцо Пепе было к тому же еще и пародией на имя апологета Петрарки: Иосиф (Джузеппе — его итальянский вариант) означает по-еврейски «возрастание», поэтому оппонент принял имя Крещенцо, а абстрактную «кулинарную» фамилию Ароматари он редуцировал и уточнил до «Перца». Диалог под названием «Замечания Крещенцо Пепе из Сузы в адрес г-на Иосифа дельи Ароматари по поводу ответов, данных им на Рассуждения господина Алессандро Тассони о стихах Петрарки»¹⁵ начинается спором о принадлежности сонета Петрарки «Voi ch'ascoltate...» к высокому стилю («lo stil grande», «magnifico», «splendide», «sublime»). Этот тезис поддерживает Ароматари, а Пепе опровергает его. Ароматари естественным представляется отнесение сонета Петрарки к высокому стилю, помимо прочего, и на том основании, что сонет этот содержит моления и просьбы. Он ссылается на Гомера, который говорит, что мольбы суть дочери великого Юпитера — они витиеваты, лишены прямоты и ясности («е зорре, е cresse, е d'incerta guardatura»). Возражая на это, Пепе выстраивает реестр характеристик высокого стиля. Их все-

¹⁴ О полемике Джузеппе Ароматари и его университетских преподавателей с А. Тассони см.: Arcudi B. A. The Author of the Secchia Does Battle with Pietro Bembo's School // Italica. 1967. V. 44. № 3. P. 291–313.

¹⁵ Avvertimenti di Crescenzio Pepe da Susa al Sig. Gioseffo de gli Aromatari intorno alle risposte date da lui alle Considerazioni del Sig. Al. Tassoni sopra le Rime del Petrarca. Modona: Presso Giulian Cassiani, 1611. Сонету «Voi ch'ascoltate...» посвящены с. 15–91 этого издания.

го десять; он берется доказать, что сонет Петрарки не досчитывается многих из них. Первое, что опровергает Пепе — это как раз возможность отнести к высокому стилю сочинение, содержащее мольбы и просьбы. Аристотель в «Риторике» говорит об уместности в молениях слов смиренных и низких («le voci umili e basse»), а в восхвалении и прославлении — слов, исполненных торжественности и величия («magnifiche e grandi»). А что касается героев («persone»), изрекающих мольбы, то это суть люди «misere e abiette» («несчастливые и находящиеся в положении унижительном»). И более прочих просить и умолять подобает старцам, ибо они немощны и по слабости своей медлят с тем, чтобы высказать до конца то, что желают. Вот и Деметрий Фалернский замечает: «omnis dominus servo est monosyllabus» («всякий господин с рабом немногословен»). А потому сонету Петрарки, в котором поэт-старец испрашивает прощение за заблуждения молодости, и не подобает высокий стиль. Среди свойств высокого стиля — хорошо известных из риторических учений древности, а именно: понятность и ясность при употреблении слов в переносном смысле, умеренность в использовании тропов и фигур и их разнообразие, пропорциональность периодов и отсутствие излишних длиннот, значительность и сила высказываний, стройность и убедительность речи, облегчающая ее запоминание; благозвучность и избегание в словах «squisitezze leggiere», — Пепе выделяет в качестве одной из важнейших черт новизну способа изложения вещей общеизвестных («le cose comuni nuovamete siano dette»). И здесь Петрарка критериев высокого стиля совсем не выдерживает: ведь новизна выражения достигается использованием переносных речений, фигур и нетривиальных — мы сказали бы, неизбитых — выражений («da'translati, dalle figure e dalle frasi pellegrine»). В упрек Петрарке ставятся строки сонета начиная от «Quand'ero in parte altr'huom...» и до «Di me medesimo meco mi vergogno». Первая из этих строк — трюизм («vulgare»), последняя — примитивна («trivialissimo»), и не на устах ли у каждого, что наслаждения сего века суть пустые сны («sogni»)? Едва ли было бы ошибкой суммировать критику Пепе, сказав, что он требует от высокого стиля значительности и убедительности без скуки, а еще — разнообразия без стремления развлечь слушателя или читателя словесными играми и каламбурами. Интересно, что Пепе, формально придерживающийся *риторических* критериев высокого стиля, в то же время схватывает у автора «Канцоньере» то, что мы назвали бы прозаизацией

поэзии: применяя к сонету Петрарки критерий новизны поэтического высказывания, он приходит к выводу, что Петрарка *рассуждает*, а не *воспевает*, и стиль его не может быть определен как «величественный». Заключение Пепе совпадает с посылкой: Петрарке и не подобало использовать «величественный» стиль, говоря о предмете, «величию» противоположном («non dovea il Petrarca in questo Sonetto, che tratta materia opposta alla magnificenza, lo stile magnifico usare»), — напомним, что этот самый предмет, «противоположный величию», и есть пережитое Петраркой любовное чувство.

Ароматари возражает: фразы, при посредстве которых Петрарка в первом сонете характеризует свое состояние и которые Крещенцо Пепе объявляет, как мы бы выразились, прозаизмами, в поэтизации сами по себе не нуждаются — ведь в них наличествует такое *содержание*, которое как раз и соответствует высокому стилю. М. Л. Гаспаров отмечал, что в качестве критерия стилевой квалификации в средневековой литературе, в отличие от литературы античности, выступали не столько языковые средства, сколько *предмет изображения*¹⁶. Если следовать этому тезису, то приходится признать, что логика Ароматари отмечена временным парадоксом. С одной стороны, он рассуждает под стать авторам средневековых поэтов, усматривая в предмете поэзии Петрарки основания для отнесения ее к высокому стилю. С другой стороны, сам этот предмет оказывается радикально новым, ибо представляет собой эмансипировавшееся от всяких стилевых ограничений, вполне уже нововременное осознание бесконечной значимости индивидуального переживания — именно это переживание и является, по мнению Ароматари, достойным высокого стиля. А Крещенцо Пепе противопоставляет этому суждению, основанному на истине, так сказать, антропологический вердикт, основанный на истине риторической традиции: многочисленные учения о соответствии формы и предмета изложения велят исключить из образцов *высокого* стиля сочинение, содержащее такой *низкий* предмет, как мольбы и просьбы.

«Песни Фиденцио» представляют собой такой же факт полемики с зияющим на конфликте предмета и стиля речи творческим методом Петрарки, как и выступления Тассони, — только их создатель

¹⁶ Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. I: О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 638–640.

предпочитает теоретизированию литературный эксперимент. Скроффа доводит до абсурда отрефлектированный и возведенный в творческий принцип интерес поэта к собственной персоне. Именно поэтому он «утраивает» себя в «Песнях Фиденцио» и делается сам себе и «идеальным» поэтом, и источником вдохновения, и предметом опозитивированной страсти. Право приходить в поэтический восторг по ничтожнейшим поводам, обнаруживаемым в собственном (довольно убогом) повседневном существовании, Фиденцио явно наследует у Петрарки и петраркистов — и это утрирование пафоса автора «Канцоньере» в устройстве пародии Скроффы оказывается, пожалуй, гораздо более сильным приемом, нежели наводнение речи его героя образами петраркистской поэзии. Страдания не мешают Фиденцио восхищаться собой и своими литературными опусами (правда, творчество коллег-преподавателей тоже приводит его в восторг — в сонетах XV и XVI он в гиперболах повествует о поэтическом триумфе педагога по имени Тринаджо). Себя, как и тех, кого Фиденцио причисляет к своему кругу, он называет людьми «ученейшими», «образованнейшими» и «одареннейшими» («doctissimo», «eruditissimo», «facondissimo»), а свои и чужие сочинения характеризует как «изящные» и «весьма ученые» («elegante e molto dotto opusculo», «dottissimi carmi»). Его самовосприятие определяется не только сознанием своей образованности и выдающегося поэтического таланта, но и обостренным чувством личной исключительности. В I сонете он признает, что самозабвенная любовь не соответствует его положению («hei mihi, io veggio bene apertamente / ch'a la mia dignita non si conviene / perditamente amare, e n'erubesco») — исповедание собственного превосходства встает у него на то место, которое занимало в сонете Петрарки исповедание стыда. А в XVII канцоне Фиденцио рассказывает, как однажды с видом смиреннейшим, молитвенно сложив на груди руки, — о, в какой мере это действие не приличествовало его достоинству! — он склонился к Камилло и принял умиленным голосом произносить заранее сочиненные приветствия (отрок не нашел подобающего ответа, что повергло Фиденцио в глубочайшую скорбь). Восхищаясь собой и заявляя о своем праве говорить об интимных переживаниях (к тому же вызванных любовью, согласно общепринятому мнению, не самой пристойной), Фиденцио прямо и открыто декларирует то, что у Петрарки оставалось невысказанным, — хотя, по сути, и служило оправданием его поэтической деятельности: ге-

рой Скроффы в высокопарных выражениях говорит о себе как о совершенном представителе человеческого сообщества, наделенном самыми возвышенными чувствами и самыми изысканными дарованиями. Там, где Петрарка счел уместным создать конфликт предмета и стиля, Фиденцио нашел возможным его устранить.

