

Е.М. МЕЛЕПУХСКИЙ



СРЕДНЕВЕКОВЫЙ  
РОМАН



АКАДЕМИЯ НАУК СССР  
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

Е. М. МЕЛЕТИНСКИЙ

# СРЕДНЕВЕКОВЫЙ РОМАН

Происхождение  
и классические  
формы



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»  
ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
МОСКВА 1983

Ответственный редактор член-корреспондент АН СССР Ю. Б. ВИППЕР

Монография посвящена сравнительно-типологическому рассмотрению генезиса и классических форм средневекового романа Запада и Востока XI—XII вв. Анализируются средневековые формы романа французского, немецкого, византийского, персидского, азербайджанского, грузинского, японского. Выявляются основные этапы развития средневекового романа, национальная специфика отдельных памятников.

4603020000-067 013(02)-83

I/1 -00

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

В виде романа повествовательная литература впервые выступает в качестве чисто художественного творчества, как плод поэтического вымысла, не претендующего всерьез на историческую или мифологическую достоверность. Этим роман отличается от мифа, героической песни, легенды, исторического предания, древнейшей дидактики и тому подобных жанров, сохраняющих синкретическую связь с религиозным или светским поучением, с древней «мудростью». В рамках фольклора свобода вымысла достигается в сказке (по мере ее отделения от мифа), которая во многих отношениях является фольклорным эквивалентом рыцарского романа (и

других его архаических форм) и поэтому широко с ним взаимодействует; неудивительно, что сказка отчасти порождает его, а отчасти сама совершенствуется под его влиянием.

Истоки формирования романа в том или ином культурно-историческом ареале могут быть чрезвычайно разнообразными. Роман может, например, возникнуть в результате трансформации своего национального эпоса — или, напротив, иноземного, — воспринимаемого как сказочный вымысел; он может развиваться и как плод разбухания и известной переработки сказки (волшебной, новеллистической) или предания, легенды. Процесс вызревания жанра романа, как правило, ферментируется дополнительным воздействием лирических, лирико-драматических или риторических жанров.

Независимо от истоков формирования роман в качестве большой повествовательной формы не может не противостоять к эмпирически (диахронно или синхронно) и, так сказать, теоретически героическому эпосу или тем жанровым образованиям, которые выполняют его функции (например, летописным сводам или историко-героическим повестям).

Роман противопоставляет эпосу не только отходом от предания как сферы достоверного и одновременно прошлого, т. е. уважаемой, может быть сакрализованной, старины. Роман также в отличие от героического эпоса ориентирован на изображение самодовлеющей личности, уже не столь органически связанной с этническим коллективом (и оппозицией «свой/чужой»), личности в какой-то мере эмансипированной. Главный интерес романа состоит в личной судьбе (испытаниях или приключениях) героя и в изображении его внутренних переживаний, его «частной жизни», более или менее выделенной из общественного «эпического» фона.

Интерес к личной судьбе героя как раз роднит роман со сказкой, но изображение душевной жизни — сфера чисто романическая. Это очень существенная грань, обычно остающаяся незамеченной при рассмотрении ранних форм романа, порой тяготеющих к сказке.

Средневековый роман представляет собой важнейшее звено в истории повествовательного искусства народов мира. Ему предшествует античный роман, но средневековый роман лишь в некоторой степени опирается на него как на своего «предшественника», в основном формируясь заново из различных гетерогенных истоков (проблема античного наследия в средневековом романе специально рассматривается во Введении). Средневековый роман представлен в Византии (XII в.) новыми, частично стихотворными образцами традиционной греческой романной формы, на романо-германском Западе — так называемым куртуазным, или рыцарским, романом (он возник и достиг высшего расцвета в стихотворной форме в XII — начале XIII в., впоследствии возобладала проза), на Ближнем и Среднем Востоке — стихотворным романическим эпосом XI—XII вв., на Дальнем Востоке (в Японии X—XI вв.) — придворным романом, который также можно было бы назвать «куртуазным» (но не «рыцарским»).

Средневековые формы романа в Европе и на Ближнем и Среднем Востоке продолжали создаваться до XVI в. (собственно, и роман французского барокко XVII в. можно считать завершением первых), но уже не достигали таких художественных высот, да и сама специфика романного жанра не получила в них дальнейшего углубления. Соответственно и в настоящей монографии будут рассмотрены только генезис средневекового романа и его классические формы, созданные в XI—XIII вв. Берулем и Тома, Кретьеном и Вольфрамом фон Эшенбахом, Гургани, Низами, Руставели, Мурасаки Сикибу и др. Очень многие ученые XIX—XX вв. склонны резко отделять средневековый роман от романа нового времени и только последний считать полноценным проявлением жанра. В англоязычных странах подобное представление поддерживается терминологическим различием *romance/novel*.

Со времен «Эстетики» Гегеля стало популярным представление о романе как о «буржуазной эпопее» нового времени, по отношению к которой ранние формы романа, и прежде всего роман средневековый, можно считать романом только условно или рассматривать его как эмбриональную форму этого жанра. Разумеется, последователи Гегеля правы в том, что в новое время, в условиях буржуазного общества, невозможно создание героической эпопеи и что ведущим повествовательным жанром, стремящимся к решению общеэпических целей, становится роман; правы они и в том, что роман достигает этих целей парадоксальным образом, оставаясь эпосом частной жизни,

поскольку глубинные общественные отношения теперь скрыты под поверхностью игры частных интересов. Это, конечно, определяет известное своеобразие романа XVIII—XIX вв.

Отсюда, однако, вовсе не следует неполноценность средневекового романа. В советской науке представление о полном проявлении специфики романа в романе только нового времени подкрепляется авторитетом М. М. Бахтина (Бахтин, 1975), считавшего главной стороной романной специфики столкновение различных художественно-языковых стихий и подчеркивавшего роль «менип-пейных» и «карнавальных» жанров в генезисе романа. Однако феномен «полифонизма» в самом широком смысле, которым М. М. Бахтин блистательно объяснял своеобразие романа Достоевского, вовсе не является ключом к жанру романа, как такового; что касается «мениппейности» и «карнавальности», то не случайно они так ярко представлены в произведении Рабле, которое никак не может считаться классическим образчиком романа. Одна из последних формулировок специфичности романа нового времени и неспецифичности средневекового романа — в книге В. В. Кожина «Происхождение романа» (Кожин, 1963), с которым справедливо полемируют А. Д. Михайлов в своей монографии о французском рыцарском романе (Михайлов, 1976, II, с. 6) и П. А. Гринцер в теоретической статье «Две эпохи романа» (Гринцер, 1980, с. 5). Один из тезисов предлагаемой монографии будет заключаться в том, что классические формы куртуазного романа и романического эпоса полностью удовлетворяют современному представлению теоретической поэтики о сущности жанра романа (кроме разве своей стихотворности), но что в сознании средневекового человека эти классические формы не были достаточно отделены от других разнообразных произведений, к которым термин «роман» в его современном значении приложим лишь с оговорками. Мы бы могли некоторые из этих произведений назвать квазироманами (в синхроническом их рассмотрении) или предроманами (исходя из диахронической перспективы), а другие — полностью отделить от романа. Само слово «роман» во французской средневековой литературе включало и многочисленные псевдоисторические или легендарные повествования на народном языке; персоязычные романические эпо-сы объединялись со стихотворной дидактикой в рамках жанра поэмы (масневи), грузинский романический эпос был трудно отделим от панегирической поэзии (кебани), а японские моно-гатари подразумевали придворный роман наряду со сказочными и лирическими повестями. В какой-то мере все эти средневековые «жанры» можно объединить наличием некоторой доли вымысла и сознательной установкой авторов на художественное «украшение».

Рассматривая генезис средневекового романа, я постараюсь показать и значение предроманных форм, и их ограниченность в плане жанровой специфики. Не входя пока в подробности, скажу, что в предроманных формах преобладает сказочная и сказочно-авантюрная стихия. В этом смысле я позволю себе начать с примера из древних литератур. Переход от «Илиады» к «Одиссее» или от «Махабхараты» к «Рамаяне» есть уже шаг в сторону романа, но только самый первый шаг, поскольку речь здесь идет лишь об обогащении эпоса сказочными мотивами. Тем более это относится к популярным (начиная с эпохи эллинизма) и на Западе, и на Востоке сказочно расцветшим описаниям походов Александра, к бесконечным приключениям героев в арабских «жизнеописаниях», в дастанном эпосе, в японских сказочных повестях и т. д. Замечу, кстати, что не только героические и фантастические приключения, но и поиски суженой, свадебные испытания, похищения женщин (такое похищение встречается не только в «Рамаяне», оно по крайней мере подразумевается и в «Илиаде») и т. п. — это тоже сказочные мотивы, и наличие этих мотивов еще не делает то или иное произведение романом. Даже античный роман, а тем более средневековый переступают границы не только героического эпоса, но и сказки. Сказочно-авантюрная стихия есть и в куртуазном романе, и она придает ему характерный колорит, но по сравнению с фольклорной традицией она сильно модифицирована. Фантастика значительно рационализирована, а мифологические архетипы преобразуются в свою собственную романную художественную мифологию личности и любви, формирующую новую модель мира и составляющую фон для рыцарских авантур. Развертывание действия в рыцарском романе и романическом эпосе в виде набора приключений (авантур) иногда создает ложное впечатление, что роман распадается, рассыпается на авантюры, что отдельные эпизоды-приключения составляют независимые, самодовлеющие композиционные и идеологические звенья; рыцарский роман как бы сводится к приключенчеству. В действительности авантюренность есть некая общая черта нарративного построения, но более

самоцельной она является либо в предроманных формах, либо в постклассических образцах средневекового романа. Классические же формы средневекового романа (например, произведения Кретьена, Вольфрама, Низами или Мурасаки) обладают высокой степенью структурного единства на всех уровнях, что несколько не исключает относительной самостоятельности отдельных эпизодов в рамках целого. Заметим мимоходом, что смена «структурности» «серийностью» (термин Леви-Стросса) — признак жанровых переходов не только в пределах средневекового романа. • Самое же существенное заключается в том, что сказочно-авантюрная стихия в куртуазном романе дополняется изображением душевных переживаний героев — любовных и иных —

и постановкой вопроса о соотношении личных чувств и социальных обязанностей. В эпосе личные страсти имеют непосредственно общественный смысл, а в средневековом романе отношения личности и социума становятся проблемой; открытый в образе героя «внутренний человек» осознает возможность существования здесь определенной коллизии и ищет путей ее разрешения. Как это все происходит, мы увидим в соответствующем месте книги, а здесь я считаю нужным подчеркнуть наличие глубинной специфики романа в романе средневековом. Средневековый роман (в отличие от античного и от французского романа XVII в.) ни в коем случае не является периферийным жанром; это центральное явление средневековой светской литературы, сфера постановки и разрешения важнейших проблем человеческой личности и ее отношений с миром. Вода-раздел между ранними формами романа, прежде всего романом средневековым, и романом нового времени, однако, существует. В частности, в средневековом романе герой проходит через трудные испытания, укрепляя и доказывая свою доблесть и вежество. Он вынужден одолевать и внутренние свои недостатки, и многочисленных противников, в том числе фантастических существ иного мира, он совершает путь познания и самопознания. Но он не сталкивается с многоликостью или даже безликой «житейской прозой», как герои романов нового времени, начиная с «Дон Кихота» Сервантеса. Не находит обычно герой средневекового романа и непреодолимых противоречий, неизбывного Осадка в своей собственной душе, как это имеет место с героями психологических романов нового времени.

Эрих Ауэрбах совершенно прав в том, что рыцарский роман, самая популярная форма средневекового романа на Западе, не охватывает действительности сколько-нибудь полно, что он ее ограничивает сословными рамками рыцарства, темой подвигов и любви, причем поэтический идеал заслоняет собой реальную общественную функцию сословия, что внешне выглядит как бегство в сказку. Все благородное и значительное всячески отделяется в рыцарском романе от низменной действительности (Ауэрбах, 1976; с. 36—53). Рыцарский роман, как и вся средневековая литература, не ориентирован на «подражание природе»; если он реалистичен, то скорее в смысле средневекового философского реализма, который приписывал реальность общим понятиям. Как тонко заметил М. Верди, средневековое искусство есть внесение порядка в царство слов под эгидой духовного смысла, а не подражание внешним образцам (Верли, 1962, с. 44—45).

Персонажи, события и ситуации средневекового романа имеют прежде всего символический, знаковый характер, являются носителями определенных функций (часто нескольких сразу) в системе целого. Герои романов — не столько цельные, живые характеры, сколько художественные конструкции, оперируя которыми

автор решает некоторые нравственные проблемы, в частности проблему личности. Перенос интереса с внешних приключений на внутренние переживания, характерный для классических образцов средневекового романа, способствует развитию психологического анализа, но психологический анализ в большинстве случаев умозрительен.

Средневековый роман ориентирован не на внешние образцы, непосредственно почерпнутые из окружающей жизни, а на традиционные, в конечном счете архетипические, образы и отношения. Используя богатое архетипическое наследие сказок и легенд — своих, иноземных, античных, — он постепенно создает нечто вроде собственной романной художественной мифологии. При этом используемые различные традиции, различные художественные стихии сталкиваются между собой. М. М. Бахтин, Э. Ауэрбах, М. Верли и др. считают такое столкновение художественных стихий характерным для романа вообще. Но в романе средневековом сочленяемые стихии сглаживаются, унифицируются благодаря единой повествовательной тональности, как правило

господствующей в нем. Эти и другие особенности средневекового романа, отличающие его от романа нового, времени, не ослабляют жанровой романной специфики.

Настоящая монография может служить введением в сравнительно-типологическое изучение куртуазного романа/романического эпоса трех культурных регионов — западноевропейского, ближне (средне) восточного и дальневосточного. При этом нам придется коснуться творчества таких великих художников, как Кретъен де Труа, Вольфрам фон Эшенбах, Низами Гянджеви, Шота Руставели, Мурасаки Сикибу и некоторые другие., составляющих гордость своих национальных литератур.

Работая над этой книгой, я не мог не вспоминать с глубокой благодарностью своего дорогого, ныне покойного учителя — академика Виктора Максимовича Жирмунского, так много сделавшего для сравнительно-типологического изучения средневековых литератур Запада и Востока.

## ВВЕДЕНИЕ

### ГРЕКО-ВИЗАНТИЙСКИЙ РОМАН. АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ В СРЕДНЕВЕКОВОМ РОМАНЕ

Исторически самой ранней формой романа является греческий роман, возникший еще в эллинистический период и достигший расцвета в римскую эпоху, особенно во II в. н. э. Среди весьма разнородных повествований, далеких от канона героического эпоса, таких, как квазиисторическая история об Александре Псевдо-Каллисфена (фактически восходящая к Клитарховой традиции), сказочная история об Аполлонии Тирском, фантастические истории Антония Диогена и Ямвлиха, языческое «житие» философа-пифагорейца Аполлония Тианского и др., выделяется четкая категория подлинных романов любовного со-, держания (Харитона, Ксенофонта Эфесского, Ахилла Татия, Лонга, Гелиодора). Группа эта не имеет одного устоявшегося жанрового обозначения (разные термины группируются вокруг представления о «повествовании» или о «драматическом действии»), но обладает строго определенной сюжетной схемой (не знавшие или не желающие знать любви красивые юноша и де-нушка благородного происхождения влюбляются друг в друга и обручаются или вместе убегают от родителей, странствуют, подвергаясь различным превратностям и искушениям, сохраняя большей частью свое целомудрие, теряют и вновь обретают друг друга для счастливого брака) и набором клишированных мотивов (кораблекрушения, похищение пиратами или разбойниками, любовные покушения со стороны третьих лиц, продажа в рабство, попытка принести героиню в жертву, мнимая смерть, судебное разбирательство, узнавание). Действие практически сводится к внешним превратностям, выражающим игру случая и власть судьбы (Тихе). Исключение составляет только «Дафнис и Хлоя» Лонга, где внешние превратности отеснены пастушеской идиллией и описанием пробуждения любовных эмоций. Географическая и особенно историческая среда подается как нейтральный фон. Однако в папирусных фрагментах самих древних романов (о царевиче Нине, о Хионе и др.) фигурируют исторические лица и квазиисторические мотивы, откуда можно сделать вывод о некоем первоначальном синкретизме с квази-историческими повествованиями (типа истории Александра Македонского) и постепенном выделении любовного романа, лишённого исторических мотивов.

В отношении генезиса греческого романа существуют мш>

-9

гочисленные теории, интерпретирующие его как трансформацию или синтез различных ранее существовавших «жанров»: эллинистической любовной поэзии, путешествий и риторики периода второй софистики (Э. Роде), трагедий Еврипида, новой комедии, идиллии и школьной риторики (А. И. Кирпичников, отчасти И. И. Толстой), новеллистики (Г. Тиле), историографии (В. Шмид, З. Шварц, Т. Синко, И. Людвиговский), элегий (Д. Джангранде), местных легенд и культовых преданий (Р. Лаваньини), ареталогии (Р. Райценштейн), мифов об Осирисе (К. Керени), тайных культов Диониса, Исиды, Митры (Р. Меркельбах, отчасти Г. Чок), мифологизированной буколки (О. Шенбергер), риторики, особенно риторических контро-версий (Б. А. Грифцов) и т. д. (см. подробный обзор теорий: Античный роман, 1969, с. 7—31, 365—401). Упадок патриотических идеалов античного полиса, космополитизм и религиозно-философский синкретизм с восточными традициями, поворот интереса в сторону частной жизни и переживаний отдельной личности были, как известно, общими чертами литературы эллинистического периода. Но эти черты, кроме всего прочего, способствовали вырождению классического героического эпоса (ср. «Аргонавтику» Аполлония Родосского с гомеровским эпосом) и появлению самых ранних форм романа.

Для формирования романа несомненно большое значение имели эллинистическая любовная

поэзия, элегическая и идиллическая, т. е. с сильным лиро-эпическим элементом (как увидим в дальнейшем, лирика была необходимой предпосылкой и для развития средневекового романа), новая комедия, псевдоисторические повествования, легенды и мифы, возможно, и негреческие, восточные сюжеты. Все эти источники вошли в роман в переработанном виде. В процессе их переработки, безусловно, широко использовались риторические приемы, причем задолго до появления так называемой второй софистики. .

Следует подчеркнуть, что из мифов в качестве модели для «страстей» героев романа использованы не героические мифы, а мифы об умирающих и воскресающих богах, выступающих в роли пассивных культовых жертв (отсюда, возможно, и такие мотивы, как принесение героини в жертву, мнимая смерть, целомудрие, которое часто требуется от ритуальной жертвы, и др.). Мотив странствий не обязательно восходит к «географическим» повествованиям (как считает Э. Роде). Совпадение странствий и жизненного пути героя, своеобразная спатIALIZация его биографии широко встречается в мифах и сказках. Не случайно в числе источников греческого романа очень редко упоминается героический эпос; греческий роман формировался не путем трансформации героического эпоса; он создавался на другом полюсе, из иных жанровых истоков и отчасти поэтому противостоит эпосу, не пересекаясь с ним (в этом, как потом увидим, одно из отличий его от романа рыцарского).

10

Отношения его с эпосом противоположны (контрарны), но не противоречивы (контрадикторны), дополнительные, но только в «комплементарном» смысле. В греческом героическом мифе и героическом эпосе герой активный и наступающий, а в романе — пассивный и обороняющийся, в эпосе деятельность героя субстанционально связана с коллективной судьбой рода, племени, города и т. п., а в романе его индивидуальная судьба атомистически от всего изолирована и сама по себе представляет для читателя главный и, можно сказать, единственный интерес. В этом смысле греческий роман уже есть повествование о частной жизни в чистом виде, не ставящее себе общеэпических целей. М. М. Бахтин правильно характеризует героя греческого романа как частного, приватного человека в абстрактном чужом мире, где он проходит известное испытание, доказывая свою неизменность, тождество с самим собой. Основной комплекс мотивов (встреча — разлука — поиски — обретение) является, по мнению М. М. Бахтина, отраженным сюжетным выражением того же человеческого тождества (Бахтин, 1975, с. 236—261). К этому можно добавить, что испытание героя имеет место также в героическом эпосе и в сказке и что «пре-терпевание» героя греческого романа в отличие от эпоса, сказки и средневекового рыцарского романа имеет особенно пассивный, страдательно-жертвенный характер, что нигде человек не представлен до такой степени игральщицей случая и судьбы. Правда, эта относительная беспомощность героя греческого романа компенсируется отчасти его стойкостью к несчастьям, а также обязательным счастливым поворотом судьбы, обеспечивающим, как в сказке, счастливый конец.

Греческий роман целиком отворачивается от сверхчеловеческого героического начала и коллективных судеб ради обычного человека и его личной судьбы, однако делает лишь самый первый шаг в сторону художественного исследования внутренней жизни человека. В этом смысле он не слишком далеко уходит от обычной сказки: часто встречающиеся в научных работах (см., например: Античный роман, 1969) рассуждения о психологизме греческого романа следует отвергнуть как недопустимую модернизацию. Даже в «Дафнисе и Хлое» Лонга в качестве «внутренней» жизни героев открываются главным образом родовые по своей сути эротические эмоции физически развивающихся молодых существ. И в других романах речь идет о самом факте пробуждения до того дремавших любовных страстей, направленных на индивидуальные объекты, но сугубо родовых по своей исконной природе, ни в малейшей степени не отражающих индивидуальность героев. Открытие частной жизни повествовательной литературой (в лирике «это открытие сделано еще раньше») не сразу становится открытием внутреннего мира человека.

->

И

Традиция греческого любовного романа была прервана почти на целое тысячелетие, но в XII в. в атмосфере подъема в Византии антикизирующей светской культуры (так называемое

византийское возрождение, которое никоим образом не следует смешивать с западноевропейским Ренессансом XIV—XVI вв.) был создан ряд любовных романов, ориентированных на «Лев-киппу и Клитофонта» Ахилла Татия и на «Эфиопику» Гелиодора как на основные образцы. Эти авторы сохраняли популярность до XII в. и привлекали не только своей художественностью; ходили слухи, что они в свое время стали ревностными христианами. Филипп Философ в первой половине XII в. предложил аллегорическое толкование «Эфиопики», с тем чтобы вскрыть якобы вложенный в нее Гелиодором благочестивый смысл (Хариклея — символ души и украшающего его разума, Арсака — символ плотского наслаждения, Ахемен — злого умысла и т. п.; см. подробнее: Полякова, 1979, с. 48).

До нас дошли следующие любовные романы XII в.: «Повесть об Йсминии и Исмине» Евмафия Макремволита (см.: Исминий и Исмина, пер. Петровского), написанная прозой, в значительной мере ритмизованной, и сходная по сюжету с «Левкиппой и Клитофонтом»; затем «Роданфа и Досикл» Феодора Продрома, составленная в стихах, ямбическим триметром, и ориентированная больше на «Эфиопику», сходная во многом с повестью Продрома «Дросилла и Харикл» Никиты Евгениана (Дросилла и Харикл, пер. Петровского); сохранившийся только во фрагментах роман Константина Манасси «Аристандр и Каллитея», написанный пятнадцатисложным так называемым политическим стихом, более близким к народной традиции. Этот же стих использован и в византийском рыцарском романе XIII—XIV вв. («Каллимах и Хрисорроя», «Велтандр и Хрисан-па», «Ливистр и Родамна» и др.), возникшем на скрещении традиции греческого любовного романа XII в. с бродячими сказочными сюжетами и влиянием западноевропейского рыцарского романа.

В научной литературе долгое время господствовало представление о том, что византийский роман XII в. — это лишь бледное копирование Ахилла Татия и Гелиодора, а рыцарский роман XIII—XIV вв. — только дань подражания западноевропейскому рыцарскому роману, проникшему в Византию в период создания «латинских» государств, после разгрома крестоносцами Византии в 1204 г."

Это мнение, однако, сильно поколеблено за последнее время, в особенности благодаря фундаментальным работам советских исследователей С. В. Поляковой и А. Д. Алексидзе, показавших «медиёвальное» своеобразие и значительную художественную ценность" византийских романов (см.: Полякова, 1979; Алексидзе, 1965; Алексидзе, 1969; Алексидзе, 1979). Отдавая справедливую дань достижениям этих исследователей, можно

12

только заметить, что С. В. Полякова склонна, как нам кажется, несколько преувеличивать аллегоризм византийского любовного романа (для нее «Исминий и Исмина» уже находится на полпути к французскому аллегорическому «Роману о Розе»), а А. Д. Алексидзе, напротив, — чрезмерно сближать византийское возрождение XII в. с итальянским Возрождением XIV—XVI вв., подчеркивая якобы имевшее место отмежевание рационалистически ориентированной жизнеутверждающей светской культуры Византии XII в. от христианского догматизма. А. Д. Алексидзе отчасти следует здесь за Ш. И. Нуцубидзе и другими сторонниками теории восточного Ренессанса (см. об этом ниже, в разделе о Руставели).

Воспроизведение сюжетных схем и даже некоторых элементов текста Ахилла Татия или Гелиодора в византийском романе никоим образом не имеет характера эпигонского подражания, поскольку сам сюжетный уровень не является больше основным. Над ним надстраивается в византийском романе уровень изображения проявлений чувств, анализ риторическими средствами или непосредственное лирическое выражение любовного чувства, намечается, пусть пунктирно, конфликт любви и долга. В прозе усиливаются ритмизирующие моменты, а затем происходит переход от прозаического романа к стихотворному.

Древнегреческая языческая мифология в христианском мире уже полностью лишается религиозного содержания и превращается в набор обнаженных архетипических мотивов как терминов, в которых описывается чисто светская «любовная мифология», окрашенная неоплатоническими представлениями. Все эти черты отсутствовали в греческом романе римского времени и, следовательно, являются новообразованием. Зато, как увидим в



дальнейшем, они специфичны для французского и немецкого куртуазных романов, созданных, по-видимому, через некоторое время, может быть через десятилетия, после византийских (сходство это, конечно, типологическое и связано со спецификой средневекового романа). Много в сюжете Евмафия повторяет «Лёвкиппу .и Клитопонта» Ахилла Татия: описание встречи героев за трапезой, неудачная попытка овладеть любимой девушкой в саду, угроза брака девушки с другим и неблагоприятное знамение по этому поводу, бегство влюбленных в сопровождении друга на корабле, попытка принесения девушки в жертву, пленение пиратами, освобождение и пленение греками и т. д. Воспроизводится форма рассказа от первого лица. Некоторые особенности обрисовки героев напоминают Гелиодора и даже Лонга. Однако заимствования прежде всего захватывают некие родовые черты сюжета и характеристики образов, которые в принципе характерны для греческого любовного романа как жанра. Это, в частности, такие мотивы, как буря, разбойники, пленение и рабство, принесение в жертву и мнимая смерть, брачные и сексуальные притязания третьих лиц, пред-

13

ставление,\* героя и героини из хитрости как брата и сестры, образ друга-наперсника.

С. В. Полякова скрупулезно сопоставила тексты Евмафия и Ахилла Татия и показала, что индивидуально присущие роману Ахилла Татия черты бытовой сниженности и травестики совершенно устранены Евмафием, стремящимся к «разбытовлению и идеализации» (Полякова, 1979, с. 71). Такое «разбытовление» расчищает, по ее мнению, почву для аллегорического изображения триумфа любви вопреки всем преградам как основного-смысла романа (там же, с. 98).

Заимствуя схему античного любовного романа, Евмафий как бы сам подчеркивает схематизм и условность, придумывая «типичные» названия городов, давая одно и то же имя герою и героине (Исминий/Исмина), еще больше, чем в старых романах, обыгрывая роль Эрота и т. д. Евмафия не интересуется восточная экзотика старых романов, он стремится воспроизвести именно греческую античность как основной и достаточно условный фон.

Сам сюжет у Евмафия перестает быть главным носителем смысла и эстетики романа.

Внешняя, приключенческая сторона сильно редуцирована и отодвинута от начала романа: бегство влюбленных, открывающее серию «превратностей», происходит только во второй половине романа (в книге 7-й, всего — 11 книг).

В античном романе такая редукция приключенческой стороны намечалась только у Лонга в «Дафнисе и Хлое», но там, как уже указывалось, это было связано с влиянием пастушеской идиллии, чего совершенно нет у Евмафия.

Вся первая часть романа об Исмине и Исминии подробно, с ретардациями, описывает сначала проявления влюбленности Исмины и первую реакцию Исминия, еще не пораженного Эротом (у Ахилла Татия это «несовпадение» и инициатива девушки в любви отсутствуют), затем пробуждение чувства у Исминия, подробные обсуждения его с другом Кратисфеном, первые проявления любви, поиски путей сближения с девушкой и неудачные попытки ею овладеть. Необыкновенно подробно описываются внешние проявления влюбленности, заигрывания во время пира за столом, символические жесты с кубками и т. п. В описании первого свидания влюбленных наедине Ахилл Татий обращает внимание на внешнюю сторону — расположение комнат, угрозу вмешательства посторонних, а Евмафий — на оттенки проявления любовных эмоций.

В то время как Ахилл Татий (и прочие старые авторы) дублирует приключения основной пары другими любовными приключениями, Евмафий сохраняет лишь основную пару и основную линию, но непрерывно дублирует эротические сцены, происходящие в действительности, воображаемыми сценами в сновидении: одни, сцены как бы предвосхищают другие. На более аб-

14

страктном уровне ситуация дублируется в аллегорической картине торжества Эрота, которая находится перед глазами героя, в доме Сосфена. Затем некоторые сцены в конце романа нарочито симметричны сценам в начале романа: то же описание праздника и хождения праздничных делегаций из одного города и другой, только в начале романа вестником является сам Неминий, а в конце — его хозяин, у которого герой находится на положении раба. Исмина теперь прислуживает на пиру, как рабыня Родопа, а Родопа заигрывает с

Исминием, как раньше то делала Исмина. Наконец, заключительные рассказы Исминия и Исмины родителям снова как бы повторяют пройденное.

Эта система повторений ситуаций с некоторыми изменениями ракурса, с усилением или ослаблением эмоционального напряжения — важнейшая особенность структуры романа Евмафия. Она обнажает главный объект художественного исследования, каковым является уже не судьба-мучительница, а, раз-питие любовного чувства, показанное, правда, со стороны его внешних проявлений как подчинение силе Эроса, как насланная Эротом любовная боль. В указанной системе повторений большую роль играет аллегорическое описание торжества Эроса, символ райского «сада любви» и т. п., но это не значит, что роман об Исминии и Исмине сводится к аллегории. Вряд ли плотская любовь здесь является знаком любви божественной. Если в описании сада любви и есть намек на представление самой Исмины «садом» и ассоциация с библейской «Песнью песней», то отсюда вовсе не обязательно следует блащестивое символическое истолкование библейского мотива. Языческий образ бога любви Эроса и архетипически обнаженная эротическая символика служат, по-видимому, выражению как раз духовных начал эмансипирующегося мира личности. Чувственная (но целомудренная) любовь героев романа является предметом идеализации в неоплатоническом духе, как это свойственно любовной литературе средневековья. Все это не исключает предполагаемого С. В. Поляковой влияния романа Евмафия на «Роман о Розе», вообще на французскую и немецкую аллегорическую поэзию.

Изображение роковой силы любви, описание проявлений пробуждающейся любовной эмоции, даже идиллия «любовного» сада — все эти элементы до «Романа о Розе» отчетливо проявились во французском куртуазном романе. С. В. Полякова считает предкуртуазной чертой у Евмафия и метафору любви как рабского служения (Полякова, 1979, с. 160).

Мне бы хотелось отметить еще одну черту — совершенно чуждый античному роману и столь характерный для средневекового мотив конфликта любви и долга, который находим слегка намеченным в «Исминии и Исмине». Исминии прибывает в Авликомид в качестве вестника празднеств в честь Зевса, а здесь, влюбившись в Исмину, становится жертвой и «рабом»

15

Эроса. Только что гордый своей гражданской миссией, Исминий теперь в ужасе от того, что возвращение на праздник в родной город может оторвать его от Исмины. Зевс и Эрот всячески противопоставляются в этой связи: «Вестником Диасий пришел я из Еврикомида, вестником Афродисий пойду из Авликомида; лавром тогда, розами нынче венчаю я голову» (Исминий и Исмина, пер. Петровского, с. 56). -

«Из-за тебя променял Зевса-филия на тирана Эроса», — восклицает герой, обращаясь к возлюбленной (там же, с. 72), и заявляет: «Ничего для меня не значат ни родина, ни отец, ни мать» (там же, с. 73), а немного далее: «Любовь будет нам родиной, родителями, богатством, пищей, питьем и одеждой» (там же, с. 76).

Если у Ахилла Татия речь шла только о нарушении Клитонтом сыновней покорности, то здесь речь идет о забвении родины и долга — черта, характерная как раз для средневекового романа, который в отличие от античного претендует на сохранение героико-эпического начала. Зевс, конечно, воплощает не «целомудренное» начало, как считает С. В. Полякова (Полякова, 1979, с. 72), а именно гражданское.

Романы Феодора Продрома и Никиты Евгениана, как уже упомянуто, больше ориентированы на Гелиодора, чем на Ахилла Татия; сюжеты их, однако, достаточно близки к истории Исмины — Исминия и очень сходны между собой. Герои тоже бегут вместе морем. Роданфа и Досикл попадают к пиратам, а Дросилла и Харикл — после разграбления пиратами корабля — к парфянам, а затем к арабам. В Роданфу влюбляется сподвижник вождя пиратов Мистиал, а в Дросиллу — Клиний, сын вождя парфян Кратила, тогда как жена последнего влюбляется в Харикла (подобно тому как у Евмафия в Исминия влюбляется Родопа) и т. п. Заслуживает быть упомянутым, что в романе Никиты Евгениана влюбленные встречаются на празднике Диониса (у Феодора Продрома — просто по дороге в баню), Дионис как бы выступает их покровителем, ритуальная атмосфера всячески обыгрывается. Любопытно, что линия второй пары в романе Никиты Евгениана (Клеандр и Каллигона) кончается трагически, что нехарактерно для античного романа. Подробности сюжета в этих романах также особой роли не играют, и не сюжетный уровень — главный. С этой точки зрения любопытна беглая

формулировка сюжета перед началом повествования Никиты Евгениана:

Дросиллы и Харикла здесь содержатся побег, скитания, бури, грабежи и плен.

Враги, тюрьма, пираты, голод и нужда,

Темницы мрак ужасный, даже солнечным

Лучам в нее проникнуть запрещающий,

Ошейник из железа крепко скованный,

Разлуки тяжелой горе нетерпимое, .: : Но после всё же бракосочетание.

• . • ч" , . . (Дросилла- и Харикл, пер.-Петровского, с. В) "• ".

16

Приведенная формулировка сюжета выделяет мотивы клише. Роман Феодо'ра Продрома уже является стихотворным, но в нем еще преобладают риторические фигуры и книжные реминисценции, а у Никиты Евгениана торжествует лирическая стихия при сохранении и некоторых риторических элементов (об этом переходе см.: Алексидзе, 1969, с. 132—133).

Лирическая стихия у Никиты Евгениана отчетливо обнаруживает связь с жанровыми фольклорно-ритуальными традициями: приводятся не только любовные монологи, но и многочисленные заплачки и песни, часто с характерными рефренами вроде: «Каким огнем, Дросилла, жжешь ты Клиния» (Дросилла и Харикл, пер. Петровского, с. 48). Немало говорится в романе о власти Эрота (например, «не хочет медлить ведь Эрот неистовый» — там же, с. 29), но в атмосфере дионисийской праздничности подчеркивается не только сила бога любви, но и иррациональная ее природа. Лиризм, так же как изображение любви в качестве болезни,— черта, характерная для средневекового романа.

Роман Никиты Евгениана вплотную подводит византийский любовный роман XII в. к византийскому рыцарскому роману XIII в. с его сильными фольклорными элементами и следами западных «рыцарских» веяний. Рассмотрение этого «народного» рыцарского византийского романа, однако, выходит за хронологические рамки нашей работы. Отсылаем читателя к содержательной специальной монографии А. Д. Алексидзе (Алексидзе, 1979).

Поскольку греческий роман — первая отчетливая форма романа, то естественно возникает вопрос о роли этой формы для средневековой литературы, причем не только для византийского романа, служившего его непосредственным продолжением. Для Ближнего и Среднего Востока вопрос этот осложняется фактом взаимовлияния греческого романа и восточных традиций и трудностью уточнения восточных элементов в самом греческом романе (главным образом этнографические и религиозные моменты).

П. А. Гринцер, известный индолог и автор превосходной статьи по теории романа (Гринцер, 1980), снова поднимает вопрос о поразительном сходстве романа греческого и романа древнеиндийского, т. е. санскритского. Роман Баны «Харшача-рита». (VII в.) имеет еще псевдоисторический характер, как некоторые ранние греческие «романы» или, вернее, «предроманы» вроде повествования об Александре Македонском Псевдо-Каллисфена, Санскритские поэтики квалифицировали этот роман Баны как акхьяика, т. е. достоверное повествование. Другой роман Баны, «Кадамбари», и роман Субандху «Васавадатта», классифицируемые в качестве катха, вымышленного повествования, обнаруживают и «знакомые контуры греческого авантюрного романа. Встреча — разлука — поиски — об-

2 Зак. 649

;47

ретение, вещие сны, разбойники, мнимая смерть — все эти неперемненные атрибуты античного сюжета присутствуют в „Васавадатте“, хотя, конечно, они интерпретированы в духе индийской традиции. Приблизительно тот же сюжет в „Кадамбари“ Баны, только здесь он осложняется многочисленными перерождениями героев (царевича Чандрапады и Кадамбари), приключениями второй влюбленной пары (Вайшампаяны и Махашветы), разного рода вставными рассказами» (Гринцер, 1980, с. 20). Пусть это сходство — не плод греческого влияния (как считали еще в XIX в. А. Вебер и Н. Петерсон) или, наоборот, влияния на греческий роман утерянных ранних образцов индийского (как считает Ф. Лякотт), а результат стадийно-типологических схождений (так думает П. А. Гринцер), — тем более поразительны столь отчетливые границы древнейшей романной формы.

• Г. Э. фон Грюнебаум, развивая более ранние разрозненные наблюдения Р. Рейценштейна, "К. Керени, И. Хоровитца и В. Х. Беккера (см.: Грюнебаум, 1978, I, там же библиографические сноски на предшественников), поставил вопрос о влиянии греческого романа и, несколько шире, «элементов греческой формы» на арабскую литературу, в частности на сказки «Тысячи и одной ночи». В ряде сказок явно сказывается влияние греческого любовного романа, но

четкость греческой композиционной схемы нередко смазывается или греческую схему' воспроизводит только часть истории. Кроме того, античный мотив обвинения судьбы обычно уступает место мусульманскому смирению перед волей Аллаха. Крайняя эмоциональная чувствительность и прославление целомудрия относятся к числу черт греческого любовного романа, воспринятого арабской сказочной повестью; от греческого романа идут мотивы писем, снов, не говоря уже о кораблекрушениях, нападении разбойников, внезапной влюбленности и т. п. Как и в греческом любовном романе, в сказках нет преувеличения силы героя, как в ареталогической литературе. Параллельно влиянию греческого любовного романа на сказки «Тысячи и одной ночи» Г. Э. фон Грюнебаум отмечает косвенное влияние греческого романа и эллинистических любовных концепций на саму арабскую лирику и связанные с ней любовные предания, а также влияние греческой ареталогии на героико-романические эпические «жизнеописания» у арабов (сират); указывает он и на некоторую роль христианских апокрифов в деле усвоения эллинистических традиций арабской словесностью.

. Соображения Грюнебаума об усвоении греческих романических традиций арабской литературой очень существенны, поскольку арабские сказки и любовные предания играли большую роль в формировании персоязычной повествовательной литературы, давшей классические образцы средневекового романического эпоса.

18

Высказывались предположения и о прямом влиянии греческого романа на персоязычный романический эпос. Авторитетнейший советский иранист Е. Э. Бертельс в своей незаконченной фундаментальной истории персидско-таджикской литературы высказывает гипотезу о существенной роли греческого романа в развитии персоязычного романического эпоса (см.: Бертельс, 1960, с. 240—241, 313—315 и ел.). Связи с греческой традицией подтверждаются (не говоря уже о восходящих к Псевдо-Каллисфену «Александриях») упоминанием имен Поликрата, Геро и Леандра (в формах Фуликрат, Хару и Андарус) в дошедших до нас цитатах из произведения Унсури «Вамик и Азра», Само название произведений парой имен, мужским и женским, Е. Э. Бертельс возводит к греческим истокам. Он считает, что такие названия, как «Вамик и Азра» (Унсури), «Варка и Гульшах» (Айюки), «Вис и Рамин» (Гургани), «Хосров и Ширин» или «Лейли и Меджнун» (Низами), созданы по типу названий греческих любовных романов («Левкиппа и Клитопонт», «Дафнис и Хлоя» и т. п.). Оппозиция названий такого типа и названий типа «мужское имя + наме», по мнению Е. Э. Бертельса, установилась к началу XI в. и отражает дифференциацию на «героический» и «романический» эпос (см.: Бертельс, 1960, с. 314).

Гипотеза Е. Э. Бертельса о доминирующей роли греческого романа в формировании персоязычного романического эпоса вызывает, однако, большие сомнения в силу того, что романы об Александре можно назвать романами и даже романическим эпосом лишь с очень большой натяжкой (см. о них ниже) и что материальные следы греческой традиции в персоязычном романическом эпосе мы находим только в сохранившемся фрагменте из Унсури. Если и можно обнаружить следы влияния греческого романа в романе Айюки и в начальной части «Хосрова и Ширин» Низами, то главные истоки этих произведений все же иные. Кроме того, даже признавая известное значение традиции античного романа, необходимо подчеркнуть принципиальные отличия литературы Ближнего и Среднего Востока, в особенности то, что в повествованиях о влюбленных арабских поэтах (как на арабской стадии, так и у Айюки и Низами) препятствия, разделяющие любящих, несколько иные, чем в греческих романах, — это главным образом сопротивление родителей героини, считающих брак мезальянсом в том или ином смысле, а не чисто внешние вторжения пиратов и т. п. Еще важнее — отступление сюжета на задний план перед лирическими излияниями чувств. В «Хосрове и Ширин» Низами кроме акцента на описании чувств необходимо также отметить, что элементы, сравнимые с греческим романом и одновременно с'о сказкой (это уподобление функций греческого романа функциям сказки очень симптоматично), сосредоточены в начале произведения, а в основной части раскрываются внутренние конфликты.

2\*

'19

Герой — не пассивная жертва обстоятельств, не рядовой человек, а шах, и вопрос о его

социальной ответственности в отличие от греческих романов очень занимает Низами (подробнее обо всем этом см. ниже, в разделе о персоязычном романе). Указанные отличия, как видим, совпадают с теми новыми ме-диевальными веяниями, которые<sup>1</sup> обнаруживаются и в византийском романе XII в..