Инициатива Фиденцио, направленная на утверждение повседневной жизни и эротических переживаний личности весьма заурядной в качестве достояния высокого стиля, была живо воспринята поклонниками и издателями Скроффы. Их рвение доходило даже до того, что помимо вымышленного автора и автора действительного для «Песен Фиденцио» попытались изобрести еще одного сочинителя — очевидно, из желания привести наконец общественное положение их создателя в гармонию со столь возвышенным содержанием. В предисловии к изданию 1743 г. намеренно артикулируются всякие праздные предположения по поводу подлинного авторства «Песен Фиденцио» — лишь для того, чтобы сразу же быть опровергнутыми, — и среди поэтов, способных скрываться под маской Глоттокризиса, возникает имя Ипполито Альдобрандини, занимавшего папский престол под именем Климента VIII¹⁷. Но в большинстве случаев приверженцы и последователи Фиденцио все же обретают литературно-теоретический ресурс, позволяющий им повысить статус творчества их кумира, в области учения о стилях. Так, в посвященном Фиденцио сонете Джован Баттиста Горго, современник и согражданин Скроффы, изливая свой восторг перед Глоттокризисом, говорит, что речь последнего «живописать достойна римлян историю / и одержать над великим Мароном викторию»¹⁸. «Низменный» пред-

¹⁷ В упомянутой выше (см. примеч. на с.) статье Микеланджело Цорци неоднократно опровергает атрибуцию «Песен Фиденцио», объясняя ее намерением неких «еретиков» очернить Церковь и ее служителей приписыванием им действий (и сочинений), не подобающих духовенству.

¹⁸ «Honorato Fidentio eruditissimo / Del latino Idioma honor et gloria / Serba, ti prego, ne la tua memoria / Chi a te, sponte sua propria, è deditissimo. // Poich'io conobbi il tuo dir facundissimo / Atto a descriver la Romana historia, / Et ad haver del gran gran Maron victoria, / Tanto sei sopra ogn'altro eminentissimo; // Io ti son tanto affetionato et dedito, / Che ti porto scolpito ne i precordii, / Et sempre di te parlo et di te medito. // Dunque con brevi e ineganti exordii / Ti prego a darmi tanto honore et credito, / Che de gli amici tuoi sia ne i primordii» («A Fidentio Glottocrysio»). — «Почтенный и ученейший Фиденцио, / Честь и слава латинского наречия, / Сбереги, прошу тебя, в твоей памяти / Того, кто по своей собственной воле предан тебе безгранично. / Зане я узнал твое красноречие, / Живописать достойное римлян историю / И одержать над великим Мароном вик-

мет страсти и стихов Фиденцио предан забвению, зато талант его сопоставлен с Вергилиевым, причем в его эпической, то есть высокой, ипостаси. Сходную аберрацию можно наблюдать и в стихотворении самого Фиденцио: когда он, тоже в восторженных тонах, повествует о произведениях своего коллеги Тринаджо, он говорит, что тот «прославлял стихами *возвышеннейшими* [курсив мой. — Ю. И.] усадьбы, пастбища и вождей славнейших» («celebro con versi *altissimi* le ville, i pasculi e i duci famosissimi»).

Здесь Фиденцио допускает существенную погрешность против принятой в его эпоху стилевой классификации Вергилиевых сочинений: он ставит в один ряд поэтические темы, требующие разных стилей; кроме того, он называет «возвышеннейшими» *все подряд* стихи, в которых воспеты предметы, в иерархии поэтических тем занимающие различные ступени. В своей лекции о трех стилях изящной литературы современник Скроффы Бенедетто Варки воспроизводит хрестоматийно известную классификацию, нарушенную Фиденцио¹⁹. Мы ненадолго остановимся на ней, потому что литературно-теоретические замечания Варки позволят нам сделать следующий шаг в осмыслении места «Песен Фиденцио» — и той поэтической традиции, к которой относится цикл Скроффы, — в иерархии стилей. «Энеида», наряду с «Илиадой» и «Одиссеей» Гомера, служит образцом «возвышенного» («alto e sublime») стиля, уместного в повествованиях о предметах «высоких, великолепных, превосходных, каковы суть войны и другие подобные события» («le cose alte, magnifiche, eccellenti, come sarebbero le guerre ed altri cotali avvenimenti»). Пример среднего («mezzano») стиля — «Георгики», а достойный его предмет — «вещи посредственные, неброские,

торию, — / Насколько ты превосходишь остальных, — // Я до того тебя люблю и тебе предан, / Что ношу тебя запечатленным в груди / И неустанно о тебе говорю и размышляю. // А посему в этом кратком и неуклюжем предисловии / Прошу тебя оказать мне такую честь и доверие — / причислить меня к ближайшим твоим друзьям» («Фиденцио Глоттокризис»). Цит. по изд.: *Scroffa C. I Cantici di Fidentio Glottochrysio Ludimagistro con aggiunta di poche altre vaghe composizioni nel medesimo genere, alcune delle quali ora solamente sono date in luce. Vicenza: Pierantonio Berno Stampatore e Librajo, 1743. Издание без пагинации, сонет Джован Баттисты Горго помещен под номером LXXVII.*

¹⁹ *Varchi B. De'Tre Stili // Lezioni sul Dante e prose varie di Benedetto Varchi la maggior parte inedite / A cura di G. Aiazzi e L. Arbib. Firenze: A spese della società delle storie del Nardi e del Varchi, 1841. Vol. 2: Prose varie. P. 302–306.*

обыкновенные и отличающиеся умеренностью, не то чтобы высокие и великие, но и не низкие и малозначительные» («le cose mezzane, soavi, eguali e temperate, che non siano né del tutto alte e grandi, né del tutto basse e piccole»). Наконец, «Буколики» — образец стиля «простого и низкого» («umile e basso»), назначение которого повествовать о «вещах простых, малозначительных и убогих» («le cose umili, piccole, povere»). По наблюдениям Варки, в отношении низкого стиля возможности латинского языка в сравнении с греческим ограничены: он по природе своей слишком величествен, для того чтобы выражать «такие пошлости» («cotali bassezze»). Вот и автор «Буколик» хотя и подражал Феокриту, однако, как полагает Варки, не всегда успешно: порой он говорит стилем более высоким, чем подобает этому жанру, — в соответствии с теми «материями и аллегориями» («rispetto <...> alle materie ed allegorie»), без которых он, римлянин, обойтись не может, но которых вовсе нет у Феокрита с его «совершеннейшей простотой, чистотою и пасторальностью» («tutto puro, tutto semplice ed insomma tutto pastorale»).

Это последнее замечание Варки об особой «возвышенности и серьезности» («gravità») латинского языка не есть простое следствие патриотизма в литературе, как может показаться на первый взгляд. По всей видимости, оно явилось плодом хорошей теоретико-литературной интуиции и следствием длительных размышлений о природе стиля, и особенно стиля низкого — стиля эпиграмм, комедий, пасторалей и приключенческих повествований. В истории латинской литературы действительно обнаруживаются явления, которые современник Варки и Скроффы вполне мог бы расценить как компенсаторные, возникающие вследствие недостаточности в арсенале латинской поэзии выразительных средств, служащих для изложения «низких» тем. Так, в эпоху позднего Средневековья в студенческой среде складывается особый язык, представляющий собой прихотливое соединение лексических и синтаксических элементов латыни и народных языков. На этом языке создается комическая поэзия, называвшаяся макаронической («maccheronica», «macaronica»), кажется, с самого момента своего рождения. У макаронического языка едва ли не столько же версий, сколько и авторов, когда-либо пытавшихся его использовать. Характеристики, которые были бы общими для всех его идиолектов, суммировать в одном определении довольно трудно (за исключением, конечно, того, что он представ-

ляет собой смесь народного и латинского языков) — и вместе с тем невозможно, увидев написанный на нем текст, сразу же не опознать этот многоликий способ изъясняться. Репрезентируя профессиональные деформации речи (особенно свойственные университетским и школьным преподавателям, а также медикам, юристам и клирикам — словом, педантам всех сортов), макаронический язык обладает свойством сразу же подвергать травестии все то, что на нем высказывается.