Теперь вернемся в Европу. Здесь влияние греческого романа чувствуется в большей мере, чем на мусульманском Востоке, причем это<sup>1</sup> влияние так или иначе опосредствовано Византией и неотделимо, с одной стороны, от влияния восточной сказки (идушего одновременно с византийским), а с другой — от воздействия апокрифическо-агиографической литературы восточного христианства. Связи с Византией еще до ее взятия крестоносцами поддерживались в германских землях и в примыкающих к ним частях Франции.

В медиевистике даже имеет хождение не совсем точное представление о «византийском цикле» французского средневекового романа. Как бы то ни было, влияние византийской литературы и «византийских мотивов» чувствуется, например, в «идиллических» романах о Флуаре и Бланшефлор (70-е годы XII в.), об Окассене и Николет (начало XIII в.) или в романах несколько иного типа — «Ипомедоне» и «Протесилае», принадлежащих перу Гуона де Ротеланда (80-е годы XII в.).

В идиллических романах воспроизводится схема встречи — разотуки — поисков — воссоединения, хорошо известная по греческому любовному роману: сарацинский принц Флуар ищет любимую им Бланшефлор, которую его отец для избежания нежеланного брака продал заезжим купцам" (юноше показывают ее мнимую могилу — мотив, известный по греческой сказочной повести об Аполлонии Тирском). Он находит Бланшефлор в Вавилоне, в башне, куда ее поместил амирам, т. е. эмир, впоследствии великодушно отпускающий влюбленных. Окассен, сын гра-фа Бокерского, совсем как в греческом романе, бежит вместе с Николет, браку с которой категорически препятствует его отец (ее запирают в башню, пуская слух о ее смерти), они переживают различные приключения, включая плен у сарацин и разлуку, пока наконец счастливые обстоятельства не помогают им соединиться (Николет попадает в Карфаген и узнает, что она дочь карфагенского короля; Флуар наследует королевство после смерти родителей). В обоих романах встречаются такие характерные для греческого романа моменты, как морские плавания, бури, посещение далеких городов. Идиллические мотивы, включая пасторальные (в «Окассене и Николет»), также восходят к греческой традиции. Наряду с влиянием греческого романа в этих идиллических повестях чувствуется и влияние восточных сказок и повестей. Ш. М. Гранж и А. Атес обратили внимание, в частности, на сходство «Флуара и Бланшефлор»

20

с упомянутым выше произведением Айюки «Варка и Гульшах» и его арабскими источниками; общая схема сюжета очень близка, имеются и мотив пустой могилы, и препятствия со стороны родственников, и великодушные сирийского царя (в арабском источнике — сановника). Имеются в «Флуаре и Бланшефлор» и реминисценции из французского романа об Энее (о восточных влияниях на «Флуара и Бланшефлор» см.: Варка и Гульшах. Пер. Меликян-Ширвани, 1970, с. 10). То, что влюбленные вместе растут и дружат с детства,— мотив, известный греческому роману, но еще более характерный для арабских преданий и сказок, так же как и сопротивление браку влюбленных со стороны родителей из-за предполагаемого мезальянса. Специфичный для идиллического французского романа мотив — принадлежность одного из влюбленных к иной вере: Бланшефлор — пленница-христианка, а Флуар — сарацинский принц; Николет,— наоборот, пленница, купленная у сарацин, а Окассен — сын графа-христианина, т. е. мезальянс имеет и социальную и конфессиональную окраску. За этим мотивом отчасти стоит уже коллизия свободы чувства и социальных требований, решаемая безоговорочно в пользу любви. Как мы знаем, подобная коллизия чувства и общественных обязанностей была намечена в византийском романе Евмафия.-В «Окассене и Николет», созданном уже после романов Кретьена де Труа, искавшего средства уравнове\* сить любовь и социальные обязанности рыцаря/ автор в отличие от Кретьена чисто иронически описывает претензии отца к Окассену как к рыцарю. Выслушав упреки отца в бездействии во время осады их замка графом Бугаром, Окассен соглашается вступить в бой только в обмен на разрешение свидания с Николет. Впрочем, в бою он опять задумывается о своей воз-любленной и на время обо всем -забывает; взя"в в плен врага, он тут же его отпускает, так как

отец не выполняет своего обещания, и т. п.

С другой стороны, в «Окассене и Николет» юмористически описана<sup>1</sup> страна, в которой рождают мужчины и воюют женщины, дерутся яблоками, яйцами и сырами и никто никого не убивает. Эти ироикоические мотивы не взяты из греческого романа, но они являются своеобразным развитием принципиальной позиции героя этой формы романа, его абсолютной «неангажированности» — политической, социальной и военной.

В отношении французского романа «Флуар и Бланшефлор» стоит еще упомянуть о том, что этот роман, использующий некоторые греко-византийские мотивы, был, в свою очередь, впоследствии (XV в.) обработан на греческом языке и стал одним из последних византийских рыцарских романов.

В романах Гуона де Ротеланда (об этом авторе см.: Михайлов, II, 1976, с. 91—94) также, возможно, сказывается некоторое воздействие греко-византийской традиции.

Византийская тема (само действие отчасти происходит в Ви-

21  
зантии) и некоторые византийские мотивы (в частности, напоминающие апокрифические сказания о Соломоне и Моркольфе), правда в эклектичном переплетении с элементами собствен-, но античного цикла (см. ниже) и бретонского цикла, обнаруживаются и в одном из ранних романов Кретьена де Труа — «Клижесе».

В общем и целом то, что иногда условно обозначается как византийский цикл французского куртуазного романа, составляет практически его периферию.

Правда, это ограниченное греко-византийское влияние не исчерпывает проблему античного наследия во французском куртуазном романе. Предварительная стадия французского романа как раз была представлена так называемым античным циклом, созданным в середине XII в. и включавшим три редакции «романа» об Александре Македонском, анонимные «Роман о Фивах» и «Роман об Энее» и, наконец, «Роман о Трое» Бенуа де Сент-Мора. Предполагается, что последняя триада была создана при англо-пуатвинском дворе Генриха II и его жены, знаменитой Элеоноры Аквитанской.

В отличие от византийского цикла античный цикл восходит к римско-латинским источникам и только через них — отчасти к древнегреческим, причем не романским, а скорее эпическим или квазиисторическим.

«Роман об Александре» представляет собой обработку латинского переложения Псевдо-Каллисфена, «Роман о Трое» восходит к латинской обработке греческих сказаний Дареса и Диктиса, «Роман о Фивах» — к «Фиваиде» Стация, а «Роман об Энее» — к «Энеиде» Вергилия. Кроме того, в этих произведениях сказывается также влияние Овидия — автора, ставшего весьма популярным в куртуазную эпоху, особенно благодаря его «Искусству любви». Кстати сказать, параллельно с указанными романами были созданы короткие повести о Нарциссе и Пирайе на сюжеты Овидия.

Греческий любовный роман совершенно порвал с эпосом», выдвинул иной тип героя. Но рядом с греческим романом и отчасти до него, как мы знаем, сказочность и любовные эпизоды проникали в героический эпос. Уже «Одиссея» по сравнению с «Илиадой» была известным шагом к сказочно-романическому эпосу; романические мотивы проникли в эллинистическую эпопею Аполлония Родосского, в свою очередь повлиявшего в этом плане, на римский эпос, в том числе на «Энеиду» Вергилия. К этой же линии примыкает и античный цикл французского-куртуазного романа, а в конечном счете и классические (бретонские) образцы французского рыцарского романа, в которых образ нового романического героя пытается удержать и эпические черты, не превратиться полностью в частное лицо, как это» имеет место в греко-византийском романе и связанных с ним французских идиллических романах, о которых речь была выше,».

2-2

В этом как раз и заключается специфическое различие «греческой» и «средневековой» форм романа.

Что же касается произведений античного цикла французского романа, то их в отличие от греческого романа и от классических средневековых французских форм жанра можно называть романами только условно, с большой натяжкой." Это подготовительная, вступительная, синкретическая (еще включающая квазиисторический элемент) стадия

французского средневекового романа. Один французский исследователь назвал античный цикл «предисловием к куртуазному роману» и даже «прихожей куртуазного романа» (Жонен, 1958, с. 452 и сл.). Правда, сами средневековые французы понимали термин «роман» более широко и расплывчато, включая переложения разнообразных героических и любовных историй на «романском», т. е. старофранцузском, языке, но не на темы французской национальной истории. Таким образом, «роман» противостоял, с одной стороны, литературе на латинском языке, включая и латинские источники античного цикла, а с другой — французскому героическому эпосу, «песням о подвигах».

Слабее всего специфика жанра выражена в сказочно-легендарном повествовании о приключениях Александра Македонского — этот сюжет получил, как мы знаем, широкое распространение и на Западе, и на Востоке. Сказания об Александре привлекали широким географическим диапазоном его походов и экзотикой виданных им стран (его завоевания воспринимались в известном смысле как прообраз крестовых походов; см. об этом: Фраппье, 1976, с. 38), размахом дерзаний, ученостью (ученик Аристотеля). Ему приписывались рыцарская храбрость и щедрость, галантность и вежество, любовные приключения. Но влюбленным рыцарем в провансальском вкусе он все-таки не изображался.

'.

В других романах античного цикла («Роман о Фивах», «Роман об Энее», «Роман о Трое») излагается разнообразный материал античных героических сказаний, но особенно выделены любовные эпизоды: Эдип и Иокаста (женитьба Эдипа связана со «средневековой» темой защиты «феода»; обращается внимание на легкость, с которой Иокаста пошла на новый брак), Эней и Дидона и особенно Эней и Лавиния (эпизод сильно расширен, скрупулезно описываются стадии развития любви Лавинии к Энею), Медея и Ясон, Елена и Парис, Троил и Бри-сеида, Ахилл и Поликсена. Уже на этом этапе нельзя исключить использование не только Овидиевой казуистики любви, но и некоторое влияние провансальской лирики и ее средств выражения душевных состояний (влияние трубадуров признает Ж. Фраппье, на нем особенно настаивает Хофер; см.: Хофер, 1954, с. 23).

Характерны попытки анализа зарождающейся любви и изображение любви как болезни, как колебаний между сдержан-

23

посредственно из произведений римских классиков. Неудивительно, что Гайер принадлежит к тем, кто считает куртуазный роман явлением Ренессанса (см. об этом ниже). Гайер считает, что Кретъен де Труа создал жанр романа (даже не в смысле средневекового *romanse*, а в смысле романа нового времени — *novel*) на основании структуры и мотивов «Энеиды» Вергилия (отсюда якобы взяты и коллизия любви/долга, характерная для Кретъена, и сам романтический принцип группировать события и идеалы вокруг главного героя), используя стиль и новую трактовку любви Овидия, заимствуя высокое самосознание автора-артиста у Горация, а некоторые сюжеты — у Стация. По его мнению, «Эрек и Энида» прямо воспроизводит основной план и главные образы «Энеиды», с оговоркой только, что Дидона и Лавиния слились в одну Эниду; «Клижес» возводится им к «Фи-ваиде» Стация, к истории соперничества Этеокла и Полиника, а также к сюжету Пирама и Фисбы, к элегиям Овидия. В «Ланселоте» он усматривает в качестве сюжетных прототипов увод Елены Прекрасной, поиски Психеи Купидоном (из «Золотого осла» Апулея), историю Орфея и Эвридики. Источник в «Ивене» этот исследователь возводит к фонтану из истории Пирама и Фисбы в изложении Овидия, а Лодину сравнивает с Дидоной и т. п. Аналогичным образом некоторые авторы, например Эйсер (см.: Эйсер, 1969), сводят и сюжет «Тристана и Изольды» к античным источникам (к истории Тесея, Ясона к--др.) непосредственно или через античное влияние на кельтскую-литературу. Разумеется, античные сюжеты тем или иным путем могли быть использованы в рамках бретонского цикла, но они, несомненно, были в числе второстепенных источников и никоим образом не предопределяли специфику романного жанра. Наше рассмотрение специфики французского средневекового романа будет опираться на анализ бретонского цикла.

В заключение настоящего раздела можно сказать, что античные традиции, в том числе античный роман, сыграли известную роль в формировании романа средневекового. На родине греческий роман в период Высокого Средневековья возродился и получил дальнейшее

развитие в форме романа византийского; на.<sup>1</sup> мусульманском Востоке -греческий роман повлиял в некоторой мере на романический эпос, на христианском Западе он вызвал и прямые подражания (через византийское посредство и синхронно с восточными влияниями). Кроме того, на первом этапе своего формирования франкоязычный европейский роман обратился к античной тематике в процессе отталкивания от своего национального эпоса, но не к роману, а к античным (практически — римско-латинским) эпическим и легендарным традициям, лишь частично насыщенным «романическими» мотивами. Впоследствии античная тематика уступила место иной (кельтской — во французской литературе, арабской и древне-персидской — в персоязычной литературе).

26

В плане жанровой специфики средневековый роман отличен от греческого попыткой столкнуть «романическое» и «эпическое» начала (слабые намеки на это имеются и в византийской литературе) и создать их синтез. Кроме того, средневековый роман (включая византийский) сосредоточен не только на внешней судьбе героя, но и на изображении и выражении его эмоций, а также на внутренних коллизиях любви и социальных обязанностей; он движется в сторону психологизма (отсутствующего в греческом романе, включая его византийскую форму). Средневековый роман знает кроме структуры греческого романа, эксплуатируемой в некоторых памятниках, и другие структуры; в частности, средневековый тип романа о судьбе влюбленных (например, Тристан и Изольда, Вис и Рамин) объективно представляет «греческую» структуру в инвертированном виде: не серия разлук на фоне исходного единства (решения героев пожениться), а (то же самое с обратным знаком) серия соединений, сближений, свиданий на фоне их принципиальной разделенности и вопреки ей. Это инвертирование — отражение уже упоминаемой проблемы конфронтации чувства и социальных требований.

Интерииоризация этой коллизии приводит к тому, что преодоление внешних препятствий для соединения влюбленных в; первой или вводной части дополняется историей внутренней гармонизации (например, у Кретьена или в «Хосрове и-Ширин»-Низами, о чем впоследствии будет рассказано подробно). Принтом, как уже указывалось вскользь, внешние приключения, адекватные описываемым в греческом романе, могут найти место только в первой части.

Часть I

## ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ «БРЕТОНСКИЙ» КУРТУАЗНЫЙ РОМАН XII в.

### 1. ПРЕДПОСЫЛКИ

Куртуазный (рыцарский) стихотворный роман на французском языке в пределах владений французской и английской короны сложился и достиг высшего развития во второй половине XII в.

Бретонский цикл, знаменующий расцвет французского средневекового романа, был подготовлен латинской хроникой валлийца Гальфрида Монмаутского «История королей Британии» (1136) и ее стихотворным переложением на французский язык, сделанным англо-нормандским трувером Васом («Брут», 1155). В этих книгах разработана легенда о короле Артуре и его рыцарях, ставшая рамкой для большинства романов бретонской тематики. Возможно, что эта тематика раньше, чем в романах, начала разрабатываться в лиро-эпических легендах (традицию эту прославила англо-нормандская поэтесса Мария Французская). Главный 'плод бретонского цикла — это романы о Тристане и Изольде, представленные так называемой «общей» версией Беруля (1191) и «куртуазной» — Тома, другого англо-нормандского поэта (между 1170 и 1190 гг., может быть, 1172 г.), а также романы великого средневекового поэта Кретьена де Труа, творившего в Шампани и связанного с двором Марии Шампанской, дочери Элеоноры Аквитанской. Перу Кретьена принадлежат пять романов: «Эрек и Энида» (ок. 1170 г.), «Кли-жес» (ок. 1175 г.), «Ивен, или Рыцарь со львом», «Ланселот, или Рыцарь Телеги» (между 1176 и 1181 гг.) и '«Персеваль, или Повесть о Граале» (между 1181 и 1191 гг.). «Ланселот», написанный по просьбе Марии Шампанской, не был доведен до конца Кретьеном, и его закончил по указанию автора ученик последнего — Годфруа де Ланьи. «Персеваль», созданный по заказу Филиппа Эльзасского, графа Фландрского, не был закончен, по-видимому, из-за смерти Кретьена де Труа; было затем создано несколько продолжений, дополняющих друг друга (Вошье, Менасье, Жерберт де Монтрей). Сюжет Грааля в агиографическом ключе был на рубеже веков разработан в ро-



манах Роберта де Борона. В XIII в. в Шампани и Бургундии те же сюжеты бретонского цикла перекладываются в виде

28

прозаических романов и обширных компилятивных сводов этих романов («Вульгата»). В предлагаемой монографии эти прозаические переложения не рассматриваются.

Первоначально романы и во Франции, и в Англии создавались на французском языке, но в XIII—XIV вв. был написан ряд стихотворных романов и на английском языке (например, знаменитый «Гавейн, или Зеленый рыцарь» на бретонскую тематику) (о французском романе в целом см.: Михайлов, 1976, II; подробный анализ многих «неклассических» памятников см.: Фурье, 1960).

В конце XII — начале XIII в. расцветает немецкий рыцарский роман, главным образом на основе творческих переложений французских романов: «Энеида» Хейнрика фон Фельжеке (1170—1180), «Тристан и Изольда» в версиях Эйльхарта фон Оберге (ок. 1170 г.) и Готфрида Страсбургского (начало XIII в.), «Эрек» и «Ивейн» Хартманна фон Ауэ (1190—1200), «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха (начало XIII в.).

Куртуазный роман пришел во Францию на смену героическому эпосу в форме так называемых *chansons de geste*. Расцвет героического эпоса относится к первой половине XII в., хотя жесты писались и позже, а куртуазный роман начал бурное развитие со второй половины того же века. Жесты пользовались силлабическим десятисложником, украшенным ассонансами, и делились на лэсы неравной длины; героический эпос был принципиально анонимен. Героическая жеста, как известно, носила исторический или квазиисторический характер, в какой-то форме моделировала французскую военно-политическую историю; ее эпическое время — эпоха Карла Великого, но «жеста баронов» описывает и позднейшие феодальные усобицы. Жеста была в принципе пронизана национальным пафосом, которцй в конечном счете подчинял себе своеволие героических характеров эпических персонажей; воспевалась вассальная верность. Только в поздних жестах патриотический пафос как всеобщее организующее начало ослабляется одновременно с усилением интереса к отдельным героям и отдельным эпизодам-приключениям, что в перспективе как бы расчищало путь к роману. Впрочем, и в поздних жестах женщина и любовь еще занимали весьма скромное место, отступали на задний план перед воинскими подвигами. Г. Коэн даже употребляет выражение «солдатская эпопея» (см.: Коэн, 1948, с. 33).

Куртуазный роман написан попарно рифмующимся восьми-сложником (впервые применен в англо-нормандских хрониках). Автор, как правило, известен, что подчеркивает не только рост авторского сознания, но и отказ от авторитета традиционной «коллективности», гарантирующей достоверность, признание известного права на литературный вымысел и литературное «мастерство». Куртуазный роман охотно прибегает к совершенна

29

чуждой жесте атмосфере сказочности и прямому использованию сказочных мотивов и фантастики. Он равнодушен к национальному прошлому и резко порывает с французской исторической тематикой. Разрыв этот начинается с обращения к античности (история Александра Македонского, первая версия которой — фрагмент Альберика — связана с техникой лэсс; романизованное переложение сюжетов троянского и фиванского циклов) и завершается разработкой бретонского цикла/- восходящего прямо или косвенно к кельтским источникам, псевдоисторическим или сказочно-мифологическим. Бретонский цикл, характеризующий тематику классической формы французского романа, выдвигает в качестве эпического фона на место Карла Великого и его паладинов — полусказочного короля Артура и его рыцарей Круглого Стола. Двор Артура лишен национально-патриотической окраски и мыслится как космополитический центр образцового рыцарства. Сами рыцари совершают героические подвиги уже не во имя «сладкой Франции» и христианской веры и не ради феодальных интересов, а совершенновне сферы сеньориально-вассальных отношений, во имя личной славы образцового рыцаря, для защиты слабых и несправедливо обиженных, по просьбе и для защиты чести прекрасных дам.

Самые неистовые и даже буйные героические характеры в эпопее жили национальными или хотя бы местными феодальными интересами, а рыцари в романе, озабоченные лишь соблюдением сословного «международного» рыцарского кодекса, — подлинные «индивидуалисты».

В романе происходит, таким- образом, известная эмансипация личности и даже отчасти открытие «внутреннего» человека.

-В рыцарском романе выдвигается на первый план любовная тема. Любовь как выражение личностного и собственно романического начал определенным образом уравновешена рыцарскими подвигами как выражением несколько преобразованного эпического, героического начала. Любовь и подвиги часто выступают в амбивалентных отношениях, ибо любовь может, отвлекать от подвигов, но может и должна вдохновлять на них. Подобные конфликты и их преодоление занимают большое место в рыцарском романе, особенно в произведениях Кретьена де Труа, классика стихотворного куртуазного романа. Изображения любви и душевных конфликтов влекут за собой первые попытки психологического анализа. Вместе с красочными картинами двора, города, праздничных церемоний в рыцарский роман вносятся немислимые в эпоху радостное восприятие природы и жизни и новые средства художественного описания, включая элементы мягкого юмора (о юморе см.: Менар, 1969). Мотивировки в куртуазном романе гораздо более эмпиричны, автор рационально переходит от фактов к факту. В жестах они более имплицитны, априористичны (см. об этом: Фотич, .1.9.50).

30

Для идеального рыцаря вроде Ланселота любовь может оказаться выше чести (в угоду Гениевре он для виду «поддается» противнику), из-за любви он может временно впасть в пассивность и малодушие (Эрек из романа Кретьена), что совершенно немисливо в героическом эпосе. Эпические войны большей частью заменены в романе турнирами и поединками на путях бесконечных странствий рыцарей в поисках приключений или ради выполнения различных трудных «сказочных» задач. Приключение, авантюра становятся своего рода композиционной единицей романа, но, как уже говорилось выше, роман никоим образом не сводится к серии авантур (такая «серийность» есть уже признак упадка жанра, эпигонство и т. п.). Даже чисто-внешние авантюры очень часто располагаются в порядке градации (о градации см.: Ризн, 1958). В самой авантуре реализуются определенные общие коллизии и проблемы романа, интегрируются героическая доблесть, забота о защите слабых, верность даме, рыцарское великодушие и т. д. С. Хофер совершенно прав, говоря, что авантюра как бы дает рыцарскому миру и рыцарскому сознанию бытийное основание, оправдание,

Э. Кёлер (Кёлер, 1963), нацеленный на выявление социологического аспекта в процессе перехода от героической жести к куртуазному роману, считает, что «авантюра» является также средством реинтеграции различных групп и слоев феодального класса, практически весьма дифференцированных в это время и сильно разобщенных как между собой, так и с королевским двором, заигрывавшим с городским бюргерством (эта разобщенность более адекватно отражена в поздней «жесте баронов»). Э. Кёлер даже допускает, что куртуазный роман мог быть, инструментом пропаганды анжуйского дома, захватившего, английский престол и интриговавшего против французского короля, так как и античный и бретонский циклы куртуазного романа можно рассматривать в качестве некоей легендарной предистории британской короны (Артур вместо Карла Великого, «тroyанцы» и «бритты» как «предки»). Такой подход, в принципе не лишенный интереса, является, однако, крайним социологическим сужением сложной культурно-исторической проблемы.

Действительно, при дворе Генриха II Плантагенета была переложена на англо-нормандский диалект французского языка латинская хроника британских королей Гальфрида Монмаутского. Уже после смерти Генриха II, а именно в 1191 г., в знаменитом аббатстве в Гластонбери произошла церемония открытия мощей короля Артура и королевы Гениевры. Культурную «политику» Генриха II поддержала Элеонора Аквитанская, ставшая его женой после развода с французским королем Людовиком VII Капетингом. Она играла большую роль во вражде Плантагенетов и Капетингов, которая продолжалась и при преемниках Генриха II и Людовика VII. Однако гораздо важнее

31

было то, что Элеонора Аквитанская, внучка Гийома IX—первого трубадура, была страстной поклонницей провансальской поэзии и шедших из Южной Франции новых «куртуазных» культурных веяний, не имевших никакого отношения к вражде королевских домов. Еще в

бытность женой Людовика VII Элеонора пыталась с позиций светского свободомыслия восстановить молодого короля против известных церковных деятелей Сугерия и Бернара Клервоского. Элеонора вызвала из Прованса трубадура Бернарда де Вентадорна, а впоследствии покровительствовала Васу, Бенуа де Сент-Мору и, вероятно, двум другим создателям античного цикла рыцарского романа. Дочери Элеоноры, Мария и Алиса, вышли замуж за двух братьев, графа Шампанского и графа Блуа, и их дворы также стали центрами куртуазной культуры (хотя им не было дела до идеологической поддержки английской короны). С шампанским двором Марии непосредственно связаны Андрей Капеллан, оставивший трактат относительно куртуазной любви, и великий Кретьен -де Труа, который по поручению Марии Шампанской разработал сугубо в духе куртуазных («провансальских») идеалов сюжет о Ланселоте как рыцаре и любовнике королевы Гениевры.

Куртуазные традиции уважались и при дворе Филиппа Эльзасского — графа Фландрского, могущественного вассала французского короля, главного советника молодого Филиппа-Августа. С графом Фландрским связан замысел знаменитого «Персеваля» Кретьена де Труа. Все эти хорошо известные факты свидетельствуют о широком фронте, которым шло и в Англии, и во Франции движение новых веяний и образовавшего их рыцарского романа. Поэтические и идеологические импульсы (возможно, частично связанные и с ересью катаров и альбигойцев) из Прованса имели огромное значение. Не только эмансипация человеческого чувства от церковной догмы, но и сам опыт изображения душевных эмоций в провансальской лирике играл существенную роль при формировании художественного метода куртуазного романа. О некоторых идеологических сдвигах в Северной Франции говорит новый рациональный подход к церковной догме со стороны Пьера Абеляра и его последователей. • Поразительны глубинные совпадения (в частности, отмеченные Дж. Кэмпбеллом; см.: Кэмпбелл, т. 4, 1970, с. 59—62; ср.: Кун, 1973, с. 29—30) интерпретации любви в письмах Элоизы и А. беляра и в куртуазной литературе: индивидуальная любовь трактуется как прекрасная и благородная, имеющая в самой себе достаточное основание и оправдание, а порождающая эту любовь человеческая природа — как естественная и несколько не испорченная. Все это — не новая догма, а нравственное открытие, которое невольно и стихийно противостоит церковной догме.

Существует мнение о том, что в идеологической подготовке куртуазной литературы во Франции известную роль сыграл пла-

32

тонизм шартрской философской школы, ставившей рядом с авторитетом отцов церкви авторитет античных философов (из-вестных шартрианцам из латинских и арабо-латинских источников лучше, чем их предшественникам), сосредоточенных на проблеме природы и структуры Вселенной в отношении к божественной воле и мудрости и на месте человека в мире как микрокосма, подобного мезакосму. Самопознание человека шартрианцы связывали с познанием причины вещей и придавали огромное значение изучению так называемых семи свободных искусств.

Уэтерби считает, что влияние этой школы на рыцарский роман было отчасти прямым (отголоски чего он находит в «Романе об Энее» и в романе Кретьена «Эрек и Энида»), но больше косвенным, через посредство неолатинской поэзии. Космос рыцарского романа, по его мнению, строится по образцу платоновского, положение человека в мире и процесс реализации его природы и судьбы являются общей темой рыцарских романов и шартрианской платонической аллегории, самореализация индивида приобретает в романе характер духовного паломничества, героический опыт осваивается философски (см.: Уэтерби, 1972, с. 220—240). Крайнее преувеличение содержит попытка Л. Польмана видеть в «Персевале» Кретьена примеры иллюстрации к аллегориям шартрианца Бернара Сильвестра (Польман, 1965). Отметим, что некоторые новые веяния возникают в XII в. и в недрах собственно церковной идеологии, и в деятельности некоторых церковных лидеров.

Аббат Сугерий де Сен-Дени, главный советник королей Людовика VI и Людовика VII, исходя из предельно широкого понимания христианской символики, считал, что красота вещей может помочь найти бога, и вдохновлял строительство храмов готического стиля, пришедшего на смену романскому.

Знаменитый Бернар Клервоский, боровшийся с Абеляром и не выходивший за традиционные

церковные границы, выдвигает, отчасти продолжая линию Ансельма Кентерберийского, новый спиритуализм, пафос духовного приближения к богу с помощью экстатической мистической концентрации на милосердии и троице. Бернар разработал идею постепенного прогресса от плотского к духовному и иерархию степеней любви от чисто чело-неческой до любви в милосердии, ведущей к растворению в *боге*. Ришар де Сен-Виктор говорит о четырех стадиях любви и сближает профанную любовь и любовь к богу. Хильдегарда Бингенская также убеждена в единстве человеческой и божест-вснной любви. Бернар Клервоский поощрял «общение» с Христом с помощью Марии. Как раз в XII в. в рамках церковной идеологии начинает развиваться культ Девы Марии. Конечно, воинствующий цистерцианец, враг рационалистического аристо-телизма Абеляра, религиозный мистик и фанатичный вдохновитель крестового похода, Бернар был весьма далек от жизнера-

3 Зак. 649

33

с  
достного духа провансальской лирики и куртуазного романа, но последний этап развития стихотворного куртуазного романа — разработка темы Грааля (начиная с «Персевалея» Кретьена), — по-видимому, не обошелся без влияния религиозной мистики Бернара, не говоря уже о воздействии более умеренного мистицизма сен-викторианской богословской школы, имеющей точки, соприкосновения с шартрианцами. Отношения куртуазной литературы и новых форм церковной идеологии в целом можно считать амбивалентными. Это полюсы, но между полюсами происходит взаимодействие. Не совсем прав Дж. Беднар (Бед-нар, 1974), когда он настаивает на определенном параллелизме между появлением трубадуров и культом Девы Марии, когда фиксирует внимание на «совпадении» мистики любви к богу у Бернара с эпохой куртуазной любви.

Средневековый куртуазный роман самым глубинным образом связан с любовной тематикой, это роман преимущественно «любовный»; любовная тематика является специфическим аспектом открытия «внутреннего» человека как героя романа. Само открытие совершилось первоначально в лирике и было теоретически закреплено в популярных концепциях любви, имевших, в свою очередь, широкую идеологическую перспективу. Увлечение в XII в. трактатом Овидия «Искусство любви» было только выражением интереса к любовной теме, как таковой, но не той ее специфики, которая открылась в лирике трубадуров. Куртуазная лирика в известной мере преодолевает гривуазность Овидия. Любовные теории трубадуров упираются на неоплатонические традиции, возможно с учетом их интерпретации на Арабском Востоке (об этом ниже; см.: Лазар, 1964, с. 14; ср.: Пайен, 1966—1967). Некоторые итоги воззрений трубадуров и труверов были подведены в книге Андрея Капеллана «О любви» (созданной в 1184—1186 гг. при дворе Марии Шампанской). В этой книге восхваляется «чистая» (в противоположность «смешанной»), т. е. платоническая, любовь вне брака. Эта любовь есть страдание и вместе с тем облагораживающая сила. Правда, в заключение автор признает несовместимость даже самой благородной любви к даме с любовью к богу и христианской моралью. Эта несовместимость должна пониматься как некая «дополнительность», в рамках доктрины «двойной истины» (в последнем случае не исключается влияние Авиценны и Аверроэса; см.: Лазар, 1964, с. 275; Деноми, 1947; против такого влияния — Грюнебаум, 1978, II).

Все эти моменты — духовный характер любви, и внебрачная направленность, и соседство со страданием и смертью, и облагораживающая-сила — суть основные пункты новой любовной доктрины, и отношение куртуазной любви (в редакции провансальских трубадуров — *fin'amors*) к религиозной мистике представляет собой сложное, противоречивое явление. Следует, однако, подчеркнуть, что чувственные мотивы достаточно сильны

34

у трубадуров, особенно у ранних (см.: Шишмарев, 1909, с. 125; Лазар, 1964 — против резкого отделения плотского и идеального в провансальской лирике, а Р. А. Фридман — см.: Фридман, 1965 — настаивает, хотя и не очень убедительно, на ее чисто чувственном характере), что в романе о Тристане и Изольде во всех его версиях (роман этот, конечно, создан не трубадурами, но все же в культурно близких пределах) внебрачная лю-<бовь героев включает их плотскую близость. Зато в романах Кретьена, кроме «Ланселота», возвышенная любовь с чертами куртуазности, любовь, вдохновляющая на подвиги, имеет место между супругами; дама и жена совпадают в> одном лице. Здесь можно видеть сознательную полемику и с трубадурами, и с романом о Тристане и Изольде. Таким образом, куртуазная теория любви варьируется и по крайней мере на маргиналиях приобретает расплывчатый характер.

Как известно, светский ритуал поклонения даме принимает формы феодального и религиозного служения. Вассальная связь была и готовой формулой идеальных отношений (Шишмарев, 1909, с. 121). *Domnei*, или *donnei*, — формула службы госпоже в феодальном замке — получила у трубадуров смысл любовного поклонения. *Domnei* ведет к *fin'amors*; любовное служение, выраженное глаголом *servir*, рассчитывает на любовную награду, понимаемую, впрочем, весьма смутным образом, поскольку чувственные надежды имеют тенденцию сублимироваться; награда — это, с одной стороны, ритуальный поцелуй, а с другой — само чувство, облагораживающее рыцаря, вдохновляющее его на подвиги и поэтическое творчество.

Сублимация любовного чувства неизбежно уподобляет его чувству религиозному, христианской любви к богу. Куртуазная и мистическая любовь сближаются терминологически и метафорически (ср., в частности, в романе о Тристане и Изольде у Тома и Готфрида и в «Ланселоте» Кретьена религиозноподобные элементы любовного культа: любовный грот — святилище, статуя, алтарь). В XII—XIII вв., как уже отмечалось, в рамках церковной идеологии развивается культ Девы Марии и существует известный параллелизм между христианской мистикой и куртуазным культом дамы. При этом одни считают, что культ дамы и куртуазные концепции любви (*fin'amors* и др.) совершенно независимы от религии, может быть, даже враждебны ей (см., например: Шишмарев, 1909, с. 315; Лазар — Лазар, 1964, с. 9—15 — связывает их с «профанным», сугубо внецерковным «куртуазным гуманизмом» XII в.; Р. Нелли признает некоторое арабское влияние и особенно настаивает на роли шартрианства); другие видят в них отголосок новых мистических идеалов, отчасти возникших в самой церковной среде (Аничков, Векслер, Беднар); третьи ищут корни куртуазной концепции любви в религиозных ересях (в частности, Ружмон, 1956; по-другому: Нуцубидзе, 1967).

3\*

35

Следует несколько подробнее остановиться на популярной теории Дени де Ружмона, который возводит куртуазную любовь к дуалистической мистике катаров, а последних — к иранскому манихейству и дуалистическим тенденциям в арабском суфизме. Элементы дуализма он находит и в древней религии кельтов, косвенно отраженной в романе о Тристане и Изольде. Ружмон оговаривается, что у трубадуров нужно искать не догму катаров, а развитие их основных символов (Ружмон, 1956, с. 77). Катары считали, что земной мир плох и Христос пока — зал людям путь к небесному свету, но на самом деле не воплотился. Экзальтированный отказ от земной скверны ради небесной чистоты — путь спасения для «братьев», прошедших инициацию. Христианскому браку и любви к ближнему предпочитается страсть души в поисках света, мистическое единение с богом. Этому якобы является параллелью экзальтация трубадурами и труверами несчастной любви, отвергающей как брак, так и плотскую связь ради любовного страдания и смерти, без которой немислимо мистическое единение с возлюбленной. Эту же концепцию Дени де Ружмон видит в романе о Тристане и Изольде, в котором, по его мнению, герои стремятся не столько к плотской любви, сколько к препятствиям на ее пути \*(отсюда — меч между ними в лесу, аскетизм брака со второй Изольдой), к страданию и смерти (тайное влечение к смерти — истинная подоплека куртуазной любви). Подобная любовь-страдание сама является, как считает Ружмон, особой формой религии в XII в.; сказание о Тристане и Изольде — соответствующий этап религии, миф, который окончательно потеряет свою-религиозно-мистическую сущность и станет романом только в XVII в. Дени де Ружмон устанавливает ряд параллелей между трубадурами или средневековым романом и мистиками XV—XVII вв. Модернистская односторонность теории Ружмона отчасти объясняется тем, что поэзия трубадуров рассматривается сквозь призму «нового сладостного стиля» и религиозной мистики последующего времени (аналогичная ошибка совершается часто и в интерпретации сказания о Граале, исходя из позднейших его обработок).

Известный параллелизм куртуазных представлений и религиозной мистики (христианской и восточной) является свидетельством и взаимовлияния, и выражения каких-то общих новых веяний, и использования единого архетипического фонда. Выдвижение дамы на позицию сеньора (по сравнению с героической эпикой) и отчасти божества (по сравнению с церковной литературой), бесспорно, отражает новый идеал, но этот новый идеал не столько сознательно противопоставляет себя старым, не столько покушается на традиционную систему ценностей, сколько пользуется готовыми формулами. При этом, конечно, не возникает никакая «новая религия». Несомненно, что культ дамы и идеальной любви к даме отражает процесс

эмансипации,

36

внутреннего человека и его естественных стремлений, расширяет и по-своему реабилитирует «профанную», нерелигиозную сферу в области высших ценностей; несомненно, что этот культ несет в себе некоторое гуманистическое содержание, не выходящее, правда, долгое время за дворянско-рыцарские сословные рамки и практически ориентированное на то, чтобы уживаться с существующими социальными и религиозными нормами: куртуазная любовь не покушается на феодальный брак, поскольку любовь должна быть возвышенной, желательна платонической (в самом благоприятном случае «верность» -сеньору может быть дополнена платоническим «служением» рыцаря жене сеньора). Тенденция к обожествлению дамы не является прямым вызовом христианской любви к богу. Исторически она колеблется между известным «соперничеством» с любовью к бо--гу и подчинением любви к даме, любви к богу как низшей ее ступени.

Правильному пониманию существа вопроса помогает введение диахронической перспективы, учитывающей эволюцию куртуазной поэзии. В. Ф. Шишмарев справедливо указывает, что «в глазах древнейших представителей *domnei* любовь, в сущности, только таинственная сила, приковывающая влюбленного к его *domina*, сила, которая играет человеком, как былинкой, которая умного делает глупым, куртуазного заставляет порой быть грубым и наоборот. Любовь приносит смерть, но приносит и молодость» (Шишмарев, 1909, с. 125). У ранних трубадуров В. Ф. Шишмарев еще обнаруживает «чувственные перспективы» (там же). Прекрасной параллелью к ранним трубадурам в этом смысле является роман о Тристане и Изольде, в котором любовь, причем любовь чувственная, изображается как таинственная и разрушительная сила. У трубадуров второй половины XII и начала XIII в. развивается представление об идеальной платонической любви, облагораживающей его носителя. Концепция облагораживающей любви разрабатывается и Кретьеном (хотя обычно на материале супружеской любви).

В XII в. происходит, все усиливаясь, сближение куртуазного культа дамы и религиозного культа Девы Марии, их взаимовлияние становится явным; сближаются любовь земная и любовь небесная, любовь к женщине и любовь к богу становятся (на суфийский лад!) различной степенью одного и того же процесса. Культ дамы оказывается предвкушением любви небесной. В религиозной и поэтической мистике последующего времени сказываются разнообразные идеологические влияния — ортодоксальные и еретические, цистерцианства и францисканства, альбигойского дуализма, пантеизма и «латинского» аверроизма. Достигнутый в конце концов на Западе \_синтез земной и небесной любви, эротики и религии гораздо более характерен для некоторых течений мусульманского, а также индуистско-буддийского Востока, опережавших Запад в средние века. Не исклю-

**37**

чено и прямое «арабское»\* влияние на куртуазную и после-куртуазную культуру Западной Европы, в том числе и на соответствующие концепции любви. Однако независимо от того, каковы были степень и характер этого влияния, ясно, что собственно куртуазная идеология на Западе росла не прямо из недр религии (хотя и использовала ее в плане выражения, о чем говорилось выше) и достигла своей вершины, оставаясь в про-фанной сфере как явление светской культуры, не подчиненной церкви, а указанный выше синтез соответствует концу классического периода куртуазной поэзии и куртуазной идеологии. Даже если признать сильное влияние суфизма и пронизанной в той или иной мере суфизмом мусульманской философии (включая Авиценну), то естественно предположить, что мусульманское влияние укрепляло в пределах европейской католической культуры не только ереси, но и светский, профанный полюс. Любопытно, что даже в грузинской (далекой от Европы, но христианской) куртуазной культуре, испытавшей явное и огромное воздействие персидского суфизма и суфийских мистических концепций любви, господствует идея высокой любви, облагораживающей и вдохновляющей на подвиги (причем любви к будущей жене —у Руставели, как у Кретьена), совершенно независимо от религиозной любви к богу.

Известная эмансипация человеческой личности и естественного человеческого существа, открытие «внутреннего» человека в рыцаре, выдвижение новой светской морали (свобода любви, вежествX) и сострадание к слабым, щедрость и великодушие к противнику и др.), а

также более пристальное изучение античных литературных и философских памятников (по латинским текстам) так называемых «свободных искусств», усиление рационализма (шартрская школа, Абеляр) — все это породило представление о '«гуманизме XII в.» (Уэтерби, 1972), о «французском предренессансе» (Коэн, 1948) или даже «ренессансе XII века» (Хаскинс, 1927; Гайер, 1957; Лазар, 1964), что во всяком случае является крайним преувеличением.

Не следует забывать о том, что «гуманизм» рыцарского романа ограничен довольно строгими сословными рамками и связан условными ритуализованными формами, что эмансипация естественного чувства большей частью допускается за счет его платонической сублимации. Последнее, • впрочем, имеет свою привлекательность. Рыцарская «возвышенность», свойственная рыцарскому роману, идеализирующие тенденции (противостоящие «натурализму» бюргерской литературы) порой выигрывают на фоне бурной эмансипации чувственности в некоторых произведениях Раннего и Высокого Возрождения. Кардинальные отличия куртуазной литературы от европейского Возрождения XIV—XVI вв. проявляются также в крайне ограниченном характере использования античного наследия—только по линии занимательных приключений и описания любовных страстей.

38

## 2. ТЕОРИИ ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Французский куртуазный роман действительно конституируется как жанр и создает свою классическую форму в рамках так называемого бретонского цикла, который и будет интересовать нас в качестве важнейшего объекта изучения.

Специфика романа отчетливо раскрывается при изучении его источников и способа преобразования этих источников. Само название «бретонский цикл» свидетельствует о наличии кельтской темы и кельтских источников (эпитет «бретонский» относится и к французской Бретани, населенной кельтами-бретонцами, и к Великобритании с ее коренным кельтским населением — валлийцами, шотландцами, ирландцами).

Бретонский цикл называют также артуровским, поскольку двор легендарного короля Артура и его рыцари Круглого Стола составляют своеобразный фон почти всех произведений бретонского цикла (в порядке исключения этот фон отсутствует в «Тристане и Изольде» в редакции Тома).

Э. Фараль (см.: Фараль, 1913) возводит псевдоисторическую легенду об Артуре и в значительной мере весь «бретонский» колорит к латинскому сочинению Гальфрида Монмаутского «История королей Британии» (1136), в котором изложена лестная для кельтов история Артура на основе скудных упоминаний в более ранних британских хрониках на латинском языке (Гиль-даса, Бэды, Ненния, Гильома Мальмсберийского) и литературных римских образцов, романа об Александре и др. Сочинение Гальфрида было переложено французскими стихами Басом и получило название «Брут» (1155), а «Брут» Васа, в свою очередь, стал источником англосаксонского «Брута» Лаймона (1203); было создано и валлийское переложение.

Однако к кельтизирующей латинской традиции трудно свести кельтские элементы рыцарского романа. Сторонники кельтской гипотезы (Шепперле, Браун, Лумис, Фраппье, Маркс, Ньюстед, Ниц и др.) показали, что бретонские романы имеют глубокие корни в устной и письменной литературе кельтов. Сами латинские хроники и некоторые, пусть сохранившиеся в более поздних рукописях, валлийские тексты свидетельствуют о популярности в кельтской среде сказаний об Артуре, содержащих как квазиисторические, так и чисто мифические черты. Вас (у которого впервые появляется мотив Круглого Стола) упоминает о том, что Артур является популярным героем у народных рассказчиков и в кельтских сказаниях о феях. В одной валлийской поэме X или XI в., т. е. явно до Гальфрида, Артур в диалоге с привратником перечисляет в числе своих спутников-воинов, с одной стороны, трех кельтских божеств (Мабон, Манавидан, т. е. Мананнан, сын Лера, и Ллух, т. е. Луг), а с другой — Кея и Бедуира, т. е. Бедивера, фигурирующих в романах Круг

39

лого Стола (см.: Фраппье, 1968, • с. 20—30; Лумис, 1963, с. 19—22).

В валлийском мабиноги (богатырская сказка) «Куллох и Олуэн», сложившемся, по общему мнению, до опубликования хроники Гальфрида и избилующем мотивами кельтского фоль-

клора, фигурируют король Артур и его воины в качестве спутников и чудесных помощников Куллоха в его героическом сватовстве к Олуэн (Лот, 1913); имена Кея, Бедуира, Гуальхмая, т. е. Говена, и некоторых других совпадают с именами героев Кретьена де Труа.

В числе валлийских повестей есть и такие, которые варьируют сюжеты некоторых романов Кретьена, а именно «Ивена» (по-валлийски «Овейн и Люнета, или Госпожа источника»), «Эрека и Эниды» («Герейнт и Энида»), «Персеваля» («Пере-дур»). О соотношении этих валлийских повестей и произведений Кретьена существуют различные мнения. Очень возможное прямое влияние на них французского романа и, во всяком случае, современной им французской культуры (см.: Уоткин, 1962) не исключает того/что в целом валлийские повести архаичнее французских текстов и, судя по характеру имен, топонимов и т. п., восходят к общему источнику, который, в свою очередь, связан с валлийской литературной или фольклорной традицией (см.: Лот, 1913; Лумис, 1970, гл. II).

На скульптуре северного портала собора в Модене (Италия), по-видимому^ относящейся к первой половине XII в., изображена сцена похищения жены Артура, королевы Гениевры, причем на камне выгравированы имена героев артуровской лр-генды; не вызывает сомнения архаическая форма некоторых' имен (см.: Лумис, 1927, гл. I; Фраппье, 1968, с. 45—46).

Во французских романах Круглого Стола Артур и его двор составляют только рамку повествования, но многочисленные имена, упоминаемые в текстах романов и неизвестные Гальфри-ду и Васу, явно носят кельтский характер. Ж. Фраппье (Фраппье, 1968, с. 38—44), в частности, указывает на перечни рыцарей Круглого Стола в романе Кретьена «Эрек и Энида», из которых многие носят чисто кельтские имена, вовсе не известные Гальфриду и другим латинским хронистам. Кроме этимологии имен «кельтизирующие» филологи обращают внимание и на целый ряд параллелей на уровне мотивов с валлийской и ирландской литературой, с фольклором всех кельтских народностей.

Упоминания о кельтских «сказителях» имеются не только у Васу, но и у Марии Французской, Кретьена де Труа и других авторов. К традиции кельтских певцов, по-видимому, восходит жанр лэ, в котором прославилась Мария Французская. Распространение кельтских сюжетов устным путем (параллельно с книжным) приписывается либо континентальным бретонским (армориканским) рассказчикам (Лумис), либо рассказчикам

40

валлийским и корнуэльским, пришедшим в контакт с французскими норманнами после завоевания последними Англии в 1066 г. (Фраппье).

Так называемые «кельтизирующие» медиевисты, опираясь на целый ряд подобных фактов, создали всеобъемлющую реконструкцию французского куртуазного романа из кельтских источников, прибегая порой и к весьма смелым гипотетическим построениям.

у.

Кельтская гипотеза связывает героев романов бретонского цикла и прикрепленные к ним мотивы большей частью непосредственно с валлийскими источниками (учитывая этимологические соображения и сюжетные совпадения в мабицог), но в конечном счете — с ирландскими прообразами, Корнуэльсу и Шотландии приписывается меньшее значение, а к Бретани обычно относят только последний пласт.

Король Артур — персонаж валлийских исторических преданий о сопротивлении кельтов англам, саксам и ютам; в валлийской поэме «Годдодин» (не позднее XII в.) в плаче по британским воинам, павшим в бою с англами, один воин сравнивается с Артуром, кормящим воронов трупами, а в латинской «Истории бриттов», приписываемой Неннию (начало IX в.), Артур — бриттский полководец, одержавший 12 побед над завоевателями, в частности в великой битве при Бадоне. В «Анналах Уэльса» (X в.) также упоминаются битва при Бадоне (516) и смерть Артура в битве при Камлане (536). В поэме «Добыча Аннона» описывается поход Артура в иной мир (Аннон) за чудесным котлом — одна из популярных тем кельтской мифологии, отдаленно перекликающаяся со знаменитой темой Грааля как неисчерпаемого сосуда (поход Артура со спутниками за котлом является эпизодом и в мабиноги «Куллох и Олуэн»). В этимологических толкованиях имени Артура сначала преобладала мифологическая интерпретация (тотемическое — медведь, ворон — или аграрное божество), затем возобладало представление о нем как об исторической личности г- кельтском или римском полководце (Арториус). С сугубо кельтскими корнями связываются жена Артура



Гениевра (имя которой расшифровывается как «белое привидение», т. е., по-видимому, указывает на фею) и сюжет ее временного похищения. Похититель Гениевры в мифологическом плане ассоциируется с хозяином кельтского потустороннего мира.

В ирландских сказаниях имеется сюжет с историей похищения Блатхнат («маленький цветок») сначала волшебником Курой, а затем главным ирландским богатырем Кухулином. В одной из версий победе Кухулина над Курой предшествует узнавание героиней тайны о том, как может быть убит Курой. И в валлийском мабиноги о Мате «цветочная» женщина, влюбившись в охотника, губит своего мужа Ллеу (возможно, валлийский эквивалент Луга), узнав тайну его смерти. Варианты

41

истории похищения женщины, в которых ее имя звучит как «цветок», указывают не только на генезис истории Гениевры в особом ирландском жанре похищений (айтхеда), но и на ирландские аграрные, календарные мифы как на вероятную исходную основу (Лумис, 1927, с. 16—21). Заслуживает внимания тот факт, что похищение Блатхнат сопровождается иногда похищением коров и чудесного котла — мотив, также весьма популярный в кельтской традиции. С этим можно сопоставить оскорбление королевы и похищение золотого кубка Артура Красным рыцарем в кретьеновском романе о Персевале и валлийском мабиноги о Передуре.

Моденская скульптура, по-видимому, считает спасителем Гениевры Говена (Гальвагинуса), что дает основание Лумису сближать Говена с Кухулином. В романе Кретьена, как известно, спасителем и возлюбленным Гениевры выступает Ланселот. В своеобразных валлийских гномических «триадах» Гениевра имеет отрицательную характеристику и связывается со всевозможными несчастьями. Такое расхождение с трактовкой Кретьена естественно объяснять новым куртуазным подходом (см.: Маркс, 1965, с. 226; о Гениевре см. монографию: Узбстер, 1956). Знаменитые сказания о Тристане и Изольде, первоначально не входившие в цикл короля Артура, возводятся к кельтским источникам как по линии имен, так и по линии основных мотивов (см., в частности: Шепперле, 1963; Лумис, 1970; Ньюстед, 1959; ср.: Михайлов, 1976, I).

В валлийских текстах Друстан встречается в XIII в. (мабиноги «Сон Ронабуи» и триады), а французские и немецкие романы о Тристане и Изольде были созданы в XII в. Однако упоминание Друстана в валлийских текстах, несомненно, имеет долгую предысторию. В пиктской хронике X в. обнаружилось имя Дроста, сына Талорка, как короля, правившего около 780 г. (пикты — докельтское население Шотландии). Имена Дроста и Талорка встречаются и в других местах пиктских хроник; например, к V в. отнесен Дрост, сын Ирба, а к VI в. — король Та-лорк. Эквивалентом является валлийский Друстан, сын Таллу-ха, любовник Ессилт, жены Марха. А к Ессилт, безусловно, восходит Изольда, к Марху — Марк, к Друстану — Тристан (французская этимология от *triste* — «печальный» — несомненное новообразование). Место рождения Тристана, Лоонуа, возможно, соответствует Лотхиан в стране пиктов. Появление Ри-валена в качестве отца Тристана и сама история родителей имели место уже на бретонской почве, о чем свидетельствует существование в Бретани в начале XI в. лорда Витре по имени Тристан, сына Ривалена. В ирландском сказании о сватовстве Кухулина к Эмер однажды упомянут Друст, сын Серба, и буквально через несколько строк рассказывается история спасения Кухулином дочери Руада, отданной в дань фоморам. Своего 'спасителя девушка узнает в бане по ранению, нанесенному ему

42

фомором. Хотя дочь Руада предложена Кухулину в жены, он на ней не женится. Совершенно аналогичный эпизод содержится в основных версиях истории Тристана и Изольды. Это рассказ о победе Тристана над Морхольтом, который, в свою очередь, частично дублирован в эпизоде боя с драконом. Сам по себе этот сюжет имеет широкое международное распространение (тип 300, по системе Аарне — Томпсона; ср. Персея и Андромеду), но сходство деталей и соседство с именем Дроста допускают и гипотезу об отражении в ирландском тексте древнейшей стадии сказания, о Дросте. Через бриттов сказание могло попасть в Уэльс, а из Уэльса в Корнуэльс. Возможно, что именно в Уэльсе и возникло само сказание о любви Друстана к Ессилт, жене его дяди Марха. Валлийская локализация этого сюжета признается даже С. Эйснером (Эйснер, 1969), считавшим, что сюжет формировался под влиянием

античных мифов. Намек на лошадиные уши Марха, по-видимому, связан с кельтским значением его имени («конь»), притом что в древнекельтских мифах и ритуалах конь играл специфическую роль.

Имя Бранжэны, служанки и подруги Изольды, фактически эквивалентно валлийскому Брануэн (см., например: Шепперле, 1963, т. 1, с. 267—272), а Брануэн играет важную роль в валлийской мифологии: в одноименном мабиноги она является сестрой Манавидана, морского божества, соответствующего ирландскому Мананнану.

Г. Шепперле, своего рода классик изучения «Тристана и Изольды» и убежденная сторонница кельтской гипотезы, считает кельтским по происхождению огромное количество моти-пов этого сказания, невзирая на то что многие из этих мотивов имеют международные параллели. Правда, если признать исходный кельтский генезис сказания, то и происхождение отдельных мотивов вероятнее считать кельтским. Шепперле, в частности, указывает на чудесное рождение Тристана (ср. Кухулина и др.), особенности физического (борьба и прыжки, ср. того же Кухулина) и музыкального (игра на арфе, ср. арфу ирландского божества Дагда) воспитания, общение с помощью щепок, пускаемых по реке, употребление ловушки с луком, дар собачки с колокольчиком, поездку в ладье без весел в чудесную страну (ср. Майль-Дуйна, св. Брендана и многих других), устройство любовниками своего жилища в лесной глуши (Диармайд с Грайне и др. в ирландских параллелях), эпизод с арфой (ротой) и временным проигрышем Изольды незнакомцу и т. д. Даже для финального эпизода замены парусов Шепперле приводит не только знаменитую греческую параллель из цикла Тесея, но и ирландскую сказку из цикла Финна. Гораздо важнее то, что она возводит рассказ о плавании Тристана в Ирландию с целью исцеления к особому ирландскому жанру чудесного плавания (имрама), а эпизоды бегства любовников в лес **и их жизни в**

43

с

лесу — к ирландскому жанру похищений (айтхеда, ср. выше о похищении Гениевры).

Шепперле для характеристики жанра похищений приводит также много сравнительного материала из области валлийской литературы.

• Айтхеда, по ее мнению, является главным ядром сюжета (Шепперле, 1963, т. 2, с. 470). Основным прообразом она считает ирландское сказание из цикла Финна о бегстве Диармай-да и Грайне алее от претендующего на Грайне старого Финна, вождя фенниев (сохранились фрагменты X в. здесь имеется и мотив временного воздержания). Бегство происходит так же, как в еще более древнем сказании (из Уладского цикла) об изгнании сыновей Успеха по инициативе женщины, налагающей на мужчину магическое заклятие — гейс (чисто кельтская черта). По мнению Шепперле, вместо магического напитка, соединившего Тристана и Изольду, первоначально был гейс. В исходном варианте, считает Шепперле, сказание о Тристане, следуя большинству древнекельтских образцов, кончалось выманиванием любовников из леса и расправой над ними (там же, с. 408—409).

Отметим, что А. А. Смирнов указал на некоторые дополнительные параллели и детали, убедительно доказывающие, что роман о Тристане и Изольде имеет кельтские корни. Он, например, подчеркнул значение мотива двух ласточек, несущих золотой волосок Изольды; такие же пары птиц, соединенные цепочкой из красного золота, являются вестниками из «страны блаженства», что доказывает генетическую связь с жанром им-рама. После того как Турнейзэн (Турнейзен, 1923) обнаружил еще одну параллель в виде саги о Кано, А. А. Смирнов обратил внимание на то, что здесь кроме важного сходства имен (Марк — Маркан) смерть героя также происходит из-за недоразумения, причем смерть эта изображена очень архаично — в виде разрушения камня с душой Кано. А. А. Смирнов привлекает еще ирландскую сагу о Байле-Доброй-Славы, в которой тема любви сильнее смерти выражена в трагической кончине влюбленных из-за недоразумения и в мотиве объединения (в виде табличек) растений, выросших на могилах влюбленных (Смирнов, 1932, с. 17—36). Впоследствии в качестве параллелей были привлечены и другие сказания — о Требланн, дочери Фройха, о Л издан и Куиритире, о Бекфоле и т. д. (см. обзор новых изысканий в статье Лумиса в приложении к Шепперле, 1963; см.: Эйснер, 1969; Михайлов, 1976, I).

Кельтское прошлое основных героев романов о рыцарях Круглого Стола довольно очевидно. По-видимому, старший из них — Говен, фигурирующий в качестве племянника Артура и

одного из лучших рыцарей в романах Кретьена и в прозаической «Вульгате», но выступающий в качестве главного героя в английской аллитеративной поэме «Гавейн и Зеленый рыцарь». Есть предположения, что Гавейн в ряде сюжетов был вытеснен Ланселотом, в том числе и в роли спасителя Гениевры и, мо-

44

жет быть, в деле поисков Грааля (см.: Уэстон, 1920; Маркс, 1965 и др.). Лумис связывает Говена-Гавейна-Гвальхмая-Гальвагина с Гури, «длинноволосым» или «золотоволосым» валлийским героем. Золотые волосы Лумис трактует как солярную черту; другой солярной чертой он считает увеличение сил. Гавейна в первой половине дня — черта, сохраненная вплоть до «Смерти Артура» Мэлори (Лумис связывает Гури, а следовательно, и Гавейна-Говена с Кухулином, которого он считает солнечным героем). Вместе с тем этимологически он допускает и связь Гури с Курой, которого (исходя из устаревших прямолинейных представлений «натуралистической» мифологии), в свою очередь, рассматривает как грозного или старого солнечного бога, который в борьбе должен уступить место молодому (Лумис, 1927, с. 65—66). Дело, однако, не сводится к этой несколько сомнительной солярно-метеорологической календарной мифологии. Более убедительно сопоставление Гавейна с Кухулином на сюжетном уровне.

Имея в виду скульптуру в Модене, Лумис трактует Гальвагина-Гавейна как спасителя похищенной жены Артура и сопоставляет этот сюжет с упомянутым выше ирландским сказанием о спасении Кухулином женщины с «цветочным» именем, похищенной Курой (сюжет этот тоже трактуется в духе календарного мифа). Но гораздо существеннее сопоставление поэмы о Зеленом рыцаре с ирландской сагой «Пир Брикрена». В ети-хотворном английском романе Зеленый рыцарь, явившийся ко двору Артура, ищет смельчака, который согласится отрубить ему голову, а через год должен будет подставить ему свою. Гавейн отрубает ему голову, а через десять месяцев только ранен Зеленым рыцарем. В «Пире Брикрена» в роли Зеленого рыцаря — колдун Курой (одетый в зеленый плащ), а в роли Гавейна — Кухулин.

Искушение Гавейна женой Зеленого рыцаря находит параллель в валлийской истории Пуила, который обязан соблюдать целомудрие, живя у жены Арауна, короля иного мира, в обличье ее мужа (см.: Лумис, 1970, гл. XI).

В кретьеновском романе о Граале и в его продолжениях Говена отправляют на поиски таинственного кровавого копья из замка Грааля, и он пытается починить еломавшийся меч по просьбе короля-рыбака — мотивы, имеющие кельтские прототипы (ср. в ирландской традиции копье Луга, копье Кельтха-ра; подробнее ниже). Говен становится хозяином и защитником чудесного замка, в котором живет давно умершая мать Артура со своим двором, — мотив, отчетливо воспроизводящий некоторые древнеирландские представления о царстве мертвых как прекрасном царстве женщин, где никто не стареет и т. п. (подробнее ниже). Этот замок чудес как бы находится в земле Гальвуа (Говуа), «откуда нет возврата» (эпическое клише). Сходное название упоминается в романе «Эрек и Энида».

М. Дельбуй (Дельбуй, 1956) ассоциирует это название со сходным названием местности на шотландском побережье и рассматривает Гавейна-Говена как князя — эпонима этой страны, нуждающейся в освобождении. Точка зрения Дельбуя вызвала резкий отпор участников дискуссии на коллоквиуме о Граале в Страсбурге в 1954 г. В частности, Лумис настаивал на том, что Говен — не принц Говуа, а Маркс правильно указал, что эта сказочная страна в романе не завоевана, а заколдована. Образ гордячки из Ногра, за которой следует Говен, восходит, по общему мнению, к кельтским сагам. Ивен, герой романа

. Кретьена де Труа «Ивен, или Рыцарь со львом» и валлийского-мабиноги «Овейн и Люнета», фигурирует также в мабиногк «Сон Ронабуи», где он связан с Артуром и отчасти ему противопоставлен; в то время как Артур и Овейн играют в шахматы, слуги Артура задирают воинов Овейна до тех пор, пока он не велит поднять знамя, и тогда вороны начинают рвать обидчиков. Артур с трудом уговаривает Овейна опустить знамя.

Следы Ивена-Овсайна легко обнаруживаются в кельтской письменной традиции до 1150 г. Овейн и его отец Уриен, король страны Рхегет (Камберленд), — герои борьбы с англосаксами в Северной Британии и объект панегирика древнего валлийского поэта Талиесина. (VI в.). Согласно Талиесину, Овейн убил короля Нортумбрии (его смерть отнесена саксонской

хроникой к 560 г.); в панегирике Талиесина и о победах Овейна сообщает Ненний, от которого, возможно, идет и упоминание этого героя у Гальфрида Монмаутского. В одной валлийской триаде Овейн — сын Уриена и Модрон (ср. с галльской Матроной, популярным женским божеством), в легенде — сын Уриена и речной богини, тогда как в романе Кретьена Лодина — генетиче-ски фея, хозяйка источника — не мать, а жена героя (см.: Лумис, 1927). Броун связывает «сценарий» «Ивена» с «Болезнью Кухулина», а Лумис в ранней работе (Лумис, 1927) видел в Лодине вдову кельтского грозового божества. В романе Кретьена — на источник Лодины помещен в таинственном Броселиандском лесу во французской Бретани, но можно допустить, что «бретонская» топонимика здесь вытеснила камбрийскую. За Эреком, сыном Лака, у Кретьена и Герейнтом, сыном Эрбина, из валлийского мабиноги «Герейнт и Энида» также стоит историческая легенда. Эрек — армориканское имя завоевателя страны Ванн в начале иммиграции бриттов в Арморику (бретонское ее название Бро-Эрех, т. е. страна Эрека). Эниду можно сблизить с бретонским<sup>1</sup> названием города Ванн — Гуэнед, т. е. «белая»; Бромвич видит в ней местную богиню. Герейнт, согласно англосаксонской хронике, был бриттским королем, сражавшимся против короля Уэссекса в 710 г. Бэда сообщает, что в 706 г. к этому бриттскому королю апеллирует епископ по-поводу суеверий бриттов. Энида как одна из знаменитых кра-

46

савиц упоминается в валлийских триадах (см.: Маркс, 1965, с. 96; Лот, 1913, с. 121; Бромвич, 1959).

Охота на белого оленя, с которой начинаются роман Кретьена и соответствующий ему мабиноги, интерпретируется Марксом как мотив интронизации (победитель приобретает даму и власть), напоминающий древнеирландский миф о приобретении королевской власти из рук богини, воплощающей королевскую власть и суверенитет. Действительно, в ирландской традиции инаугурация короля подается как брак с женщиной, персонификацией власти, или с богиней Эриу, эпонимом Ирландии (см.: Диллон, 1946, с. 11). В известном сказании о Конне королев-"ская власть представлена девушкой, сидящей в кресле, с золотой короной на голове и подающей Конну ребро быка, ребро борова (ср. в мабиноги — голову оленя!) и чашу эля, в то время как Луг называет королей — потомков Конна (Конда). В ирландских мифах одна из групп предков — сыновья Миля, высадившись в Ирландии, встречают трех женщин — эпонимов Ирландии: Эйре, Банбу, Фодлу (Арбуа дю Жюбенвиль, 1884, и др.). Этих женщин-матерей Ирландии можно сравнить с богиней Дану (основная группа эвгемеризованных богов входит в племя богини Дану) и с заслонившей ее Бригитой, покровительницей Ирландии (возможно, от «бриг» — «власть, превосходство») (см.: Арбуа дю Жюбенвиль, 1884, с. 147—148).

Добавим, что в этой связи можно интерпретировать и женитьбу Эрека на Эниде как богине • — эпониме определенной местности в Арморике — Бретани. Победа Эрека над Мабона-греном и завоевание «Радости двора» (*joie de la cort*), находящейся в таинственном саду, обнаруживают черты чисто кельтской фантастики. Этот сюжет, возможно, восходит к истории великана, плененного феей. Здесь также отражены ирландский мотив посещения замка бога Брана и мотив валлийской легенды о Мабоне, освобожденном из плена. Имя Брана воспроизводится в названии замка короля Эврена — Брандиган. Мабон,\* •сын Модрон, т. е. богини-матери Матроны, является отражением галльского и бриттского божества, отождествляемого с Аполлоном—*Apollo taropas* (см.: Лумис, 1927, с. 72; Лот, 1913).

Лумис считает красного рыцаря Мабона, как и Эрека, «солярным» образом (Лумис, 1970, с. 58; Фраппье, 1968, с. 92). Он указывает на известную близость традиционного материала в кретьеновских романах об Ивене и об Эреке (Лумис, 1970, с. 55).

Идер, сын Нута, побежденный Эреком в поединке, несомненно, восходит к Эдерн и Нудду (= Ноденс?) валлийской мифологии.

О Ланселоте уже упоминалось в связи с весьма архаическим сюжетом похищения Гениевры, восходящим к ирландскому жанру айтхеда. Гениевра похищена Мелеаганом, сыном Боде-магюса, короля страны Горре (*Gorre, Uoirge*), название которой,

47

по Лумису, есть, вероятно, первоначально *Voirge, Veirge* и связано со стеклянной башней или блаженными островами ирландско-валлийского иного мира. Страна Горре выступает в этом

романе в строгой оппозиции к Логр (страна короля Артура? Англия? Например, Ж. Маркс — Маркс, 1965, с. 211—считает, что это царство соседствует с землей Артура). Мотивы опасных мостов (подводного и моста-меча), опасной постели (ср. тот же мотив в рассказе о приключениях Говена в «Повести о Граале» Кретьена де Труа) указывают именно на кельтскую фантазию иного мира.

Лот считает, что Ланселот — есть искажение кельтского имени, которое расшифровывается как эпитет «с белой рукой» по аналогии с прозвищем ирландского бога Луга — «Луг с мощной рукой». Отсюда делается им, а затем Лумисом (Лумис, 1927, с. 92) вывод о том, что Ланселот восходит к Лугу. Согласно более поздним представлениям, Lancelot есть l'ancelot, т. е. уменьшительное от ancil (по-латыни ancilla — «служанка»), т. е. «слуга». Но так как «слуга» по-валлийски будет «маэль», то допускается генетическая связь с квазиисторическим персонажем Маэлем, упоминавшимся в «Легенде королей» на армори-канском (бретонском) языке и в других источниках. Ему приписываются любовь к Гуэннифар (Гениевре), попытка ее похитить и примирение с Артуром.

Обратимся к Персевалу-Передур — ключевой фигуре в истории Грааля (его иногда также сближают с Придери, сыном Пуила). Исторические предания упоминают о смерти Передура в битве в VI в. Его прозвище Передур аль Эуранс обычно связывается с Йорком (см.: Лот, 1913, с. 47). Передур в валлийских источниках часто ассоциируется с Гури. Оба они упоминаются в одном синодике как «святые». В одной валлийской триаде Передур упоминается среди хранителей Грааля. Тем не менее соединение Персеваля и Грааля, по-видимому, не является исконным (Фраппье, 1953, с. 24).

История Персеваля-Передура в какой-то мере напоминает шотландские и ирландские сказки. Героическое детство Персеваля воспроизводит соответствующие древнекельтские стереотипы, которые содержатся в описании юности Луга, Кухулина, Финна, Куллоха.

Отдельные моменты потом воспроизводятся в истории Галахада, который в «Вульгате» в конце концов потеснил Персеваля в сюжете поисков Грааля. Жанр героического детства имеет в ирландской эпической литературе особое название, а именно «магнимартха». Среди общих мотивов вроде воспитания матерью без отца в лесу или в глуши и т. п., первого подвига и др. обращает на себя особое внимание смелое явление юноши ко «двору»: Луга — ко двору Нуаду в Темре, Кухулина — ко двору Конхобара, Куллоха и. Передура, или Персеваля, — ко двору короля Артура; герой препирается с привратником, въезжает в зал на коне, говорит сме-

48

ло и дерзко и в конце концов принят воинами или рыцарями. Лумис (Лумис, 1970, с. 62) считает, что Персеваля и Финна роднит целый ряд эпизодов их ранней истории, в том числе рассказ дяде о своих грехах.

Первый подвиг Персеваля — победа над Красным рыцарем — имеет отчетливый древнекельтский мифологический прообраз: Персеваль (как и Передур) поражает своего противника дротиком в глаз точно так же, как Луг убивает камнем страшного Балора, главу демонических фоморов и своего деда. В мабиноги о Передуре тот же прообраз отражается еще раз в эпизоде победы над черным человеком с одним глазом (ср. Ангуса, убивающего Кормака копьем в глаз, в ирландском сказании).

Ирландский прототип, несомненно, имеет сцена созерцания; Персевалем (в романе Кретьена) каплею красной крови гусыни, раненой соколом, на белом снегу и возникновения ассоциации с внешностью возлюбленной: румяные алые щеки на белой коже (стихи — далее: ст. — 414—462). В мабиноги о Передуре сокол убивает утку и в нее вцепляется также — ворон, что напоминает Передуру алые щеки, черные волосы и белизну кожи. Отметим, что описание лица девушки как сочетания алого и белого цветов встречается и в других местах романа Кретьена, оно есть своего рода общее место. В ирландской саге «Изгнание сыновей Успеха» (которая считается одним из «предков» романа о Тристане и Изольде) Дейдрре, увидев, как ворон пьет на снегу кровь убитого теленка, восклицает: «Три цвета будут у человека, которого я полгоблю: волосы его будут цвета ворона, щеки — цвета крови, тело — цвета снега». Таким оказывается Найси, сын Уснэха (Исландские саги. Ирландский эпос, 1973, с. 567, пер. А. А. Смирнова).

В валлийском «Передуре» большую роль играет мотив кровной мести колдунам Кэрлуои,

виновным в смерти двоюродного брата героя и хромоте отца последнего. В замке дяди (соответствующем замку Грааля у Кретьена) Передур видит на блюде голову убитого, подлежащего отмщению, и меч; в дальнейшем он осуществляет эту месть. Мотив мести в связи с посещением замка Грааля у Кретьена отсутствует, но он есть в так называемом втором продолжении романа Кретьена. Перед нами типичный кельтский эпический мотив, восходящий, как считают, к циклу Финна (см.: Лумис, 1970, с. 84—85; Маркс, 1965, с. 120). Заметим, что мотив кровной мести достаточно универсален, но в данном случае его кельтские истоки, разумеется, вне всякого сомнения.

Наиболее сложным и дискуссионным является вопрос о корнях символики всего комплекса представлений, связанных с Граалем.

Согласно кельтской теории, исходным прообразом романического Грааля является чудесный неиссякаемый сосуд изоби-

4 Зак. 649

49

дня в виде рога или, чаще, котла, который может быть также и талисманом власти. Это в различных вариантах встречается в кельтской традиции — валлийской (так называемый дюсгль) и ирландской. В мабиноги '«Куллох и Олуэн» упоминаются в качестве подлежащих добыванию чудесных предметов котел для

свадебного пирога, рог и корзина, продуцирующие изобилие питья и пищи. Лот (Лот, 1913) сравнивает этот рог с рогом изобилия Брана; там же упоминается ворона, доставляющая каждому желанное блюдо (Бран значит «ворон»). В мабиноги о Брануэн фигурирует котел Врана (которого Лот в примечаниях отождествляет с Браном; см.: Лот, 1913, с. 129). В этом котле оживают мертвецы.

В поэме «Добыча Аннона» описывается поход Артура со спутниками к хозяину островного элизиума за чудесным котлом, который не закипает при лживых словах. Похищение Блатхнат в ирландской традиции сопровождалось, как указывалось выше, похищением котла. В валлийском списке талисманов упомянуто блюдо короля Рхюддерха, относимого хроникой к VI в. Блюдо дает каждому пищу по его вкусу (как в так называемом продолжении Менасье). По-видимому, и в ирландском тексте, в котором привидение — Луг — предсказывает власть потомкам Конна, чудесная чаша должна мыслиться одновременно как талисман и как сосуд изобилия. Чудесным котлом и золотой чашей, нормально функционирующими только тогда, когда говорят правду, владеет ирландский морской бог Мананнан. Возможно, древнейшим прототипом является здесь чудесный котел изобилия бога Дагды из племени богини Дану. Дагда — не только обладатель котла, он сам способен поглотить огромное количество пищи в порядке испытания, устроенного ему фо-морам.

Котел Дагды — эквивалент рога изобилия, который изображается в руках богинь-матерей в материковой Галлии.

Трудность совмещения рога или котла изобилия с сосудом для гостии, облатки, употребляемой при причащении (а тем самым и трудность совмещения древнекельтской и христианской символики), разрешается Лумисом ссылкой на то, что в старофранцузском языке и «рог», и «тело» (когда речь идет о теле Христовом, *corpus Christi*, преобразованном в евхаристический хлебец) звучат в именительном падеже одинаково — *li cogs* {Лумис, 1963, с. 60; ср.: Лумис, 1956. См. возражения Рока: Рок, 1956).

В первом «продолжении» Кретьена *cogs* фигурирует в обоих смыслах; магический рог называется *beneiz* («благословенный»; см.: Лумис, 1963, с. 61). В параллель можно поставить соображение Фраппье (Фраппье, 1953, с. 108) о варьировании неопределенного и определенного артиклей при Граале (*un graal* в ст. 3220 и *li graal* как *toute sainte chose* в ст. 6425) как сочетании конкретного и духовного планов.

50

У Кретьена нет церковного сосуда, но гостия объединяет пищу и элемент евхаристии. В отличие от Лумиса Жан Маркс предполагает, что в процессе длительного взаимодействия традиций кельтской имрама -и кельтской христианской агиографии использованы легенды об отшельниках, которым ангелы посылали пищу (*panis angeliam*; см.: Маркс, 1965, с. 16—17). Как известно, в '«Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха Грааль представлен волшебным светящимся камнем. Лумис (см.: Лумис, 1927, с. 272) допускает, что его прообразом является камень Фал, издающий крик, когда на него наступает король Конн. Этот крик камня

указывает на интронизацию потомков Конна.

Кровоточащее копье в замке короля-рыбака возводится сторонниками кельтской теории к образам кельтских мифологических копий, не знающих промаха, кровавых, огненных, возможно в конечном счете связанных с представлением о молнии, фигурирующих и в качестве талисмана иного мира. Имеются в виду копье Артура в «Куллох и Олуэн», копье ирландского божества — колдуна Ангуса (которым он убивает Кормака, обесчестившего сестру Ангуса), копье Кельтхара, которое жжет огнем и опускается перед употреблением в котел с отравленной кровью, копье Луга (отождествляемое с молнией; см.: О'Рэйли, 1946, с. 60—65). Считается, что копье этого типа могло быть в мифе оружием разрушения царства. Натт предполагает, что Грааль, копье и меч (который дарит Персевалу король-рыбак) соответствуют сокровищам племени богини Дану, т. е. атрибутам богов древнеирландского пантеона: котлу Дагды, копью-Луга, мечу Нуаду (Лумис, 1927, с. 277), и таким образом их связь между собой оказывается исконной, кельтской и языческой. Ж. Маркс считает, что котел и копье параллельны и одновременно христианизированы, а меч появляется тогда, когда копье уже ассоциировано с копьем Лонгина (Маркс, 1965, с. 203).

Копье Луга — Кельтхара и королевская чаша изобилия фигурируют оба в сказании о разрушении дворца Да Дерга и смерти Конайре и его братьев (см.: Маркс, 1965, с. 119—120). С копьем-талисманом иного мира связывают нередко и рану, полученную королем-рыбаком в ногу или между ног и влекущую за собой бесплодие земли и страны — возможный результат магического воздействия болезни или полового бессилия короля на плодородие (см. об этом: Уэстон, 1920; Лумис, 1927 и 1963; Маркс, 1952). Ж. Маркс настаивает на том, что первоначально некий урон, нанесенный магическим оружием, относился и к королю-рыбаку, и к его стране. Тема *gaste terre*, т. е. опустошенной, невозделанной земли, намеченная в романе Кретьена (слова уродливой девицы — вестницы Грааля о том, что из-за молчания Персеваля в замке Грааля король не выздо-

4\*

51

roveет, страна будет опустошена, рыцари умрут, дамы овдовеют, а девушки осиротеют, — ст. 4603—4746; ср. с опустошением королевства после смерти Утерпендрагона, отца Артура), шире развита в продолжениях Менасье и Псевдо-Вошье, в более позднем «Перлесво», в анонимном псевдопрологе XIII в. «Elucidation» («Разъяснение»), где опустошение страны Логр и недостижимость замка короля-рыбака связываются с насилием короля Амангона над феями и похищением золотой чаши, Браун отождествляет Амангона с кельтским полубогом-колдуном Амар-геном (ср.: Фраппье, 1953, с. 15, 18). Темы бесплодия земли и скота, опустошения (ср., например, тиабиноги «Ллуд и Ллевелис», где это результат нападения на Англию дракона и колдунов, или историю о том, как из-за кастрации британского короля Аайна перестал плодиться скот, ср. историю Лугайда Мак Хиада, Сонайра Мора в Ирландии, см. примеры у Вандриеса — Вандриес, 1949, с. 21) сочетаются в кельтской традиции с упоминанием о благоденствии и процветании при тех или иных королях, временном или постоянном: в царствование Кормака в Ирландии реки были полны рыбы, леса — дичью, а равнины — медом и т. п. (см.: Диллон, 1946, с. 25), об изобилии при короле Улада Конхобаре говорится в саге «Сватовство к Эмер»; в мифологических сказаниях о заселении Ирландии сообщается, что при короле Эохайде Мак Эйрке из числа фир болг (мифологических предков) было изобилие плодов, вместо дождей была роса и справедливость короля обеспечивала плодородие земли. Когда бог-король Нуаду из племени богини Дану в первой битве при Мойтуре потерял руку и королем стал жестокий, скупой Бресс, сын короля фо-моров и женщины из племени Дану, то певец произнес заклинание и наступили бесплодие и болезни (см.: Шестедт, 1940, с. 11—12).

В XI в. считали еще, что сам факт потери руки Нуаду — естественная причина уступки царства Брессу (там же, с. 302), — естественная в силу того, что для магического обеспечения благополучия страны король должен быть полноценным. Неудивительно, что после излечения Нуаду (ему сделали руку из серебра) Бресс вынужден был вернуть ему царство. Кельтская гипотеза допускает, что раненый Нуаду, имя которого обозначает буквально «рыбак», является прообразом раненого короля-рыбака. Кстати, британский эквивалент Нуаду, Ноденс, также связан с культом воды и рыбы, этими извечными символами жизни и плодородия, о чем, в частности, свидетельствует мозаика в Лидии-парке в Глостере. Ниц (Ниц, 1949, с. 316) считал, что и Дагда, хозяин мифического котла, мог быть прообразом короля-рыбака.

Лумис в ранней своей монографии (Лумис, 1927, с. 181) указывал как на возможного претендента на ирландского морского бога Мананнана, сына Лера (его валлийское соответст-

сие—Манавидан), живущего в потустороннем мире в дворце си-дов (т. е. духов) и владеющего котлом, который варит только при правдивых словах, и золотой чашей, расплавляющейся при лживых словах и снова восстанавливающейся при правдивых (саги «Плавание Брана, сына Фебала», «Путешествие Кормака в обетованную страну»). Однако большинство исследователей считают непосредственным прототипом хозяина замка Грааля Брана блаженного, главного героя валлийского мабиноги о Брануэн (см.: Лумис, 1963, с. 55—56). Предполагается, что Бран заместил собой Нуаду, Дагду или Луга в этой роли. Хотя имя его — буквально «ворон» — типичный эпитет воина и ведет к богу •Лугу, Бран является сыном Лира (как и Манавидан-Мананнан; впрочем, Лер-Лир, вероятно, означает -просто «море») и внуком Бели Маура, фигурирующего в ранних валлийских генеалогиях как божественный предок валлийской династии. Отношение его к Брану, сыну Карадока (ср. Каратейус — исторический британский -вождь; см.: Бромвич, 1959, с. 44—51), и к ирландскому Брану, сыну Фебала, не вполне ясно. Может быть, появление Брана в качестве путешественника в «райскую» страну Мананнана — свидетельство известной преемственности от второго к первому.

Бран, как божество, живущее на «райском» острове бессмертных, превратился — возможно, в силу эвгемеризации (см.: Лумис, 1963, с. 55—56) — в короля британского острова, коронованного в Лондоне. В мабиноги «Брануэн» он владеет чудесным котлом регенерации, отличается щедростью или гостеприимством, смертельно ранен отравленной стрелой в ногу; после смерти его голова становится чудесным талисманом, охраняющим страну. Спутники Брана, неся его голову, попадают в места благоденствия, где они не стареют, как в ирландской •стране блаженных.

Замечательно, что в тексте позднейшего «Дидо-Персеваля» король-рыбак называется Броном; в отличие от версии Кретьена он не ранен, но стар и болен. В поэме Роберта де Борона о Иосифе Аримафейском «богатый рыбак» (Riche pescheur) — Брон, или Хеброн; странствования Брана со своими спутниками на запад напоминают странствия спутников Брана в мабиноги.

В «Перлесво» брат короля-рыбака и король карликов носят имя Пеллес; Пеллес фигурирует и в «Вульгате» как отец короля-рыбака в «Поисках святого Грааля», как сын раненого короля Пеллеама — в «Истории святого Грааля» и т. д. (Лумис, 1963, с. 61).

Лумис обращает внимание на то, что у Гальфрида Монма-утского король Бели — брат Брана. Пеллеса он возводит к Бели как богу подземного мира и моря. По Гиральдусу, Бели — царь карлов (отсюда и у Кретьена упоминается Билис в качестве карлика и царя антиподов).

53

Имеется довольно спорная попытка связать богатого короля-рыболова с апеллятивом *Dis Pater* в «Галльской войне» Цезаря (см.: Ниц, 1956; там же выступления Вандриеса и Джексона).

Превращение прекрасной носительницы Грааля в безобразную девицу, попрекающую Персеваля (в том, что он не задал: необходимых вопросов, которые могли бы исцелить раненого^ короля), считается также косвенным свидетельством глубоких кельтских корней сюжета Грааля, так как подобные превращения встречаются в кельтском архаическом материале. Так, например, безобразная ведьма в порядке испытания требует от Ньялля, сына Эоху от дочери саксонского короля, поцелуй за то, что он получит воду из лесного источника во время охоты. После поцелуя она превращается в красавицу и предсказывает Ньяллу власть (см.: Диллон, 1946, с. 39—40). Отсюда, между прочим, делается вывод о том, что носительница Грааля есть олицетворение королевской власти на земле короля-рыбака; она ругает Персеваля, не прошедшего необходимого испытания. Персеваля должен был не только излечить короля-рыбака и вернуть жизнь его земле, но также и сменить его на королевском престоле (см.: Лумис, 1963, с. 49).

Посещение Персевалем замка короля-рыбака сравнивается: с упоминавшимся выше в связи с кельтскими корнями «Эрека и Эниды» ирландским сказанием о короле Конне: под ногами; Конна кричит камень,, возвещая о числе его потомков, которые будут королями; он посещает замок, где Луг в присутствии девы, воплощающей королевскую власть, пророчествует о его-потомках-королях, после чего замок исчезает (ср.: Лумис, 1927, с. 223; Арбуа дю Жюбенвиль, 1884, с. 302; Диллон, 1946, с. 11).

Отметим мимоходом, что Вандриес и Миша в дискуссии о Граале в Страсбурге в 1954 г. (см.: Лумис, 1956) выступали против параллелизма с так называемой эхтра (см. об этом жанре ниже) Конна, ибо главная роль этого сказания — прославление рода Конна. Правда, Диллон допускает, что пророчество добавлено потом (кстати, есть вариант без Луга, где пророчествует сам Конн). Как бы то ни было, сравнение истории Грааля с эхтрой Конна требует осторожности и не может быть столь категоричным.