«*Poesia pedantesca*», у истоков которой стоит Фиденцио Скроффы, во многом обязана своей занимательностью этому языку. В макаронической традиции у Фиденцио есть прямой предшественник. Это автор анонимного романа «Любовное борец Полифила» («*Hypnerotomachia Poliphili*»), созданного, если следовать внутренним показаниям текста, в 1467 г. и изданного Альдо Мануцием в 1499 г. Зависимость Скроффы от автора «Гипнэротомехии» была очевидна его современникам, и в начале XVIII в. М. Цорци говорит о ней как о чем-то само собой разумеющемся. При этом он отмечает, что Франческо Колонна, предполагаемый автор «Гипнэротомехии», писал на своем странном языке «серьезно» («*seriamente*»), «желая нравиться ученым людям», а Скроффа сделал его использование комическим приемом²⁰. Марио Эквиола в пародии «Послание на шести языках» («*Epistola in sex linguis*», 1512²¹), направленной против коллег по гуманистическому цеху, создающих в своих писаниях нелепые, по мнению автора, версии латыни и вольгаре, называет один из таких порочных «ученых» вариантов народного языка *lingua «poliphylesca»*²². Сам Фиденцио указывает читателю на свой источник, по крайней мере, однажды — называя себя «*camillifilo*» и так оценивая силу своего чувства:

²⁰ Zorzi M. Op. cit. P. 475 (мнение высказано в аннотации к статье Цорци, помещенной после его «Заметок» без указания авторства).

²¹ См. фрагменты в кн.: *Dionisotti C. Gli umanisti e il volgare tra Quattro e Cinquecento*. Firenze: Le Monnier, 1968. P. 120—121.

²² О языке «Гипнэротомехии Полифила» см.: *Moore S. The Novel: an Alternative History, Beginnings to 1600*. New York: The Continuum International Publishing Group, 2010. P. 276—283; *Onians J. Bearers of Meaning. The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1988. 207—215; о месте «Гипнэротомехии» в становлении поэтики вольгаре см.: *Trippe R. The «Hypnerotomachia Poliphili», Image, Text, and Vernacular Poetics // Renaissance Quarterly*. 2002. Vol. 55. №4. P. 1222—1258.

Non fu nel nostro lepidò Polifilo
di Polia sua tanta concupiscentia
quanta in me di sì rare alte divitie²³.

Эта отсылка должна бы возбуждать любознательность читателя: «lingua poliphylesca» ассоциировалась с энигматикой, «Гипнэротомехия» читалась (да и сейчас читается) как герметическое сочинение. Фиденцио говорит читателю, что его любовь того же свойства, что и любовь Полифила. Но любовь Полифила была вписана в герметический контекст его повествования: «Polia» ассоциируется или с греческим корнем, обозначающим «многое» (Polifilo, «любящий многое», действительно по ходу повествования желает узнать многое — и многое узнает — из самых разных областей современного ему знания), или с эпитетом богини мудрости — Athena Polias. Истолкование страсти, владеющей героем «Гипнэротомехии», как любви к мудрости и знанию в наши дни стало общим местом в литературе, посвященной герметической традиции в ее «масонском» изводе²⁴. Современная Скроффе литература уже вполне владеет умением создавать напряжение между комическим и герметическим: вспомним, что с указаний на присутствие неких тайных глубоких смыслов в «низком» комическом повествовании начинается роман Франсуа Рабле. По-видимому, достоинство литературной игры состоит в том, чтобы показать амбивалентность не только высокого, но и комического. Образовавшееся напряжение между высоким и смешным вправду оказывается логически неразрешимым: читатель не может сделать твердый выбор ни в пользу означаемого, предпочтя видеть «высокое» за комическим, ни в пользу означающего, окончательно решив, что комический контекст все же дискредитирует тайное знание, которое повествователь-герметист силится туда заключить. А в случае Скроффы — Фиденцио — Камилло ситуация усугубляется тем, что предмет любви, прямой предшественницей

²³ «Не знал наш остроумец Полифило / Такого вожделения к своей Полии, / Каково мое — к столь возвышенным и редким драгоценностям» (Cantici di Fidenzio. III, 12–14) — под драгоценностями понимаются достоинства внешности Камилло, подробно перечислявшиеся в первых строках этого сонета; справедливости ради следует сказать, что там, наряду с прелестями тела отрока, были единожды упомянуты и его «скромные и целомудреннейшие нравы» («costumi modesti ed integerrimi»).

²⁴ См., например: *Lamy M. Jules Verne e l'esoterismo. I viaggi straordinari*, Rosa+croce, Rennes Le Chateau. Roma: Edizioni Mediterranee, 2005. P. 177.

которого, если верить словам самого Фиденцио, выступает Полия-мудрость, — это фигура, имеющая самое непосредственное отношение к действительному автору цикла. Заставляя своего двойника Камилло Строцци быть объектом вожделения изысканного на «*lingua poliphylesca*» педанта-петраркиста, Камилло Скроффа развлекает читателя тем, что примеряет на него маски Лауры и Полии попеременно.

В заключение приведем еще один пример реабилитации не только стиля, но и предмета поэзии Фиденцио. Издания Скроффы, вышедшие в Виченце, содержат «Послание Пиерия Репетитора из школы Фиденциевой к просвещенному читателю» («*Lettera del Pierio Repetitore della Scola Fidentiana all'urbano lettore*»). Пиерий Репетитор помещает творчество Фиденцио в контекст актуального в его эпоху спора об иерархических отношениях латинского и народного языков: латинизируя вольгаре и приближая к вольгаре латынь («*nella volgar lingua latinizzando e nella latina volgarizzando*»), Фиденцио показывает себя в обоих языках «выдающимся и превосходящим мастером». Что же касается сквозной темы поэзии Глоттокризио, то читателю вовсе не следует думать, будто любовь Фиденцио была «непристойной, позорной и нечестивой» («*obsceno, turpe, e scandaloso*»). Избрав «новую манеру в поэзии», он отверг вместе со старой манерой и привычную любовь — страсть к женщине, начало которой в плотской похоти («*concupiscentia carnale*»). Он предпочел ей ту любовь, что в телесной красоте ищет возвышенной красоты души и нравов («*sublime pulchritudine spirituale dell'anima e de' costumi*») и постепенно приближается к высочайшему и бесконечному Прекрасному («*supremo e infinito bello*»). Такой любовью мудрейший Сократ любил Алкивиада — отсюда и рассуждения великого Платона о красоте и любви истинной и божественной («*della pulchritudine, e del vero e divino amore*»)²⁵. И такой же любовью наш

²⁵ Можно предположить, что произведенное Пиерием Репетитором заимствование платоновских образов Сократа и Алкивиада опосредовано в данном случае чинквечентистским мифом о Петрарке, чья личность для Фиденцио, безусловно, является антропологическим идеалом. Несмотря на то что в действительности Петрарка, изучавший греческий язык в течение весьма короткого времени и без какого-либо успеха, мог познакомиться с теми диалогами Платона, где речь идет о видах любви и ее связи с идеей наивысшего блага, только в изложении знакомых ему греков (из-за отсутствия латинских переводов этих платоновских сочинений), его причисляли к «секте платоников». Марио Эквиола в «Книге о природе любви» («*Libro de natura de*

поэт любил своего современника — юношу нравов святейших, достоинств превосходнейших, жизни непорочной и беспримерной. «А потому делом разумным и подобающим душе благочестивой, мудрой и умеренной будет воспринять в смысле благом и здравом писания Фиденцио и в нем любить его возвышенную любовь и ею восхищаться».

Пиерий Репетитор не без причин причисляет себя в заглавии своего послания к школе Фиденцио: ему удастся увидеть и продемонстрировать субстанциальное единство «герметического» и «петраркистского» начал в творчестве Глоттокризио. Он усматривает у Фидецио экзегетический принцип, реализованный в тех самых тайноводственных и философских текстах, о которых нам приходилось говорить в самом начале нашего очерка: их ученое или мистическое содержание оказывалось в разительном противоречии со стилем и мнимым предметом изображения, и уже это несоответствие должно было подвигать искушенного читателя на духовный труд — на распознавание откровения, в этих текстах заключенного. Но Фиденцио, помимо традиции герметической литературы, желает быть продолжателем также и традиции петраркистской, со всеми ее антропологическими импликациями. Петраркистские предпочтения педанта как раз и позволяют ему сделать подобающее герметическим писаниям «высокое» содержание, скрытое в низких образах и речениях, донельзя конкретным, — связав его с исключительностью собственной личности. Откровение, возведенное в стихах Фиденцио, — это недостижимая высота личного достоинства поэта-педанта и величие его собственного литературного таланта. Образы, слова, темы и сюжеты, традиционно относимые к низкому стилю, переводятся в высокий регистр *волевым актом* обожателей магистра из Монтаньяны и самого Фиденцио, нарциссически взирающего на собственную персону: возвышенным автоматически признается все, чего касается речь божественного поэта. Именно поэтому гомоэротическая и проникнутая пафосом эгоцентризма поэзия педанта, написанная на смеси кухонной латыни с тосканским наречием, стано-

amore», 1525), отмечая преданность Петрарки «секте платоников» и его чрезвычайное целомудрие, ссылается на свидетельство Боккаччо («Fu dedito alla setta Platonica, uomo molto casto, secondo il Boccaccio suo amicissimo dice»; цит. по статье Э. М. Даль Поццоло: *Dal Pozzolo E. M.* «Laura tra Polia e Berenica» di Lorenzo Lotto // *Artibus et Historiae*. 1992. Vol. 13. №25 . P. 116).