Смена королей Грааля интерпретируется Лумисом (Лумис, 1927; Лумис, 1963; Лумис, 1970) в



генезисе главным образом: как смена старого бога молодым и отчасти как соединение солнечного бога со страной (хотя этот мотив, как таковой, отсутствует и у Кретьена, и в истории Конна), т. е. прежде всего в календарном плане (соответственно прекрасная/безобразная носительница Грааля, олицетворение королевской власти, интерпретируется в плане весны/зимы) (см.: Лумис, 1963, с. 52).. Заметим от себя, что такая интерпретация не связана сколько-нибудь тесным образом с самим фактом кельтских крфней об-

54

разов короля-рыбака и носительницы Грааля. Однако, с другой стороны, календарный аспект подкрепляется тем, что языческий кельтский праздник Самайн делил год на изобильный и бесплодный сезоны, а в романах бретонского цикла также играет известную роль прикрепление к праздникам, пусть уже христианским.

Один из важнейших и весьма загадочных мотивов в истории Персеваля и Грааля — это вопросы, не заданные у Кретьена раненому королю-рыбаку, о чудесных талисманах, фигурировавших на пиру. Хотя бросаются в глаза связь вопросов с ис-пытаниями (Маркс, 1956, с. 255), возможной «инаугурацией» (Фраппье, 1953, с. 101), общая ритуалистичность и вопросов, и акта молчания (Ниц, 1949), кельтские параллели в этом случае скудны и недостаточно древни. «Вопросы» отчетливо звучат в ирландской народной сказке, опубликованной впервые в 1841 г. (см.: Лумис, 1963, с. 53). Что же касается истории Конца, то там вопросы задает женщина, олицетворяющая власть, а не испытуемый. Заслуживает внимания попытка Вандриеса вывести молчание Персеваля из ирландских магических запретов типа гейсов (Вандриес, 1949, с. -12.—20).

Зато образ самого замка Грааля имеет многочисленные кельтские параллели и, по-видимому, кельтские источники^ Во-первых, чисто внешнее его описание, как убедительно показал Ниц (Ниц, 1956, с. 279—293; ср.: Фраппье, 1953, с. 28), гораздо больше напоминает ирландский бруиден, пиршественную залу, например, в королевском дворце в Темре, чем средневековый французский замок. Во-вторых, замок Грааля очень напоминает таинственные замки, жилища королей 'сидов в потустороннем мире под холмами на острове и т. д., в мире духов и мертвецов, в языческом ирландском «рае». В ирландской литературе был специальный жанр эхтра — о посещении героями иных миров; предполагается (см., например: Лумис, 1970, с. 21—23), что посещение Персевалем (в последующих памятниках — Говеном, Галахадом и другими героями ^рыцарских романов) замка короля-рыбака восходит к кельтским сказаниям типа эхтра. Эхтра, в свою очередь, довольно близки к имрама, т. е. описанию морских странствий, поскольку в кельтской мифологии преобладают островные элизиумы.

Пересечение моря замещалось в рыцарском романе рекой или рвом, так же как морской бог мог превратиться в рыбака, сидящего над рекой с удочкой; именно таким Персеваль видит в первый раз властителя замка Грааля (см.: Фраппье, 1968, с. 201). В качестве параллелей указывают (см.: Лумис, 1963, с. 65) на эхтра Арта, сына Конна, и Кормака, сына Арта, а замок Грааля сравнивается с крепостью Курой.

В истории Арта отец его Конн посещает дворец иного мира на острове и принят там сверхъестественными хозяевами, в зале — племянница Мананнана и ее муж Дайре, появляются

55

пиршественный стол и рог, еда и питье предлагаются без слуг. От брака Конна со злой женщиной исчезли зерно и молоко &. Ирландии, после посещения замка злая жена изгнана и восстанавливается плодородие. В «Путешествии Кормака» тоже имеются дворец, божественные хозяева, гостеприимство, невидимые слуги, пробуждение героя под открытым небом (исчезновение замка). В работе 1927 г. (Лумис, 1927, гл. XVII) Лумис особенно настаивает на сходстве замка Грааля с замком Курой в «Пире Брикрена» и других ирландских сказаниях. Он также упоминает валлийскую легенду о посещении святым Колленом замка Гвина, сына Нудда, т. е. властителя иного мира. Все эти ирландские источники рассматриваются как прообразы и эхтры Персеваля, и эхтры Говена (в первом продолжении Псевдо-Вошье), о которых упоминалось уже выше, в связи с корнями образа Говена (Говен попадает в замок Грааля, но не может починить сломанный меч и отомстить за мертвого рыцаря, который там лежит; там же тема бесплодной земли и т. д.).

Как уже указывалось, замок чудес, куда Говен попадает в в конце текста Кретьена и где

становится властелином (параллель к Персевалю и замку короля-рыбака), еще более четко отмечен чертами ирландского иного мира (счастливое продолжение жизни, вечная молодость, остров женщин). Здесь гостеприимный лодочник соответствует гостеприимному хозяину других версий. Ирландская фантастика иного мира с трудными? переправами туда, с опасными испытаниями, но и с вечной молодостью, изобилием и т. п. окрашивает многие эпизоды почти во всех романах Кретьена и продолжениях '«Персевалья». Жан Маркс (Маркс, 1952) трактует всю историю Грааля в ее первоначальном кельтском варианте как историю, происходящую в ином мире, где из-за рокового удара, нанесенного копьем-талисманом, ранен король и оскудевает земля, несчастья угрожают перекинуться в наш мир, но герой-избранник, пройдя испытания, «аннулирует» роковой удар и сам становится королем иного мира. Заметим в скобках, что строгий дуализм двух миров — нашего и иного — вряд ли соблюдался и в древнекельтской литературе; на дихотомию двух миров накладывались представление о множественности миров и весьма противоречивый образ иного мира: ^равнины молодости и наслаждения, неисчерпаемые котлы с пищей, музыка яблоневых ветвей, но и войны, царство теней, сиды в холмах, «страна под волнами», островной элизиум. Между обоими мирами нет четкого противопоставления. Активная коммуникация между ними имеет место в ночь, на праздник Самайн под первое ноября, который является в известном смысле праздником духов (см.: Шестедт, 1940, с. 67—71).

Собранная «кельтизирующими» медиевистами огромная масса фактов в общем и целом свидетельствует в пользу кельтского генезиса романов Артура цикла. При этом следует разли-

56

чать возведение к кельтским корням на уровне отдельных мотивов, отдельных имен, жанровых истоков (айтхеда, имрама, эхтра) и сложных сюжетных комплексов или глобальных моделей. Кроме того, необходимо дифференцировать типологические аналогии с кельтским материалом, косвенно свидетельствующие о вероятности кельтского генезиса (но открывающие путь и для других архаических параллелей), от конкретного, так сказать материального, буквального выведения персонажей и эпизодов французских романов из определенных кельтских сюжетов и текстов.

Лумис и отчасти Маркс идут в основном вторым путем, пытаясь представить сюжеты французского рыцарского романа как плод непрерывной трансформации валлийских текстов или хотя бы имен и сюжетов, а валлийские — как результат превращения ирландских сказок и мифов. Так, например, Гавейн возводится к Кухулину, Ланселот — к Лугу, Персеваль — к Приде-ри и Финну, король-рыбак — к Брану, а на более ранней ступени — к Нуаду или Мананнану, носительница Грааля — к олицетворению королевской власти и эпониму Ирландии, Грааль — к котлу Дагды, а кровавое копьё — к копьё Луга, демонические противники героев (особенно «красные» рыцари) — к Курой, вся история Грааля — к единому кельтскому мифу, Тристан и Изольда — к истории об изгнании сыновей Успеха и т. п. Такая прямолинейность даже с различными оговорками и альтернативными гипотезами несколько настораживает и понуждает к тщательной проверке установленных «кельтизирующими» филологами генетических связей и отношений.

Среди ученых-медиевистов оказалось достаточное количество скептиков, которым кельтская гипотеза не показалась достаточно убедительной. Такие скептики имеются даже в среде кельтологов.

В качестве примера укажем на выступление Кеннета Джексона на коллоквиуме о Граале в 1954 г. (Джексон, 1956), который не исключает некоего кельтского ядра в романах Круглого Стола, но предупреждает против трактовки всякой аналогии как генетического сродства, указывает на весьма поздние черты некоторых кельтских памятников, принимаемые за приметы древности (к таким поздним чертам он относит даже знаменитые ирландские магические запреты-предписания — гей-сы), напоминает о международных влияниях на кельтскую традицию, протестует против возведения героев романов к героям сказаний о древних переселенцах, выступающим формально не как боги, а как квазиисторические «племена».

Разумеется, и точка зрения Джексона тоже может быть до известной степени оспорена.

Поскольку «архаика» не может не вести к «древности», большое количество совпадений

говорит о вероятности генетической связи, а относительно поздняя эвге-меризация ирландского пантеона признается большинством специалистов по мифологии (см.: Арбуа дю Жюбенвиль, 1884; Маркс, 1959; Шестедт, 1940).

, И хотя Джексон (Джексон, 1956, с. 217) считает нужным отметить, что история «большого дурня» в ирландской и шотландской традициях отчасти восходят к самому Кретьену, все же нам представляется более вероятным предположение о достаточно глубоких кельтских корнях для черт «дурачка» в образе Персеваля.

Наряду с кельтской гипотезой существуют и другие генетические теории, стремящиеся либо просто указать на дополнительные источники, либо доказать незначительность кельтского компонента в куртуазных романах бретонского цикла; указываются античные, христианские, восточные, фольклорные источники.

Выше мы коснулись вскользь влияния античного цикла французского средневекового романа на бретонский, излагали предположения о прямом обращении бретонских романов к античной традиции.

Издавна существуют теории восточного генезиса некоторых мотивов и сюжетов бретонского романа. Даже такие «классики» кельтской гипотезы, как Г. Шеппёрле и Р. Ш. Лумис, допускали, что образ второй Изольды восходит (через посредство трубадуров) к арабскому преданию о любви Кайса к Лубне; в этом предании фигурирует попытка женитьбы на второй Лубне (Лумис, 1970, с. 57).

Но существует и гипотеза о чисто восточном генезисе сюжета «Тристана и Изольды» в целом. Граф, Ценкер, Шредер, а вслед за ними и Галлэ (см.: Ценкер, <1910; Галлэ, 1974) обратили внимание на сходство персидского романического эпоса Гургани «Вис и Рамин» с романом о Тристане и Изольде.

В последнее десятилетие Галлэ аргументировал стройную гипотезу о возникновении сюжета Тристана и Изольды на основе проникшего через арабскую и провансальскую среду персидского сюжета о Вис и Рамине. Кельтские элементы трактуются Галлэ частично как мнимые, частично как ничего не значащая оболочка. По его мнению, общее с кельтскими образцами — только наличие любовного треугольника и пребывание в лесу (Галлэ, 1974, с. 90). Кое-что в кельтских «источниках» П. Галлэ считает «фольклоризмом» Тристана.

Опираясь также на некоторые соображения Л. Н. Рингбома и А. В. Попа о персидских параллелях к Граалю, П. Галлэ (Галлэ, 1972) проанализировал роман Кретьена о Персевале в свете шиитской концепции скрытого имама, не настаивая, правда, на обязательном прямом заимствовании. Работы Галлэ, сами по себе очень интересные и дающие широкую компаративистскую перспективу, трактуют, однако, пути заимствования чисто умозрительным образом и не опираются на убедительные исторические или филологические данные. Правда, Воль-

фрам фон Эшенбах в «Парцифале» ссылается на некоего провансальца Киота, изложившего историю Грааля по еврейско-арабскому источнику из Андалусии. Однако проведенные в этом направлении разыскания заставляют подозревать, что ссылки Вольфрама имеют характер мистификации (см.: Хатто, 1956). Что касается «Тристана и Изольды», то существование кельтского ядра этого романа можно считать доказанным, и предположения о каких-либо связях французского и персидского романов не могут изменить этого очевидного факта. В сборнике статей советских ученых «Тристан и Изольда» (1932) приводятся многочисленные восточные (а также античные и иные) параллели к сюжету «Тристана и Изольды», но на этом основании не делается попытка вывести из них генезис французского романа.<sup>5</sup>

С-книгами П. Галлэ перекликается диссертация П. Дюваль, возводящая сюжет<sup>1</sup> и смысл «Персеваля» к восточной алхимии и отчасти к шиитскому мистицизму, воспринятому через посредство мосарабов Каталонии (Дюваль, 1975).

Христианская гипотеза ищет и находит в бретонском романе, и особенно в «Персевале» Кретьена де Труа, осколки христианских легенд, фрагменты церковного ритуала, описания священных церковных реликвий, отражения христианской символики и т. д. Иногда пытаются доискаться и до предхристианских религиозных ритуалов и символов — гностических, иудейских.

Крайняя точка зрения, сводящая все творчество Кретьена де Труа к христианским символам, относительно недавно была высказана Джоном Беднаром (Беднар, 1974). В основе многих образов Кретьена он видит значения, восходящие к литургии и Евангелию, а также к христианскому символическому перетолкованию Ветхого завета. Магистральный сюжет бретонских романов Кретьена трактуется Беднаром как история грешника, ищущего затем искупления. Соответственно белый олень в «Эреке и Эниде» рассматривается как Христос или душа, жаждущая бога, сами Эрек и Энида якобы воплощают Христа и Марию, возвращение Эрека к отцу возводится к библейской теме блудного сына, сад с joie de la cort — к Эдему, грубый крестьянин в «Ивене» связывается с дьяволом, бассейн относится к крестильной купели, лев воспринимается как христианский символ воскресения и т. д. Нельзя, конечно, исключить возможность ассоциаций с популярными библейскими образами и символами, но сведение генезиса романов Кретьена к этому слою сводит на нет все поле новых романических символов, открытых Кретьеном.

Большинство других авторов ограничиваются христианским истолкованием "корней романа о Персевале и главным образом символических предметов в замке Грааля.

Как известно, в романе Кретьена де Труа в замке короля-

59

рыбака перед Персевалем проходит процессия: молодой человек держит блестящее копьё, с которого стекает красная капля крови, красивая девушка несет чудесный сияющий сосуд и? золота с вкраплением драгоценных камней — Грааль (graalk другая девушка проходит с серебряным блюдом (tailleur).

Грааль проносят при всякой перемене блюд и уносят в другую комнату, где, как потом выясняется, Грааль питает старого отца короля-рыбака, поскольку содержит гостию. Грааль называется святой вещью.

Согласно христианской гипотезе, Грааль трактуется как трансформация" дароносицы, а серебряное блюдо — как дискос, т. е. блюдо для хлеба при причастии. Предполагалось, что у Кретьена Грааль уже тождествен чаше тайной вечери, в которую Иосиф Аримфейский собрал кровь Христа, а копьё тождественно копьё Лонгина, римского центуриона, пронзившего тело умершего Христа (это копьё было «найдено» в Антиохии в 1098 г.). Описанная Кретьеном процессия рассматривалась либо как причастие больного, либо как воспроизведение византийской православной литургии.

Э. Фараль считал Грааль у Кретьена блюдом, с которого" Христос вкушал во время тайной вечери пасхального теленка, а процессию — символическим актом причастия, евхаристии, возобновляемым на пасху. Сторонники византийской гипотезы — Хайнцель, Аничков, Лот-Бородина, Бурдах и др.

Бурдах, например, описывает соответствующий византийский ритуал как жертвоприношение и аллегорию страстей Христа: священник ударяет гостию литургическим ножом (символ копья римского центуриона) и делает в евхаристическом хлебце символическую рану, произносит при этом стихи из Евангелия (от Иоанна 19:33—34), после чего выкладывает гостию на дискос; затем движется процессия — священнослужители с зажжёнными^ ми свечами, церковной чашей, дискосом, копьём, Евангелием, ре- • ликвиями (сам Бурдах сравнивал эту процессию с элевсинскими мистериями — Бурдах, 1938).

В рамках католической культуры М. Рок (Рок, 1956) трактует фигуры процессии в соответствии с миниатюрами из «Nortus deliciarum» (XII в.) и с изображениями страстей Христовых на витраже собора в Бурже и портале собора в Шарт-ре. Он не только считает Грааль чашей с кровью Христа, копьё — копьём Лонгина, а серебряное блюдо — дискосом, но и юношу, несущего копьё, — Лонгином, а девушку, несущую Грааль, — самой церковью.

М. П. Имбс (Имбс, 1956, с. 36—56) считает, что Грааль не имеет отношения к евхаристии, но является реликвией и что-все группируется вокруг культа креста. Константинопольская: реликвия, паропсис тайной вечери (Евангелие от Матфея 26:23), у некоторых миниатюристов и витражистов (см. выше о гипотезе М. Рока) имеет форму Грааля.

60

С. Хофер (Хофер, 1954, с. 15—26) считает, что в основу романа Кретьена де Труа -взят какой-то путеводитель по святыш местам с описанием реликвий и что этот путеводитель и был дан Филиппом Эльзасским Кретьену де Труа. Особняком стоят разные другие теории —

например, Х. Адольфа (Адольф, 1960) о том, что Грааль и серебряное блюдо,— символы Гроба Господня и камня, его прикрывавшего, что король-рыбак — иерусалимский король Балдуин IV, а его отец—Готфрид Бульонский; Амелии Кленке (Кленке, 1951) о том, что за королем-рыбаком скрывается пророк Илья, за отшельником — Иоанн Креститель, за девушкой из шатра — Дева Мария, и пр.; Л. Поль-мана (Польман, 1965) — о порождении символов романа о Персеваляе философией шартрской школы; Л. Ольшки (Ольшки, 1966) — о якобы еретически-христианском содержании сюжета. М. Миша (Миша, 1952) настаивал на поздней дехристианизации легенды о Граале. Надо сказать, что задолго до Миша и других названных выше авторов акад. А. Н. Веселовский (см.: А. Н. Веселовский, 1900) считал сюжет Грааля плодом поздней «кельтизации» старинной христианской легенды, скорее всего возникшей в Сирии в VIII в. и имевшей первоначально иудео-христианскую или несторианскую окраску.

Не с чисто христианской, а с гностической и гностико-христианской средой, культивирующей вместе Адониса, Митру, Логос и Христа, связывала комплекс Грааля Дж. Уэстон.(Уэстон., 1920). При этом она трактовала кровавое копьё и чашу как: эротические символы (мужское и женское начала).

Выше (в связи с теориями восточного влияния) я уже упоминал работу П. Дюваль (Дюваль, 1975). Полетта Дюваль видит в «Персеваляе» отражение гностически окрашенной герметическо-алхимической традиции, идущей от принявших христианство, но не вполне порвавших с шиитским мистицизмом испанских арабов. Прямой источник Кретьена («книга», данная: ему Филиппом Эльзасским)—это якобы алхимический трактат «Turba gallica», особенно часть, повествующая о видении; Арислея, ученика Пифагора. История Персеваля есть соответственно история алхимического Меркурия (индийский Парада— «переходящий на другой берег», ср. валлийский Передур и французский Персеваль, т. е. «проникающий в долину»), подвергающегося инициации ученика, которому предстоит алхимическая трансмутация в виде смерти и нового воскресения, история «отделенного существа», алхимического «сироты», который должен в конце концов вернуться на свою родину; это также история исмаилитского «Салмана микрокосма», который должен восстановить божественный лик этого мира. Красный цвет-деревя жизни объединяется с белым цветом воскресения; отсюда созерцание Персеваляем красной крови на снегу. Персеваль, победив Красного рыцаря, выступает сам как Красный рыцарь, а Бланшефлор — носительница белого цвета (она же —

его алхимическая сестра и Мария Магдалина с чашей-светильником Граалем, являющаяся якобы объектом культа мосарабов в Каталонии).

А. Т. Холмс (Холмс, 1959; Холмс; 1970) трактует Грааль как ветхозаветную манну небесную, блюдо — как скрижали закона, замок Грааля — как храм Соломона, процессию в замке — как ветхозаветную синагогу, которая должна преобразоваться в процессию Нового завета (соответственно он считает Кретьена крещеным евреем, а роман — аллегорией добровольного крещения иудеев). М. Рйке и Б. Вайнтрауб (см.: Вайнтрауб, 1970) связали мотив вопросов королю-рыбаку с трапезным ритуалом, а Вайнтрауб — также с ритуальными вопросами во время иудейской пасхи.

Христианская гипотеза в целом практически адекватна той интерпретации комплекса Грааля, которая создалась после Кретьена де Труа в поэме Роберта де Борона о Иосифе Аримафейском, в стихотворных продолжениях романа Кретьена, в прозаических версиях «Вульгаты», особенно в «Поисках святого Грааля» с их чисто цистерцианской направленностью. Действительно, христианская гипотеза происхождения основных мотивов «Персеваля» имеет достаточно серьезные основания; необходимо учесть, что «Персеваль» писался не только в эпоху крестовых походов, но и по совету Филиппа Эльзасского, графа - Фландрского, тесно связанного с крестоносным государством в Иерусалиме и позднее умершего в Палестине от чумы, и что в этот период были весьма популярны тамплиеры и другие рыцарско-монашеские ордены. Христианские легенды, несомненно, использованы в «Персеваляе», а в дальнейшем этот жанр оказал сильное воздействие на куртуазный роман (напомню, что скорее всего сам Кретьен является автором «Гильома Английского», представляющего собой обработку жития). Однако христианская гипотеза недостаточна для непротиворечивого объяснения всех граалевских мотивов.

«Кельтизирующие» историки французского рыцарского романа отрицают не христианский характер соответствующих символов, а их первоначальный христианский генезис и настаивают на том, что кретьеновский «миф» о Граале — результат христианизации языческих символов, притом не средиземноморских (как мыслила Джесси Уэстон), а собственно кельтских. В полемике они указывают на то, что у Кретьена речь идет не о дароносице или потире, а о Граале и что Грааль, согласно описанию рыцаря Хелинанда, ставшего монахом, есть глубокое блюдо для мяса и рыбы, что как раз соответствует валлийским описаниям королевских сокровищ и талисманов. Грааль у Кретьена — глубокое блюдо, на котором помещаются лососи, и одновременно вместилище, продуцирующее гостию. «Питающая» функция Грааля весьма отчетлива и в более поздних текстах — в продолжении Менасье, в «Парцифале» Вольфрама фон Эшен-

•62

баха и даже в «Поисках святого Грааля». Точно так же *tailleur* — доска для разрезания мяса, а не дискос. На копье Лонгина нет вечной капли, и образ копья Лонгина не вяжется с предсказанием о том, что копье разрушит царство Логр. Все эти предметы у Кретьена несут не священники и дьяконы, а молодые люди и девицы благородного происхождения. Если допустить, что одна из девиц символизирует церковь, то значение второй девицы, несущей серебряное блюдо, все равно останется непонятным. Наконец, сам порядок следования участников процессии у Кретьена иной, чем в византийском ритуале. Грааль и копье, таким образом, не являются реликвиями.

Отец короля-рыбака, питающийся гостией, — больной, а не просто аскет (см.: Фраппье, 1953, с. 87—89; Лумис, 1970, гл. IV; Маркс, 1965, с. 469—478; Ниц, 1949, с. 309—310; Рок, 1956, с. 7—13).

Перейдем к «сказочной» гипотезе. Отталкиваясь от традиций героического эпоса, куртуазный роман обогащался сказочными элементами. Это обогащение имело принципиальное значение для формирования жанра романа. Следует учитывать влияние бродячих сказочных схем. Как правильно отмечает В. Фелькер, изучавший сказочные элементы в творчестве Кретьена де Труа, сказочность является у него «конструктивной составляющей», а не украшающим элементом (см.: Фелькер, 1972, с. 268).

Фелькер и другие авторы допускают сказочное происхождение в «Эреке и Эниде» образа белого оленя, преследуемого героями, поисков истинной красоты в бедном обличье (плохо одетая Энида — дочь разорившегося дворянина), мотива борьбы с великанами, образа сада, плоды которого нужно есть на месте, голов, насаженных на колья, чудесного рога, рыцаря — пленника феи, стража, который не может уйти, пока его не сменит другой; в «Ланселоте» сказочными являются испытание в тележке, образ карлика, чудесная кровать, в которую кидают горящие, копья, «стеклянная гора», трудные переправы и львы, угрожающие герою, но исчезающие при его приближении, и др.; в «Ивене» — чудесный источник, лев-помощник, змея, напоминающая дракона, борьба с великаном, освобождение пленниц-ткачих, дань чудовищу или злодею; в «Персевале» — образ счастливого простака, мотив пробуждения поцелуем спящей красавицы (как бы пародированного в сцене встречи Персеваля с девушкой в шатре), «несмеяна», шут с пророческим даром, «столик, накройся» (Грааль?!), «белоснежка» (кровь на снегу и; ало-белый цвет Бланшефлор), магическое значение вопроса/ответа и многое другое.

Сказочными являются такие характерные элементы бретонского рыцарского романа, как чудесные помощники, чудесные и иные противники, великаны, карлики и феи, чудесные дары, волшебные напитки, мази, кольца, мечи и копья и т. д., трудные задачи и «поиски», а возможно, и праздники. Фелькер показал, что организация времени и пространства в романах Кретьена близка к сказочной, так же как характер употребления чисел. При этом чудесные образы и предметы часто действуют не чудесно, чудесное с обыденным переплетается, собственно рыцарский мир находится в сложном взаимодействии с фантастической сказочной страной, куда направляются рыцари-фи в поисках приключений. Интересный опыт изучения сказочного генезиса «Персеваля» предлагает Поль Ле Ридер (Ле Ридер, 1978), который усматривает в «Персевале» структуру сказки о добрых советах. Совет иногда заключается в том, чтобы герой ставил или не ставил \*вил вопросов, результатом чего является облегчение или спасение. Мотив вопроса в сказке о добрых советах связывает с ней

историю Грааля. В некоторых вариантах соответствующего сказочного сюжета фигурируют странные зрелища во время трапезы, в которой участвует герой (в том числе кровавая голова на блюде, как и в «Передуре» — валлийском эквиваленте «Персеваля», о «Передуре» см. ниже). Гипотеза о частичном восхождении «Персеваля» к сказкам о добрых советах является вполне правдоподобной. П. Ле Ридер подчеркивает, что именно в сказке о добрых советах герой очень часто является простаком. По этому поводу можно заметить, что образ «дурачка» имеет очень широкое распространение в различных сказочных сюжетах (меньше во французском фольклоре, больше в ирландском или, например, русском фольклоре). В роман Кретьена он мог проникнуть как прямо из сказки (в частности, кельтской), так и через посредство *lэ* и *chansons de geste*, где этот тип также известен. Ф. Менар указывает на «*Chanson d'Aiol*» и «*Lai de Tyolet*», в которых описывается юный герой, живущий в лесу. В «*Lai de Tyolet*» первая встреча с рыцарями описывается точно так же, как в «Персевале» (см.: Менар, 1969, с. 151—153). Сказочные мотивы легко угадываются и в сказке Тристана и Изольды; сказочны, в частности, бой Тристана с Морхольтом и драконом, плата чудовищу дани юношами и девушками, мнимый герой, приносящий голову дракона, язык которого отрезан и сохранен подлинным героем (сюжет № 300, по системе Аар-не-Томпсона), плавание на ладье без весел, везущей в правильном направлении, и многое другое.

То, что куртуазный роман в его классической бретонской форме был оплодотворен фольклорной сказочной традицией, несомненно, но вряд ли французская народная волшебная или бытовая сказка была его главным истоком. Некоторые трудности, как уже указывалось, заключаются в том, что сказка, известная нам по записям XIX—XX вв., не может дать точное представление о сказке средневековой (сам рыцарский роман, по-видимому, сильно повлиял на развитие сказки). Некоторые приведенные выше как источники Кретьена сказочные мотивы, с

одной стороны, встречаются далеко не только в сказке и могли проникнуть из других жанров, письменных и устных, а с другой стороны, они часто довольно далеки от того, что мы находим в романе, и поэтому генезис их из сказки вызывает большие сомнения. Так, например, далеки мотив созерцания Персеваля раненой белой гусыни, напоминающей ему Бланшефлор, от «белоснежки» или комическая сцена с девушкой в шатре от пробуждения спящей красавицы, не говоря уже о соотношении Грааля с чудесным предметом типа «столик, накройся». Борьба с драконами, карликами, великанами, трудная переправа, чудесное оружие, чудесный рог, чудесный сад, колья с головами, неисчерпаемое питье/еда и т. п. могут встретиться не только в народной сказке, но и в героическом эпосе. Правда, все это нехарактерно для французской жести, но встречается в иных эпических традициях, азиатских и европейских, кое-что даже в американских. Многие сходные черты, несомненно, следует истолковать типологически. Именно так и поступают авторы упоминавшегося выше советского сборника «Тристан и Изольда», в котором разнообразные параллели к французскому роману истолковываются чисто «стадиально».

Очень интересные примеры наиболее архаических параллелей к сюжету Грааля дает нам Клод Леви-Стросс, сравнивший основные мотивы «Персеваля» с фольклором американских индейцев. В сказках индейцев речь часто идет о связи оскудения, неурожая, нарушения нормального календарного цикла и т. п. с ущербом, нанесенным «хозяину», иногда хозяину рыбы (ср. король-рыбак), и о восстановлении благополучия благодаря удачным поискам сказочного героя в ином мире; порой хозяин имеет увечье, и герой его излечивает. Хозяин часто обладает неисчерпаемым сосудом с пищей, отдаленно напоминающим Грааль; иногда фигурируют и сломанное оружие, и ассоциация неисчерпаемого сосуда с мертвой головой или черепом, и даже проблема ритуального молчания, незадавания вопросов. Сказки эти в некоторых районах имеют генеалогический аспект. У алгонкинов области Великих озер имеется миф о бесплодии земли из-за небрежного обращения с кукурузой: юноша спасает положение, найдя с большим трудом старика — хозяина кукурузы, в неисчерпаемом сосуде которого потрескалась кора. В диалогичном мифе индейцев-модок поломанная кора превращается в сломанное оружие; починенное, это оружие дает возможность отомстить врагам. В мифах ирокезов встречается старый человек-скелет, который питается только курением табака или крошками каштанового ореха (аналог аскета, питающегося гостией отца короля-рыбака); в одном мифе рассказывается о юноше, из-за неловкости которого теряется

магическая пища и ее приходится искать в ином мире. У индейцев тихоокеанского побережья Северной Америки бытует рассказ о юноше, съевшем кусочек сухой лосося и унесенном за это за море в страну

65

лосося, где он вылечил их парализованного вождя. В других сказках фигурирует девушка-лебедь, дочь владеющего неисчерпаемыми богатствами морского божества, которому герой сначала невольно наносит увечье, а затем излечивает. В случае с прерванным 'Календарным циклом, по мнению Леви-Стросса, очевидно нарушение коммуникации на физическом (увечье) и моральном (требование молчания) уровне. Здесь вспоминаете» девушка-«несмеяна» при дворе Артура и молчание Персеваля, не задавшего вопросов в замке короля-рыбака. Молчание Персеваля не дает ему присоединиться ко двору короля-рыбака, а двор Артура не может найти Персеваля, об имени которого там забыли вовремя спросить. Оживленный двор Артура., где всюду спрашивают о новостях, как бы симметричен замку Грааля, неподвижному, но имеющему ответы на незадаваемые вопросы. Клод Леви-Стросс, приводя эти во многом поразительные параллели, не настаивает, однако, на реальных исторических связях сюжетов фольклора американских индейцев с европейскими прообразами «Персеваля». Эти параллели, по мнению Леви-Стросса, только моделируют общие ходы мифической мысли, лежащие и в основании пра-Персеваля.

Из нашего обзора можно сделать вывод о том, что кельтские традиции, книжные и фольклорные, действительно составляют главный источник сюжетов и мотивов бретонского рыцарского\* романа, но что кое-чем роман обязан и другим традициям — античной, христианско-агиографической, традиции французской и международной сказки. Нередко тот же мотив можно найти и в кельтской и в иной традиции (например, приводимые Дж. Уэстон календарные мифологемы). В этом случае, как справедливо указывают «кельтизирующие» медиевисты, более точные кельтские параллели имеют право на приоритет (см.: Фраппье, 1953^ с. 53).

Значение сказки и всякого рода бродячих сюжетов, в том числе легендарного характера, для формирования рыцарского романа в принципе не вызывает сомнений, но при оценке этого значения надо учитывать и обратное воздействие рыцарского-романа на сказку и легенду. Трудно допустить, чтобы авторы бретонских романов не опирались на какую-то основную традицию, чтобы они, как современные писатели, совершенно произвольно пользовались любыми источниками, абсолютно свободно-ими манипулировали, придумывая самостоятельно свои сюжеты

Кроме самих по себе фактов, показательных совпадений » остроумных этимологических построений кельтская гипотеза дает возможность представить себе творчество французских куртуазных романистов не как внезапное изобретение сюжетов «из головы», а как процесс освоения и переработки определенной<sup>1</sup> сюжетной традиции, долго существовавшей как в книжной, так и в устной форме. В применении к средним векам только такое положение вещей (индивидуальное новаторство, сколь угодно

66

замечательное, но в рамках устойчивой сюжетной традиции) представляется правдоподобным. Отметим, что романы о Тристане и Изольде, представляющие более ранний этап бретонского романа, меньше экспериментируют с традиционным сюжетом, чем Кретьен де Труа. Роль христианской легенды в генезисе «Персеваля» очень серьезна, но основное структурное ядро — кельтское.

Принимая кельтскую гипотезу в принципе, т. е. допуская, что кельтские героические сказки и стоящие за ними мифологические представления были основным арсеналом бретонского романического цикла и что французский рыцарский роман можно в определенных рамках рассматривать как результат переработки кельтской героической сказки,— допуская все это, я думаю тем не менее, что не каждый элемент французского романа восходит к одному-единственному элементу валлийских мабиноги или ирландских скела (саги), не каждый герой — к определенному божеству эвгемеризованного кельтского мифологического пантеона.

### 3. ПРЕОБРАЗОВАНИЕ ИСТОЧНИКОВ И ФОРМИРОВАНИЕ ЖАНРА

Рассмотренный выше материал дает для указанного в конце предыдущего раздела осторожного подхода весьма убедительные основания. Однако здесь сразу возникают



различные методологические проблемы. Во-первых, следует ли трактовать указанную преобладание как свободный выбор мотивов, первичная взаимосвязь которых уже успела достаточно запутаться и потускнеть, так что их можно легко использовать по-новому в связи с куртуазными концепциями и композиционными принципами романа, или же следует учесть давление традиционных мифологем и композиционных структур? По-видимому, механизм использования традиционных форм и «смыслов» не оставляет места для полной свободы даже в случае обращения к иноязычным (отчасти инокультурным) источникам. Как сказано выше, дело никак не сводится к вырождению мифологической сказки в серию автономных авантюр, произвольно приспособленных к личности героя-рыцаря. Если так, то возникает, во-вторых, проблема исторической «стадиальной» поэтики как описания закономерного перехода от архаической героической сказки или даже героического мифа к ранней форме романа (т. е. не сведение романа к сказке, а развертывание сказки в роман в сопровождении качественной трансформации). Стадиальный подход, в свою очередь, снова открывает путь для международных параллелей, но не с точки зрения заимствования французским романом некельтских мотивов, а для более углубленного понимания этих мотивов и стоящих за ними мифологем.

67

К числу этих мифологем относятся добывание магических и культурных объектов в ином мире, похищение женщин в силу экзогамии и священный брак с богиней земли, календарные мифы, тесно связанные с новогодними ритуалами, борьба богов или героев, воплощающих космос, с демоническими силами хаоса, мифологема царя-мага, от сил которого зависят плодородие и богатство страны, воинская инициация и инициация, связанная с интронизацией короля, и др. Все эти мифы «вычитываются» из дошедших до нас эвгемеризованных ирландских мифов, принявших вид псевдоисторических преданий о заселении Ирландии, и из ирландской героической сказки с мифологическим фоном (циклы Кухулина, Финна и т. д.), разумеется при соответствующем - освещении сравнительным материалом. Рефлексы тех же мифологий — в валлийских мабиноги, также представляющих собой вариант героической сказки.

В эвгемеризованных мифах о заселении это последнее представлено в виде целого ряда иммиграционных волн «предков». Шестедт (Шестедт, 1940, с. 6) справедливо сравнивает ирландских «предков» с папуасскими «дема» и другими аналогичными героями, жившими в мифическое время. Из этих волн, осмысленных в качестве «племен» (в составе четвертой волны упоминаются и реальные племена — белги, галлы, думноны), выделяется пятая волна в виде так называемого племени богини Дану, которое относительно легко расшифровывается как древнеирландский (отчасти и общекельтский) мифологический пантеон. В этом пантеоне — «верховный отец», бог-колдун, воин и мастер Дагда со своим неисчерпаемым котлом и дубинкой, способной одним концом убивать, а другим оживлять; Нуаду с мечом и серебряной рукой, представляющий королевскую власть; Огме; Мананнан; бог-герой Луг, победивший Балора, и др. Котел Даг-ды, копье Луга, меч Нуаду и кричащий под ногами законного - короля камень Фал — их талисманы. Вытесненное новой волной переселенцев, племя богини Дану вошло в землю и живет в холмах в качестве духов (сиды).

Все предки — переселенцы в Ирландию, а в особенности племя богини Дану, противопоставлены живущим на прибрежных островах демоническим чудовищам (у них одна нога или рука, один глаз и т. п.) фоморам, как люди — не-людям, отчасти как «культура» и «природа» (в таком же положении в скандинавских мифах асы находятся по отношению к великанам).

Типологически наиболее архаичны этиологические мифы о том, как при первой волне иммигрантов возникли озера и равнины, появились земледелие, скотоводство, употребление золота. К этим же временам относятся первое жилище, первый котел, первая варка пищи, первое гадание и жертвоприношение, первая битва. Представители фир болг ввели железные копьё, королевскую власть и справедливый закон, т. е. как бы установи-

68

ли государственную организацию, однако эти культурные деяния не прикреплены к отчетливому образу культурного героя. Черты культурных героев ярко выступают у основных представителей племени Дану, т. е. главных богов: Дагда строит крепости (для фоморов), Огме изобретает алфавит, Лугу не только приписывается изобретение некоторых обрядовых

игр, и в частности конских скачек, но он имеет эпитет «владеющий одновременно многими искусствами» (см.: Шестедт, 1940, с. 50; Арбуа дю Жюбенвиль, 1884, с. 188), он также колдун, кузнец, арфист, плотник.

Боги племени Дану владеют чудесными талисманами, а первый котел- и первое копьё были созданы еще до них; можно предположить существование рассказов об их 'добывании, но таких рассказов в истории заселения Ирландии мы не находим; их можно, однако, реконструировать на основании сюжетов о похищении чудесных котлов, копий и т. д., которые сохранились в рамках героической сказки, но уже без этиологической функции, т. е. там речь идет уже не о добывании первого котла, "копья и т. д., а о циркулировании чудесных предметов и переходе их от одних к другим путем похищения или дара (примеры см. выше). Скандинавские (см.: Мелетинский, 1968) и многие другие параллели показывают, что циркуляция чудесных предметов между богами и демонами вырастает на базе этиологических мифов о создании первопредметов. К приведенным выше рассказам о добывании котла и копья можно добавить ловлю лосося как источника мудрости Кухулином или Финном (иногда Курой выступает в облике лосося). В некоторых вариантах Финн пьет из источника мудрости в холме сидов (см.: О'Рэйли, 1946, с. 323—329).

В скандинавской мифологии, имеющей с ирландской существенные контактные, а может быть, и генетические связи, также популярны представления о неиссякающих, регенерирующих, омолаживающих предметах и существах в виде кольца Одина, порождающего новые кольца, вепря, принадлежащего Фрейру, козы, питающей молоком жителей Вальхаллы (скандинавского «рая» для павших воинов), козла из упряжки Тора (его можно съесть, но он оживает), молодильных яблок богини Сив, священного меда, похищенного у великанов Одином (или получае-; мого от них в дар после испытаний; ср. получение Финном мудрости), котла, добываемого у великанов Тором (Локи выступает в облике лосося, как Курой). Кольцо и копьё Одина, меч Тюра, корабль Фрейра и тому подобные талисманы также сравнимы с древнеирлан'дскими. Один и Тор добывают впервые чудесные талисманы и культурные объекты, а Локи, помогая то богам, то великанам, способствует их циркуляции."

Грааль, несомненно, принадлежит к тому же ряду неиссякающих чудесных предметов, имеющих и сакральное значение (на последнем этапе — в христианском смысле). Но Грааль от-

63

личается высокой мерой обобщенности, своего рода «абсолютности», ко'торая зиждется на полисемантизме. Отметим, что нечто подобное возможно на весьма архаической стадии: не говоря уже о дреТвнеиранском авестийском символе Хварно, можно сослаться на финское Сампо в соседнем со скандинавами культурно-мифологическом ареале. Сампо, которое похищается у хозяйки Севера культурным героем и первым шаманом Вяй-нямейненом (типологически сходным с Одином и отчасти с Даг-дой), в основе представляет собой неисчерпаемый генератор пи^ щи в виде чудесной мельницы-мукомолки (ср. скандинавскую мельницу Фроди), но не только. В полигенетический и полисемантический образ Сампо входитл представление о мифической рыбе (вспомним о рыбе в связи с королем-рыбаком и о Вяйня-мейнене как первом рыбаке), о небесных светилах и т. д., т. е. обобщенное представление о некоем житнетворном абсолюте. Чисто типологически и весьма элементарно добывание Сампо аналогично возможному архаическому кельтскому прообразу поисков Грааля (архетипичны и универсальный талисман, и сама композиция поисков, quiete). Как<sup>1</sup> сказано, племя богини Дану (и другие группы первопоселенцев Ирландии) противопоставит фоморам. В эпических сказаниях уладского цикла подобное противостояние имеет место между Уладом и Коннахтом, так что Коннахт, возглавляемый королевой-колдуньей Медб, занимает место фоморов. Несмотря на еще большую степень '«историзации», в борьбе этих двух племен очень много мифологических черт; следует также сказать и о некоторых фантастических ирландских сагах, особенно отчетливо христианизированных, где , место фоморов в какой-то мере занимают сиды (иногда мыслимые как ушедшие в иной мир боги Дану). Битва племени богини Дану с фоморами (вторая битва при Мойтуре с широким применением колдовства, пока наконец Луг не поразил Балора), битва короля Конайре с одноглазым противником и его войском, завершающаяся пожаром пиршественной залы

(«Разрушение дома Да Дерга», здесь же фигурирует и копьё Луга—Кельтхара), отчасти войны Кухулина против Медб и ее мужа Айлиля суть в генезисе войны защитников космоса против демонических сил хаоса, так же как война Зевса с титанами, Мардука с Тиамат и ее мужем, асов с великанами и хтоническими чудовищами. Об опасности уничтожения демондами мира во время охоты Мабона на мифического кабана говорится в мабиноги «Куллох и Олуэн». Это открытое столкновение космоса и хаоса, угрожающее разрушением нашего мира хтоническими силами, а возможно, и разрушающее его с перспективой возрождения-обновления, ритуально повторяется на праздник Самайн, когда наряду с мирными контактами происходит вторжение духов в посягосторонний мир, штурмуют и поджигают Темру, убивают героев и т. д.