вится, в представлении Репетитора, лингвистическим евангелием, которое наконец-то прекратит все литературные распри и водворит мир в споре латинского и народного языков. Вместо соотносительной оценки языка, образов и предмета изложения, в процедуре стилевой атрибуции текста решающую роль играет декларация антропологической и творческой исключительности поэта-педанта и декларация прав созданных им сочинений на принадлежность к высокому стилю.

Алессандро Тассони: от рефлексии о стиле к созданию героикомической поэмы

Как неоднократно подчеркивалось исследователями, средневековая литературная практика нередко приходила в противоречие с теорией трех стилей. Это касается, в частности, самой возможности чередования разнообразных стилистических регистров внутри отдельно взятого текста. Если попытаться коротко охарактеризовать состояние данной проблемы в эпоху Возрождения, приходится отметить, что теория трех стилей отходит в поэтологической рефлексии этого периода на второй план, хотя и не исчезает вовсе. Сказанное подтверждает пример лидера французской ренессансной поэзии Пьера Ронсара, с середины 1550-х гг. уделявшего большое внимание возможности выработки «среднего» стиля¹. В поэтологических трактатах этой поры («Защита и прославление французского языка», книги Жака Пелетье Дю Мана, Тома Себийе, Бартелеми Ано) теории трех стилей уделено минимальное внимание. Зато весьма примечательно предисловие Агриппы Д'Обинье к «Трагическим поэмам» (созд. начиная с 1577, опубл. 1616), где не без маньеристического «хитроумия» мотивируется связь каждой из семи частей этого монументального сочинения с тем или иным стилем: первая написана в «низком трагическом стиле» («style bas et tragique»), вторая и третья в «среднем стиле, но в какой-то степени сатирическом» («style moyen, mais satyrique en quelque facon»), четвертая в «среднем трагическом стиле» («style tragique moyen»), пятая — в «более приподнятом, более поэтичном трагическом стиле» («style tragique eslevé»), шестая и седьмая — в «высоком трагическом стиле»² («style eslevé tragique»). Собственно, дифференциация двух последних вариантов стиля остается не вполне проясненной. Налицо некоторый терминологический кризис, который, однако же, впоследствии успешно

¹ *Gendre A. L'esthétique de Ronsard. Paris: SEDES, 1997. P. 38.*

² Рус. пер. А. Ревича цит. по изд.: *Обинье (де) Т. А. Трагические поэмы. М., 2002. С. 45–46.*

преодолевается; век спустя в «Риторике» Бернара Лами (1675) подобных изощренных градаций нет и в помине, все три стиля оказываются на своих местах. Дополнительной «подпиткой» для нового укрепления этой теории стало, на наш взгляд, введение в научный обиход трактата Псевдо-Лонгина «О возвышенном» (первое издание вышло в Базеле в 1554 г.); в осуществленном 120 лет спустя французском переводе Буало усилен заложенный в самом первоисточнике крен в трактовке возвышенного одновременно и как феномена стиля, и как эстетической категории. Интересно, что Буало — теоретик зрелого классицизма — ставит акцент на «необычайном» и «поразительном» (*extraordinaire et surprenant*), тем самым фактически сближаясь с теоретиками барочной «поэтики изумления».

Что же касается позднеренессансной Италии, то здесь примером развития проблематики, связанной с тремя стилями, могут служить теоретические сочинения Тассо: третье из «Рассуждений о поэтическом искусстве» (1587) и третье из «Рассуждений о героической поэме» (1594), где поэт также — пусть и пунктирно — намечает возможность артикуляции «среднего» стиля на основе взаимодействия трагического и комического начал; при этом, однако, смех должен звучать «приглушенно» (*rintuzzato*).

Появление на рубеже XVI–XVII вв. смешанных жанров (*genera mixta*) стало симптомом кризиса теории трех стилей. Это в полной мере относится и к новоевропейской героикомической поэме, первыми образцами которой стали «Шутка богов» тосканца Франческо Браччолини и «Похищенное ведро» уроженца Модены Алессандро Тассони. «Шутка богов» была опубликована раньше «Похищенного ведра», в 1618 г. (одновременно в Венеции и Флоренции); однако первая редакция поэмы Тассони, носившая название «Ведро» и включавшая в себя десять песен, была завершена уже к 1615 г. (сам автор в четвертом из написанных им предисловий к поэме назвал точный временной промежуток: апрель–октябрь 1611 г.; между тем современные исследователи подвергают сомнению данную датировку). Наличие «конкурента» вызывало у Тассони большое беспокойство (при явном несовпадении стилистических моделей³). «Ведро» циркулировало в рукописи, встретило восторженный прием у читающей публики,

³ *Cabani M. C.* La Piannella di Scarpinello. Tassoni e la nascita dell'eroicomico. Lucca, 1999. P. 155, note 47.

однако печатная версия появилась только в 1621 г. в Париже под псевдонимом Андровинчи Белизоне (книга вышла при содействии находившегося тогда в Париже Джанбаттиста Марино и молодого Жана Шаплена). Поэт работал над своим произведением на протяжении многих лет, что противоречит его собственной характеристике «Похищенного ведра» как якобы изготовленной за несколько дней «безделицы» («*bagatella*»)⁴. При этом, как заранее и предполагал Тассони, Церковь критично восприняла поэму и предписала автору внести в текст изменения (данная директива была исполнена лишь в минимальной степени). После смерти папы Григория XV в 1623 г. ситуация для Тассони улучшилась, поскольку Урбан VIII не без удовольствия прочитал «Похищенное ведро»; в 1624 г. книгу переиздали уже под именем автора и с добавлением двух новых песен. Таким образом, окончательная редакция «Похищенного ведра», как и «Энеида» Вергилия, включает 12 песен.

Первым теоретическим подступом к «Ведру» следует считать цикл тассониевских произведений, создававшихся в 1602–1612 годах и связанных с полемикой вокруг «Канцоньере» Петрарки. Они образуют своего рода полемическую трилогию⁵. Первая часть — «Рассуждения о стихотворениях Петрарки» («*Considerazioni sopra le rime del Petrarca*») — вышла в 1609 г.; вторая — «Замечания Крещенцо Пепе из Сузы к Джозефо Ароматари» («*Avvertimenti di Crescenzo Pepe da Susa al Sig. Giosefo de gli Aromatari*») — в 1611 г. Необходимость написания второй части диктовалась публикацией «Возражений» («*Risposte*») медика и философа из Ассизи, близкого падуанским аристотеликам Джузеппе дельи Ароматари. В «Возражениях» им была осуществлена подробная и временами вполне обоснованная (в рамках риторико-аристотелистского подхода) ревизия произведенного Тассони разбора первых десяти сонетов «Канцоньере». И, наконец, заключительная часть трилогии, «Красный шатер» («*La tenda rossa*», 1613), была написана в ответ на новую книгу Аромата-

⁴ Письмо Аннибале Сасси от 10.07.1624. В другом месте автор характеризует свою поэму как «*scherzo*». Интересно, что и Буало в первом предисловии к написанной в русле ревизованной им традиции Тассони поэме «Налой» (1672) характеризует свое сочинение как «*bagatelle*» (*Boileau N. Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1979. P. 1006).

⁵ Подробнее об этой трилогии см.: Чекалов К. А. Поэзия Петрарки в интерпретации Алессандро Тассони // Франческо Петрарка и европейская культура. М.: Наука, 2007. С. 151–167.

ри, «Диалоги Фальчидио Меламподио в ответ на Замечания, высказанные под именем Крещенцо Пепе». Чем дальше, тем больше полемика вырождалась в склоку, если не в обычную для Сеиченто литературную дуэль. Однако в первоначальный замысел Тассони, бесспорно, входила десакрализация образа Петрарки (как поэта *par excellence*, каким он предстал перед итальянской публикой начиная с XVI в.), а еще больше — его последователей с использованием теории трех стилей в качестве оружия. При этом Тассони искусно стилизует ученый комментарий в традициях все того же Чинквеченто, временами придавая ему явно пародийный характер. Последнее становится особенно очевидным в тех отдельных случаях, когда выражение «низкий стиль» приобретает под пером Тассони явно пейоративный смысл⁶ и едва ли не утрачивает свою соотнесенность с интересующим нас триномом.

В «Замечаниях, высказанных под именем Крещенцо Пепе» Тассони хотя и признает, что Петрарка — «достойный всяческих почестей творец языка нашего» («padre della lingua e dignissimo d'ogni onore»)⁷, однако дальнейший анализ показывает отклонения его поэзии от требований высокого (возвышенного) стиля. Тассони подробно рассматривает первый сонет «Канцоньере» и первым делом соглашается со своим оппонентом в том, что высокую оценку ему давали все прежние интерпретаторы — Бембо, Кастельветро, Дельминьо, Дольче, Рушелли... Это не мешает Тассони — в пику Ароматари, усмотревшему в первом сонете исключительно приметы возвышенного стиля, — упрекнуть Петрарку за якобы имеющее место в сонете несоответствие высокого стиля низменному сюжету. При этом создатель «Книги песен» во втором катрене как будто сам признает свою приверженность такого рода стиливым вариациям. Вот как перевел первые два катрена этого сонета А. Эфрос:

Вы, внемлющие в звуках строф моих
Томлениям, что сердце мне терзали

⁶ См.: Considerazioni sopra le rime del Petrarca d'Alessandro Tassoni. Modena, 1609. P. 343.

⁷ Avvertimenti di Crescenzo Pepe da Susa al Sg. Giosefo degli Aromatari intorno alle Risposte date da lui alle Considerazioni. Modena: Cassiani, 1611. P. 7. Хвалебные отзывы о Петрарке во множестве встречаются и в книге Тассони «Мысли на различные темы» (см. о ней далее).

В те дни, как страсти юность волновали
И я еще не знал забот иных, —

Пусть *пестрый* мой, волнующийся *стих*,
Дитя слепых надежд, слепой печали,
Найдет у тех, кто то же испытали,
Дань жалости, а не попреков злых!
(Курсив наш. — К. Ч.)

Именно «пестрый стих» (в оригинале «*vario stile*»), по мнению Тассони, чреват возникновением незапланированных комических эффектов. Вслед за этим автор «Замечаний», обильно цитируя античных и средневековых теоретиков ораторского искусства (Аристотеля, Цицерона, Квинтилиана, Псевдо-Лонгина, Деметрия Фалерского, Георгия Трапезундского), методично перечисляет характеристики возвышенного стиля⁸: благородство лексики («*traslati nobili*»), умеренное использование риторических фигур, новизна видения привычных вещей, умеренное использование пространных периодов, владение полисемантизмом («*voci pregnanti*»), умение искусно перейти от буквального смысла к переносному («*maniera obliqua*») и пр. Поверяя всеми указанными критериями сонет Петрарки, Тассони делает вывод, что ни одному из них тосканский поэт не удовлетворяет. Необычный для Тассони педантизм изложения, обилие ученых цитат свидетельствуют как об углубленном владении им связанной с теорией трех стилей проблематикой, так и о намеренно симулятивном использовании им гуманистических стратегий. Анализируя «пестрый стих», оперируя подхваченным у Петрарки выражением *vario stile* как едва ли не терминологическим, Тассони в данном случае ни разу не обращается к проблеме конструирования «среднего» или смешанного («*stile misto*») стиля, где соединились бы элементы, характерные для венчающей жанровую иерархию эпической поэзии, и комические структуры.

С другой стороны, моденский поэт не подвергает сомнению саму возможность рассматривать лирическую поэзию именно как феномен высокого стиля. В этом можно усмотреть его отличие от Тассо, в пятом «Рассуждении о героической поэме» разграничивавшего «превосходнейший эпический» («*l'eccelesitissimo epico*») и «превос-

⁸ Avvertimenti di Crescenzo Pepe da Susa. Op. cit. P. 20.

ходнейший лирический» («l'eccelescentissimo lirico») стили. Отметим, что один из «реаниматоров» теории трех стилей в XVII в. иезуит Рене Рапен в трактате «Размышления о поэтике нашего времени и о сочинениях древних и новых поэтов» (1674) относил сонет, мадригал, рондо, баллады и эпиграммы к образцам «несовершенной поэзии» («poème imparfait»)⁹.

В «Диалогах Фальчидио Меламподио» аргументация Тассони методично отвергается. Попутно оппонент высказывает несколько примечательных тезисов, связанных с проблематикой трех стилей. В одном случае (дискуссия касается проблемы, уместно ли использовать в рамках высокого стиля антитезы) Ароматари следующим образом интерпретирует трактат Дионисия Галикарнасского «О соединении слов»: «автор имеет в виду настоящую ораторскую речь (“vera oratione”), а поэзия — это не настоящая ораторская речь (“orazione non vera”)»¹⁰. Тем самым Ароматари фактически провозглашает неприменимость риторического подхода к поэтике. Еще одно важное замечание оппонента Тассони касается жанра поэмы: изначально он исходит из того, что поэма по природе своей есть воплощение величия («grandezza»), то есть фактически — высокого стиля. Однако, продолжает Ароматари, некоторые авторы интерпретируют книгу Квинтилиана таким образом, что все повествовательные жанры должны непременно относиться к низкому стилю. Но тогда и «Энеида» — феномен низкого стиля (добавим к сказанному, что у Иоанна Гарландского и Гальфрида Винсавского именно поэма Вергилия представлена как образец высокого стиля).

В «Замечаниях Крещенцо Пепе...» упомянуто произведение, которое является древнейшим известным образцом героикомической поэмы; говоря о Гомере, Тассони указывает, что он был поэтом возвышенного стиля («grave»), но это не мешало ему рассказать о войне лягушек «в отнюдь не серьезном стиле». «Война мышей и лягушек», о которой здесь идет речь, была опубликована в итальянском переводе в 1473 г. В поэме «Похищенное ведро» есть также отсылки к определенно приписываемой тогда Гомеру «Батрахомомахии» (в том числе обращение к музе, «воспевшей достославные деяния царя мышей

⁹ *Rapin R.* Les reflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes. Genève: Droz, 1970. P. 71.

¹⁰ *Dialoghi di Falcidio Melampodio in risposta a gli Avvertimenti di Crescenzo Pepe a Gioseffe degli Aromatari.* Venezia, 1612. P. 11.

и древних лягушек»: «*musa, tu che cantasti i fatti egregi / del re de' topi e de le rane antiche...*»; V. 23)¹¹.

Что же касается «Илиады», то отношение Тассони к величайшему творению Гомера было достаточно критическим. Он уличал Гомера в некоторых нарушениях стилевых границ и в этом смысле развивал представления итальянских теоретиков XVI в., рекомендовавших придать «Илиаде» большую «регулярность»¹². С другой стороны, Тассони предстает здесь как предшественник той критики в адрес автора «Илиады», которую в дальнейшем сформулировали приверженцы «новых» на втором этапе «спора древних и новых» во Франции (в первую очередь здесь имеется в виду Удар де ла Мотт, выпустивший в 1714 г. весьма вольный, в два раза сокращенный стихотворный перевод поэмы Гомера на французский язык — сам он греческим не владел и попросту переложил на стихи прозаический вариант Анн Дасье). Критика в адрес Гомера развернута Тассони в книге, которую он сам считал своим главным сочинением и которая отчасти перекликается с «Опытами» Монтеня. Это «Мысли на различные темы», опубликованные в полном объеме в 1620 г.¹³, где в числе прочего весьма придиристо анализируется «Илиада» и делается вывод о несоответствии поэмы параметрам Аристотеля. Как автор «Поэтики», так и создатели ренессансных рыцарских поэм считали необходимой основой фабулы героическое действие. Между тем, отмечает Тассони, Ахиллес — бездействующий герой (гнев не есть действие!), да и вообще не вполне герой, поскольку не обладает всеми необходимыми для эпического персонажа добродетелями — в противовес протагонистам «Неистового Орландо» и «Освобожденного Иерусалима» (сочинения Ариосто и Тассо постоянно противопоставляются у Тассони Гомеру, а разница между «Неистовым Орландо» и «Освобожденным Иерусалимом» совершенно скрадывается; тем не менее в авторских примечаниях к «Похищенному ведру» имя

¹¹ В «Налое» Буало «Похищенное ведро» и «Война мышей и лягушек» упомянуты в одной строфе, в начале четвертой песни. — Цитаты из «Похищенного ведра» приводятся по изд.: *Tassoni A. La Secchia rapita. Rime e prose scelte*. Torino: UTET, 1968, с указанием номера песни и октавы.