Заслуживает внимания, что наиболее положительно марки-

70

рованные волны поселенцев, племя богини Дану и якобы непосредственные предки ирландцев, так называемые сыны Миля, высадились в момент весеннего праздника Бельтира, который противостоит Самайну. Шестедт (Шестедт, 1940, с. 73) справедливо указывает на связь с Самайном не только второй мифологической битвы, но и смерти Кухулина от его собственного копья, брошенного колдунами Коннахта, а также событий фантастической саги о том, как сида губит влюбленного в нее короля Муйрхертаха, некоторых эпизодов цикла Финна (см. там же, с. 164) и т. д. Поскольку Самайн предшествует началу бесплодного сезона, то эта своеобразная «эсхатологическая» тематика приобретает и календарный аспект, связывается с временным умиранием и оживлением природы.

Выше мы познакомились с концепцией Лумиса (отчасти следующего за Уэстон) о том, что борьба или соревнование Кухулина и других уладских героев с волшебником Курой есть борьба молодого солярного бога со "старым грозовым, потерявшим в результате календарного цикла свою солярность, что это-есть календарная смена богов, что к Курой восходят всякие грубее привратники, сторожа и пастухи, охраняющие вход в замки иного мира, и т. п. Мне кажется, что роль Курой несколько преувеличена Лумисом, а его метеорологические характеристики спорны, хотя генетическая связь с Курой Зеленого -рыцаря из английского романа о Гавейне очевидна (Курой вообще не столько противник, сколько испытатель! — см. ниже). Несомненны отголоски мифов о борьбе космических сил с хтоническими демонами и о временном контакте нашего и иного мира в рыцарском романе. В этом плане, конечно, привлекают внимание и Тристан, побеждающий Морхольта и дракона — этих реликтовых хтонических чудовищ (ср. аналогичные подвиги греческих культурных героев-богатырей Тесея, Геракла, Персея), и Красный рыцарь, сначала похитивший кубок Артура, а затем убитый ударом в глаз, как фомор Балор во второй битве при Мойтуре, «черный рыцарь с одним глазом», великаны, змеи и т. д. Не случайно к христианским праздникам (рождество, пасха, вознесение, троица), возможно заменившим Бельтира и Самайн, приурочены начало и кульминационные пункты действия во многих рыцарских романах, в особенности у Кретьена, и в английском романе о Гавейне. Именно на праздники являются ко двору Артура демонические противники и посланцы из мира чудес.

Вторая битва при Мойтуре связывает мифологему борьбы космос/хаос с другой мифологемой — царя-жреца, его интронизацией и смещением в зависимости от наличия/отсутствия физической (особенно половой) и магической сил и иных качеств (мифологема, открытая и специально впервые изученная Дж. Фрейзером в «Золотой ветви»; от Фрейзера во многом исходит и Дж. Уэстон, которая, впрочем, слишком подчиняет эту мифологему календарному аспекту, так же как и Лумис)^

71

Мы знаем, что Нуаду царствовал, пока у него не отрубили руку, и снова вернулся на царство, когда ему сделали серебряный «протез». (ср. историю Тюра в скандинавской мифологии), что временно сменивший его Бресс был скуп и при нем возникали болезни и бесплодие земли, что при хороших королях (Эохайд Маг Дуах, Кормак, Конхобар) было изобилие, а при плохих — бесплодие и т. д. Независимо от того, восходит ли образ короля-рыбака непосредственно к Нуаду (Мананнану, Брану) или нет, можно считать весьма вероятным отражение здесь той же мифологемы, столь ярко представленной кельтским материалом.

Очень существен намек на рану между ног, поскольку мотив полового бессилия как знак

дрялости царя-мага и необходимости его сменить часто фигурирует в соответствующих этнографических материалах, собранных Фрейзером (в «Золотой ветви») и его многочисленными продолжателями. То, что король Грааля — «рыбак», имеет не только кельтские и не только христианские («рыбак людей») корни, поскольку рыба — древнейший символ плодородия, ср. представление Будды как рыбака, Адапа, иудейского мессии и Христа как рыбаков (ср. сакральную рыбную пищу в иудаизме и раннем христианстве и т. д.; см.: Уэстон, 1920, с. 118—123).

Необходимые испытания нового претендента, описанные в «Золотой ветви», как бы соответствуют испытаниям Персеваля (об этом см. ниже, в связи с инициацией).

Соответствуют ли ритуалу интронизации (даже если оставить в стороне вопрос о генетической связи сюжетов) сцены, описанные в эхтре Конна, трудно решить. Наиболее яркое совпадение связано здесь с ко-' ролевским кричащим камнем из числа талисманов племени богини Дану.

При описании последней волны поселенцев-предков в сказании о заселении Ирландии рассказывается, что сыны Миля встречают трех женщин, эпонимов Ирландии. Их зовут Эйре, Банба, Фодла. В некоторых вариантах они — жены трех королей, внуков Дагды. Фирид Амарген обращается с мольбами о плодородии к богине-матери. Здесь мы сталкиваемся с несколько иной мифологической концепцией: плодородие и благополучие зависят от местных земных богинь, а не от состояния королей, и брак (возможно, священный ритуальный брак) с этими богинями — средство овладения землей, властью, плодородием. В многочисленных кельтских богинях (континентальные «матроны», Дану, Бригита, Карман, Маха, Теа, Тайльтиу — жена одного из вождей племени богини Дану и кормилица Луга и др.) сочетаются в разных пропорциях три элемента — ма-терински-воспроизводящий, аграрный, военный (есть и специально богини войны, например Бадб, Морриган, Немайн). Медб из цикла Улада в генезисе — тоже «мать» и «воительница» (см.: Шестедт, 1940, с. 46). Множество местных богинь и женских

72

духов (сиды) являются хозяйками — олицетворениями отдельных местностей, рек, источников и т. п. Брак или любовное соединение с этими женскими духами дают власть и защиту. Яркий пример в архетипе — любовные союзы Дагды с дочерью короля фоморов, с Морриган, с Войной — олицетворением священной реки.

К этой же категории относятся и любовные связи Кухулина с дочерью обучающей его военному ремеслу колдуньи Скатах, с богатыршей Айфе, отчасти и его любовь к сиде Фанд; вспомним о поцелуе, который Ньялль дарит ведьме за получение воды из источника, и т. п. Как раз в истории Грааля нет никакого брака богини, олицетворяющей страну и корону, с героем -- будущим королем (скажем, носительницы Грааля с Персевалем), но соответствующий ритуально-мифологический комплекс в генезисе прощупывается в браке Эрека и Эниды (она — " преобразованная богиня — эпоним местности; охота на белого оленя — возможно, реликт интронизационного мифа, в романе изображаются и их брак, и затем-коронование Эрека), в браке Ивена с Лодиной — в генезисе сидой, хозяйкой источника (необходимость поединка с предшественником напоминает испытание, описанное Фрейзером, связь воды с плодородием очень выпячена в кельтской мифологии), в женитьбе Красного рыцаря на дочери короля Эврена, хранительнице чудесного сада в том же романе, наконец, в многочисленных любовных (или уже чисто куртуазных) контактах с хозяйками различных замков, в приключениях Говена с коварной «гордячкой из Ногра», сохранившей в своем облике явные реликты образа сиды, и т. д.

Вспомним то, что говорилось выше о Гениевре как «белой» фее и ее кельтских прообразах с «цветочными» именами (в частности, Блатхнат), за которыми угадывается представление об аграрной богине.

Сам по себе мотив похищения женщин не обязательно предполагает аграрную символику, он в принципе порожден экзогамией (необходимостью брать жен из чужих родов) и отчасти ее ритуальным закреплением в виде брака умыканием. Однако в целом ряде случаев такая аграрная символика обнаруживается. Она есть, например, в истории похищения великанами скандинавской богини Сив, хозяйки мрлодильных яблок, или в различных историях о сватовстве к скандинавской богине Фрейе, не говоря уже о греческой Персефоне, похищенной

Аидом. Более того, Елена, о похищении которой повествует «Илиада», и Сита, о похищении которой рассказывается в «Рамаяне», также имеют в генезисе аграрную символику. Как бы ни решался вопрос об аграрной символике Гениев-ры (ее «развратность» в кельтских источниках с этим вполне гармонирует), ее имя, включающее эпитет «белый» (как, впрочем, и имя Эниды), очень подходит к кельтской сиде.

73

• Аграрная символика, ведущая прямо к мифологии умирающих и воскресающих богов, проявляется в кельтском материале скупо, но следы ее несомненны. Об этом как раз говорит образ «развратной» королевы или героини (Медб, Дейрдре, Грайне), явно проявляющей инициативу в любовных отношениях с героем. Останавливает на себе внимание в этом плане смерть Диармайда от раны, нанесенной вепрем, напоминающая смерть Адониса. Истории Дейрдре и Грайне, как мы знаем,—типологические двойники и, возможно, прообразы сказания о Тристане и Изольде. В этом сказании, восходящем к докельтским, т. е. пиктским, корням (а пикты — часть древнего земледельческого населения с яркими чертами аграрной мифологии и материнского рода), не раз искали соответствующие «аграрные» символы и мифологемы.

Сделаны две интересные попытки архетипического подхода к корням сюжета Тристана и Изольды, причем одна — в СССР, с опорой на палеонтологию Марра в уже не раз упоминавшемся коллективном труде сектора семантики мифа и фольклора под редакцией Н. Я. Марра «Тристан и Изольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревра-зии» (работы О. М. Фрейденберг, И. Г. Франк-Каменецкого и др.). Другая такая попытка, в значительной мере с юнгиан-ских позиций, предпринята в четвертом томе монографии Дж. Кэмпбелла «Маски бога» (Кэмпбелл, 1970 (1968)). Сомнительные марровские этимологии (Изольда — небо — вода, женщина—вода) и социологические схемы в некоторой мере снижают значение коллективного труда, так же как и психоаналитическая устремленность порождает известную ограниченность книги Кэмпбелла, но в обоих исследованиях анализ интересен и приводит к сходным выводам. Изольда сопоставляется с великими матерями — не только кельтскими, но и древневосточными типа Иштар, Изиды, Кибелы и т. д., а Тристан — с умирающими\* и воскресающими героями типа Адониса или Диониса. Марристы трактуют Тристана как героя с яркой солярной характеристикой. Они считают, что борьба Тристана с драконом за обладание женщиной, мотив чудесной собаки, ласточки, доставившей золотой волос Изольды, смерть Тристана' на море, любовное соединение героев во время плавания, -уподобление производительных сил брызгам воды — все это отражает связь героя любовного сюжета с водной стихией как мифологическим дериватом плодородия, а золотые волосы, белые руки, свет от собаки передают связь героя со светом как мифологическим дериватом «неба — воды» или хаоса, в котором зарождается солнце. Связь любви с растительностью и мотив шиповника, выросшего на могиле героев, трактуются ими в плане любви-смерти как основы сюжетного построения (Франк-Каменецкий, 1932, с. 264). Та же мифологема раскрывается ими на параллеле-

74

лях с греческими героическими мифами о Тесее, Ясоне, Геракле, Персее (в исследованиях О. М. Фрейденберг и Б. В. Казанского), библейскими сказаниями (И. Г. Франк-Каменецкий), русской сказкой (Т. С. Пассек) и т. д., причем даже ярчайшие параллели с циклом Тесея (борьба с Минотавром, мотив черных и белых парусов, две Ариадны и две Изольды) рассматриваются только типологически, а не в плане влияния, как у многих других (например, Эйснер, 1969). Кэмпбелл указывает на своеобразную параллель к истории Персефоны: Фрейзер приводит версию, в которой свинья спускается в преисподнюю, а за ней следует пастух, соответственно свинья — Персефона, а пастух — Аид; в то же время Тристан в валлийских триадах фигурирует как свинопас, притом что *кабан* — кельтский хтонический зверь, что кабанью голову имеет дочь хозяина подземного царства, что континентальной кельтской мегалитической культуре (якобы родственной крито-микен-ской) известен образ бога-кабана с глазами великой матери по бокам (Кэмпбелл, 1970 (1968), с. 204—205). Заметим дополнительно такую черту, близкую к Персефоне, как следующий шуточный мотив в валлийском рассказе об Изольде: часть времени она будет с Тристаном, часть — с Марком. Скрытая в сказании о Тристане ..и Изольде «матриархальная» мифология гармонирует с

матрилинейностью в роду пикт-ских королей и с особой ролью Тристана — племянника Марка как его наследника и «заместителя», в том числе в любовно-брачном плане (ср. выше об интронизации Эрека через брак с Энидой и др.). Амбивалентные отношения дяди/племянника — широко распространенная мифологическая тема (ср. Финна и Диармайда, Пелия и Ясона, Гесера и его дядьев, героический миф северо-западных индейцев о культурном герое — Вороне, совершающем инцест с женой брата его матери и побеждающем старого вождя в борьбе, и др.). Само имя короля — Марк — на кельтских языках означает «конь», а в романе о Тристане и Изольде, в версии Беруля, есть упоминание о лошадиных ушах Марка. Учитывая, что старинное описание ритуала интронизации в Ольстере (Ульстер, страна уладов) включало имитацию половой связи короля с лошастью (ср. имитацию такой же связи жены царя с жеребцом в знаменитом индийском ритуале ашвамедха и исключительную роль коня в культуре индоевропейцев, обилие «конских» имен у вождей англосаксов и т. д.), можно считать, что образ Марка имплицитно увязан и с мифологией царя-жреца, о которой шла речь выше.

Переходим к очень важной мифологеме или, точнее, ритуал-леме инициации.

:

Когда речь идет о богах, как таковых, то различные ценности, допустим сакральные талисманы, выступают, как их атрибуты, а акты творения имеют характер простой эманации или своеобразного «испускания», реже — биологического порожде-

75

ния неких лиц и предметов. Борьба принимает характер соревнования исконно заложенных в природе богов магических сил.

Когда мы переходим от богов к героям (граница, конечно, достаточно зыбкая), то картина несколько меняется. Герой, даже рожденный от бога (как, например, Кухулин — сын или перевоплощение Луга), лишь частично наделен с самого начала сверхъестественными качествами и силами и должен их приобретать, находить, добывать, наделяться ими от багов, заслужить, порой путем трудного искуса, чудесные предметы. Он не извлекает объекты культуры из ничего или из себя самого, а добывает их у первоначальных хранителей, часто в опасном, чудесном ином мире; их отчуждение от первоначального хранителя требует напряженной борьбы, применения воинской выучки, недюжинных физических сил, магической помощи. Всего этого требует и военная защита «своих» от «чужих», например племени уладов от враждебного Коннахта. Отсюда, между прочим, гораздо большая активность героев по сравнению с богами.

Особый искус, испытание или серия испытаний, которые он проходит, чтобы стать настоящим героем или доказать свое геройство, и есть инициация. Инициация героя отражает широко бытующие в «этнографическом» мире обычаи посвящения в тот или иной статус, прежде всего обязательные для каждого при превращении во взрослого охотника, воина, но также члена мужского союза, вождя, жреца и т. п. Поэтому биографические мотивы в героическом мифе и героической сказке занимают гораздо большее место, чем в мифах о богах; путь героя в какой-то мере моделирует судьбу индивида, особенно в сказке, по сравнению с собственно героическим эпосом с его родо-племенными, государственными, профессиональными и прочими сверхличными интересами.

В сказке, как богатырской, так и волшебной, развертывается поэтическая биография героя, путь его формирования, соотносённый с обрядами посвящения непосредственно или символически. Поэтому правы Сентив (Сентив, 1923), В. Я. Пропп (Пропп, 1969) и другие исследователи, которые видят в самой композиции сказки и во многих ее мотивах отражение посвячительных ритуалов разного типа.

Заметим, что уже Луг, занимающий место героя в пантеоне богов из племени Дану (это особенно ясно из сравнения его с Дагдой), выступает перед нами с серией биографических мотивов инициационного характера: явление юного Луга ко двору Нуаду, куда его пускают после доказательства владения им «разными ремеслами», и самый его «первый подвиг», великая победа над демоном Балором, — типичные мотивы инициации, особенно с учетом того, что Балор — его дед по матери и, следовательно, естественный для него «испытатель». Инициационные мотивы еще больше развиты в истории Кухулина — это явление его ко двору Конхобара и первый еще детский подвиг —

убийство. страшного пса кузнеца Кулана, обучение военному искусству у Скатах, целый ряд свадебных испытаний при сватовстве к Эмер и т. п.

Свадебные испытания и по происхождению, и по характеру очень близки к другим формам инициации и в сказке большей частью сливаются; в народной сказке герой обычно в конце получает в жены принцессу и «полцарства».

Посвящение в воины и героическое сватовство — два важнейших раздела в биографии богатыря.

Аналогичные мотивы, как мы знаем, прикреплены и к другим ирландским (например, к Финну, у которого инициационный подвиг — кровная месть, это типичный сюжет) и валлийским героям (ср. в валлийских мабиноги героическое сватовство Пуила и в особенности трудные задачи, выполняемые Кул-лохом для женитьбы на дочери великана).

Об отражении инициации в рыцарском романе, особенно в истории Персевала у Кретьена и в истории Гавейна в английском романе, уже писалось (см.: Уэстон, 1920; Галлэ, 1972; Ле Ридер, 1978; Дюваль, 1975). Галлэ прямо называет свою книгу «Переваль и инициация», однако и у него, и у других инициационный комплекс раскрывается недостаточно полно и недостаточно четко: порой слишком метафорически и в связи с гипотезами, требующими еще серьезных доказательств.

Так, Дж. Уэстон, с одной стороны, выдвигает очень спорную гипотезу о том, что копье и Грааль есть знаки половой инициации, а с другой, стороны, сводит мотивы инициации в истории Грааля к посвящению в мистериях гностических и христи-анско-гностических сект, соединяющих черты культа Аттиса, Митры и отчасти Христа; Лумис, следуя за Дж. Уэстон, слишком выдвигает календарный аспект в ущерб «биологическому», а Галлэ понимает инициацию только в отвлеченном смысле, включая куртуазную любовь к даме на пути приобщения к богу. П. Дюваль перетолковывает инициацию Персевала как аллгорию алхимического процесса. Между тем инициационные мотивы являются вообще организующими рыцарский роман, так же как и героическую сказку, поскольку всякий рыцарский роман строится как серия испытаний героя, начиная с формального посвящения в рыцари и участия в рыцарских турнирах и кончая временным пребыванием в чудесных 'иных мирах, где испытания могут приобретать изощренный и даже мучительный характер, так что рыцари как бы проходят через стадию временной смерти — черта, специфическая для представлений, связанных с инициацией. Конкретные мотивы такого рода со следами не вполне преодоленного «этнографизма» древних мифов и ритуалов также обильно представлены в рыцарских романах. Сражения Тристана с Морхольтом и драконом — не только отголосок борьбы культурного героя богатырского типа с хтоническим демоном, но и момент инициации. Завершение инициа-

## 77

ции любовной связью, даже «инцестом» с женой (невестой) дяди с материнской стороны могло входить в первоначальную мифологию.

В романе Кретьена «Эрек и Энида» характер посвятельных испытаний имеют и охота на белого -оленя, И поединок из-за ястреба (они так и подаются как традиционные ритуалы), и поединок с Красным рыцарем Мабонагреном за *joie de la cort*. В «Клиж.есе», романе, лишь частично связанном с бретонской тематикой, инициация фигурирует эксплицитно в виде посвящения греческого принца в рыцари при дворе короля Артура. В «Ивене» находим не только имеющее весьма архаический облик испытание с источником и его защитником и ужасы в начале пребывания в замке Лодины, но и временное блуждание в пустынных местах помутившимся рассудком, что тоже типично для инициации. Менее специфичны в этом смысле испытания Ланселота. Зато роман о Граале целиком представляет собой повествование об инициации, своего рода историю многоступенчатой инициации идеального рыцаря.

В истории Персевала имеется героическое детство, буквально воспроизводящее соответствующие мотивы биографий Луга, Кухулина, Финна, Куллоха и др. и в принципе неотделимое от инициационного комплекса. Нежная юность Персевала, его «простота» и наивность сказочного дурачка, его тесная связь с матерью, стремящейся изолировать юношу от мужского (военного, рыцарского) круга,— все это по контрасту подчеркивает

необходимость и перспективу инициации, ибо инициация есть отделение от матери, от мира женщин и детей и переход в мужское общество, есть наступление зрелости, приобретение знаний и мудрости, есть серия испытаний мужчины (многочисленные фольклорно-этнографические параллели подтверждают сказанное).

Встреча Персеваля с рыцарями — начало инициации. В какой-нибудь «первобытной» сказке ряженые мужчины, члены тайного мужского союза, изображая, может быть, предков или демонов, просто бы утащили мальчика в лес. Здесь рыцари (заметим, в не виданной Персевалем одежде, напоминающей не то дьяволов, не то ангелов) привлекают внимание и восхищают юношу. Последующий диалог с вопросами Персеваля и ответами рыцаря напоминает архаический ритуальный диалог как средство приобретения «мудрости» новичком-посвящаемым. Роль ритуальных вопросов в различных обрядах посвящения очень велика, и неудивительно, что в дальнейшем большое место уделяется, ритуальным вопросам, не поставленным вовремя Персевалем королю-рыбаку.

Явление к королю Артуру и первый подвиг, — убийство Красного рыцаря, подаются как рыцарская инициация, завершающаяся ритуальным надеванием рыцарских доспехов и являющаяся условием формального посвящения в рыцари, к которому стре-

78

мится юноша. Церемония формального посвящения совершается опытным рыцарем Горнеманом и сопровождается уроками рыцарского искусства и наставлениями по поводу правил рыцарского этикета. Является ли предписание рыцарской сдержанности (поменьше говорить) реликтом временного ритуального молчания посвящаемых в мужские союзы или только аналогом такого ритуального молчания? Отметим, что после завершения этой рыцарской инициации Персеваль не только перестает ссылаться на авторитет своей матери, но полностью освобождается от черт сказочного простачка. В архаических «первобытных» текстах инициация часто дает право на любовные связи или вступление в брак (ср. историю Кухулина). И здесь за инициацией следует приобретение *amie* в лице Бланшефлор (а до инициации — нелепая попытка сорвать поцелуй и кольцо у девушки в шатре!).

Я не берусь утверждать, что эти архетипические мотивы носят обязательно только реликтовый характер, а не возникли как-то иначе. Очень существенный момент инициации — *аарече-ни'е* имени (Кухулин, например, получает имя после убийства пса кузнеца Кулана). Имя Персеваля начинает фигурировать также после инициации. Раньше он не знал своего имени (!). Следующая ступень — инициация (на первых порах — неудачная) как посвящение Персеваля в хранители Грааля или даже в короли Грааля, восходящее в конечном счете к посвящению в цари-жрецы, о чем уже достаточно говорилось выше.

Персеваль получает меч от короля-рыбака, участвует в ритуальном пире, но главный момент посвящения здесь — вопросы о чудесных талисманах и о том, кому они служат. «Молчание» {ритуальное в генезисе?) не всегда уместно. «Тишина» и «шум», «молчание» и «вопросы» по-разному отмечают различные ритуалы или различные моменты того же ритуала. Например, Клод Леви-Стросс (Леви-Стросс, 1964—1971, - III) писал о том, что надо есть молча в доме ягуара и шумно жевать пищу в гостях у Солнца (на материале мифов южноамериканских индейцев); в другом месте (Леви-Стросс, 1973—1974, с. 308) он - анализировал соотношение «вопросов без ответов» в некоторых индейских сказках и «ответов-без вопросов» в истории Грааля. Так как Кретъен не успел закончить роман о Граале, то он не успел описать вторичное, успешное прохождение испытания Персевалем в замке Грааля и превращение\* его в хранителя Грааля, но это сделали его продолжатели во Франции и Вольфрам фон Эшенбах в немецком «Парцифале».

В валлийском двойнике истории Грааля, мабиноги о Передуре, инициация включала и осуществление кровной мести — мотив, широко распространенный и, в частности, содержащийся в ирландском цикле Финна. Этот мотив всплывает в продолжениях к роману Кретъена, в которых находим инициационные испытания Говена в замке Грааля, его неудачную попытку ис-

79

править меч, которым нужно отомстить, и т. д. В той части приключений Говена, которую успел описать Кретъен, к инициационным можно отнести испытание на опасной постели в замке чудес, где его осыпают стрелами, где ему угрожает свирепый лев. После этого



испытания Ровен становится властителем замка чудес.

Поразительно похожи на древний обряд инициации испытания, которым Курой подвергает молодых ирландских героев, в частности Кухулина (в английском романе Зеленый рыцарь — Гавейна). Отрубание или мнимое отрубание головы символизирует временную смерть и новое рождение неопита (ср. имитацию проглатывания и выплевывания юноши чудовищем-духом в обрядах у многих этнографически пережиточных групп). Параллельное половое воздержание (испытание целомудрия Гавейна)— также характерный элемент инициации.

Обращение к мотивам, связанным с ритуалом инициации, открывает, нам глубокую генетическую связь рыцарского романа с героической сказкой в плане чисто жанровом.

Композиция рыцарского романа строится как серия приключений-испытаний героя, хотя. — и это отмечалось выше — вовсе не сводится к набору приключений, как таковых. Для рыцарского романа, так же как и для героической сказки, характерны странствия в чудесных иных мирах, поиски противников и обидчиков, а также чудесных объектов, часто ради выполнения трудных задач, освобождения и спасения похищенных или плененных красавиц, поединков с соперниками, обидчиками, чудовищами и т. д. Эти странствия, однако, и там и здесь осознаются одновременно и как жизненные странствия, прежде всего как путь возмужания и формирования героя (отсюда значение инициации как ритуальной модели приобретения зрелости), что влечет приобретение славы. Героическое сватовство, т. е. приобретение жены после испытаний,— этот столь характерный мотив сказки также находит себе место в рыцарском романе, например в романах Кретьена де Труа (женитьба Эрека, Клижеса, Ивена, вероятно, и Персеваля, как это описывается в продолжениях и у Вольфрама). В «Рыцаре Телеги» брак заменен мотивом любовного свидания, а в «Тристане и Изольде» — устройством брака для другого (мотив, известный и героической сказке, и эпосу, ср. историю сватовства Зигфрида-Сигурда для Гунтера-Гуннара в германском эпосе) и любовными свиданиями.

Мотивы героического детства, характерные для героической сказки и специфически связанные с инициацией, имеются и в рыцарском романе (в истории Персеваля, в прозаическом романе о Ланселоте и др.), но представлены реже, возможно ради драматической концентрации действия.

Однако в принципе мотивы детства продолжают играть роль в романе, причем не только в его ранних формах, ибо от рыцарского романа типа «Персеваля» (с ярко выраженным исполь-

80

зованием инициационных мотивов) идет линия к более позднему «роману воспитания». Если Дон Кихот представлен стареющим мужчиной, то это в известной мере связано с пародийным замыслом Сервантеса. Впрочем, и там есть «воспитание» героя, но в плане утраты некоторых «книжных» (взятых из ^рыцарских романов) иллюзий в результате столкновения с действительностью. Следует подчеркнуть, что вообще формирование и воспитание героя в рыцарском романе, так же как и в героической сказке, не есть плод столкновения с действительностью, а только результат «чистых», почти ритуальных испытаний в виде поединков, умения оказать помощь обиженному, отомстить за обиду или смерть. Это, между прочим, один из водоразделов между ранними формами романа (прежде всего рыцарского, но также греческого с' его превратностями) и более зрелой его стадией (начинающейся с романа плутовского). В сказке среди различных приключений намечается оппозиция между предварительным и основным испытаниями, причем в волшебной сказке, особенно в ее более поздних версиях, предварительное испытание сводится к приобретению чудесной помощи, а в чисто героической — к первому подвигу, квалифицирующему героя как героя (см.: Мелетинский, 1969; Мелетинский и др., 1969; Греймас, 1970). В рыцарском романе Кретьена де Труа тоже выделяются первый подвиг (например, поединок, приобретение призового ястреба и невесты Эреком, победа Ивена над стражем источника, убийство Персевалем Красного рыцаря) и в конце повествования — подвиг, имеющий более общее значение для социума («Радость двора», освобождение пленниц-ткачих, испытания в замке Грааля и т. д.). Как мы знаем, «кельтизирующие» исследователи обратили внимание на прямую связь некоторых рыцарских романов или их фрагментов с такими кельтскими «жанрами», как имрама, эхтра, айтхеда и т. п. Однако я не случайно беру здесь слово-«жанр» в кавычки, ибо эти узкие образования сами в принципе являются частью повествовательных циклов,

посвященных тем или иным героям.

Сам факт переориентации рождающегося романа со «своего» развитого героического эпоса (типа французской жести) на «чужую» богатырскую сказку, представляющую отчасти более раннюю форму того же героического эпоса, не должен нас удивлять. Как это ни парадоксально на первый взгляд, индивидуалистические и космополитические устремления романа проще реализуются на этом архаическом материале, который воспринимается как более нейтральный, условно-сказочный. При этом родо-племенные интересы, которым служат кельтские герои, осознаются в жесте на фоне национальных, религиозных отношений как личные, магия — как сказочное волшебство, древние ритуалы — как благородные «игры» и т. п. Эвгемеризация мифов в рамках самой кельтской героической сказки способст-

6 Зап. 649

81

вует такому общесказочному восприятию древней фантастики, а усиливаемый при этом квазиисторический момент не воспринимается всерьез авторами рыцарских романов. Заметим, что если бы кельтские героические сказки не были столь мифологичны (О'Рэйли считает всех основных ирландских героев — Кухулина, Финна и др. слегка эвгемеризованным преобразованием Луга и других древнейших божеств), то они бы не могли •служить богатым арсеналом сюжетов для рыцарского романа Артура цикла.

Связывая французский рыцарский роман Артура цикла генетически с кельтской богатырской сказкой, я не думаю их отождествлять, т. е. не думаю ставить знак равенства между романом, исторически сменяющим развитой героический эпос, и героической сказкой, стадийно предшествующей как развитым формам эпоса, так отчасти и собственно волшебной сказке.

Не только в процессе отталкивания от развитых форм французского эпоса, но и в процессе обработки кельтской героической сказки конституируются некоторые существенные черты романного жанра.

Кое-что обнаруживается даже при сравнении романов Кретьена с мабиноги на те же сюжеты. Мабиноги эти, как мы знаем, по-видимому, имеют общий источнх^ с романами Кретьена я в конечном счете отражают кельтскую фольклорную традицию. Но даже если признавать их просто переводом романов Кретьена с известным «огрублением», архаизацией в духе кельтских традиций, то и в этом случае сравнение с Кретьеном сохраняет принципиально тот же смысл.

В мабиноги о Герейнте, сыне Эрбина, охота на белого оленя завершается получением награды в виде кровавой головы убитого оленя, а в романе Кретьена — галантным поцелуем, который король Артур дарит самой красивой девушке при дворе; в мабиноги злой карлик бьет по лицу девушку — служанку короля, а у Кретьена он только словесно удерживает ее от того, чтоб она приближалась; в мабиноги Герейнт не хочет<sup>1</sup> оставлять Эниду одну из простой ревности, а у Кретьена речь идет •о страстной любви, ведущей к забвению рыцарского долга, о конфликте любви и долга, о том, что любовь должна вдохновлять рыцаря на подвиги и т. д. Речь идет о сложной романической коллизии внутреннего порядка.

Как и в охоте за белым оленем, так и в выигрыше ястреба и в поединке при дворе графа Овейна (у Кретьена — Эврен) в мабиноги ритуальные детали несколько более четкие. В мабиноги «Овейн и Люнета, или Госпожа источника» выход Люнеты замуж за убийцу мужа, охранявшего источник, совершается гораздо быстрее, чем у Кретьена. В первом случае речь идет о необходимости защищать источник и замок, тогда как у Кретьена — это «психологический» этюд, мотивирующий перемену чувств кокетливой женщины. Сравнение мабиноги о Переду-

S2

ре с романом Кретьена о Персевале не раз становилось предметом специального рассмотрения (см., в частности: Маркс., 1965, с. 122—135). Здесь отмечу только, что мабиноги имеет гораздо более авантюрный характер (огромное количество приключений, не столь строго соединенных композиционно) и лишено глубокой проблемности Кретьена. Самое существенное то,, что в чудесном замке, где фигурируют меч, копьё и блюдо, на блюде лежит окровавленная голова двоюродного брата Передура, требующая отмщения в порядке кровной родовой мести.. Мотив родовой мести, столь типичный для героической сказки, отсутствует у Кретьена и заменен в нем нравственной проблематикой, тесно связанной с идеей духовного

формирования рыцаря (правда, в продолжениях мотив кровной мести снова используется). В «Передуре» большое место занимает борьба с колдунами (и даже обучение у колдуний воинскому искусству, ср. обучение Кухулина у Скатах), чего нет у Кретьена. Во всех мабиноги любовная тематика, анализ чувств и нравственных переживаний, не говоря уже о куртуазности, представлены крайне слабо по сравнению с Кретьеном, почти вовсе отсутствуют. Сваатовство и браки фигурируют и в настоящих мабиноги, не совпадающих с сюжетами Кретьена, например в мабиноги о-Куллохе и Олуэн, о Пуиле, о Брануэн и др., но в связи с брачными испытаниями, как таковыми, в ритуально-мифологическом контексте, а не с коллизиями чувства. «Куллох и Олуэн» в этом смысле аналогичен «Сваатовству к Эмер» из цикла Кухулина как образец героического сваатовства — типичного элемента богатырской сказки. Отметим, что героическое сваатовство, столь характерное для сказки и ранних форм эпоса, очень редко встречается в романе в эксплицитном виде.

Принято считать, что любовная тема очень развита в древ-неирландской литературе и выразилась в целом ряде сюжетов, которые могли служить образцом для «Тристана и Изольды». Но переход от этих гипотетических образцов (а равно и их греческих и иных параллелей) к роману о Тристане и Изольде также сопровождается проявлением специфики романа. Например, в ирландском сказании о Диармайде и Грайне, которое считается главным образцом для Тристана и Изольды, собственно, нет любовных страданий и фатальности индивидуальной страсти: Грайне предпочитает молодого племянника, богатыря Диармайда, старому дяде, вождю фенниев Финну, до Диармайда она обращает свои взоры на сына Финна — Осгара, но тот категорически от нее отказывается. Гейс, наложенный ею на Диармайда, — не магическая причина любви, не символ любви; а магическая замена любви в отличие от напитка, связавшего окончательно Тристана и Изольду. Кстати, и в еще более древнем сюжетном прототипе, в истории Найси и Дейрдре, героиня выбирает себе партнера, подходящего под заранее придуманный «канон» наружности. Отношения любовников с Финном (а в

6\*

&

раннем прототипе — с Конхобаром) самые отрицательные, и Финн их безжалостно преследует, вызывая всеобщее осуждение. Отметим, что и в валлийских фрагментах сказания о Друстане и Эссилт Марх решительно преследует любовников и нет никакой сложной коллизии чувств в рамках треугольника. Ни Грайне, ни Дейрдре не воплощают идеи любви сильнее смерти: Грайне в некоторых вариантах становится после смерти Диармайда, подстроенной Финном, женой Финна; также и Дейрдре становится женой Конхобара и кончает самоубийством только тогда, когда он хочет делить ее с другим ее врагом.

В самой истории Диармайда и Грайне на первом плане — богатырство Диармайда, целая серия его необычайных подвигов, создающая характерный колорит героической сказки; напомним еще раз, что сюжет «похищения» нисколько не выпадает из контекста богатырской сказки, а является ее характерной частью и разновидностью одновременно.

В этой связи надо сказать, что юношеские подвиги Тристана также не следует рассматривать как позднейшее добавление по традиционным образцам. Они — неотъемлемый элемент героической сказки, из которой вырос роман.

Подчеркнем, что и античные параллели к роману о Тристане и Изольде суть фрагменты героических мифов о типичных культурных героях-богатырях (борцов против хтонических чудовищ и т. д.) Тесею, Геракле, Персее, Ясоне. И в этих циклах любовная проблематика не самостоятельна, занимает подчиненное положение, не развернута. В героических мифах добывание женщин, женитьба, как правило, являются вообще не целью, а средством: Ариадна помогает Тесею убить Минотавра, Медея помогает Ясону добыть золотое руно; в некоторых мифах женитьба является побочным результатом героического подвига (например, женитьба Персея на спасенной от чудовища Андромеде). В сказках же, героических и особенно волшебных, женитьба часто как раз является конечной целью и завершает рассказ о трудных испытаниях героя. В романе о Тристане и Изольде большая часть мотивов героической сказки — тайное воспитание мальчика, сироты благородного происхождения, родившегося после смерти родителей, обучение искусству воина, охотника, музыканта, художника и плавание пленником на иноземном корабле (аналог инициационного пребывания в «нижнем» мире), победа над Морхольтом и драконом, добыча далекой невесты для короля

— сосредоточена в начале повествования и может показаться поздним добавлением только потому, что оттеснена последующими событиями. Итогом этих героических мотивов (некоторые из коих первоначально параллельны и конкурентны, например борьба с Морхольтом и драконом, добывание невесты для себя и для короля) является добывание кра-савицы. В этом плане бросается в глаза параллель с немецкой «Песней о Нибелунгах», главный персонаж которой Зигфрид

€4

(сканд. Сигурд) — типичный герой богатырской сказки (см.: Мелетинский, 1968 с. 249—328).

Основой параллели является мотив помощника в сватовстве, добывающего невесту для другого: Тристан добывает Изольду для своего дяди Марка, а Зигфрид — Брюнхильду для своего побратима, бургундского короля Гунтера (не совсем исключено, что в генезисе мы имеем дело с *обычаем*^ первоначально предусматривающим некоторые сексуальные права свата на невесту родича). Помощником в сватовстве является в обоих случаях настоящий богатырь, способный на подвиги или тяжелый искус брачных испытаний и своим богатырством резко противостоящий дряхлости (Марк) или относительной немощи (Гунтер) жениха-короля. Зигфрид ^е только преодолевает препятствия, отделяющие его от Брюнхильды, и побеждает ее, он также вторично укрощает ее на брачном ложе. Некоторую аналогию представляет вступление Тристана в любовную связь с Изольдой на корабле. В обоих произведениях имеются любовно-куртуазные мотивы, в «Нибелунгах» — это роман Зигфрида и Кримхильды. В отличие от «Тристана и Изольды» в «Нибелунгах» любовно-куртуазные мотивы составили дополнительный слой в классическом германском героическом эпосе на квазиисторической основе.

Х. Кун, посвятивший специальную работу сопоставлению «Тристана и Изольды» с «Нибелунгами» (Кун, 1973), строго вычленяет последовательность параллельных мотивов: появление исключительного героя, исключительная женщина' на море, обман во время брачной поездки (напиток в «Тристане и Изольде», обмен обличьями с Гунтером в «Нибелунгах»), обман на брачном ложе, преследования за обман Тристана/Зигфрида, второй брак Тристана, второй брак Кримхильды в другом и далеком месте, смерть Изольды/смерть Кримхильды (Там же, с. 10—11). Х. Кун считает, что корни двух этих памятников совершенно различны, но что оба они на каком-то этапе использовали одну и ту же контаминацию структурных схем (мы бы сказали — архетипов): сказку о культурном герое-освободителе (Heilbringer-marchen) в сочетании со сказкой о сватовстве (Brautwerbungsmarchen), включающей мотив сверхъестественного помощника. Х. Кун показывает, как новая любовно-куртуазная тема преобразует архаические сюжетные элементы, предопределяя их трагическое развитие; любовь ведет к смерти (известную аналогию Х. Кун усматривает и в романах Кретье-на, в которых находит преобразованную сказочную тему: уход сказочного героя-спасителя в иной мир и его-возвращение, см. там же, с. 16).

Приведенная параллель показывает один из путей преобразования архаической богатырской сказки в романе о Тристане и Изольде.

Для героического мифа любовно-брачный мотив был бы вто-

85

ростепенным, переходящим (например, женитьба с приобретением чудесной помощницы или завершение инициации любовной связью с женой дяди), а героическая сказка могла бы на этом кончиться. В романе о Тристане и Изольде конец героической сказки оказывается только завязкой, предпосылкой для новой, чисто романической коллизии.

Для развития этой коллизии используется сильно преобразованная айтхеда, в которой в отличие'от кельтской дороман-нической фазы нет настоящего бегства, преследования и борьбы, а полумаскированный адюльтер и душевные переживания — конфликт любви и долга (см. подробно о психологии этого «треугольника» в статье: Михайлов, 1976, I). Не исключено, что на архаической стадии сказания Тристан как сват имел какие-то права на Изольду (так же как Зигфрид на Брюнхильду в немецком сказании), но в романе этот мотив преодолен. Возможно, прав М. Казенав (см.: Казенав, 1969) в том отношении, что замена гейса, наложенного героиней на героя, мотивом напитка в континентальном архетипе (при всем

«мифоло-гизме» напитка и его мифологической связи с образом Изольды!) привела к существенным сюжетным, изменениям, в частности к появлению второй Изольды, на которую переносится древний мотив воздержания героя. Но, как мне кажется, появление второй Изольды независимо от конкретных истоков мотива специфически связано с романым этапом в истории сказания, выражает неповторимость индивидуальной любви. Смерть описывается и в мифах, и в сказках, но там нет трагизма из-за стоящей за всем концепции .обратимости и цикличности. Мотив смерти влюбленных и переплетающихся растений на мифической стадии выражал идею «любовь сильнее смерти» и даже жертвенно ритуальную связь любви (первоначально в смысле, конечно, просто полового союза) и смерти именно как продолжение жизни в иной форме. Думаю, что в романе . смысл этой мифологемы сильно меняется и переплетающиеся-растения говорят скорее не о продолжении жизни, а о силе трагически оборвавшейся индивидуальной страсти. Мотив чудесного напитка, имеющего далекие мифические корни, здесь также скорее выражает не причины любви, а как бы со стороны представляет индивидуальную страсть как «чудо».

Мы видели, что в «Тристане и Изольде» цели героической сказки достигаются в первой трети повествования, открывая простор для любовной коллизии и душевных переживаний героев (пусть выраженных весьма скупно в словах, но отчетливо в действии).

Отметим, возвращаясь к романам Кретъена, что и там, как это ни парадоксально на первый взгляд, торжествует тот же композиционный принцип.

Испытания в начале «Эрека и Эниды» быстро приводят к любви и женитьбе, но вся эта вводная героическая сказка в.

86

виде развернутого мотива героического сватовства только открывает путь основному действию, развертывающему коллизию совмещения любви и долга, коллизию, которая в конце концов завершается гармонически благодаря возникновению более глубоких представлений как о любви, так и о долге рыцаря.

И в «Ивене» маленькая героическая сказка завершается браком с Л единой и приобретением феода (сказочные «царевна и полцарства», как в «Эреке и Эниде»), но затем начинаются коллизия, странствия, проверка чувства. В истории Персевала, ближе всех воспроизводящей схему героической сказки, включая и героическое детство, за внешними сказочными успехами героя — победа над Красным рыцарем, посвящение в рыцари, успешная защита Бланшефлор от врагов и перспектива брака с ней (опять «царевна и полцарства») — начинается новый этап — медленное духовное воспитание рыцаря, тема, немислимая в древней богатырской сказке.