¹² *Baldassari G. Il sonno di Zeus. Sperimentazione narrativa del poema rinascimentale e tradizione omerica*. Roma: Bulzoni, 1982. P. 18.

¹³ Мы пользовались современным изданием: *Tassoni A. Pensieri e scritti preparatori*. Modena: Panini, 1986.

Тассо встречается значительно чаще, чем Ариосто). Эта идея Тассони также была подхвачена Ударом де Ла Моттом и изложена в обстоятельном предисловии к переводу «Илиады»; между тем Дж. Денорес в одном из своих «Рассуждений» (1586) как раз ставил Ахиллеса в пример как истинного, исполненного воинской отваги и добродетели героя, достойного всеобщего восхищения и подражания. Точно так же и для Тассо гомеровский Ахиллес являл собой образец истинной отваги (первое из «Рассуждений о героической поэме»); во втором «Рассуждении...» Тассо отдал должное теме гнева Ахиллеса как сюжетообразующей в «Илиаде»; итальянский поэт особо подчеркивает, что Гомер не счел нужным ставить в центр поэмы любовь Ахиллеса и Поликсены. В этом плане тезис Тассони неожиданно оказывается более созвучным интерпретации Ахиллеса у французского ренессансного поэта — уже упоминавшегося Пелетье Дю Мана, автора «Поэтического искусства» (1555); по мнению Пелетье, Ахиллес у Гомера демонстрирует неоправданную жестокость, чего нельзя сказать о Вергилиевом Энее¹⁴. Итак, истинная возвышенность стиля неотделима в представлении Тассони от особого набора добродетелей, которыми непременно должен быть наделен протагонист и которых недостает герою Гомера. Иллюстрацией же настоящего героя может служить величайший из когда-либо правивших монархов, Александр Македонский, которому моденский писатель посвятил свое раннее сочинение «Речь в защиту Александра Македонского» (1595, опубл. 1904).

Кроме того, Тассони выхватывает из контекста «Илиады» эпизоды более или менее комического звучания. Например, вот как рисуется в песне восемнадцатой Гефест-Вулкан, идущий навстречу Фетиде: «ризой оделся и, толстым жезлом подпираясь, в двери / Вышел хромая». Тассони дополняет эту цитату следующим замечанием: «Красочная картина — хромой кузнец ковыляет из кухни, поддерживаемый барышнями вместо пажей. Хотел бы я знать, что за тайну вложили греки в эту сказочку, которую впору рассказывать грудным детям»¹⁵. Другой пример того же рода: в девятнадцатой песне Ахиллес выражает беспокойство по поводу того, как бы тело Патрокла

¹⁴ *Peletier J. L'Art Poétique // Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance. Paris: Librairie Générale Française, 1990. P. 308.*

¹⁵ *Tassoni A. Pensieri e scritti preparatori. Op. cit. P. 797.*

не стало добычей мух. «Может, это шутка? — вопрошает Тассони. — Тогда еще ничего. Но если это говорится всерьез, то воистину перед нами сумасбродство: божество занято тем, что сгоняет мух с трупа, в то время как можно было бы попросту прикрыть его саваном»¹⁶. Все эти соображения как бы суммированы и подытожены Тассони в составленном им в 1630 г. комментарии к «Похищенному ведру», где говорится буквально следующее: «поэт не особенно уважал Гомера и с презрением относился к его выдумкам, находя их грубыми и дурного пошиба».

Как нам представляется, в «Различных мыслях» можно обнаружить и своеобразный философский подступ к «Похищенному ведру». Ссылаясь на софистов Пиррона, Протагора, Секста Эмпирика, Тассони указывает на невозможность познания из-за множественности свойств, присущих каждому объекту. Но ведь в этом случае невозможно и соблюсти четкую приверженность единому стилю; релятивизм свойств порождает необходимость взаимодействия «высокого» и «низкого» в отображении отдельно взятых объектов. По верному замечанию Дж. Барберо Скваротти, калейдоскоп то и дело всплывающих в «Похищенном ведре» эпизодических персонажей становится своего рода поводом к бесконечному умножению точек зрения на происходящее; то же самое относится и к калейдоскопу цитат и литературных аллюзий, прежде всего означающих вариативность ракурсов и «смену освещения»¹⁷.

Еще одним важным подготовительным этапом к «Похищенному ведру» можно считать комментарий Тассони к «Неистовому Орландо», записанный им на полях издания поэмы Ариосто 1577 г. Этот комментарий в полном объеме никогда не публиковался; обширные цитаты из него приведены в монографии М. К. Кабани о «Похищенном ведре», опубликованной в 1999 г.¹⁸ В своем комментарии Тассони подключился к дискуссии об Ариосто, которая разгорелась с подачи Камилло Пеллегрини («Караффа», 1584), отдававшего предпочтение «Освобожденному Иерусалиму» перед «Неистовым Орландо» и назвавшего последнее сочинение «недостойным эпической поэ-

¹⁶ *Tassoni A.* Pensieri e scritti preparatori. Op. cit. P. 797.

¹⁷ *Barberi Squarotti G.* La struttura della *Secchia rapita* // Studi tassoniani. Atti e memorie del convegno nazionale... Modena, 1966. P. 55.

¹⁸ *Cabani M. C.* La Piannella di Scarpinello. Op. cit. P. 7–138.

мы» произведением¹⁹. Между тем если Пеллегрино разделял «эпическую поэму» и «роман», то для Тассони подобное разграничение совершенно не являлось релевантным. Его волновало нечто совершенно иное: он, например, чрезвычайно скрупулезно вскрывает комико-бытовые детали в «Неистовом Орландо» и констатирует их несовместимость с высокой материей. То же самое относится к любовной теме, которая, по мнению комментатора, занимает в поэме неоправданно большое место; к чрезмерной зависимости Ариосто от Боярдо (каких бы то ни было жанрово-стилистических различий между двумя книгами Тассони не видит); к хронологической неопределенности, порождающей неправдоподобие и анахронизмы; к нарушениям героической этики (со стороны как Орландо, так и Руджеро, и Мандрикардо); к поверхностности ряда персонажей (Дзербино, Олимпия и другие). Особенно существенны и в то же время суровы комментарии Тассони к заключительным песням Ариосто, где, по его мнению, присутствует отчетливый крен в сторону комической трактовки героической материи. Нерешительный и непостоянный Руджеро систематически нарушает рыцарский кодекс; ему так и не удастся «дорости» до героя, и это при том, что его «воспитание» затягивается на всю поэму. На наш взгляд, Тассони в своем комментарии отчасти предвещает «Рассуждение о Джоконде» Буало (1663), где французский поэт квалифицирует «Неистового Орландо» как образец высокой, «серьезной и героической» поэмы, хотя и с многочисленными изъянами; изъяны эти, по Буало, как раз и относятся прежде всего к смешению стилей, к соединению тривиального с героическим²⁰. И все же, невзирая на изъяны, опыт «Неистового Орландо» для Тассони был очень важен; этой темы он касается в четвертом и последнем предисловии к «Ведру». Стилистическое многообразие «Орландо» здесь выставлено источником «удовольствия от чтения» поэмы.

Среди авторов, которых комментировал Тассони, следует назвать также и Данте. «Примечания к “Божественной комедии”» Тассони — об их существовании лишь упоминал в XVIII в. Л. Муратори — были опубликованы только в 1826 г.; корпус включает 392 примечания,

¹⁹ Подробнее об этой дискуссии см.: Андреев М. Л. Литературная теория и самознание литературы // Андреев М. Л., Хлодовский Р. И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М.: Наука, 1988. С. 276–280.

²⁰ Boileau-Despréaux N. Oeuvres complètes. Op. cit. P. 311–312.

причем бо́льшая часть их относятся к «Чистилищу». Вообще-то книга Данте неоднократно упомянута и в «Мыслях на различные темы»; так, в главе, посвященной «древним и новым поэтам», Тассони именует «Божественную комедию» «героисатирической поэмой» (роета eroisatirica), причем каждая из трех частей тяготеет к самостоятельному стилистическому решению: «Ад» — сатира, «Рай» — смесь героического с гимническим, «Чистилище» — частью героическое, частью сатирическое сочинение²¹. Думается, отнюдь не случайно в той же главе поэт упоминает и собственное «Похищенное ведро», однако при этом он не считает нужным применять к своей поэме характеристику «героисатирическая» и предпочитает аттестовать ее как «героикомическую». (Возможно, здесь сыграла свою роль и политическая необходимость)²².

Следует отметить, что в определенной мере «Похищенное ведро» соответствует тем требованиям, которые предъявлялись во времена Тассони к серьезной эпической поэме. К таким требованиям относится, в частности, выбор исторической перспективы: приметы исторической достоверности должны были сочетаться с «неабсолютностью» прошлого (избираемая эпоха — не современность, но и не времена Адама). Не слишком отдаленное прошлое становится временем действия в «Похищенном ведре», в основании сюжета которого — контаминация двух военных эпизодов, относящихся к различным войнам XIII—XIV вв. Это война, которую вел незаконнорожденный сын императора Фридриха II Гогенштауфена, король Сардинии Энцо с болонцами (25 мая 1249 г. произошла битва при Фоссальта, в ходе которой Энцо был взят в плен, отвезен в Болонью, где до конца дней своих, то есть до 1272 г., пребывал в заточении); а также война местного значения между болонцами (сторонниками папы) и моденцами, чьи симпатии находились на стороне гибеллинов. Модену и Болонью разделяла старинная вражда. 15 ноября 1325 г. в ходе битвы при Дзапполино моденцы наголову разбили противника, преследовали его до самых городских ворот Болоньи и в качестве трофея унесли с собой цепи от этих ворот, а также стоявшее на стене деревянное ведро.

²¹ *Tassoni A. Pensieri e scritti preparatori. Op. cit. P. 869.*

²² В письме А. Сасси от 13.08.1622 Тассони отмечает, что папа Григорий XV (уроженец Болоньи) «разгневался, когда узнал, что речь идет о сатире на болонцев» (*Tassoni A. Lettere. Roma; Bari: Laterza, 1978. V. 2. P. 571*).

Тассони же представляет дело таким образом, будто битва при Дзапполино случилась несколько ранее сражения при Фоссальта, а болонцы двинулись в мае 1249 г. на Модену именно с целью «реституции» ведра. Он также делает Энцо союзником моденцев, а результатом сражения — одновременно пленение сардинского короля и захват ведра. На протяжении поэмы военный успех сопутствует то моденцам, то болонцам (в боях участвуют также многочисленные союзники тех и других), затем устанавливается десятидневное перемирие, в ходе которого стороны ведут переговоры. Финал оказывается неожиданно благодушным: с благословения папского легата заключается мир и герои отправляются «кушать своего гуся» — традиционное для праздника Всех Святых блюдо. Во время боевых действий на стороне Модены выступают Венера, Марс и Вакх, а городу науки и искусства Болонье покровительствуют Минерва и Аполлон.

Характерная особенность «Похищенного ведра» — скольжение от одного регистра к другому, зачастую в рамках одной отдельно взятой строфы. Собственно, подобное явление имеет место уже в самом начале первой песни, где поначалу явно возникает параллель с «Энеидой» (поэме Вергилия в XVI в. отдавали предпочтение перед «Илиадой»²³). Приведем первую октаву поэмы (сам по себе выбор Тассони этого столь существенного для поэтической традиции Ренессанса строфического ресурса и его ироническое преображение симптоматичны).

Vorrei cantar quel *memorando sdegno*
 ch'infiammò già ne' fieri petti umani
 un'infelice e vil Secchia di legno
 che tolsero a i Petroni i Gemignani.
 Febo che mi raggiri entro lo 'ngegno
 l'orribil guerra e gl'accidenti strani,
 tu che sai poetar servimi d'aio
 e tiemmi per le maniche del saio²⁴.
 (Курсив наш. — К. Ч.)

²³ Baldassari G. Il sonno di Zeus. Op. cit. P. 18.

²⁴ «Я хотел бы воспеть тот достопамятный гнев, коим воспламенились сердца гордых духом из-за ничтожного и убогого деревянного ведра, украденного у болонцев (их покровитель — Св. Петронио. — К. Ч.) моденцами (покровитель — Св. Джиминьяно. — К. Ч.). О Феб, который понуждает меня прокручивать в уме то ужасающие события войны, то разные необычные приключения; о ты, мастер слагать стихи, стань наставником моим и удержи за рукава моего камзола».

Несколько нерешительная модальность зачина — «хотел бы» — свидетельствует о неполноте вхождения Тассони в образ аэда (ср. решительное «битвы и мужа пою» у Вергилия или «гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына» у Гомера). В то же время «достопамятный гнев» (*memorando sdegno*) недвусмысленно отсылает к гневу Ахиллеса, хотя подобная аллюзия приходит в сильное противоречие с низменной и прозаической причиной войны. Точно такое же бурлескное назначение имеет и сочетание мифологических мотивов со «страноведческими» (местнопочитаемые святые). Но апофеозом разрушения стилистической целостности становится заключительная строка октавы²⁵, где использована итальянская идиома «*tenere per le maniche del saio*» (букв.: «удерживать за рукава камзола», перен.: «следовать по пятам»; в данном случае, однако, фигуральный смысл иной — осуществлять пристальный надзор и руководство, подобно взрослому, который учит ребенка ходить, придерживая его за руки).

Подобных «прозаизмов» в поэме великое множество, причем особое предпочтение Тассони отдает гастрономическим мотивам (с акцентом на локальных «специалитетах»: Модена — «город тонких сосисок» и пр.); от гастрономии неотделим и «материально-телесный низ» (раблезианский набор: мочеиспускание, скатология, ветры). Все более активное вторжение сниженно-бытового измерения в мир, изначально конструируемый по законам высокого стиля, в конце концов оборачивается своего рода гиперболизацией повседневности, как бы рассматриваемой под увеличительным стеклом и приобретающей подчас едва ли не сюрреальный вид; в этой связи известный исследователь творчества Тассони П. Пульяtti использует удачное выражение «возвышенность низкого»²⁶. Конечно, символом этого процесса становится вполне соответствующая запросам культуры барокко пародийная трансформация предмета похищения (вместо Елены в «Илиаде» — ведро), на которой Тассони считает нужным специаль-

²⁵ Как справедливо замечает Е. Костюкович, в большинстве октав «Похищенного ведра» первые шесть строк стилистически противопоставлены коде (*Костюкович Е.А.* «Похищенное ведро» и некоторые особенности культуры позднего маньеризма // Тезисы 3-й научно-теоретической конференции молодых ученых и специалистов. М.: ВГБИЛ, 1983. С. 33).

²⁶ *Puliatì P.* Il sublime della Secchia // *La secchia rapita*. Atti del convegno (Modena, Villa di Cesi, 22 settembre 1990). Modena: Panini, 1991. P. 26.

но заострить внимание: «vedrai, s'al cantar mio porgi l'orecchia, / Elena trasformarsi in una secchia» (12. 7–8).

Тассони очень гордился собственным жанровым новаторством. Об этом он пишет в собственном небольшом предисловии к изданию 1624 г., где именует свое сочинение «новым видом поэмы, Тассони изобретенным» («poema di nuova spezie inventato dal Tassone»). Писатель ставил лабораторный опыт, четко осознавал себя творцом некоего жанрового эксперимента. При этом совершенно очевидно, что новаторство жанровое для него было неотделимо от новаторства стилистического; поэт констатировал, что в его сочинении соединились «два различных стиля — серьезный и бурлескный» («due stili mischiati insieme — grave e burlesco»). В этом авторском определении сочетаются два понятия — одно позаимствовано из почтенной риторической традиции, а другое («burlesco») возникло лишь в начале XVII в.

Между тем в предисловии к поэме, написанном для венецианского издания 1625 г. и принадлежащем перу поэта Джироламо Прети (кстати, он фигурирует в «Похищенном ведре» в качестве эпизодического персонажа), принципиальное новаторство Тассони умышленно маскируется; правомерность жанрово-стилистической гибридации обставляется ссылками на многочисленные авторитеты, включая Цицерона, Квинтилиана, Платона и Сенеку — все они, отмечает Прети, отдавали дань шутке как отдохновению от серьезных штудий. Примечательно, что предисловие открывает именно аналогия, позаимствованная из ораторского искусства: Прети повествует об ораторе Марке Антонии, который завидовал Марку Крассу, умевшему в своих речах соединить шутку с серьезностью («faceto con gravità»). Но в чем же тогда заключается новаторство Тассони? Именно у него, по утверждению Прети, чередование серьезного и смехового носит регулярный, правильный характер («una continuata mistura del serio e di faceto»); неожиданные переключения регистра напоминают об эффекте сценической неожиданности²⁷. В целом, как представляется, перед нами «классицизирующая» интерпретация поэмы; к тому же Прети подчеркивает, что наряду с чисто комически-

²⁷ Сравнение «Похищенного ведра» с комедией дель арте мы встречаем в одном из современных исследований: *Zandrino B. Il gusto della deformazione e la degradazione dell'eroico nella Secchia rapita // Studi tassoniani. Op. cit. P. 365.*

ми эпизодами в поэме имеется и «истинно серьезная и героическая возвышенность стиля».