Более расплывчато эта схема реализуется в «Ланселоте». Роман Кретъена о Ланселоте, как мы знаем, является переработкой айтхеды, как отчасти и история- Тристана и Изольды. Заметим, что здесь та же двойственность — Ланселот возвращает похищенную Гениевру ее мужу Артуру и одновременно делается ее любовником; любовь и здесь дается в рамках адюльтера, развивая представления, характерные для поэзии трубадуров. По отношению к ранним версиям истории Гениев-ры роман вносит также кардинальные изменения. Гениевру теряет свою мифологическую демоничность и превращается в куртуазную даму и куртуазную королеву, основная коллизия переносится в плоскость любви ее к Ланселоту и перерастает в проблему идеальной куртуазной любви, а также ведет к уже знакомой нам теме совместимости любви и рыцарства.

Вообще тема идеальной куртуазной любви идет от куртуазной лирики, а тема соотношения любви и рыцарства развивается на фоне отталкивания от героического эпоса в его развитой форме и переработки ранних героико-эпических сказаний типа богатырской сказки. Рыцарь представляет собой все же новую формацию эпического героя, а не только кавалера или любовника. Поэтому героичность рыцаря, трансформированная, но не отмененная, должна как-то совместиться с его любовью или куртуазным служением даме. Иными словами, это один из пунктов встречи эпоса и романа в рыцарском романическом эпосе.

Переработка традиционной героической сказки в романах Кретъена де Труа и вообще в рамках Артурова цикла сопровождается определенными новообразованиями, о которых уже •однажды упоминалось. Таковы новеллистические или квазиновеллистические мотивы:

хитрость влюбленных в романе о Тристане и Изольде (двусмысленная клятва Изольды, дающая ей возможность пройти испытания каленым железом, имеет мно-

87

начисленные параллели в традициях европейской, арабской, индийской, персидской и китайской), история со львом по образцу басни об Андрокле и льве в «Ивене», история брака Лодины вскоре после похорон мужа с его убийцей в «Ивене», напоминающая некоторые пассажи из романов об Энее и о Фивах и другие сюжеты вплоть до «Эфесской матроны», история мнимой смерти Фенисы в «Клижесе» и др. Последняя история представляет особый интерес, потому что является орудием полемики Кретьена-де-Труа с концепцией сюжета Тристана и Изольды и в то же время последним звеном, чисто новеллистическим, в сущности пародийным, тех самых календарных мифов об умирающих-воскресающих героях, которых отдельные исследователи считают прообразами Тристана и Изольды.

Переход от кельтской мифологической и героической сказки (может быть, отчасти античной, если придавать значение античному влиянию) к французскому, а затем и немецкому рыцарскому роману явно сопровождается нейтрализацией мифологического фона: хтонические демоны превращаются в «черных» и «красных» рыцарей, обижающих сирот и одиноких женщин, хозяйки местностей и водных источников становятся владелицами замков, сиды (феи) — капризными и обольстительными девицами, привратники преисподней — уродливыми пастухами, странными калеками или карликами, райский остров женщин превращается в замок чудес, а культурные героини-полубоги — в идеальных рыцарей короля Артура. Но, как уже отмечалось, демифологизация в Артуровых романах является далеко не полной, так как старые мифологические образы не превращаются в голую орнаментальную оболочку, а сохраняют архетипическую основу, которая, однако, подвергается чисто художественному варьированию и новому метафорическому развитию.

С другой стороны, само обращение к кельтской сказочно-мифологической фантастике как-то связано с некоторым расхождением обогащающегося духовного мира постепенно эмансипирующейся личности и узких рамок церковного католического канонического мироощущения именно в XII в. Психологи в своих терминах определяют это явление как расхождение между *credo* и *libido* (см.: Лок, 1960; Кэмпбелл, 1970; Оож, 1974).

Отражением известного кризиса в этом смысле являются развитие ересей в Южной Франции и новый рациональный подход к догме со стороны Пьера Абеляра и его сторонников.

В «Тристане и Изольде» или в романах Кретьена-де-Труа мы имеем, в сущности, дело не с новыми религиозными исканиями, а с известной свободой творческой фантазии, с новым индивидуальным психологическим и нравственным опытом, не укладывающимся в рамки канонических церковных представлений.

Эмансипация индивида в рыцарском романе ведет к более свободному отношению как к церковной догме, так и к традиционным символам. Эмансипирующееся сознание индивида ста-

88

новилось на путь более свободного оперирования мифологическими образами и символами, взятыми не только из христианской, но и из кельтской традиции. Кэмпбелл прав (Кэмпбелл, 1970, с. 43), что одевание кельтских богов и героев в одежду христианских рыцарей ведет к индивидуальному мифотворчеству, «творческой мифологии», базирующейся на том, что собственный психологический опыт осваивается посредством архетипических символов. Добавлю к этому, что указанный процесс есть собственно подлинное рождение литературы, потерявшей фольклорную анонимность и сознательно обращающейся к художественному вымыслу, процесс, более свободно интерпретирующий наследие традиционных символов. Речь, однако, идет именно о более свободном комбинировании и переосмыслении традиционных мотивов и символов, еще восходящих к той или иной мифологической традиции (включая и христианскую «мифологию»), а не о какой-то безграничной, творческой свободе, которой не может быть даже в литературе XX в.

Христианские, языческие, гностические, алхимические символы часто совпадают в своих архетипических истоках. Например, эквивалентны кельтские котел и рог изобилия, чаша гностических сект, корзина элевсинских мистерий. Эмма Юнг доказывает архетипическое тождество Грааля-чаши у Кретьена и Грааля-камня у Вольфрама фон Эшенбаха (см.: Оож,

1974, с. 21). Сочетание и совмещение языческих-кельтских и христианских символов способствовало, гибкости художественного вымысла и масштабу этических обобщений. Полисемантизм способствует обобщенности и многогранности символов.

В рамках описываемого процесса мы имеем дело с известными колебаниями того, что можно условно назвать «демифологизацией» и «ремифологизацией». Обе эти тенденции, как сказано, уживаются с самого начала в рыцарском романе, но 'на первых порах тенденция к' демифологизации преобладает, а начиная с повести Кретьена де Труа о Граале происходит известный перелом к ремифологизации на основе сознательной христианизации кельтской фантастики и в результате активного вторжения христианской агиографии в ^Артуров роман. В последующих обработках сюжета Грааля, которые венчаются ци-стерцианскими «Поисками святого Грааля», попытка введения светского куртуазного романического вымысла в догматические христианские рамки будет успешно завершена. Но так или иначе, синтез кельтской и христианской символики привел- к созданию величественного средневекового романа-мифа о Граале, прежде всего у Кретьена де Труа и Вольфрама фон Эшенбаха. На этом заканчиваем рассмотрение становления французского рыцарского романа бретонского цикла и переходим к рассмотрению двух его этапов, представленных соответственно романами о Тристане и Изольде и творчеством Кретьена де Труа.

89

#### 4. РОМАНЫ О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ БЕРУЛЯ И ТОМА. ! ПОЛЕМИКА С НИМИ В ТВОРЧЕСТВЕ КРЕТЬЕНА ДЕ ТРУА

Стихотворный роман о Тристане и Изольде сохранился, как известно, в виде неполных вариантов, принадлежащих перу нормандских труверов Беруля и Тома, а также двух небольших поэм — бернской и оксфордской редакций «Тристана юродивого». Кроме того, сохранились лиро-эпическое «Лэ о жимолости» Марии Французской и позднейший прозаический роман о Тристане.

Поскольку вариант Беруля более архаичен, но вместе с тем некоторые упоминаемые в нем реалии не существовали ранее 1191 г., и, следовательно, хотя бы часть текста Беруля написана уже после явно менее архаического варианта То'ма (созданного где-то в 70-х или 80-х годах), то возникла гипотеза о существовании двух авторов для различных частей рукописи, приписываемой Берулю (в первой части больше связи с фольклорной традицией и с *chansons de geste*, во второй — больше книжности, более индивидуализированы рифмы, больше эстетической утонченности; между частями имеются сюжетные противоречия, см.: Райно де Лаж, 1968); гипотеза эта, однако, не завоевала признания. Еще более архаический французский вариант восстанавливается на основании сохранившегося немецкого перевода Эйльхарта фон Оберге, а неполный текст Тома реконструируется с помощью немецкого — правда, весьма творческого— переложения, сделанного в начале XIII в. Готфридом Страсбургским, и норвежской саги о Тристрате и Исонде (20-е годы XIII в.), также восходящей к Тома. Тома упоминает некоего Брери как знатока сказания о Тристане, и, по-видимому,, о том же Брери (*Bledhericus, Bleheris*) говорят Жиро де Барри в «Описании Камбрии» и один из продолжателей кретьеновской «Повести о Граале»; не исключено, что Брери был двуязычным кельтско-французским рассказчиком и что его не дошедшая до нас версия была на грани фольклора и литературы, на переходе от кельтской саги к французскому роману. Реконструируя французский «архетип», к которому можно было бы возвести все основные варианты, Ж. Бедье опирается главным образом на текст Беруля, а Шепперле — на Эйльхарта фон Оберге, но оба привлекают и другие материалы, в частности более позднюю прозаическую версию.

Со времени Ж. Бедье, как мы знаем, принято противопоставлять «общую версию» и «куртуазную», относя к первой Беруля, французский источник Эйльхарта и бернского «юродивого Тристана», а ко второй — Тома (и Готфрида), а также оксфордского «Тристана юродивого». Однако это привычное деление признается далеко не всеми. Например, П. Жонен находит у' Беруля гораздо больше элементов куртуазности, чем у Тома, а у Тома — некоторые явные антикуртуазные черты (Жонен,

90

1958), Э. Кёлер и Х. Вебер (Кёлер, 1966; Вебер 1976) видят в Тома выразителя не куртуазной, а «буржуазной» точки зрения. Для наших целей (сравнительно-типологических) роман о

Тристане и Изольде интересен прежде всего как целое, ибо вся совокупность вариантов представляет ранний этап развития бретонского и вообще куртуазного романа. По ходу дела следует оговориться, что я под куртуазным романом (синоним рыцарского романа) понимаю нечто более широкое, чем произведения, строго выражающие куртуазную доктрину трубадуров или Андрея Капеллана. Авторы куртуазных романов могут отклоняться от этой доктрины, спорить с ней или ее сильно модифицировать, но оставаться при этом авторами куртуазных романов, представителями куртуазной литературы. Более того, следует признать, что художественные достижения, куртуазного романа, имеющие подлинное общечеловеческое звучание, связаны с выходом за-рамки собственно куртуазной доктрины; они либо еще не выразили ее со всей полнотой и точностью, не сумели подчинить ей традиционный сюжет (романы о Тристане и Изольде), либо уже переросли ее, поняв ее ограниченность и недостаточность («Повесть о Граале» Кретьена де Труа). Кроме того, собственно куртуазные концепции вроде провансальской *fin'amors* вырабатывались в связи с поэтической практикой лирических поэтов и применялись в быту в виде светских игр, условного этикета и т. п., но, перенесенные на эпический простор романа, они не могли не обнаружить в той или иной мере свою известную утопичность, не натолкнуться на непредвиденные противоречия, на необходимость дополнения и изменения самой этой доктрины. Сказанное, однако, не должно умалять значения куртуазных концепций для развития, романной проблематики, элементов психологического анализа и т. д. (см. выше о средневековых теориях любви как идеологической предпосылке куртуазной литературы). Возвращаясь к романам о Тристане и Изольде, я хотел бы прежде всего сказать, что здесь традиционный сюжет известным образом доминирует над его интерпретацией в той или иной версии, что и Беруль и Тома в гораздо большей степени следовали традиционному сюжету, чем Кретьен и некоторые другие более поздние авторы.

Самое замечательное в романах о Тристане и Изольде — это сам их сюжет, непосредственно выражающий чудо индивидуальной любви (метонимизированный или метафоризированный колдовским напитком) как трагической стихии, обнажающей «внутреннего» человека в эпическом герое и разверзающей пропасть между стихией чувств и нормами социального поведения, между личностью и социальной «персоной», личностью и общепринятым необходимым (в его необходимости нет сомнений в романе) социальным порядком.

Так же как и в романах античного цикла (прямое влияние

91

здесь ничтожно — см.: Жонен, 1958, с. 170—175 — в этом смысле романы о Тристане стоят с ними на одной ступени), любовь рисуется здесь как роковая страсть, как веление судьбы, перед которой человек бессилён, и как разрушительная стихия для любящих и для их окружения. Даже когда эпический герой «строптив» или «неистов» (чего нельзя сказать о сдержанном Тристане), он остается всегда в рамках своей социальной персоны, не вступает в конфликт ни с самим собой, ни с укорененным социальным порядком. Тристан, до того как он испил роковой напиток - и полюбил Изольду, был подлинным и, можно сказать, образцовым эпическим героем — победителем чудовищ (Морхольта и дракона), защитником интересов родной страны, не желающим платить дань врагам, идеальным вассалом своего дяди-короля и его достойным наследником.

Я уже отмечал, что первая (вводная) часть романа имеет характер образцовой "богатырской сказки и представляет собой не позднейшее добавление к ядру сюжета, а ту эпическую стихию, из которой сюжет романа постепенно кристаллизовался. Как только Тристан полюбил Изольду, он совершенно переменялся, стал рабом своей страсти и невольником своей судьбы. В дальнейшем все его «подвиги» служат только спасению Изольды и себя, ограждению своих с ней незаконных отношений от слежки любопытных, интриг недоброжелателей, преследования со стороны Марка, короля и законного супруга Изольды. Таков богатырский прыжок Тристана, спасающий его от казни, победа над похитителями Изольды, соглядатаями и т. п. Последнюю, смертельную рану Тристан получает в бою, к которому его принудил Тристан Малый, апеллируя к любви Тристана к Изольде. Во второй (основной) части романа мы видим Тристана не столько с мечом как доблестного рыцаря в сражениях и поединках, сколько в качестве участника хитроумных «новеллистических» проделок ради устройства свидания с Изольдой или введения в заблуждение Марка, причем не раз в различных



шутовских обличьях (прокаженный, нищий, безумец), служащих маскировкой. Враждебные Тристану придворные и вассалы короля встречают бескомпромиссный отпор со стороны Тристана и описаны с известной антипатией со стороны повествователя, но к Марку Тристан и Изольда, хотя и обманывают его постоянно, испытывают известный пиетет, Марк, в свою очередь, любит не только Изольду, но и Тристана, рад возможности быть к ним снисходительным, готов им слова доверять, но вынужден считаться с окружением, которое как бы стоит на страже его чести.

Тристан и Изольда признают незыблемость своих социальных статусов и нисколько не покушаются на социальный порядок, как таковой. С другой стороны, они не испытывают и раскаяния как грешники перед богом, поскольку зло само" по себе не входит в их намерения (упор на субъективное намерение в 92

оценке греха характерен для большей терпимости XII в.), и они чувствуют себя подчиненными высшей силе (о трактовке-греха и раскаяния в романе см.: Пайен, 1967, с. 330—360). При этом не только добрый отшельник Огрин сочувствует грешникам (в версии Беруля), но и «божий суд» склоняется в их пользу, несмотря на всю двусмысленность клятвы Изольды.

Таким образом, торжествует концепция любви как роковой и разрушительной силы, по отношению к которой основные-действующие лица, т. е. Тристан, Изольда, Марк, а также жена Тристана, Изольда Белорукая, являются жертвами. То, что-здесь рисуется именно трагедия индивидуальной страсти, подчеркивается как раз неудачной женитьбой Тристана: совпадение имен Изольды Белокурой и Изольды Белорукой в сочетании с невозможностью для Тристана забыть в объятиях жены свою любовницу и даже выполнять свои супружеские обязанности — все это указывает на безнадежность замены при наличии такой индивидуальной страсти. Несовместимость страсти с субстанциональными условиями жизни, ее действие как хаотической силы, разрушающей социальный космос, имеет естественным следствием трагическую гибель страдающих героев; только в смерти; они могут соединиться окончательно.

Вторая, чисто «романная» часть повествования представляет прямую антитезу первой — эпической; нет места для их синтеза.

Из сказанного вполне очевиден смысл самого сюжета независимо от дополнительных штрихов того или иного варианта.. В -античной «триаде» тенденции к изображению трагических: страстей только оттеняли те или иные эпизоды классических; античных эпических сюжетов, а здесь сам сюжет составил главный уровень выражения. Чтобы изменить основной смысл романа, нужно было изменить достаточно существенно его сюжетный осто, этого не сделали ни Беруль, ни Тома; на экспериментальную ломку сюжета ради изменения всего смысла решился впоследствии Кретьен де Труа.

Сюжет Тристана и Изольды, как мы знаем, -имеет специфические кельтские корни, в его кельтских прототипах уже имели место «треугольник» (с акцентом на противопоставление старого» короля и молодого любовника) и любовная магия, «фатально» подчиняющая героя, но там не было еще изображения чувств; и конфликта душевной жизни человека с социальным контекстом его жизни. Мы не можем поэтому исключить дополнительного влияния любовной лирики, в которой раньше, чем в романе, произошло открытие «внутреннего человека». Обращает нш себя внимание и сходная общая ситуация в романе о Тристане-и Изольде и в провансальской лирике, где высокая любовь, как, правило, адресовалась чужой жене, чаще всего жене высокопоставленного лица, иногда сюзерена рыцаря-поэта.

Нам известна теория Дени де Ружмона (см.: Ружмон, 1956)

9S

"О том, что сюжет Тристана и Изольды есть куртуазный миф, иллюстрирующий нарочитую, экзальтированную любовь-страдание трубадуров, якобы скрывающую -тайное тяготение к смерти; меч, лежащий в лесу между Тристаном и Изольдой, по мнению Ружмона,— запрет на реальность любви. (Имеется попытка другого автора в духе куртуазного assag, т. е. своеобразного ри-•туала невинных объятий е дамой, трактовать и отношения Тристана со второй Изольдой, см.: Пайен, 1967, с. 360.) Элементы куртуазности в самом сюжете видит и В. М.' Козовой, частично следующий за Ружмоном в своей в целом прекрасной вступи-тельной статье к советскому изданию знаменитой компиляции Ж. Бедье (Козовой, 1967).

Между тем Ружмон не только напрасно связывает куртуазную поэзию трубадуров с дуализмом катаров; он затушевывает черты радости в мироощущении трубадуров и приписывает им концепцию любви-смерти, которая характерна не для трубадуров, а для более ранней арабской лирики, вряд ли повлиявшей на «Тристана и Изольду» (романическая поэма «Вис и Рамин» Гургани, в которой Ценкер и Галлэ видели источник «Тристана и Изольды», также совершенно лишена этих пессимистических нот).

В отличие от поэзии трубадуров ни о каком воздержании в отношениях с дамой в «Тристане и Изольде» нет и речи, и эпизод с мечом, лежащим между ними, следует отнести к реликтовой сфере (может быть, к мотиву Тристана — заместителя в сватовстве; ср. Зигфрида в «Нибелунгах»). Тристан в противоположность куртуазным нормам воздерживается в отношениях с женой и не воздерживается в отношениях с возлюбленной, правда, платоническая сублимация у ранних трубадуров была не столь явной, но зато и сама куртуазная доктрина еще не вполне утвердилась. Некоторая аналогия между ранними трубадурами и «Тристаном и Изольдой» возможна, но и такая аналогия скорее является не плодом влияния, а отражением общей ситуации — эмансипации любовного чувства вне брака, который был обычно плодом различных «феодалных» расчетов. Само изображение любви как стихийной силы, сугубо асоциальной, ведущей к трагедийным конфликтам, совершенно чуждо куртуазной доктрине с ее представлением о цивилизующей и социализующей роли любовного служения даме. Известная наивность в изображении только что открытого чуда индивидуальной страсти составляет особую прелесть истории Тристана и П. Жонен (Жонен, 1958) сделал попытку выделить из «общей версии», гипотетически близкой к «прототипу» (если таковой вообще существовал), текст Беруля, противопоставив его Эйльхарту фон Оберге, вернее, несохранившемуся французскому оригиналу, с которого последним был сделан немецкий перевод. По мнению Жонена, Беруль не только следует традиции, но и

воспроизводит непосредственно нравы и обычаи своего времени, например нормы божьих судов и статус деревни прокаженных (ср. предположение П. Ле Жантиля об отражении Берулем громких адюльтерных скандалов XII в.; см.: Ле Жантиль, 1953—1954, с. 117); в отличие от Эйльхарта он уделяет некоторое место описанию чувств, изображает Изольду не пассивной сообщницей Тристана, а яркой личностью, все время проявляющей инициативу; на контрастном фоне жестокого преследования? влюбленных мелькают светлые картины охоты, игр и праздников, на которых Изольда пользуется всеобщим почитанием. В этом П. Жонен даже видит известную «куртуазность» версии; Беруля. Однако в действительности проявления куртуазности Беруля очень трудно уловимы, чтобы говорить о них всерьез.

П. Нобль правильно отмечает, что неизбежные элементы «куртуазности» проявляются только в артуровских эпизодах (смл Нобль, 1969; ср. также: Михайлов, 1976, I, с. 676—677). В этой связи отметим и попытку найти какие-то черточки куртуазности у Эйльхарта (см.: Фурье, 1960, с. 38).

У Беруля как раз очень ярко выступают эпические мотивы (окружающие Марка бароны и их взаимоотношения с королем прямо напоминают атмосферу *chansons de geste*); у него, как и у Эйльхарта, много второстепенных персонажей и эпизодов. Важнейшая черта «общей версии» — придание первостепенного значения любовному напитку как главному источнику роковой любви и вместе с тем ограничение срока его действия (у Эйльхарта — четыремья, а у Беруля — тремя годами). Когда срок действия напитка близится к концу, Тристан и Изольда, находящиеся в это время в изгнании в лесу Моруа, начинают ощущать тяготы лесной жизни, ненормальность своего положения, начинают думать об обиде, нанесенной Марку, испытывают тоску, мечтают восстановить «нормальное» положение, нормальный социальный статус всех участников драмы. Роль советника и отчасти помощника в примирении с Марком исполняет отшельник: Огрин, полный сочувствия к невольным грешникам.

Такое возложение ответственности на роковой напиток и судьбу — служит мотивировкой негативного освещения образов? придворных, преследующих влюбленных, ссорящих Марка с племянником — наследником Тристаном. Однако снисходительность повествователя к Тристану и Изольде не ослабевает и тогда когда Изольда — обеляет себя двусмысленной

клятвой пред, «божьем судом» (она была только в объятиях Марка и нищего, который ее перенес через воду, — то был переодетый Тристан), и даже тогда, когда свидания возобновляются. Как бы сами страдания героев продолжают вызывать сочувствие. Бе-руль, как и Эйльхарт, излагает сюжет как рассказчик, не пытаясь создать его единую, строго непротиворечивую интерпретацию.

Более строгую и, по-видимому, действительно куртуазную по»

9S

«своим интенциям интерпретацию сюжета предлагает Тома в сво-ем романе о Тристане. А. Фурье (Фурье, 1960, с. 2\—ПО) настаивает на историко-географическом «реализме» Тома, который не только вставил историю Тристана в рамку квазиисторической схемы Гальфри-да и Васа, но и сохранил историческую географию XII в. и •отразил политические отношения Генриха II Плантагенета с кельтскими землями, с Испанией и т. д. Марка он представил английским королем (зато должен был отказаться от Артура, -фигурировавшего в версии Беруля). В этом отношении, однако, нет резких различий с Берулем, живо передавшим некоторые особенности быта, обычного права и т. п. Важнее — известное рациональное композиционное упорядочение, устранение некоторых противоречий, освобождение от некоторых второстепенных персонажей и эпизодов, несколько большая забота о правдоподобии. Основываясь на сохранившейся части текста Тома и -его германоязычных перелagateлях, можно отметить отказ от •фантастического представления Морхольта великаном, от сказочных мотивов ласточек с золотым волосом Изольды и чудесной ладьи, знающей нужный путь, уменьшение роли колдовско-то питья, отказ от ограничения его определенным сроком и изъятие сцен, связанных с «раскаиванием» Тристана после окончания действия напитка (в частности, сцен с Огрином), замену целой труппы преследователей сенешалем Мариадоком, передачу Бранжъене функций возлюбленной Каэрдина и злопамятства по отношению к Тристану, сокращение эпизодов преследования героев и некоторое смягчение их жестокости, сокращение числа возвращений Тристана в Корнуэльс (опущен «Тристан юродивый»).

Сокращая некоторые эпизоды и упорядочивая композицию, Тома внес очень мало дополнительных мотивов. Важнейшие — трот любви, в котором любовники жили в изгнании, и зала со статуями Изольды и Бранжъены, выстроенная Тристаном, жогда он расстался с Изольдой. Эти мотивы непосредственно •связаны с новой интерпретацией Тома.

Тома почти совсем исключает внешние описания быта, празднеств, охоты и т. п., но зато надстраивает над чисто сюжетным •планом «психологический» уровень любовной риторики и элементов анализа душевных переживаний в форме внутренних •монологов действующих лиц, в первую очередь самого Три-•стана. Самоанализ Тристана дополняется анализом от имени автора. В сотнях стихов описываются колебания Тристана перед женитьбой и угрызения совести после женитьбы. Тома умеет •описать душевные колебания и внутреннюю противоречивость, даже парадоксальность некоторых чувств, в частности смешения -любви, ревности, обиды и тоски, которое Тристан испытывает •после расставания с Изольдой, или заколдованного круга переживаний в связи с женитьбой Тристана, предпринятой с целью

-96

«лечения» любви браком. Тристану кажется, что Изольда забыла его и испытывает наслаждение в браке с Марком; досада и горечь влекут за собой попытку ненависти, которая оказывается столь же мучительной, как и любовь, однако спасительное равнодушие недостижимо. Он как будто влюбляется во вторую Изольду, но лишь из мучительного желания излечиться от любви к первой, однако бегство от скорби только обостряет скорбь, а присутствие второй Изольды снова усиливает любовь к первой и т. д. в том же духе. Дебатируются противоречия между правами любви и общественными ограничениями, жалостью и честью, душой и плотью. Разрыв между сердцем и телом, положение мужчины между двумя женщинами (Тристан между двух Изольд) и женщины между двумя мужчинами (Изольда между Тристаном и Марком) особенно занимают Тома-психолога. Такое развитие элементов психологического анализа специфично для куртуазного романа; сам уровень этого анализа у Тома никак не ниже, чем у Кретьена де Труа.

Тома в значительной мере привержен и самим куртуазным идеалам. Он прославляет любовь Тристана и Изольды. У него имеются намеки на зарождение чувства у героев еще до напитка,

образ напитка из метонимического (как у Эйльхарта и Бе-руля) делается метафорическим, превращается в частный символ любовной страсти. Напиток перестает служить оправданием, но это несколько не ослабляет, а только увеличивает сочувствие героям, чья любовь в значительной мере плод их свободного выбора. Поэтому у Тома нет и речи о раскаянии, а испытываемые героями угрызения совести выражают их чувство вины перед самой любовью. Поэтому жизнь любовников в лесу трактуется идиллически, в совершенно ином духе, чем у Беруля: живя в лесной глуши, в гроте любви Тристан и Изольда испытывают упоение. Описание грота любви известно нам в основном по пересказу Готфрида Страсбургского (эта часть текста Тома пропала, а в норвежской саге грот только кратко упоминается); еще великаны платили дань таинству любви в этом гроте, а находящееся в центре грота в роли языческого алтаря хрустальное ложе испокон веков освящено служением богини любви. Описание прекрасной лужайки с цветами, источником, пением птиц и тремя липами в центре, вероятно, навеяно образом рая. Язычески одухотворенная любовь Тристана и Изольды рисуется на фоне девственной природы и в гармонии с ней. Когда Тристан и Изольда вынуждены расстаться, то Тристан с помощью великана устанавливает в пещерной зале статуи Изольды и ее подруги Бранжьены и поклоняется статуям, мысленно беседуя со своей отсутствующей возлюбленной.

Подобное обожествление возлюбленной, так же как черты языческого культа любви, несомненно, имеют прямую связь с куртуазной доктриной. В принципе оправдывая любовь Триста-

97

на и Изольды как великую страсть, одновременно чувственную» и возвышенную, Тома в определенный момент, в связи с расставанием Тристана и Изольды после периода жизни в лесу, разделяет неоплатоническим образом «плоть» и «душу»: теперь Марку принадлежит плоть Изольды, а Тристану — ее душа. Такое разделение отвечает куртуазной «норме». Куртуазная идеология ярко выразилась в эпизоде с Бранжьеной, проклинающей Тристана и своего возлюбленного Каэрдина за мнимую трусость: они якобы убежали от преследования Кариадо и не остановились даже, заклиняемые именем своих дам (на самом деле беглецами были их оруженосцы). Куртуазная любовь определенным образом связана с честью и доблестью. Это проявилось и в последнем поединке Тристана, когда он вышел на бой после обращения к нему как к рыцарю, испытывавшему великую любовь. Имеются и другие мотивы, указывающие на куртуазные влияния: обучение Тристана в детстве наукам и искусствам (игре на роге и арфе), вежество Тристана, ухаживающего за Изольдой (подарки, сочинение песен), и др.

Все эти, несомненно, куртуазные интенции Тома не могут, однако, превратить сюжет Тристана и Изольды в иллюстрацию к куртуазным доктринам, и куртуазная идеализация любви Тристана и Изольды в конечном счете только подчеркивает ее глубокий и безысходный трагизм.

В свое время Ж. Бедье писал, что «произведение Тома в основном представляет собой усилие придворного поэта ввести элегантность и светскую изысканность в суровую и жестокую легенду» (Бедье, 1905, с. 52—53).

Тома, безусловно, пытался внести и собственно куртуазные идеалы, но сюжет этому сопротивлялся. Сопротивление сюжета и побудило некоторых исследователей прийти к парадоксальному выводу об антикуртуазности Тома. П. Жонен считает противоречащими куртуазным нормам бурные переживания героев, выходящие из-под контроля рассудка, ревность Тристана к Марку и страх Изольды перед мужем, поиски Тристаном другой женщины, вместо того чтобы удовлетвориться любовью издалека к первой Изольде, брань Бранжьены по поводу недостойного адюльтера, излишнюю чувственность героев и свойственное им состояние тревоги (Жонен, 1958, с. 282—326).

Х. Вебер подчеркивает, что выражающая куртуазную концепцию «дизъюнкция» любовного томления и любовной реализации (разрыв между «сердцем» и «телом») подается у Тома слишком трагически и ведет к потере радости. За этим, по мнению Х. Вебера, скрываются проявление более общего разрыва между «желать» и «мочь» (*desir/poeir*) и одновременно следствие ненавистного «случая», «судьбы», враждебной свободной-воле' индивида (отсюда делается вывод о критике со стороны Тома куртуазных теорий с «буржуазных» позиций; см.:

Вебер, 1976, с. 35—65).

98

В действительности позиция Тома просто отражает невозможность подлинно 'куртуазной' интерпретации более архаического предкуртуазного сюжета без его решительной ломки. Синкретизм чувственной и возвышенной любви, роковой характер любовной страсти, ведущей к страданию и смерти, заложены в самом ядре сюжета и совершенно неустранимы. Уважение к традиционному сюжету, в сущности, способствовало правдивости Тома.

В прекрасной статье П. Ле Жантиля говорится, что куртуазность не мешает Тома быть реалистом (Ле Жантиль, 1953—1954, с. 21; ср. о «реализме» Тома: Фурье, 1960, гл. 1). Я бы избегал употребления этого термина в применении к средневековой литературе, но Ле Жантиль прав, подчеркивая объективный результат, к которому приходит Тома. Величие Тома как раз и заключается в том, что отчасти вопреки своим куртуазным идеалам и благодаря доступным ему средствам психологического анализа он сумел глубже Беруля и других раскрыть объективный характер трагедии Тристана и Изольды и тем самым продемонстрировать бессилие куртуазной доктрины найти выход из реальных коллизий индивидуальной любви в контексте средневекового социума (и — шире — в общечеловеческом плане).

Романы о Тристане и Изольде, с одной стороны, и творчество Кретьена де Труа — с другой, соотносятся как первый и второй этапы, ранний и «классический» в истории французского куртуазного романа.

Для Кретьена де Труа критическая переоценка сюжета Тристана и Изольды была исходным пунктом его собственного творческого пути. Из перечня ранних произведений Кретьена в начальных стихах «Клижеса» известно, что он сам написал «Повесть о короле Марке и Изольде Белокурой», но так как повесть эта не сохранилась, то осталось неизвестным, что она собой представляла: был ли это короткий стихотворный фрагмент типа лэ (может быть, эпизоды, в которых особую роль играл Марк) или настоящий роман. Учитывая дошедшую до нас учебническую «Филомену», можно предположить,<sup>1</sup> что и к «Повести о короле Марке и Изольде Белокурой» Кретьена привел интерес к изображению трагической страсти, объединявшему античный цикл с тристановской традицией. Трудно решить, какова была в повести Кретьена интерпретация этой традиции. Ясно только, что в последующих произведениях Кретьена сохранилась сознательная критика тристановской модели мира и что эта критика имела большое и весьма принципиальное значение.

В романах «Эрек и Энида» и особенно «Клижес» отношение к этому сюжету у Кретьена резко отрицательное, притом полемически заостренное.

Имеется целый ряд мест в романе «Эрек и Энида», которые

7\*

99

являются отрицательными репликами на «Тристана и Изольду». Самая яркая из них — ироническое замечание о том, что «в эту первую ночь Энида не была ни похищена, ни заменена Бранжьюной».

, С. Хофер (Хофер, 1954, с. 78—85) утверждает, что целый ряд сцен в романе «Эрек и Энида» восходит имплицитно к «Тристану и Изольде»; выход королевы в начале «Эрека и Эниды», по его мнению, — прототип выхода Изольды на охоту с Марком, появление перед алтарем Эрека с Энидой предвосхищает такую же сцену с Марком и Изольдой; лесная жизнь Тристана и Изольды находит отголосок в пребывании Мабонагрена и его возлюбленной в чудесном саду (у Тристана это вынужденно, а у Мабонагрена — добровольно) и т. п. Обращение Эниды с домогающимися ее любви графами, по мнению Хофера, контрастно ориентировано на поведение Изольды. Даже «малодушие» (recreantise) Эрека он склонен возводить к сосредоточению Тристана на Изольде. Находит Хофер и ряд лексических совпадений. У него есть и натяжки,<sup>4</sup> но он, несомненно, прав в том, что скрытая полемика с «Тристаном и Изольдой» имеется в «Эреке и Эниде» и красной нитью проходит затем через творчество Кретьена. Идеальная любовь в «Эреке и Эниде» — супружеская, так что жена является одновременно другом и возлюбленной; здесь осуждается такое погружение в любовь, которое отрывает от действия, ослабляет рыцарскую доблесть. Переход от адюльтера к супружеской любви сам по себе не гарантирует гармонии и не устраняет возможной коллизии чувства и социального долга, но автор мучительно ищет и находит вместе со своими персонажами достойный выход и

оптимистический финал. Кроме того, Кретьен находит в «Эреке и Эниде» обоснование и место для продолжения Эреком подвигов, сравнимых с деяниями эпических героев, что восстанавливает слабеющую (в «Тристане и Изольде») связь с эпическим наследием. Я пока отложу дальнейшее рассмотрение этого программного произведения Кретьена и обращусь к следующему роману — «Клижес», имеющему в значительной степени «экспериментальный» характер и явно задуманному и осуществленному (это признают, начиная с Фёрстера, все исследователи) как антитеза «Тристана и Изольды», своеобразный «Антитристан», или «Неотристан», в котором энергично оспаривается концепция роковой разрушительной страсти. В «Клижесе» имеется четыре очень существенных полемических упоминания «Тристана и Изольды». Кроме того, имеется целый ряд параллелей, которые С. Хофер, например, считает вполне сознательными со стороны Кретьена (см.: Хофер, 1954, с. >112—120). К числу этих параллелей относятся сам принцип деления на две части (история родителей героя/история героя), любовный треугольник с участием дяди и племянника, морское путешествие, мотив волоса возлюбленной (Изольды и

100

Соредамор), колдовской напиток, наперсницы (Бранжьена и Фессала), временные отъезды Тристана и Клижеса. А. Фурье приводит и другие сходные детали. Он считает, что в «Клижесе» широко использованы и общая версия, и куртуазная, но полемика ведется специально против куртуазной версии Тома (Фурье, 1960, с. 111—178). Х. Вебер, автор специальной диссертации «Кретьен и поэзия о Тристане» (см.: Вебер, 1976), считает, что полемически поставленная в «Клижесе» проблема единства телесной и душевной жизни («тела»/«сердца») уже фигурировала эксплицитно в романе Тома. Выявление отдельных параллелей имеет, конечно, значение только при выявлении общего полемического замысла Кретьена. Я бы к этому добавил, что все существенные элементы «Клижеса» восходят к сюжету Тристана и Изольды.

Действительно, следуя построению «Тристана и Изольды», Кретьен вводит в качестве первого звена историю родителей Тристана — Александра и Соредамор. В их отношениях не было резкого перехода от равнодушия или даже враждебности к страстной, неистребимой любви после случайно выпитого напитка. Их чувства развивались постепенно, так что они не сразу его осознали; поведение обоих юношески робко и деликатно, делу помогает сочувствующая им королева Гениевра. Внешнее сходство с «Тристаном» подчеркивается тем, что любовь их вспыхивает на корабле, но нет никакого магического наитка. В качестве «случайности» и «судьбы» любовный напиток вызывает протест Кретьена. «Напиток» для Кретьена — это слишком внешний повод для возникновения любви, и он пытается мотивировать возникновение любви естественным образом, прибегая для этого к средствам психологического анализа, пусть даже схоластически прямолинейным, восходящим к риторике Овидиева типа. Прорыв любовного чувства стимулируется совсем иной реалией, более скромной и естественной — золотым волосом Соредамор, вшитым в рубашку Александра (возможно, полемический намек на золотой волос Изольды, принесенный ласточкой во дворец короля Марка).

М. Лазар (Лазар, 1964, с. 213) правильно отметил, что первая любовная история (родителей) описывает, а вторая (главных героев) осуществляет полемику.

Основные герои романа — греческий принц (-сын Александра) и кельтская принцесса, как уже отмечалось, связаны таким же «треугольником» с новым греческим императором Алисом, дядей Клижеса, как Тристан и Изольда с Марком. -

Клижес — племянник и наследник Алиса. Алис вынужден дать обещание не жениться, чтобы не иметь другого наследника, но нарушает договор и сватается к германской принцессе Фенисе. Эти подробности делают Алиса отрицательным персонажем и как бы освобождают Клижеса от уважения к нему, от внутренне мотивированного чувства долга. Тем не менее

101

Клижес участвует в сватовстве и в борьбе с саксонским герцогом, также претендующим на руку Фенисы. Так же как Тристан, Клижес проявляет доблесть в «добывании» Фенисы — отбивает ее у похитивших девушку саксонцев и побеждает в поединке самого саксонского герцога. Любовь его к Фенисе возникает столь же естественным и деликатным образом, как любовь Александра к Соредамор.

Фениса, полюбив Клижеса, сама противопоставляет свою позицию позиции Изольды, возмущаясь тем, что Изольда принадлежала двум мужчинам. «Тот, кто владеет сердцем, пусть владеет и телом» (ст. 3164).

Кроме того, Фениса явно не хочет быть игрушкой в руках рока, она стремится к активному выбору по своей свободной воле, к активному поиску выхода из тупика. А. Фурье рассматривает Фенису как сторонницу куртуазной доктрины в качестве идеологического основания для соблюдения социальных условностей и чести королевы, чем пренебрегала Изольда,— мне это кажется натяжкой. Скорее Фениса ищет честного пути -избавиться от условностей, не нарушая морали.

Х. Вебер считает, что Кретъен ищет компромиссный, выход из трагического раздвоения тела/сердца и трагической власти случая-судьбы за счет превращения объективной категории бытия в «стратегию». Напиток, например, становится у него орудием интриги. Глагол «не мочь» (*ne poeir*), выражавший ситуацию Тристана, здесь ловко перенесен на императора Алиса, от которого Фениса решила окончательно ускользнуть (да и власть императора чисто формальная, в чем Вебер видит параллель к соединению/разъединению «тела» и «сердца»). Фениса заставляет «случай» (судьбу) служить себе не на горе, а на пользу, в результате чего трагический мотив становится комическим (подробнее см.: Вебер, 1976, с. 66—85). Как бы ни трактовать «Тристана и Изольду» Тома, в качестве куртуазной версии или нет (как считают Жонен и Вебер, см. выше), совершенно очевидно, что Кретъен здесь спорит и с Тома, и с провансальским *fin'amors* (о критике в «Клижесе» *fin'amors* см.: Лазар, 1964, с. 213—232). Не имея возможности сразу избавиться от нелюбимого: мужа и официально стать женой Клижеса, Фениса прибегает к колдовству и хитрости. Отвергнутый было колдовской напиток появляется теперь на арене, но в отрицательной функции. Приготовленное кормилицей зелье должно «открепить» императора-мужа от Фенисы, напиток обрекает его на то, чтобы быть' способным к любовному соединению с женой только в воображении, во сне. (В этом пункте роман Кретъена, отклоняясь от три-становского сюжета, странным образом совпадает с романической поэмой «Вис и Рамин» Гургани, в которой отдельные исследователи видят источник «Тристана и Изольды»: колдовской талисман кормилицы-колдуньи вызывает бессилие Мубада, ста-  
102

рого мужа Вис.) Для соединения со своим возлюбленным Фениса притворяется мертвой и перенесена Клижесом в специальную башню с садом, где оба наслаждаются счастьем. Ж. Фраппье сравнивает этот сад с лесом и гротом любви, в котором спасаются Тристан и Изольда. Если принять это сравнение, то можно сказать, что Тома стоит на стороне «природы» (естественный фон для естественных чувств), а Кретъен — на стороне «культуры». Сюжет мнимой покойницы, вероятно заимствованный Кретъе-ном из книги, найденной в соборе Святого Петра (см.: Фраппье, 1968, с. МО), был широко известен в средние века; он был впоследствии использован в итальянской новелле и в «Ромео и Джульетте» Шекспира. Прибегая к такому «новеллистическому» выходу из тупиковой ситуации ради осуществления свободной воли и сердечных «прав», Фениса действительно предвосхищает героинь литературы европейского Ренессанса. Правда, к хитростям прибегали и Тристан с Изольдой\* чтобы устраивать свидания, но Фениса в отличие от них пользуется хитростью для того, чтобы раз и навсегда освободиться от ложной и недостойной ситуации. Когда тайник случайно обнаружен (ср. аналогичный мотив лесной жизни корнуэльских любовников) и влюбленным приходится бежать под защиту короля Артура, то, на их 'счастье, разгневанный Алис задохнулся от ярости и герои могут'Открыто в качестве царствующих особ вернуться в Константинополь (совершенно как Вис и Рамин у Гургани).