На поверку, однако, образцов «истинно серьезного стиля» в поэме не так уж много. Даже в шестой и седьмой песнях поэмы, где доминируют батальные сцены, грань, отделяющая стилизацию от пародии зачастую весьма тонка. Быть может, редким исключением служат речь и поступки бравого капитана Салингуэрры, созывающего своих воинов на бой:

Questa è la via dove a la gloria vassi:
chi ha spirito d'onor mi segua apresso:
ecco v'apro il sentiero: ora vedrassi
chi avrà desio d'immortalar se stesso».
Così parla il feroce; e volge i passi
dove il nemico stuol vede più spesso;
urta il caval, la lancia abbassa, e pare
un vento fier che spinga indietro il mare²⁸.

Этот отрывок — образ отважного военачальника, бросающегося в самую гущу сражения, — немного напоминает знаменитый эпизод «Одиссей у Геркулесовых столпов» из «Божественной комедии» («Ад», песнь XXVI). У Данте Улисс побуждает спутников продолжить путь в неизведанное, презрев опасность: «вы созданы не для животной доли, / но к доблести и к знанию рождены» (пер. М. Лозинского). Тот же дантовский эпизод находит свое отражение и в другом месте «Похищенного ведра» (VI, 2), где сражение двух войск уподоблено представившемуся взору Одиссея разделу Средиземного моря и Атлантического океана. Наконец, напрашивается параллель с очень сходным по смыслу фрагментом поэмы Тассони «Океан» (опубл. 1622):

Questa via, ch'altri mai non ha più trita,
Vi conduco a solcar del mondo fuora,
Acciò che fuor de la comune schiera
Usciate meco a fama eterna e vera.

²⁸ «Вот он, путь славы, / и да последует за мной тот, в ком жив дух чести; / я пролагаю вам тропу, и мы теперь увидим, / кто стремится обессмертить себя. — Так сказал беспощадный воин и устремил свои стопы / туда, где противников было всего больше; / он понукает коня, опускает копье и походит / на буйный ветер, что бушует на море».

Oscura abbiamo, e neghittosa vita
 Fin qui dormito, hor s'incomincia l'ora,
 Che fuor de la vulga nebbia infinita
 Usciamo al di lucente, ecco l'aurora (I. 5—6)²⁹.

Поэма «Океан» — единственная в творчестве Тассони попытка создания правильной героической поэмы, которая, однако, не увенчалась успехом и не была доведена до конца (написана только первая песнь и небольшой фрагмент второй). Тема поэмы — мореплавание Колумба. В трактовке Тассони он становится современным воплощением эпического идеала, скорректированного в соответствии с требованиями правдоподобия (Колумб — герой-одиночка, а не предводитель войска; эпичность образа не в его масштабных военных деяниях, а в значимости осуществленного им открытия Нового Света). Эпичность создается, в представлении Тассони, и за счет подчеркнутой минимизации любовной интриги — здесь автор «Океана» сознательно дистанцируется от Ариосто. В роли другого «антиобраза» «Океана» выставлена «Батрахомиомэхия». Задаваясь в предисловии вопросом, насколько образ Колумба достоин высокого эпического стиля, Тассони стремится предупредить возникновение комического эффекта (сопоставимого с воображаемой историей об Ахиллесе, поборовшем лягушек!): Колумбу не к лицу сражаться с лишенными современного оружия аборигенами, он «скорее великий мудрец, нежели великий воин»³⁰.

Хотя в поэме «Океан» присутствуют черты правильной эпической поэмы (включая единство действия, которого явно недостает в «Ведре»), реальный исторический и географический материал противится его препарированию в духе христианизированной «Одиссеи», которая здесь постоянно, порой явно, а порой и незримо присутствует. В изображении идеализированных Островов блаженства, к берегам коих по пути в Новый Свет причаливает корабль Колумба, Тассони комбинирует гомеровский мотив с топосами пасторального жан-

²⁹ «Я поведу вас тем путем, коим никто еще не следовал, за пределы мира; дабы вы вместе со мною воспарили над будничным и снискали истинную, вечную славу. Доселе мы пребывали во сне, жили во мгле и праздности, а теперь настал час пробить брешь в тумане невежества и устремиться к свету — заря уже встает» (*Tassoni A. La Secchia rapita e l'Oceano e le Rime. Firenze, 1858. P. 334—335.*

³⁰ Ibid. P. 328.

ра (включая и Диану с прелестными нимфами, и вечную весну). Это говорит о том, что смешению жанров для автора «Океана» не обязательно сопутствует смешение стилей.

Таким образом, оформление нового «смешанного» жанра — героикокомической поэмы — все же не явилось для Тассони окончательным прощанием с «высоким» стилем. Симптоматично, что если финальным аккордом его творчества оказался «Океан», то самым ранним произведением Тассони считается трагедия «Генрих» (написана ок. 1583, опуб. 1975), первое и последнее его драматическое сочинение. Эта трагедия, безусловно, относится к возвышенному стилю, так что именно этот стиль как бы «закольцовывает» творчество моденского поэта.

Научное издание

СТИЛИ В ЛИТЕРАТУРАХ СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЕВРОПЫ

Художественное оформление *Н. Е. Ильенко*
Корректоры *О. В. Хвостова, В. В. Белокопытова*
Верстка *М. С. Ананко*

Подписано в печать 15.03.2016. Формат 60х90/16.
Объем 17 п. л. Тираж 300 экз.

Издательство Православного Свято-Тихоновского
гуманитарного университета
115184, Москва, Новокузнецкая ул., д. 23, корп. 5а
E-mail: izdat@pstgu.ru
pub.pstgu.ru

ООО «Клуб Печати»
127018, Москва, Марьиной Рощи 3-й проезд, д. 40, стр. 1, оф. 32
Заказ № 1279.

Святитель Амвросий Медиоланский

Собрание творений

На латинском и русском языках.
Снабжено предисловиями и комментариями.

В том I вошли

догматические сочинения святителя,
написанные для оглашаемых («Объяснение Символа веры»,
«О таинствах», «О тайнах», «О покаянии»), а также латинское
и славянское жития.

В том II помещены

трактаты, посвященные темам девства
и мариологии («О девственницах», «О девстве», «О вдовицах»,
«О наставлении девы и о приснодевстве Святой Марии»,
«Увещание к девству»).

В 2013 году вышел в свет III том

с экзегетическими сочинениями святителя
(«Об Исааке или душе», «О благе смерти»,
«Об Иакове и блаженной жизни», «Об Иосифе»).

В 2014–2015 годах опубликован том IV в 2-х частях

В первую часть вошли письма
святителя Амвросия (книги 1–7).

Во второй части
опубликованы письма (книги 8–10, письма,
не вошедшие в собрание, — *Epistulae extra collectionem*).

В V томе представлены

переводы трактата «О вере»,
сочинение «О тайне Господнего воплощения».

В VI томе,

который предполагается издать в 2016 году,
помещены трактат «О Святом Духе» и гимны.

В 2016–2017 годах

выйдут 2 части тома VIII, где будет опубликован большой труд свт. Амвросия «Изъяснение на Евангелие от Луки».

В IX том войдут несколько экзегетических трактатов:

«О патриархах», «Об Аврааме», «Об Илии и посте», «О Навуфее», «О Товите». Это трактаты морально-нравственного содержания, с большим количеством цитат, которые трактуются и аллегорически, и мистически. Читатель найдет в текстах немало интересных деталей о деловой и повседневной жизни в IV веке.

В 2017–2019 годах будут опубликованы:

X том: «Апология пророка Давида к императору Феодосию», «Апология Давида другая», «Надгробное слово на смерть императора Феодосия», «Утешительное слово на смерть императора Валентиниана», «На смерть брата Сатира»;

XI том: «Шестоднев», «О Ное».

«Шестоднев», наверное, самое известное сочинение свт. Амвросия, никогда полностью не переводилось на русский язык. Оно посвящено толкованию первой главы книги Бытия. Трактат «О Ное» изъясняет 6–34 главы книги Бытия, в центре трактата фигура ветхозаветного праведника;

XII том: «Деяния Аквилейского собора с арианскими сохиями», соборные послания свт. Амвросия;

XIII том: «Изъяснение 118 псалма»;

XIV том: «Объяснение 12 псалмов».