Переосмысление сюжета «Тристана и Изольды» в «Клижесе» весьма наглядно выражается на уровне композиции, поскольку те же самые синтагматические звенья подвергаются перестановке, переакцентировке, перемене функций. В «Тристане и Изольде» за циклом эпизодов, в которых любовники с помощью различных ухищрений устраивают свидания, чтобы затем вновь расстаться, следуют их совместная жизнь в изгнании в лесу, затем длительная мучительная разлука и, наконец, смерть как случайность и вместе с тем естественный венец их трагической судьбы. В «Клижесе» «разлука» как проверка прочности чувств предшествует попыткам соединиться, а серия хитроумных свиданий стягивается в

один эпизод решительного объединения любящих. Этот эпизод представляет одновременно добровольную (в отличие от вынужденной в «Тристане») изоляцию от общества (не в лесу и гроте, а в саду и башне). Не подчиняясь судьбе, а держа постоянно инициативу в своих руках, герои саму смерть превращают в некий спасительный трюк: имитируя смерть, Фениса обеспечивает счастливую совместную жизнь. В действительности «вместо» них умирает их враг, и изоляция кончается. Такие разные звенья, как «устройство свиданий», «жизнь в изоляции» и «смерть», объединяются между собой и с таким распределением функций, которое обеспечивает happy end.

103

В общем и целом переосмысление тристановского сюжета и особенно интерпретация Тома в «Клижесе» Кретьена не могут быть признаны убедительными, поскольку Кретьену не удалось ни избавиться от колдовских мотивов, ни уменьшить роль случайностей; его художественная полемика является экспериментально-рассудочной и в этом смысле ограниченной. Вместе с тем эта переоценка тристановского сюжета помогла Кретьену создать роман иного типа, с сознательным использованием несколько модифицированных куртуазных концепций.

Отмеченные выше в скобках совпадения с «Вис и Рамином» заставляют задуматься о каких-то общих источниках или «бродячих мотивах». Эти совпадения, между прочим, опровергают мнение П. Галлэ, выводящего «Тристана и Изольду» из «Вис и Рамин», о том, что Кретьен в «Клижесе» критиковал традицию Тристана как «незападную».

Отголоски «Тристана» можно найти и в последующих романах Кретьена, и не всегда в столь строго полемическом контексте. В частности, в «Ланселоте» как бы воспеваются адюльтер Ланселота и Гениевры, жены короля Артура, и сама ночь любви Ланселота и Гениевры с кровавыми простынями от ран Ланселота является калькой с одного из эпизодов повести о Тристане и Изольде. Впрочем, Ланселот остается в отличие от Тристана деятельным рыцарем, спасителем несчастных пленников Мелегана и т. д., любовь к Гениевре только вдохновляет его на подвиги большой социальной ценности.

С. Хофер находит целый ряд повествовательных аналогий «Ланселота» с «Тристаном и Изольдой» (сходство в положении Марка и Артура, Морхольта и Мелегана и многое другое) и считает, что Кретьен здесь прямо исходит из романа Тома, который, в свою очередь, представляется С. Хоферу инспирированным Элеонорой Аквитанской приложением провансальских куртуазных теорий к роману, их «эпизацией». Следует, однако, подчеркнуть, что Хофером недооценено кардинальное расхождение между «Ланселотом» и «Тристаном», которое как раз заключается в трактовке влюбленности Ланселота не как препятствия к его рыцарской активности (такое, может, еще было в «Эреке и Эниде»), а как прямого и главного источника героического вдохновения и рыцарской доблести.

Переходим к рассмотрению основных бретонских романов Кретьена и новой «классической» формы проблемного куртуазного романа, который они представляют. Мы практически исключили из этого рассмотрения уже описанный выше «Клижес» как роман сугубо «экспериментальный» и соединяющий собственно бретонские мотивы с византийскими и иными.

104

#### 5. «БРЕТОНСКИЕ» РОМАНЫ КРЕТЬЕНА ДЕ ТРУА И ИХ СТРУКТУРА

Уже было отмечено, что в романе «Эрек-и Энида» впервые как бы дается «формула» нового романа на бретонский сюжет. «Эрек и Энида» становится образцом для последующих романов Кретьена. Фраппье подчеркивает, что Кретьен в «Эреке и Эниде» мало чем обязан античной традиции и куртуазным романам античного цикла, разве только пышными описаниями копей, одежды, произведений искусства, которые встречались в «Энее». Больше ощущается влияние «Брута» Васа — в описании свадьбы и коронации Эрека, слез Эниды, короля Артура и его двора (см.: Фраппье, 1968, с. 93—94). Двор короля Артура как средоточие истинной рыцарственности и сказочно-утопическая атмосфера бретонской рыцарской страны становятся фоном.

За этим романом следуют другие романы Артурова цикла: одновременно написанные «Ланселот» и «Ивен» (конец «Ланселота» по указанию Кретьена написан Годфруа де Ланьи) и оставшийся неоконченным «Персеваль». Влияние античной традиции в этих произведениях полностью преодолено.



Диахроническое рассмотрение этих романов ставит ряд вопросов в отношении творческого пути зрелого Кретьена (а эти «Артуровы» романы соответствуют его зрелости), его кажущихся иногда странными «зигзагов»; каким образом, например, после такой резкой критики «развратной» Изольды в «Клижесе» и апофеоза семейной любви в качестве выхода из тупика роковой страсти в романе «Эрек и Энида» Кретьен мог создать «Ланселота», где воспевается адюльтер, так же как и в «Три-стане и Изольде» («Ланселота» с «Тристаном и Изольдой» роднит и жанровый генезис из айтхеды)? Не было ли здесь давления на поэта его высокой покровительницы и «заказчицы» Марии Шампанской? И как параллельно с «Ланселотом» мог писаться «Ивен», в котором как будто осуждается «странствующий рыцарь», слишком надолго покинувший свою жену? Как Кретьен, такой светский куртуазный поэт, мог вдруг отвернуться от воспевания влюбленного рыцаря и победителя на блестящих турнирах ради каких-то новых христианских нравственно-религиозных исканий? И не было ли это результатом прямого влияния и опять же «заказа» Филиппа Фландрского, участника крестового похода, тесно связанного с крестоносным государством в Палестине? Однако чисто синхроническое рассмотрение романов Кретьена, принадлежащих к Артурову циклу, ослабляет, если не снимает<sup>1</sup> эти недоумения, поскольку при таком рассмотрении различные мотивы, ситуации и даже точки зрения оказываются элементами определенной художественной системы, вариациями в рамках единой симфонии (разумеется, сама система складывалась, в результате диахронического вызревания).

105

Общая атмосфера в артуровских романах Кретьена неизменна: двор короля Артура полон самых блестящих рыцарей и дам. Король Артур — король праздничный и сказочный, вежественный, ласковый, снисходительный к своему окружению и ко всем, кто к нему хочет обратиться. Равенство благородных рыцарей<sup>1</sup> подчеркивается круглым столом, за которым Артур с ними пирует (главные пиршественные съезды рыцарей и дам происходят на великие христианские праздники).

Кроме Артура и Гениевры при дворе обязательно фигурируют сенешаль Кей, злокозненный насмешник, и племянник Артура, рыцарь *par excellence* Говен. Кроме того, называются те же Ивен, Ланселот, Персеваль и др. Отсюда рыцари отправляются на подвиги в поисках приключений и т. п., и сюда они возвращаются. Рыцарский «поиск» (*queste*) составляет некую структурную раму, он объединяет личное самовыражение рыцаря, его исключительные индивидуальные качества и выполнение некоей героической миссии; пространственное перемещение совпадает с внутренним движением, испытанием и реализацией. За пределами «культурного» центра в виде двора Артура — гораздо более «дикая» периферия. Дороги, по которым странствуют рыцари, проходят через густые леса и пересекают реки. Лес и река, как и в сказке, символизируют рубеж с другими «мирами». Эти «миры» расположены в виде дворцовых «оазисов» среди лесов, реке на воде, они часто окрашены сказочной фантастикой, чертами «иногосвета» в его кельтской интерпретации (остров женщин, чудесные сады и источники, заколдованные замки, опасная постель, на которую сыплются стрелы, и т. д.). Переправы, -источники, сады часто охраняются рыцарями-стражами или принадлежат прекрасным девицам (трансформированный образ феи). Хозяева замков или жители селений обычно радушно принимают рыцарей, иногда (если нужно) снабжают их конями и оружием, при этом в роли гостеприимной хозяйки обычно выступает прекрасная девица, которая, как правило, не остается равнодушной к рыцарю. Рыцари помогают приютившим их хозяевам побороть обидчиков, например владельцев герцогов или просто рыцарей, желающих насильно жениться на беззащитной владелице замка; помогают и обездоленным, встреченным на дорогах и ищущим защиты и справедливости. Во многих местах, и особенно при дворе самого короля Артура, происходят турниры, на которых рыцари показывают свое искусство и заслуживают одобрение прекрасных дам.

Мир артуровских романов Кретьена и его эпигонов неоднократно описывался в научной литературе. Читатель, в частности, найдет его в книге А. Д. Михайлова (Михайлов, 1976, II; см. особенно гл. IV). Я не буду сейчас останавливаться на кретьеновской модели мира, как таковой, и сосредоточусь на проблеме ее реализации в синтагматической структуре романов.

106

Особо подчеркиваю, что предметом рассмотрения не является ранее разобранный «Клижес», не только формально стоящий на полпути к роману византийского типа, но и имеющий несколько иную структуру при сходстве целого ряда мотивов (например, явление Персеваля, так же как

Александра и Кли-жеса, ко двору Артура с целью быть посвященным в рыцари; угроза узурпации земель Артура в «Персевале», «Ланселоте» и «Клижесе»; мотив финального коронования героя в «Эреке», «Клижесе» и, по-видимому, в «Персевале» и др.). Вообще имеется определенный набор характерных мотивов в романах Кретьена. Некоторые мотивы прямо указывают на воинское искусство рыцарей: победа в поединке на турнире (во всех романах, неоднократно), специально — победа в юридическом поединке («Ивен», «Ланселот»), победа над разбойниками («Эрек и Энида»), над злодеями — похитителями женщин, насильниками и т. д. («Эрек и Энида», «Ланселот»), над узурпаторами, осаждающими замок («Ивен», «Персеваль»), и т. п. Особым мотивом является отправление рыцаря на поиски приключений или для выполнения трудной задачи («Ланселот», «Персеваль»), например возвращения похищенной королевы, поисков кровоточащего копья, поисков Грааля, преследования разнообразных противников, иногда в ответ на их вызов, оскорбление,<sup>1</sup> похищение («Эрек и Энида», «Персеваль», «Ланселот»). Еще один мотив — предупреждение рыцаря об опасности, которым он обычно пренебрегает, в частности указание на страну, из которой нет возврата (во всех романах), а также выбор пути (например, в «Ланселоте» и «Персевале»). К числу типичных мотивов также относятся встречи в пути, гостеприимство хозяев/дворцов и домов (гостеприимный хозяин с дочерью-красавицей), стражи мостов, источников, переправ («Эрек и Энида», «Ивен», «Персеваль»), осажденные и заколдованные замки, чудесные и иные помощники (Люнета и лев в «Ивенс<sup>1</sup>»), жена тюремщика и еще одна «девица» в «Ланселоте» и др.), советы и угрозы вестников и вестниц («Ивен», «Персеваль»), различные чудесные препятствия в виде опасных переправ, демонских постелей и иных испытаний для отважных рыцарей. К числу мотивов относятся и торжествующие бедные невесты («Эрек и Энида»), младшие сестры («Ивен», «Персеваль»), преследуемые дамы и девицы. Большинство перечисленных мотивов носит сказочный или сказочно-авантюрный характер, собственно любовные мотивы или, какие-то моменты, связанные с нравственными исканиями, играющие существенную роль в романах Кретьена, менее клишированы и, как правило, не ощущаются как повторяющиеся мотивы, но они-то как раз наиболее живые.

Поэтому анализ на уровне мотивов в рыцарском романе вообще-даёт менее важные результаты, чем при изучении сказки и эпоса; наиболее семантически значим собственно уровень сюжета,- а»

107

определенные блоки или, во всяком случае, в строго определенных функциях. Сравним очень кратко сюжеты четырех артуровских романов Кретьена, представив их в виде таблицы. В нашей таблице нетрудно выявить определенное сходство композиции во всех четырех романах; за этим композиционным сходством стоит сходная семантика, или, выражаясь, по-другому, за синтагматикой кретьеновских романов скрывается соответствующая парадигматика, имеющая прямое отношение к жанровой специфике.

В принципе композиционное сходство артуровских романов отмечалось в литературе, но сходство это вскрывалось недостаточно содержательным образом, вне связи со спецификой жанра. Наиболее серьезные наблюдения Келлермана: он обратил внимание на то, что в трех из четырех артуровских романов (кроме «Ланселота») имеются четыре сцены при дворе короля Артура и что эти сцены делят повествование на две части таким образом, что в главной (второй) сцене начинается вторая «авантюра», посередине которой опять происходит сцена при дворе. Две другие сцены начинают и венчают действие (см.: Келлерман, 1936, с. 11—13; Штайбле, 1968).

Р. Беццола истолковал дихотомию в романах Кретьена таким образом, что в первой части герой достигает индивидуального счастья, а во второй индивид превращается в личность, проникая в мистерию любви и делаясь в конечном счете полезным членом рыцарского общества. Зародыш соответственно истолкованной дихотомии он находит еще в античном цикле куртуазного романа, а отголоски — в романах XVII—XIX вв. (Беццола, 1947, с. 82—89).

У. Т. Х. Джексон идет еще дальше, улавливая дихотомию в немецком и французском героическом эпосе (Джексон, 1960, с. 108), но тогда специфика романа растворяется в обычном введении «второго тура».

Ж. Фраппье считал, что социально полезный альтруистический подвиг совершается героями Кретьена в самом конце, в третьей, дополнительной части, и потому предлагает рассматривать романы Кретьена в виде «триптиха».

Ф. Д. Келли, специально изучавший структуру «Ланселота», пытается объяснить причины отклонения композиции этого романа от «стандарта» (по Келлерману) за счет перемены местами первой и третьей частей и замены решающей второй сцены при дворе Артура сценой в другом месте — Нуазе (см.: Келли, 1966).

Я убежден в принципиальной дихотомии синтагматики артуровских романов Кретьена де Труа, но рассматриваю ее как своеобразное удвоение сюжета за счет интериоризации конфликта (что отражает проявление специфики романа, ее выделение из сказочно-эпической стихии). «Триптих», как его понимает Ж. Фраппье, получается только в «Эреке и Эниде», в

дру-  
108

	«Эрек и Энида»	«Ивен, или Рыцарь со львом»	«Ланселот, или Рыцарь Телеги»	«Персеваль, или Повесть о Граале»
I,				Простак Персеваль прибывает валлийской «глуши» ко двору Артура, чтобы быть посвященным рыцарем. По пути весьма нерыцарски ухаживает за девицей в шатре, отнимая у нее кольцо и еду.
II	Эрек, сопровождающий королеву во время охоты на белого оленя, получает оскорбление от неизвестного рыцаря и преследует его.	Калогренан рассказывает при дворе Артура о чудесном Броселиандском источнике и его защитнике, всех побеждающем. Рыцари Круглого Стола туда отправляются, впереди всех — Ивен.	Мелеаган, узурпировавший часть земель Артура, уводит королеву, за которой следуют Кей, Говен, Ланселот и др.	Убивает Красного рыцаря, убившего королеву и угрожающего Артуру узурпацией его королевства. Обучается рыцарскому искусству.
V i	Эрек побеждает в ритуальной борьбе за ястреба, будучи рыцарем бедной, но прекрасной Эниды. Привозит Эниду ко двору Артура, где красота ее отмечена призом «белого оленя». Эрек женится на Эниде и поселяется с ней во владениях своего отца, короля Лака.	Ивен побеждает стража источника, убив его в поединке, и занимает его место, женившись с помощью благодарной Люнеты на хозяйке источника — Лодине.	Ланселот преследует похитителя королевы, преодолевая часть пути в «позорной» телеге карлика, и, победив Мелеагана в поединке, добивается освобождения королевы и пленников.	Персеваль побеждает врагов двора, убивает Бланшефлор и завоевывает ее любовь. Его с почетом принимают в своем таинственном замке короли.

Продолжение

	«Эрек и Энида»	«Ивен, или Рыцарь со львом»	«Ланселот, или Рыцарь Телеги»	«Персеваль, или Повесть о Граале»
II	Эрек ради любви к жене забросил рыцарские подвиги и обязанности, и Энида бросает ему упрек в «малодушии»; Эрек испытывает стыд и гнев.	Ивен ради рыцарских забав оставил молодую жену и не вернулся к ней в условленный срок (в течение года). Ее вестница проклинает Ивена. Он впадает в безумие.	Королева Гениевра проявляет холодность к Ланселоту, так как он во время ее поисков на мгновение поколебался, прежде чем сесть в «позорную» телегу карлика. Ланселот в отчаянии.	Персеваль во имя формальной рыцарской сдержанности не проявляет достаточного сострадания к больному королю-рыбаку и не задает нужных для его излечения вопросов. Замок исчезает. Через некоторое время вестница из замка проклинает Персеваля. Он в отчаянии.
III,	Эрек отправляется в странствие, заставляет Эниду ехать впереди, но запрещает предупреждать его об опасности (из любви она все время нарушает приказ). Эрек по-	«Безумный» Ивен странствует в дикой стране, его сопровождает «благодарный» лев. С его помощью Ивен побеждает женоубийцев, нападающих на	Мнимый слух о смерти Ланселота толкает за тем королеву в его объятия. Ланселот доказывает снова и снова свою преданность Гениевре, защищая ее	Персеваль в поисках Грааля. Параллельные приключения Говеиа. Встретив на страстную пятницу кающихся, Персеваль, в котором пробудились угрызения совести в связи со смертью матери (умерла из-за разлуки с ним) и непроявлен-

беждает разбойников и последовательно спасает Эниду от попыток двух графов похитить ее, а Энида доказывает свою преданность. Следует примирение супругов. Эрек в поединке побеждает стража таинственного сада, добывает и расколдывает королевство.	хозяйку замка, освобождает Люнету, которой угрожает костер (юридический поединок). Ивен освобождает триета пленниц-золотошвеек, эксплуатируемых жадным хозяином. Примирение с женой с помощью Люнеты.	честь в юридическом поединке, нарочно по ее приказу «подаваясь» противнику во время турнира и окончательно побеждая Мелеагана (которому удалось хитростью снова пленить Ланселота).	ного сострадания в замке Грааля, приходит к отшельнику (своему дяде), чтобы покаяться. Узнает тайну Грааля. (Судя по «продолжениям», очистившийся Персеваль в конце концов снова попадает в замок короля-рыбака и, своими вопросами излечивает его владельца. Персеваль становится наследником короля-рыбака и женится на Бданшефлор.)
---	---	---	--

тих романах третий элемент трудно отдифференцировать композиционно от второй или (как в «Ланселоте») первой части. •Структура «Ланселота», в сущности, подходит под общую модель. Уточним нашу схему.

Пункт Ii — это пролог в виде рассказа о происхождении и детстве героя. Такой пролог характерен для богатырской сказки (к которой и восходит, как мы знаем), он сохранен в «Тристане и Изольде», в кретьеновском «Клижесе», а среди сравниваемых произведений — только в «Персевале», в котором широко представлены жизненный путь и нравственные искания человека. Отсутствие пролога в трех других романах говорит о характерной для романа концентрации действия (ср.: Михайлов, 1976, II — о сведении кретьеновского сюжета к одному герою и главному событию).

Пункт B обычно начинается с описания торжественного сбора двора Артура на один из главных христианских праздников. Такой же сбор иногда отмечается и в конце романа. Пункт B представляет завязку действия в первом туре повествования: а) ко двору Артура является «узурпатор» и «оскорбитель» (неизвестный рыцарь в «Эреке и Эниде» оскорбляет Эрека и даму, сопровождающую королеву; Красный рыцарь в «Персевале» оскорбляет королеву и угрожает королю; в «Ланселоте» Мелеаган, узурпировавший уже часть земель Артура и взявший в плен его людей, теперь уводит королеву Гениевру) и/или б) обнаруживается сказочная цель в виде трудной задачи (овладение чудесным источником, охраняемым непобедимым рыцарем в «Ивене», поиски оскорбителя в «Эреке и Эниде» и похищенной королевы в «Ланселоте»). Заметим, что а) и б) соотносятся как «вредительство» и «недостача» в структурном описании волшебной сказки В. Я. Проппом (Пропп, 1969; «недостача» и здесь влечет «отправку» героя в путь для выполнения задачи).

Далее следует B — развитие действия в первом туре повествования: обычно герой совершает первые подвиги и завоевывает даму (Эрек в качестве рыцаря Эниды побеждает рыцаря в лазурных доспехах в ритуальной борьбе за ястреба, одновременно завоевывает сердце Эниды и женится на ней; побеждает еще в одном турнире, проявляет щедрость Александра — одну из добродетелей рыцаря; Ивен побеждает стража источника, завоевывает сердце Лодины и женится на ней; Ланселот следует за королевой, побеждает Мелеагана и освобождает как королеву, так и пленников; Персеваль побеждает сначала Красного рыцаря, а затем врагов-узурпаторов, угрожающих Бланшефлор, и завоевывает ее сердце. Персеваль с почетом принимают в замке Грааля). В первом туре происходит преодоление препятствий чисто внешних, как в богатырской сказке (к ней-то первый тур, как я старался показать в разделе, посвященном генезису французского романа, и восходит; в конечном счете там просвечивает

111

мифологема инициации и интронизации царя. То же самое в «Тристане и Изольде»). В «Эреке и Эниде» и в «Ивене» завоевываются жена и «царство», т. е. достигается типичная сказочная цель. В «Ивене» женитьба на Лодине, хозяйке источника, и овладение ее поместьем и источником неотделимы одно от другого, муж Лодины по условию — страж источника, а в «Эреке и Эниде» принц снисходит до женитьбы на прекрасной, но бедной девушке, своего рода «Золушке». В «Ланселоте» завоевывается любовь Гениевры, но нет брака и «царства» (вместо царства — освобождение пленников), ибо Гениевру замужем, да еще за самим королем. Близость ситуации «Ланселота» к первым двум романам обнажается, однако, при сравнении с «Тристаном и Изольдой»: Тристан победил дракона и по условию должен был

жениться на Изольде, но отказался, имея свадебное поручение от Марка. Ланселот же не добывает Гениев-ру, а только спасает похищенную. А Персеваль не женится в первом туре на Бланшефлор, так как ее спасение было не главной его целью, а только побочным результатом его рыцарской активности.

Первый тур повествования в общем и целом является богатырской сказкой, превращенной во введение к собственно роману, вернее, к его основной части, специфической в жанровом отношении.

## I

В «Персевале» воспроизводится сказочная модель «дурачка», ставшего настоящим героем. И у Эрека «праздность», мнимое «малодушие» завершают подвиги и предшествуют подвигам, в генезисе не исключена та же сказочная черта, но совершенно переосмысленная Кретьеном. Переход от первой части (I) ко второй (II) совершается путем интериоризации конфликта. Этот конфликт и составляет завязку второго, сугубо «романного» тура II: героическая биография дает осечку, большей частью по собственной «трагической» вине героя, возникает противоречие между любовью и рыцарством, «внутренним» человеком и его социальной ролью и т. п., т. е. конфликт того же типа, что в «Тристане и Изольде», но здесь он получает постепенное гармоническое разрешение на протяжении главного действия во втором туре повествования (II<sub>2</sub>; в «Клижесе» Па отсутствует. Там сделана попытка избежать интериоризации). Р. Беццола, как это ни парадоксально, считает, что конфликт возникает не между куртуазной любовью и рыцарством, так как они едины с самого начала (без куртуазной любви нет и подвигов), а во всяком-случае в «Эреке» и «Ивене» — между браком, убивающим куртуазную любовь, и рыцарством из-за эгоистического преследования героем узколичных целей.

Мы не можем согласиться с Беднаром (Беднар, 1974), который сводит этот конфликт, исходя из чисто христианской символики, к грехопадению Адама и искуплению Христа.

112

Кризис в «Эреке и Эниде» выражается в самом легком упреке, вырвавшемся у Эниды по поводу вялости, малодушия (*gescreantise*; о всех значениях этого слова см.: Коэн, 1948, с. <135) ее мужа, погруженного в свое семейное счастье и забывающего о рыцарских добродетелях (доблести, щедрости, он забывает раздавать своим людям коней и деньги) и рыцарской активности (в валлийской повести о Герейнте герой просто подозревает Эниду в измене, нет интериоризации конфликта и продолжается богатырская сказка!).

В романе «Эрек и Энида» страсть не ведет к адюльтеру и нарушению родственного или вассального долга, как в «Тристане и Изольде»; Кретьен избегает этой опасности, дав страсти Эрека и Эниды завершиться счастливым браком, при котором жена и дама совпадают в одном лице. Но даже эта чистая и счастливая любовь при полном в нее погружении, при нарушении какой-то меры размагничивает героя-рыцаря.

В «Тристане и Изольде» объективная рыцарская активность несчастного Тристана в присутствии Изольды ограничена только актами спасения себя и ее, но ни Беруль, ни Тома этого не акцентируют (там главное — нарушение социальных институтов и родственного долга). Здесь же Кретьен подчеркивает именно погруженность Эрека в свое счастье и, таким образом, принципиально поднимает в самой общей форме проблему совместимости/несовместимости высокой любви и рыцарской активности.

В «Ивене», композиция которого буквально совпадает с «Эреком и Энидой», кризис выражается в том, что Ивен, женившись на Лодине, покидает ее ради рыцарских странствий и турниров и не возвращается к условленному сроку, что вызывает ее гнев и проклятие, переданное вестницей Ивену. Любопытно, что поступок Ивена буквально мотивирован также нежеланием, чтобы его называли *gescreant* (т. е. «вялым», «малодушным»). Это то самое слово, которое применялось к Эреку, забывшему о подвигах.

Кризис в романе «Ланселот, или Рыцарь Телеги» выражается в том, что Гениевра холодно отворачивается от своего страстного поклонника Ланселота, поскольку он секунду поколебался перед тем, как сесть в позорную тележку карлика; в таких тележках возили преступников (в мифологическом прототипе: тележка смерти); рыцарь вообще должен был передвигаться только на коне.

Коллизия между любовью и рыцарством в «Рыцаре Телеги» разворачивается одновременно в двух противоположных планах: с точки зрения куртуазно-завышенных требований своей воз-

любленной, королевы, Ланселот недостаточно легко жертвует внешним достоинством рыцаря, а с точки зрения автора и читателя, наоборот, слишком легко жертвует им не только во имя любви, как таковой, но и из-за малейшего каприза дамы.

8 Зак. 649

113

В «Персевале» конфликт рыцарства и любви к женщине и даме также имеется, но на заднем плане. Персеваль оставляет любимую им Бланшефлор ради дальнейших рыцарских странствий (как Ивен — Лодину) и на кризисном этапе повествования вдруг вспоминает ее по ассоциации трех красных капель крови на белом снегу (оставшихся от раненной соколом гусыни) с цветом лица возлюбленной (возможно, подсознательно с нанесенной ей душевной раной!).

Основной же кризис в «Персевале» заключается в том, что Персеваль не задал необходимых вопросов королю-рыбаку о назначении Грааля и других чудесных (сакральных) предметов, виденных им в замке, и визит его поэтому окончился позорно и безрезультатно, как ему потом разъясняют его двоюродная сестра, встреченная на пути, а также уродливая вестница из замка (она же — прекрасная носительница Грааля во время таинственной церемонии).

Задача основного развития действия в главной части романа (1Б) — разрешение возникшего конфликта, гармонизация антиномии, восстановление эпически цельной личности героя (ср. формулировку А. Д. Михайловым «магистрального сюжета»: «молодой герой (= рыцарь) в поисках нравственной гармонии» — Михайлов, 1976, II, с. 133). То, что было достигнуто внешними «сказочными» средствами в Б, но дало трещину или лочему-либо не завершилось, теперь, в П<sub>2</sub>, удерживается, закрепляется, снова завоевывается в трудном испытании, являющемся внутренней проверкой героя и его дамы. Во втором ходе для того, что было достигнуто или не вполне достигнуто, „впервые, создается прочный, фундамент.

В романе «Эрек и Энида» рыцарская доблесть Эрека и преданная любовь Эниды проверяются во время их странствия по большим дорогам, на которых они встречают разбойников и навильников (о приближении коих Эрек запрещает Эниде его предупреждать). Эрек убеждается в самоотверженной преданности Эниды, которая стремится исполнить его волю, но обычно нарушает свое молчание из страха за жизнь мужа; она предпочитает смерть измене. Энида убеждается в исключительной мужественности Эрека, его рыцарской доблести и его неизменной, не угасшей под влиянием обиды и гнева любви к ней. Опасные эпизоды расположены в известной градации, *crescendo*, и каждый следующий оказывается испытанием еще более убедительным, чем предыдущий. Гармонизация возможна (и здесь — радикальное отличие от «Тристана и Изольды») в силу нового представления о высокой любви как чувстве облагораживающем, в принципе способном вдохновить на великие подвиги, укрепить рыцарскую доблесть. Утерянная радость снова завоевана после примирения супругов («*joie perdue, joie regagnee*», — говорит Ж. Фраппье, см.: Фраппье, 1968, с. 103; о различии идиллической и тревожной тональности в первой и второй ча-

114

стях см.: Михайлов, 1976, I, с. 118—119). После примирения супругов дается еще один эпизод, имеющий самостоятельное и принципиальное значение, — завоевание *joie de la cort* (Радость рожка? рога? двора? См.: Фраппье, 1968, с. 92), заключенного в заколдованном саду и охраняемого Мабонагреном — Красным рыцарем, возлюбленным хозяйки сада.

Завоевание *joie de la cort* не только делает честь Эреку как смелому и сильному бойцу, но и вызывает всеобщую радость; освобожденным себя чувствует сам Мабонагрено (в прототипе — пленник феи). «Альтруизм» Эрека в этом эпизоде — очень важная черта, связанная и с жанровым аспектом рыцарского романа. Рыцарь в «Эреке и Эниде» и вообще у Кретьена в отличие от персонажей собственно героического эпоса (жесты) не совершает подвигов во имя родины, церкви, своего сюзерена и т. д. (проблема вассального служения еще как-то фигурирует в «Тристане и Изольде», а также в кретьеновском «Клижесе»), а ради своей славы, в результате личного порыва и защиты слабых и обиженных, тех, кто за такой защитой обращается. Но шаг от «коллективизма» к «индивидуализму» не должен оборачиваться эгоизмом; герой-рыцарь мыслится Кретьеном не, как обеднение, а как обогащение эпического идеала. Чтобы рыцарь рстался героем, необходимо показать его общественную ценность, чему и служит указанный эпизод. П<sub>2</sub> в «Эреке и Эниде» как бы состоит из двух этапов: а)

преодоление конфликта между супругами, между любовью и рыцарской доблестью и б) восстановление в рыцаре эпического героя не только в его цельности, но и в его социальной ценности.

Пункт Иге можно было бы выделить в самостоятельную часть, обозначив как Из или даже как III. Ж. Фраппье характеризует композицию «Эрека и Эниды» как «триптих» (Фраппье, 1968, с: 95). Но так как этот пункт хотя и присутствует в других романах в той же функции, но не выделяется столь четко и не завершает в обязательном порядке синтагматическую цепь, я отказался от выделения эпизода с *joie de la cort* в отдельную часть и в «Эреке и Эниде».

В «Ивене, или Рыцаре со львом» герой после «отлучения» от своей жены и возлюбленной Лодины временно теряет и облик рыцаря (внутренняя связь любви и рыцарства дана -здесь негативно), и вообще связь с культурой, превращаясь в жалкого безумца, который в голом виде с луком и стрелами бродит по незнакомой и дикой стране (по мнению Фёрстера, Коэна, Хоффера, здесь подражание безумию Тристана). Вылечившись от безумия благодаря лекарству феи Морганы, Ивен постепенно снова превращается в доблестного рыцаря (Хофер — Хофер, 1954, с. 172 —считает Ивена самым идеальным куртуазным героем). Приключения его даны, так же как и в предыдущем романе, в виде градации. Сострадание ко льву, которого Ивен спасает от змеи, доставляет ему могучего помощника. Он .по-

8\*

П5

беждает женихов-узурпаторов, угрожающих вылечившей его даме, спасает от костра Люнету в юридическом поединке с ее врагами, защищает имущественные права девушки, обиженной своей младшей сестрой, в еще одном юридическом поединке (со своим другом Говеном) и, наконец, в эпизоде с *resme -aveinture* освобождает пленниц-золотошвеек.

Последний эпизод представляет эпический подвиг Ивена, ярко демонстрирующий его социальную ценность, подобно завоеванию *joie de la cort* Эреком.

Во второй-части' (Ib) '«Рыцаря Телеги» Ланселот снова и снова доказывает свою исключительную преданность королеве и полное подчинение воле своей владетельной дамы (защита ее чести в юридическом поединке, выполнение ее капризов во время турнира, временная имитация воинской слабости и др.).

В этом романе также имеются эпизоды, доказывающие социальную ценность героя (освобождение королевы и многолис-ленных пленников). Эпизоды эти, однако, уже завершаются в первой части (1<sub>3</sub>).

В «Персевале» гармонизация осуществляется через сознательные поиски Грааля как высшей нравственно-религиозной цели, достойной «истинного» рыцаря, поднявшегося над этикетными и кастовыми условностями. То, что в первой части досталось Персевалу с исключительной легкостью и помимо его воли, теперь снова завоевывается им ценой огромных усилий и большой внутренней работы. Таков общий принцип в рассматриваемых романах Кретьена. Наряду с новыми приключениями Персеваль должен пройти и через христианское покаяние у дяди-отшельника после глубокого осознания своих грехов. Таким образом, обнаруживается тождественность основной двухступенчатой синтагматической структуры бретонских романов Кретьена. Жанровая специфика романа сосредоточена во второй ступени, частично дублирующей первую ступень, но на более высоком уровне: первоначальная цель как бы снова достигается, но на основе преодоления уже не чисто внешних, а внутренних коллизий, возникших на переходе от первой ступени ко второй. Это коллизии любви и рыцарства, «внешнего» и «внутреннего» человека, эпического и романического начал.

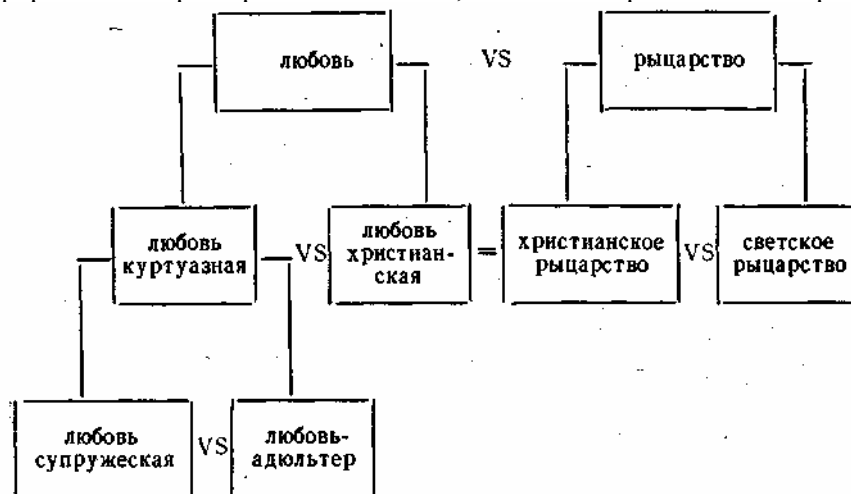
Гармонизирующий пафос второй ступени специфичен для кретьеновских романов, выражающих полную зрелость куртуазного романа. Этот гармонизирующий пафос был чужд романам о Тристане и Изольде, представлявшим предшествующий этап в развитии средневекового романа.

При тождестве основной синтагматической схемы четыре кретьеновских романа обнаруживают существенные различия между собой, которые, как уже сказано мною выше, являются не только зигзагами эволюции Кретьена де Труа, но и сознательными вариантами единой жанровой модели, составляющими все вместе определенную парадигматическую систему. Именно

Л6

такое системное рассмотрение дает возможность гораздо более точно уловить их общий смысл. При этом отчетливо выявляются и «амплитуда» смысла, и неизменное стремление Кретьена к сохранению меры.

Чтобы дать предварительное представление об указанной системе, приведем сугубо схематическую таблицу варьирования коллизии любви и рыцарства, уточняемой с помощью дополнительных оппозиций 1) любви половой (эрос) и куртуазной/любви-сострадания (агапе), христианской, 2) любви супружеской/адультера и 3) рыцарства светского, формального/рыцарства истинного, на основе христианской нравственности.



Основная оппозиция «любовь/рыцарство» присутствует во всех романах, и во всех романах прокламируется равновесие между обоими элементами. Любовь супружеская (в принципе предпочитаемая Кретьеном) воспевается в «Эреке и Эниде» и «Ивене», имплицитно также в «Персевале», а любовь-адультер в «провансальском» вкусе. -нравда не без юмористической окраски, торжествует в «Ланселоте». Любовь куртуазная (желательно с совпадением дамы и жены в одном лице) и светское рыцарство утверждаются в первых трех романах, а христианская любовь-сострадание — в «Персевале».

В кульминационной точке, в момент кризиса (завязка второй части) герой обычно нарушает равновесие между «любовью» и «рыцарством» в пользу той или иной стороны, а затем это равновесие постепенно восстанавливается. Так, Эрек нарушает его в пользу любви, Ивен — в пользу рыцарства, Ланселот — по видимости в пользу рыцарства, а в действительности в пользу любви, Персеваль — в пользу рыцарства на первом этапе, когда речь идет о любви к матери и к Бланшефлор, а за-

117

тем — в пользу любви, но уже христианской любви-сострадания.

Для расшифровки и углубления указанной парадигматики «проблемного» романа Кретьена сопоставим несколько подробнее четыре романа в синхроническом разрезе (учитывая, однако, и диахроническую перспективу).

Как мы знаем, первый по времени из этих четырех романов, «Эрек и Энида», наиболее четко дал общую «формулу» бретонского романа Кретьена как в синтагматическом, так и в парадигматическом плане. Именно поэтому необходимо правильно-понять его проблематику, не впадая в крайности. Очень важно, уяснить, что в романе трактуется куртуазная любовь в ее отношении к рыцарству и что в то же время Кретьен, как и в «Клижесе», исходит из совмещения куртуазной любви и брака. Традиционная точка зрения представляет Кретьена как автора, описывающего и воспевającego супружескую любовь. Так, например, Г. Коэн в своей известной монографии о Кретьене де Труа видит в «Эреке и Эниде» даже вовсе не куртуазную (Энида — не дама, а скорее «раба» мужа!), а экзальтированную супружескую любовь, основной конфликт он рассматривает вслед за Вудриджем как своего рода «корнелевский» конфликт любви и долга. Подобное представление, несомненно, содержит известную долю истины, но в нем есть и невольная попытка оценивать Кретьена сквозь призму «семейного» романа нового времени.

Уже упомянутый выше Р. Беццола, автор большой монографии об «Эреке и Эниде» (Беццола,



1947), наоборот, считает, что речь идет об истинной куртуазной любви между Эреком и Энидой и что эта любовь была только «испорчена» браком, между ними, что брак лишен той особой социальной ценности, которую имеет куртуазная любовь: она не только перестраивает иррациональным образом, личность рыцаря и вдохновляет его на самые героические подвиги, но без нее у рыцаря нет и стимулов, для героики, без любви вообще нет и рыцарства. Наличие достойной и прекрасной дамы — необходимое условие признания рыцаря придворным обществом. Поэтому, считает Р. Беццола, Эрек, как не имеющий своей дамы, вел себя совершенно пассивно во время ритуальной охоты на белого оленя, а обретя даму в лице Эниды, проявил активность и храбрость в другом ритуальном испытании с ястребом. Соответственно отмеченное поцелуем короля признание Эниды самой прекрасной дамой при дворе Артура было, по его мнению, формальным актом приобретения Эреком и Энидой определенного социального статуса. По указанным причинам свадьба не венчает первую часть (в-стихе 1844 Кретьен сам говорит о «конце вступительной части»), а начинает вторую в качестве совершенно нового фактора, чреватого потерей рыцарского достоинства. Сигналом тако<sup>^</sup> опасности выступает ропщущее окружение Эрека. С ужасом оценив опасность, Эрек снова начинает обращаться с Энидой не как с-

118

женой, а как с дамой, но, пустившись в новые странствия, берет ее с собой, поскольку без исходящего от дамы вдохновения не могут возникнуть подвиги. От пассивного претерпевания дорожных испытаний и самозащиты Эрек переходит постепенно к подвигам осмысленно альтруистическим (спасает друга молодой женщины и др.) вплоть до великого подвига освобождения «Радости двора», приносящего, всем облегчение и счастье. При этом ' любовь чудовищного рыцаря Мабонагрена и его подруги Беццола не считает «куртуазной», ибо она не признана и не освящена двором (Г. Коэн и вслед за ним Ж. Фраппье также подчеркивают асоциальность этой любви, но как раз считают ее куртуаз-еой, см.: Коэн, 1948, с. 160; Фраппье, 1968, с. 100). Коронование Эрека и Эниды Беццола считает высшим социальным' актом увенчания идеального рыцаря и дамы. Теперь и брак их получает социальную санкцию от куртуазного общества.

Более умеренную позицию занимает С. Хофер, который видит здесь проблематику куртуазной любви со всей ее сложной казуистикой. Он не противопоставляет ее браку с такой резкостью, как Беццола, но все же видит в этом романе прямое выражение «провансальских» идеалов (см.: Хофер, 1954, с. 69—70). Однако специалист по провансальской литературе М. Лазар, отделяя роман Кретьена от поэзии трубадуров, считает его «предкуртуазным». М. Пайен (Пайен, 1966—1967, II, с. 28—35) считает концепцию Кретьена куртуазной, но далекой от fin'amors, в частности потому, что Кретьен предусматривает обязательную «щедрость» героя, его социальную полезность, героику (ср.: Пайен, 1967, с. 367).

<sup>v</sup> Мне кажется, что, хотя идеал супружеской любви и чужд Провансу, супружеская любовь в романе «Эрек и Энида» является все же формой выражения куртуазной любви, понимаемой максимально широко.

Эрек забывает о рыцарстве, будучи поглощенным любовью (как это было и с Тристаном и Ризольдой, которые как раз не состояли в браке!), но возвращается на рыцарскую стезю с помощью Эниды, жены и дамы одновременно, что вполне естественно с позиций куртуазной теории, согласно которой любовь вдохновляет на подвиги (последнее подчеркивали и абсолютизировали Беццола и Хофер). Процесс восстановления равновесия, процесс гармонизации оказывается мучительным искусом, серьезной проверкой и самопроверкой для обоих. Беццола в какой-то мере смешивает вопрос о социальной ценности Эрека, который при всех условиях в качестве рыцаря должен оставаться и «эпическим» героем (и это ярко проявляется в эпизоде с «Радостью двора»), с отражением условного куртуазного ритуала в придворном обществе XII в.

Беднар, который вслед за Беццолой придает большое значение символическому подходу в романе Кретьена, трактует историю Эрека в плане не светских, а чисто религиозных исканий

119

(душа в поисках бога, борьба с силами зла, вошедшими в мир после грехопадения,—кражей, соблазнами, плотскими желаниями; см.: Беднар, 1974, с. 65). Подобная интерпретация «Эрека и Эниды» ошибочно приближает этот роман не только к «Пер-севалю» Кретьена, но и к

поздним романам-легендам о Граале.

По мнению У. Уэтерби, в романе «Эрек и Энида» поэзия и риторика служат введением в философию (в соответствии с доктриной шартрской школы), что, в частности, выражено в описании коронационной одежды Эрека (изображение квадривиума), намекающей на роль короля-философа (Уэтерби, 1972, с. 231). Возможно, что данная деталь истолкована У. Уэтерби правильно (это подтверждается реминисценцией из «Энея», в котором следы «шартрианства» более очевидны), но в целом в романе нет того подчинения социального опыта философскому, о котором толкует этот исследователь. Подобная черта, как увидим в свое время, скорее характерна для восточного романического эпоса.

Роман «Ивен, или Рыцарь со львом», писавшийся параллельно «Ланселоту, или Рыцарю Телеги», поразительно близок к «Эреку и Эниде». Близость эта не могла быть не замечена, но при диахроническом подходе трактовалась по-разному: А. Т. Холмс, например, видит в «Ивене» следы явного подражания «Эреку и Эниде» (Холмс, 1970, с. 70—71), а Г. Коэи в своей классической монографии о Кретьене называет «Ивена» как раз «Анти-Эреком», указывая, в частности, на антифеминистские тенденции (Коэн, 1948, с. 356). Истинное соотношение этих произведений раскрывается как раз в синхроническом измерении. Они исключительно близки друг другу по идее и по композиции, но как бы находятся между собой в отношении «дополнительности», своего рода зеркального, т. е. перевернутого, отражения. Замечу, что сюжеты, разработанные одним и тем же автором и находящиеся в отношении дополнительной дистрибуции, не так уже редки в мировой литературе; очень яркие примеры: «Ревнивый эстремадурец» и «Новелла о безрассудно-любопытном» Сервантеса, «Процесс» и «Замок» Кафки. Инверсия сюжета в «Ивене» по сравнению с «Эреком и Энидой» помогает прийти к такому же тезису, но с противоположной стороны, показать под другим углом опасность нарушения меры.

Первые части обоих романов в мифологическом генезисе (женитьбе героя на хозяйке — эпониме царства, см. выше раздел о генезисе романа), возможно, тождественны и в трактовке Кретьена весьма однотипны. Однако если Эрек делает «золушку» Эниду хозяйкой своего феода, то Ивен, наоборот, получает феодала благодаря женитьбе на Лодине Эрек «малодушно» забывает о рыцарстве ради любви, а Ивен из боязни малодушия забывает о любви и семейном счастье ради рыцарских приключений и турниров. Соответственно в «искупительных» странствиях Эрека сопровождает Энида как невольная соучастница приключений

и обязательная свидетельница его подвигов, а Ивен бродит в полном одиночестве, отлученный оскорбленной Лодиной (после нарушения срока возвращения), причем само это отлучение передается на расстоянии, через специальную вестницу. Дороги, по которым странствует Эрек, полны разбойников и насильников, все время встречаются замки. Ивен долгое время скитается в пустыне, сопровождаемый не женой, а диким львом, который, впрочем, так же как и Энида, выступает в функции помощника.

Эрек после конфликта с Энидой держится во время опасных странствий крайне трезво, собранно и сухо, а Ивен впадает в рассеянность и безумие. Энида врачует телесные раны Эрека, а дама, встреченная в пустынной местности, лекарством феи Морганы излечивает Ивена от безумия. Беднар, видевший в приключениях Эрека борьбу с силами зла, также и в стычках Ивена в пути усматривает символику борьбы с дьяволом и приближение к чистоте Христа. Зато, по его мнению, сад в эпизоде с *joie de la cort* из «Эрека и Эниды» символизирует Эдем (земной рай), а в симметричном эпизоде *pesfne aveinture* он усматривает ад. Я не разделяю сведения Беднаром романов Кретьена к библейской символике, но считаю, что параллели и контрасты подмечены им правильно.

В эпизодах, демонстрирующих альтруизм и социальную ценность героев, освобождению стража, добровольного пленника дамы («Эрек и Энида»), и ликвидации угрозы, от него исходящей, соответствует освобождение плененных силой и жестоко эксплуатируемых девушек («Ивен»). Указанный эпизод в «Эреке и Эниде» следует за примирением супругов, а в «Ивене» он этому предшествует, так как Ивен решается добиваться примирения с Лодиной, только восстановив свое рыцарское достоинство, социальную ценность, самоуважение. Кретьен де Труа при переходе от «Эрека» к «Ивену», как я полагаю, несколько не изменил своих взглядов (есть, например, мнение, что «Ивен» есть компромисс между «Эреком» и

«Ланселотом»; см.: Коэн, 1948, с. 356), но осветил ту же проблему и с тем же результатом с иного, противоположного конца, лишней раз утвердив идеал разумного баланса между любовью и рыцарской активностью. Так как между «Эреком» и «Ивеном» прошло по крайней мере несколько лет и был написан столь непохожий на них, особенно по форме, «Клижес», то такая «зеркальная» близость свидетельствует об известной стойкости, определенном постоянстве взглядов и методов Кретьена. Что же касается «Ланселота», писавшегося параллельно, то здесь на первый взгляд позиция автора кажется совершенно иной (идеализация адюльтера на провансальский лад). Если не сводить это различие исключительно к прямому «заказу» Марии Шампанской, то придется признать относительную широту воззрений Кретьена, отраженную в вариантах, «дополнительных» не толь-

### *т*

ко по сюжету, но и по некоторым идеологическим позициям. Предлагаемое мною (на основе сравнительного рассмотрения структуры Артуровых романов Кретьена) толкование противостоит, с одной стороны, традиционной точке зрения о том, что Кретьен писал свой роман нехотя и не вполне искренне «на заказ», а с другой — трактовке Ф. Д. Келли, отчасти продолжающей линию Беццолы и считающей Кретьена сторонником куртуазного адюльтера и в «Ланселоте», и в других романах, где якобы изображается неизбежность противоречий брака куртуазному идеалу. По моему мнению, «провансальский» культ дамы и воспевание адюльтера хотя и наличествуют в «Рыцаре Телеги», но сопровождаются некоей иронией. Как уже было отмечено, поведение Ланселота в плане совмещения/несовмещения идеального любовника и идеального рыцаря описано менее прямолинейным образом, чем поведение Эрека и Ивена; в этом смысле Ланселот противостоит им обоим.

По видимости Ланселот совершил крен в сторону рыцарства, не сразу решившись сесть в тележку карлика и тем самым унижить свое рыцарское достоинство. Но это только по видимости, вернее, с точки зрения сверхвыскательной капризной Гениеврьц Сравнение поведения Ланселота с поведением рыцаря *par excellence* Говена доказывает мою правоту, ибо Говен в той же самой ситуации наотрез отказался сесть в тележку карлика. Ланселот же после минутного колебания прямо ринулся туда. Таким образом, по существу, Ланселот отдает предпочтение любви, т. е. в этом смысле он скорее аналогичен Эреку, чем Ивену в первой части повествования, зато подобен раскаявшемуся и безумному Ивену во второй части «Рыцаря со львом». Более того, даже любовное безумие Ивена — временное его состояние в результате разрыва с женой и дамой, а любовное безумие Ланселота — его постоянная характеристика. В одном месте так описывается состояние сознания Ланселота, рвущегося спасти ко'ролеву: «Он забыл самого себя, не знает, существует он или не существует. Он не помнит своего имени, не знает, вооружен он или нет, не знает, откуда он пришел. Ни о чем не вспоминает, кроме одной вещи».

Ланселот с первой до последней страницы предстает экстатическим влюбленным, целиком ориентированным на свою даму и вечно вдохновленным своим чувством к даме на рыцарские подвиги. Позиция Ланселота по отношению к Гениевре, перед ее «святой плотью» есть позиция верующего перед своим божеством. Идолопоклонство Ланселота напоминает «культовые» элементы в изображении любовного поклонения в «Тристане и Изольде» Тома (грот любви, статуя Изольды), но в отличие от Тристана любовь для Ланселота — источник не пассивных страданий, а рыцарской энергии и доблести. Таким образом, объективно мера нарушена Ланселотом не в сторону рыцарства, а в сторону любви. Однако Ланселот, нарушив

122  
меру, в то же время в отличие от Эрека (и даже от Ивена) не нарушил равновесия между любовью и рыцарской активностью

именно потому, что любовь его непосредственно и непрерывно вдохновляет (в духе классической куртуазной концепции) на рыцарские подвиги, причем не только на спасение самой возлюбленной, но и на освобождение пленников, имеющее большую «социальную» ценность. В частности, он поднимает тяжелейший камень с могилы, ему предназначенной, что указывает на его мессианскую роль освободителя, спасителя (см. об этом: Фраппье, 1968, с. 128; Беднар в соответствии со своей

концепцией видит' в нем настоящего Мессию). Всё свои основные подвиги Ланселот совершает уже в первой части, и ему почти ничего такого не остается для второй. Пленение Ланселота Мелеаганом чисто формально оттягивает счастливый финал с полным •освобождением пленников и ликвидацией всякой опасности; Мне кажется искусственной 'попытка Келли представить ненависть Ланселота к Мелеагану как движущую силу второй част»).

Композиционное развитие второй части (формально сходное с соответствующей синтагматикой «Эрека» и «Ивена») подчинено мнимой ситуации, согласно которой Ланселот «перегнул» в сторону «рыцарства». Кризисный момент и завязка второй, т. е. основной, собственно романической, части заключается, как мы уже знаем, в гневе Гениевры на Ланселота за его промедление перед тележкой карлика, а дальнейшее развитие действия в значительной степени заключается в том, что Ланселот снова и снова доказывает свою преданность и покорность Гениевре, заведомо унижает свое достоинство рыцаря, имитируя по ее -приказу слабость или трусость, и т. п. Примирение и любовное ' свидание с Гениеврой происходят все же не в самом конце'второй части, а в середине, поскольку весть о мнимой смерти Ланселота бурно пробудила ее чувства и заставила на время забыть свои капризы. Это также подчеркивает несерьезность новых испытаний Ланселота его дамой. Думаю, что такое композиционное распределение подвигов Ланселота свидетельствует о пародийном замысле Кретьена. Сюжет «Ланселота» в целом •может быть трактован как трагедия того типа рыцарского романа, который представлен в «Эреке» и «Ивене». Игра в «поддавки» на турнире или сражение задом к противнику, чтобы «е упустить из виду Гениевру,—такие сцены подчеркивают трагедийность. Отчасти в этом же плане можно рассматривать и адюльтер с Гениеврой, в изображении которого есть и нотки юмора. Но и явный налет пародийности в «Ланселоте», замечательно предвосхищающей «Дон Кихота», не следует преувеличивать. По-видимому, ирония автора направлена на крайности куртуазной концепции любви, культа дамы и т. п., но существо куртуазной концепции поддерживается Кретьеном, и вечная готовность Ланселота служить даме и совершать подвиги рас-

123

считывается им достаточно серьезно. И соотношение семейной любви в первых романах и адюльтера в «Ланселоте» не означает обязательно отказа от воспевания семейной идиллии или, наоборот, нового ее' утверждения через пародийное изображение куртуазного адюльтера и куртуазного культа дамы. Оппозиция семейной любви и адюльтера в синхроническом-плане может также в какой-то степени означать и сознательное экспериментальное варьирование темы куртуазной любви в допустимых пределах. Я исхожу из того, что защита определенных идеалов у Кретьена (в том числе идеала жены-«дамы») не исключает довольно широкого «игрового» диапазона. В этом смысле его действительно можно считать далеким предшественником Ариосто и Сервантеса. Вместе с тем ироническое изображение крайностей куртуазной концепции незаметно подводит к «Персе-валю», где чисто светско-куртуазным идеалам рыцарства противопоставлено «истинное» рыцарство, обогащенное христианско-нравственными исканиями, где выше половой любви, даже самой возвышенной, поставлена любовь-сострадание.

Определенная антиномичность «Ланселота» и «Персеваля» бросается в глаза. В «Ланселоте» элиминировано предание о его происхождении и детстве, известное по другим источникам, о его воспитании феей и т. п., а в «Персевале» оно занимает существенное место в виде своеобразного введения в действие. В завязке первой части и в «Ланселоте», и в «Персевале» происходит вторжение «вредителя» (Мелеаган, Красный рыцарь) во дворец Артура (в отличие от обнаружения «недостачи», т. е. желанного рыцарского приключения, в «Эреке» и «Ивене»), и в дальнейшем равную роль играет в композиции обоих романов «поиск». Однако объектом поиска и спасения для Ланселота является возлюбленная королева, «дама», а для Персеваля — царство; сначала Персеваль защищает Артура, а потом ищет короля-рыбака. Э. Кёлер, который усматривает в романах Кретьена вечное напряжение между реальным и идеальным, указывает, что в «Ланселоте» «идеальный синтез воплощается в даме, а в „Персевале" — в идеальном царстве» (Кёлер, 1966). Ланселот с самого начала маниакально сосредоточен на своей даме, а Персеваль лишь на какой-то момент погружается в мысли о ней по ассоциации, глядя на окровавленный снег. А до этого он'с легкостью покинул Бланшефлор в ее замке, чего

никогда не сделал бы Ланселот. В пределах антиномии «любовь/рыцарство», как уже отмечалось, Ланселот совершает крен в сторону любви, а Персеваля — в сторону рыцарства. Сам «кризис» заключается в том, что Ланселота отталкивает Гениевра, а Персеваля фактически выдворяет из замка Грааля. В обоих романах имеется дополнительный параллелизм героя с Говеном, но сравнение с Говеном идет соответственно в разных направлениях. Черты «безумия» у Ланселота — выражение страсти и куртуазной влюбленности и, как таковые, определяют его ха-

124

актер, а чудачество и «глупость» Персеваля есть характеристика юношеского безумия, с одной стороны, и, возможно, скрытой святости — с другой.

Однако более глубокое сопоставление «Персеваля» с «Ланселотом» и другими более ранними романами Кретьена делается затруднительным и в силу озарения «Персеваля» новым идеалом, и из-за общего усложнения «Персеваля» по сравнению с другими романами как в парадигматическом, так и в синтагматическом плане.

Как я пытался доказать, параллелизм работы над «Ивеном» и «Ланселотом» делает маловероятным предположение о том, что в «Ланселоте» произошел мировоззренческий сдвиг по отношению к более раннему этапу творчества Кретьена. Другое дело в случае с «Персевалем». Здесь допустима и даже весьма вероятно некоторая эволюция взглядов шампанского поэта.

Вряд ли новый идеал целиком определяется импульсами, исходившими от Филиппа Эльзасского, графа Фландрского, хотя сближение с графом Филиппом, столь тесно связанным с палестинским крестоносным государством и с делом крестовых походов, несомненно, имело для Кретьена существенное значение. В посвящении Кретьен прямо противопоставляет графа Филиппа Александру Македонскому, который воспринимался в средние века как идеал рыцаря. В отличие от Александра граф Филипп наделен не только рыцарскими, но и христианскими добродетелями, его характеризуют не только щедрость, правосудие, нетерпимость к подлости, т. е. добродетели рыцаря, но и любовь к церкви, щедрость христианская (левая рука не знает, что делает правая, по Евангелию) и, главное, милосердие, которого был лишен Александр Великий.

Полетта Дюваль даже сделала фантастическое предположение, что граф Филипп есть своего рода прототип Персеваля и что роман на каком-то уровне представляет собой аллгорию укрепления крестоносного королевства с помощью желанного одно время Филиппом его брака с Марией Шампанской, который бы мог дать королю достойного наследника.

Несомненно, что, каково бы ни было личное влияние графа Филиппа, серьезный идеологический сдвиг произошел в сознании самого Кретьена.

Сам граф Филипп во многом отражал общую атмосферу этого времени, выдвинувшего идеал христианского рыцарства. Трудно сказать, в какой мере Кретьен был знаком с философией Абельяра и платонизмом шартрской школы, насколько это знакомство определяло явные рационалистические тенденции в мышлении поэта. Рационалистические элементы мышления достаточно сильны и в «Персевале», но нельзя исключить и некоторое, пусть самое общее воздействие на «Персеваля» мистики идеолога крестовых походов Бернара Клервоского с его представлением о длительном пути приобретения божественной бла-

125

годати за счет глубокого смирения, открывающего возможность экстатического созерцания и прямого контакта с богом. Еще в большей степени, как мне кажется, допустимо воздействие на Кретьена, как автора «Персеваля», умеренного мистицизма сен-викторской школы (Гуго с его упором на чудесные внешние события и роль внутреннего озарения). Подчеркиваю, речь идет только о самом общем, может быть косвенном, воздействии Бернара Клервоского на Кретьена. Прямое и явное влияние цистерцианства находим в поэмах Роберта де Борона и некоторых «продолжениях» романа о Граале.

Разумеется, так же как «Персеваля» не был иллюстрацией к шартрианским философским аллегориям Бернара Сильвестра (мнение Л. Польмана и отчасти У. Уэтерби; см.: Польман, 1965; Уэтерби, 1972), так он не был и аллегорией богословско-философских взглядов Бернара Клервоского или Гуго Сен-Викторского. Но высказанный в «Персевале» новый, более высокий нравственный идеал, выходящий за словесно-кастовые границы, мог найти в это

время выражение только в рамках христианской религиозной морали. Я готов согласиться с мнением Ж. Ш. Пайена о том, что в «Персевале» можно обнаружить черты «христианского предгуманизма» (см.: Пайен, 1967, с. 403).

В идеологической концепции «Персеваля», как это прямо следует из текста и признается почти всеми исследователями, большую роль играет представление о милосердии как христианской любви, противостоящей любви чисто куртуазной и сословной рыцарской доблести. Обратной стороной проблемы милосердия является проблема греха. Ж. Ш. Пайен хорошо показал, что в отличие от других романов, где речь идет только о вине героя перед «дамой» или социальными требованиями рыцарского общества, здесь дело в грехе, постепенно осознаваемом Персевалем как забвение бога (см.: Пайен, 1967, с. 368—403).

Соответственно новому христианскому идеалу в романе миру Артура как средоточию светского рыцарства противопоставляется сакрально-мистический «мир Грааля», представленный образом замка короля-рыбака. Мир Грааля достаточно фантастичен, но эта фантастика — результат христианизации (возможно, с включением некоторых апокрифических и гностических элементов древнекельтских мифологических представлений).

В частности, священный Грааль в романе является не только чудесным источником изобилия и жизненного обновления, может быть, и символом сакральной власти (власть и изобилие были связаны в кельтской языческой традиции через ритуалему царя-жреца), но также чашей причастия, содержащей ритуальный хлеб — гостию, поддерживающий жизнь старого аскета, отца короля-рыбака. Кретьен использует символику христианского причастия (значение этого ритуала было особенно поднято в

126

христианской церкви XII в.). Остается только не совсем ясным, опирался ли Кретьен при этом на модель православного византийского ритуала или католического; неясно также, связывал ли уже Кретьен Грааль с тайной вечерей Христа, а кровоточащее копьё — с копьем центуриона Лонгина, проткнувшего бок распятого Христа (такая связь является эксплицитной у Роберта де Борона и продолжателей Кретьена). Об оттенках значения тех или иных символов, т. е. об «уровне выражения», возможны дискуссии. Несомненным является общехристианский характер нравственных исканий Кретьена в «Персевале».

Однако столь богатая гетерогенной символикой история Персеваля не является ни в коем случае аллегорией ни страстей Христовых, ни борьбы крестоносцев, ни христианизации евреев, ни тем более богословских доктрин тех или «иных «школ» или «сект» (о различных толкованиях см. выше, в разделе о генезисе французского романа).

Не является Персеваль ни хриstopодобным спасителем — Мессией (Коэн, 1948, с. 382—480), ни типом грешника, ищущего спасения в любви к богу (Беднар, 1974, с. 130—152), ни героем «романа искупления» (Пайен, 1967, с. 403), ни всеми ими одновременно («спасенный спаситель»; см.: Кёлер, 1966, с. 191; Польман, 1965, с. 141). Зародыши подобных представлений, может быть, и имеются в «Персевале», но только зародыши. «Персеваль», в основе сюжета которого среди других источников, возможно, были и агиографические, является не христианской легендой, а романом, в котором речь идет в общем не о «Мессии» или «грешнике», а о герое, путь которого есть путь удач и промахов, познания и самопознания, жизненных испытаний и поисков путей нравственного самоусовершенствования, но в контексте христианской морали.

Подчеркивая обращение Кретьена де Труа в «Персевале» к новому идеалу, нужно не упускать из виду два момента. Во-первых, и в более ранних романах дело не сводилось к простому синтезу любви и рыцарской активнбсти и к правильному пониманию и выполнению героями куртуазных социальных предписаний. Герои всякий раз поднимались над уровнем нормального опыта и светской морали, чтобы найти в себе скрытые духовные силы, без которых невозможна защита куртуазного космоса от вечно угрожающих ему извне и изнутри устремлений хаоса. В «Ивене» и «Ланселоте» духовное напряжение имеет в какой-то степени экстатический характер. Во-вторых, эта эволюция во взглядах поэта не отменила старый идеал, а только представила его ступенью к новому. Соответственно и худо жественная «система» была не разрушена, а дополнена, развита и обогащена.

Как мы знаем, новый идеал в «Персевале» приводит к тому, что коллизия «рыцарская доблесть/куртуазная любовь» в известной степени уступает место коллизии «рыцарская доб-

лесть/христианская любовь-милосердие». Однако это не простая замена, а создание новой иерархии ценностей. Крайне упрощенно представлен мир «Персеваля» в монографии американского медиевиста Д. Фаулера, которая так и называется «Доблесть и-милосердие в „Персевале"» (Фаулер, 1959) и прямолинейно делит мир этого произведения на область доблести (куда, например, относятся образы отца Персеваля и якобы тождественного ему короля-рыбака, кровоточащее копье и т. д.) и область милосердия (в которую входят образы матери и кузины Персеваля, отшельника, символ Грааля и др.); отец/мать, копье/чаша якобы составляют в этом плане симметричные оппозиции. Борясь между собою, линия доблести, по мнению исследователя, усиливается, а линия милосердия ослабляется.

Оставляя на совести Д. Фаулера его конкретные интерпретации, я хочу подчеркнуть, что куртуазная любовь, которая в других романах была в конфликте с доблестью, не исчезла в «Персевале», а только оказалась низшей истиной по отношению к любви-милосердию.

Понятия любви и рыцарства в «Персевале» в отличие от других романов неоднозначны. Мы имеем дело по крайней мере с двумя видами любви — куртуазная лю-бовь\* к Бланшефлор, христианская любовь-сострадание к матери и больному королю-рыбаку — и с двумя видами рыцарства, куртуазным и христианским, как раз и составляющими иерархию ценностей и подлежащих высшему синтезу.

Парадигматически отношения с матерью и отношения с возлюбленной составляют скрытую параллель к отношениям Персеваля с королем-рыбаком, синтагматически эпизоды с матерью и с Бланшефлор готовят коллизию в замке Грааля, ее превосхищают, отчасти предопределяют, одним словом, «антиципируют». Поэтому кризисный кульминационный момент — события в замке Грааля — подготовлен и композиционно более ранними, более слабыми, скрытыми «возмущениями». За «крахом» в замке следуют также многочисленные его отзвуки в эпизодах с кузиной, с вестницей из замка, с отшельником. Такое композиционное усложнение отсутствует в более ранних романах. Это различие позволяет Кретьену в «Персевале» представить не одно основное испытание (пусть даже распадающееся на серию приключений, но составляющее один и тот же жизненный урок), а некий жизненный путь, становление и формирование личности в зависимости от разных обстоятельств и отношений, создать своего рода «роман воспитания».

Л. Польман (Польман, 1965) довольно удачно сравнивает Персеваля с Кандидом, но трактует «воспитание» Персеваля очень узко, как иллюстрацию философских аллегорий Бернара Сильвестра; Персеваль от хаотической материи (выраженной образом «пустынного леса») и первородного греха якобы постепенно поднимается к высоким формам духовности и богу, преодолевая порочно-аморфную природу. Рыцарское обучение,

подобно школе «свободных искусств», якобы является только введением к мистической эсхатологии Грааля. Мы уже упоминали П. Дюваль (Дюваль, 1975), которая понимает путь Персеваля как алхимическую трансмутацию. Мне кажется, что Кретьен имел в виду именно «воспитание» в процессе некоего типизированного жизненного пути.

Как раз задачами «романа воспитания» и определяется сохранение Кретьеном в «Персевале» такого архаического звена, как enfance героя (напоминающее «героическое детство» Кухулина и Финна и восходящее к богатырской сказке и мифологеме инициации). Персеваль одновременно обнаруживает задатки бесстрашного бойца и черты простачка, даже дурачка (вероятно, восходящие к кельтской сказке о great fool). Образ юноши-простака необходим здесь для контраста с его последующим созреванием, а также как предпосылка того простодушия, без которого трудно прийти в конце концов к христианскому милосердию.

В описании «провинциального» детства Персеваля подчеркивается, что он воспитывается на какой-то периферии, крайне удаленной не столько географической, сколько «культурно» от рыцарского центра — двора короля Артура. Хотя сам роман Кретьена, как и три других его романа, восходит к кельтским корням, здесь это кельтское «прошлое» по воле автора неожиданно оборачивается знаком «периферийности» и «отсталости», «дикости» и «простоты».

Пока Персеваль окончательно не освоится в рыцарской среде, он будет изображаться как чудаковатый «Персеваль-валлиец». Всячески подчеркивается связь Персеваля с материнским миром, из которого он сам себя исторгнет ради вхождения в мужской мир рыцарства.

Контраст усиливается из-за активного стремления матери изолировать последнего сына (отец и двое старших сыновей погибли в битвах) от рыцарства, скрыть от него само существование последнего. Р. Беццола связывает отсутствие имени у героя в первых сценах именно с этой изоляцией от рыцарского мира (Беццола, 1947),

Картина пробуждения природы в самом начале произведения (Козн называет ее «свежей вступительной пасторалью»; см.: Козн, 1948, с. 384) дает некий природный фон для этого начала жизненного пути Персевала на основе ассоциации между природным и жизненным циклами.

Д. Фаулер на заднем плане истории Персевала видит символическую смену весны (начало повествования), зимы (отмеченной кровавым снегом, на который смотрит забывший о боге Персеваль) и новой весны (пятидесятница, покаяние у отшельника). Думаю, что параллель с природным циклом если и присутствует, то в очень ослабленном, смутном виде. Вообще циклизм не столь характерен для западного сознания с его линейной перспективой, с установкой на процесс становления.

129

Вступительная пастораль, возможно, имеет и совсем иной, правда не вполне ясный дополнительный смысл в связи с тем, что *gaste forest* (упоминается в ст. 65) ассоциируется с *gaste terre* (ст. 1702, 1748), т. е. с пустынной, бесплодной землей, которой оказываются владения короля-рыбака и которая, конечно, никак не гармонирует с картиной весеннего расцвета. Вспомним, что как раз после смерти Утерпендрагона, отца Артура, когда земли были разграблены, а дворяне уничтожены, родители Персевала нашли здесь убежище. Обращалось внимание на то, что отец Персевала был ранен в ноги, так же как и король-рыбак (отсюда, конечно, не следует, что отец Персевала и король-рыбак — одно и то же лицо, как считает Д. Фаулер; см.: Фаулер, 1959, с. 30, 55 и др.). Создается впечатление какой-то подспудной связи, может быть, указания на миссию Персевала.

Ј

После первой встречи с рыцарями, в которых Персеваль ошибочно видит нечто сверхъестественное — ангелов или дьяволов, он в отличие от других героев Кретьена прямо ставит перед собой цель стать рыцарем с помощью короля Артура, короля, который «делает рыцарей». Напутствия матери (в которых Козн напрасно видит первый этап инициации; см.: Козн, 1948, с. 480; скорее уж преддверием инициации является разговор со встречными рыцарями) в достаточно наивной форме выражают ходячую мораль, самые элементарные представления о церковной вере и правилах светского (куртуазного) поведения. Пospешный отъезд Персевала и равнодушие его-в этот момент к матери стоят ей жизни. Сыновья любовь приносит в жертву рыцарству, что трактуется в качестве тяжелого греха Персевала. Этот грех предвосхищает центральный эпизод романа, в котором соблюдение рыцарского этикета мешает Персевалу проявить милосердие к больному королю Грааля. Мы никак не можем согласиться с Г. Козном, что по сравнению с «предназначенностью» Кретьена все второстепенно, что жертва матерью, а затем женой неизбежна и что это грех Иисуса Христа (Козн, 1948, с. 460).

Во втором синтагматическом звене (Б) роман о Персевале, как мы видели, в общем развивается в том же плане, что и другие романы, но вместе с тем получают продолжение и некоторые специфические мотивы, затронутые нами во Введении. В частности, на этапе Б Персеваль продолжает сохранять черты сказочного дурачка. В эпизоде с девицей из шатра, которую Персеваль стал насильно целовать и у которой затем отнял кольцо и еду, он буквально и нелепо следует советам матери. При этом он обнаруживает непонимание куртуазных норм и смешивает шатер с монастырем, т. е. профанное с сакральным (нет никаких сколько-нибудь серьезных оснований считать этот шатер вслед за П. Дюваль аллегорией Иерусалимского храма см.: Дюваль, 1975, с. 575).

30

Между прочим, поведение возлюбленной девицы из шатра, не поверившего ее рассказу и заставившего ее следовать вместе с ним по дорогам, не меняя одежды, терпя лишения и т. п., в какой-то мере выглядит пародийной репликой к ситуации Эрека и Эниды. При дворе Артура некоторые придворные брезгливо насмеяются над «простотой» Персевала. На первых порах ему сочувствуют только девушка-«несмеяна», которую он рассмешил, и шут, который



предвидит его будущую славу (сказочные мотивы). Насмешки создают нарочито контрастный фон для первого подвига Персеваля — победы над Красным рыцарем, победы, которая достигается до овладения рыцарским искусством и рыцарским этикетом (удар дротиком в глаз — по мифической модели победы Луга над Балором! Подробнее об этом см. выше, в «генетическом» разделе). Этот подвиг уже обладает социальной ценностью, поскольку Красный рыцарь оскорбил королеву и похитил красную чашу, которая, возможно, имеет серьезное символическое значение (символ власти? чудесный сосуд, дублирующий священный Грааль?). П. Дюваль, исходя из аллегорической и алхимической интерпретации, высказывает предположение, что чаша — образ обретенного Иерусалима, что вино в чаше — отражение небесного света и что утрата чаши предвещает конец власти Артура и конец рыцарства (Дюваль, 1975, с. 577). Такое предположение достаточно произвольно. Более правдоподобна какая-то символическая связь кубка Артура с чашей Грааля, принадлежащей королю-рыбаку. Тогда первый подвиг Персеваля оказывается предвосхищающим его миссию по спасению царства короля-рыбака. Соотношение между малым и великим подвигам аналогично соотношению между первым и вторым грехом.

Аналогия с соответствующей ситуацией в «Ланселоте» наводит на мысль о серьезной опасности, исходящей от Красного рыцаря, и о значительности, услуги, оказанной королю Артуру молодым валлийцем, не знающим еще или не имеющим (как не прошедшим инициации) своего индивидуального имени; он пока только «валлиец».

После того как сила и смелость юного валлийца уже явно обнаружилось, происходит его настоящая рыцарская инициация, т. е. обучение его воинскому искусству и куртуазному вежеству, принятому у рыцарей, и совершается акт формального посвящения в рыцари. Во время обучения Персеваль еще проявляет свою «простоту», например не понимает, почему нельзя драться кулаками, не хочет расставаться с валлийской одеждой, все время ссылается на авторитет матери и т. п. Но после завершения обучения у Горнемана Персеваль начисто освобождается от внешних проявлений «простака» или «дурачка». Горнемал внушает Персевалу, что рыцарство — это самый высокий орден, созданный богом (ст. 1632—1635). Впрочем, Горнеман никоим образом не противопоставляет рыцарство религиозной сфере и рекомендует своему воспитаннику обращаться к богу. Среди предписаний Горнемана очень существен совет не слишком много болтать. И хотя Горнеман сопровождает свой совет замечанием, что, кто много болтает, тот легко совершает грех (ст. 1646—1652), это замечание выглядит как ходовое пословичное изречение, не слишком серьезное, а сам совет звучит как призыв к сдержанности в качестве черты рыцарского этикета. Как потом выясняется, рыцарская сдержанность скорее ведет Персеваля к греху, чем оберегает от него (о ритуальном; молчании после инициации см. выше, в «генетическом» разделе).

Попав после этого в замок Борепэр, принадлежащий Бланшефлор, Персеваль ведет себя настолько сдержанно и молчаливо, что Бланшефлор подозревает его в немоте. Вся инициатива исходит от нее. По просьбе Бланшефлор Персеваль защищает ее от осаждающего замок Кламадэ, и она становится его другом и дамой. Временно покинув возлюбленную, Персеваль сначала ищет мать, но затем другие приключения отвлекают его от Бланшефлор. Оставление Бланшефлор Персевалем имеет общие контуры с эпизодом оставления Лодины Ивеном, но мотив забвения дамы ради рыцарских подвигов здесь не акцентирован и дан мягко, нарочито расплывчато. Истинное значение Бланшефлор для Персеваля становится очевидным гораздо позже, когда он уже на сугубо кризисном этапе повествования впивается взглядом в капли крови на снегу, напоминающие о цветах Бланшефлор (красное на белом), и, погруженный в думу, ничего и никого больше не видит и не слышит. В этом положении Персеваль отчасти сравним с Ланселотом и Ивеном. Поза созерцания и власть ассоциаций очень характерны для восточной литературы, и мы в дальнейшем встретимся с соответствующими примерами (Тариэл у Руставели, Меджнун у Низами, в некоторых ситуациях и Гэндзи у Мурасаки). Символика этой сцены в «Персевале» включает скрытое самосравнение с хищной птицей, растерзавшей гусыню. Однако кризисная точка повествования в «Персевале» в отличие и от «Ланселота», и от «Эрека» с «Ивеном» связана не с коллизией между куртуазной любовью и рыцарством.

Коллизия с Бланшефлор только в какой-то мере подготавливает внутреннее фиаско, которое Персеваль потерпел в замке Грааля; еще раньше это фиаско исподволь подготавливалось

грехом Персеваля перед матерью. Попытка П. Дюваль прямо связать Бланшефлор с матерью Персеваля как ее «трансформацией» (на основе представления Бланшефлор алхимической сестрой и возлюбленной героя, двойником мосарабской Марии Магдалины — носительницы Грааля и светильника) и отчасти с королем-рыбаком (как спиритуальным отцом-братом Персеваля) представляется мне совершенно фантастической.

Также невозможно согласиться с П. Галлэ (Галлэ, 1974, гл. XIX) в том, что в «Персевале» любовь к Бланшефлор есть

132

суфийское предчувствие любви к богу, а представителем бога в роли божественного «имама» является король-рыбак.

Не исключено, что символика цветов (красная кровь на белом фоне) в упомянутой выше сцене созерцания Персевалем следов нападения сокола на гусыню имплицитно подразумевает не только, покинутую возлюбленную, но и чудесные предметы в замке (кровь, капающую с копья, и белый серебряный сосуд Грааля), и таким образом Бланшефлор и тайны Грааля как-то связываются дополнительно.

Центральный кризисный эпизод с посещением замка Грааля является главным испытанием для Персеваля. Не случайно Персеваль попадает в замок после того, как он вспоминает о матери, пытается ее искать, молится — это происходит сразу после праздника пятидесятницы (троицы). Хотя «богатый король-рыбак», страдающий от раны в бедре, принимает Персеваля в своем таинственном замке крайне любезно и торжественно, сопровождая прием таинственной церемонией, дарит ему меч и т. д., Персеваль, как известно, не решается нарушить молчание (ср. его молчаливость при появлении в замке Борепэр у Бланшефлор) и задать вопросы о смысле виденного им.

Задавание вопросов должно было вытекать из чувства сострадания, высшего христианского, а не куртуазного вежества. Но он промолчал из подобающей рыцарю сдержанности и в этом смысле отдал предпочтение рыцарскому этикету перед христианским состраданием.

Персеваль снова действует «невпопад», но уже не по простоте души и инфантильному чудачеству; наоборот, в качестве 'Прирожденного '«простака», существа искреннего и простодушного, Персеваль, казалось бы, должен был проникнуться состраданием к королю-рыбаку и интересом к таинственной священной церемонии.

Как потом выясняется, другая причина его молчания (здесь двойная мотивировка) — наказание за то, что он когда-то покинул свою мать ради посвящения в рыцари и не вернулся поднять ее, когда она упала в горе на землю. Обе мотивировки скрещиваются на отказе от сострадания во имя рыцарства.

Очень любопытно, что после приключения в замке Грааля Персеваль узнает свое имя — Персеваль-валлиец. Это естественно, так как получение имени следует за инициацией, но Персеваля тут же перебивает обо всем осведомленная кузина, говоря, что его настоящее имя другое — Персеваль-несчастный.

Промах Персеваля — не только его личная неудача (как у Эрека или Ивена), он грозит продолжением страданий короля-рыбака и предстоящим опустошением страны, сиротством девиц и общим несчастьем (на основании уже, вероятно, не осознаваемой Кретьеном реликтовой связи состояния царя-мага с благосостоянием его страны в мифологическом архетипе).

В других бретонских романах рыцарство выступало как некое общественное поведение, противостоящее личной любовной

страсти, содержащей в себе возможность асоциальности. В «Персевале» рыцарство само выявляется в плане возможного эгоистического начала, низшей формы социальности. Замечательна контрастная ситуация: в то время как восхищенный Артур и весь двор ищут не сразу оцененного героя, теперь прославившегося рыцарскими подвигами (последний — победа над «Гордецом»), из замка Грааля едет вестница, чтобы проклясть Персеваля за несчастья страны короля-рыбака.

Исходя из такого идеологического понимания кризисных событий в замке Грааля, я не могу принять предположение П. Дюваль о том, что нет никакого краха и что инициация Персеваля просто еще не завершена (Дюваль, 1975, с. 553). Другой современный исследователь, Поль Ле Ридер (Ле Ридер, 1978), наоборот, считает крах окончательным именно потому, что он

вытекает из развенчания светского рыцарского идеала в «Персевале». Ле Ридер придает большое значение изображению кающихся рыцарей на пятидесятницу в контрасте с блестящими рыцарями, которых встречает Персеваль в начале повествования. Знаменитая сцена созерцания Персевалем крови на снегу увязывается Ле Ридером с кровавым копьём и «кровым» грехом насилия рыцарского сословия. С Ле Ридером нельзя, однако, согласиться, когда он считает сюжет романа законченным в рамках текста Кретьена (все продолжения он отменяет), неудачу Кретьена — необратимой, гармонизацию — принципиально нереализуемой. Смысл романа он сводит к «чувству трагичности существования» (Ле Ридер, 1978, с. 87—88). Такой вывод, конечно, является крайней модернизацией, средневековый роман оказывается "в чем-то подобием «Замка» Кафки! Не только известная нам мера следования традиционным сюжетным схемам в средневековой литературе, но и опыт сравнения с другими романами Кретьена, рассмотрение их как известной системы свидетельствуют в пользу конечной гармонизации. Кроме того, Ле Ридер абсолютизирует развенчание рыцарства, тогда как у Кретьена речь идет о рыцарстве в арту-ровском вкусе как о некоей низшей истине, но неизбежной ступени на пути духовного совершенствования личности.

Старые исследователи романа неизменно верили в конечную удачу Персеваля и достижение им высшего духовного и социального статуса. Даже в рамках текста Кретьена де Труа уже содержатся надежда на спасение Персеваля и перспектива выполнения им в будущем его миссии.

Если кузина, встреченная Персевалем после исчезновения таинственного замка, только объясняет ему случившееся, а вестница Грааля проклинает его за грядущие несчастья, то отшельник, к которому приходит Персеваль («потерявший память и позабывший бога», но потрясенный встречей на страстную пятницу с кающимися рыцарями,— см. ст. 6009 и ел.), не только объясняет герою функции Грааля, открывает свое родство с ним

#### 134

и с королем-рыбаком и т. д., но и толкает его на путь покаяния (Ле Ридер пытается всячески преуменьшить значение эпизода с отшельником!). Мы знаем, что Персеваль еще до встречи с отшельником решил во что бы то ни стало снова разыскать замок Грааля, чтобы исправить свою ошибку. Когда вестница Грааля предлагает рыцарям при дворе Артура несколько «трудных задач», которые могут принести славу, и Жифлис, Коедин, Говен берутся за их выполнение, то Персеваль остается ко всему этому равнодушен, ибо его интересуют только поиски Грааля: «Персеваль твердит по-другому» («Percevaux re-dit tot eb — см. ст. 4703). Это его отличие от других рыцарей— залог его успеха в будущем, залог искупления им греха и выполнения своей миссии. Однако преодоление кризиса и «гармонизация» (синтагматическое звено Пз) не описаны Кретьеном, так как рукопись осталась неоконченной. Что же касается написанных позднее другими авторами продолжений, то они частью отражают известное развитие легенды о Граале в сторону агиографии, усиливают элементы религиозной аллегории и цистерцианской мистики, непосредственно выражают аскетические идеалы рыцарско-монашеских орденов и т. д.

По-видимому, в «Персевале», по замыслу автора, должна была открыться возможность не только гармонического разрешения кризисной ситуации, как это имеет место в романах об Эреке и Ивене, но на этой основе также изображения гармонизирующего формирования личности («роман воспитания»). Только очистившись от грехов и заблуждений юности, только-проникшись милосердием и гуманностью, рыцарь может вернуть к жизни бесплодную страну, совершить тем самым подвиг-огромной социальной ценности.

Рассмотрение «Персеваля» не будет полным без учета той части, в которой рассказывается о приключениях Говена как: второго героя романа.

Говен упоминается во всех романах. В «Ивене» и «Ланселоте» он играет довольно существенную роль: уговаривает Ивена после женитьбы на Лодине вернуться к турнирам и рыцарским странствиям, потом сражается с ним в юридическом поединке за права старшей дочери, желающей отнять права младшей, также ухаживает за Люнетой, хотя выручает ее Ивен, участвует вместе с Ланселотом в поисках похищенной Гениев-ры, причем в отличие от Ланселота отказывается сесть в тележку карлика, выбирает хотя и очень опасную, но все-таки более легкую переправу, чем Ланселот.

В романе о Граале параллелизм с Персевалем развернут наиболее подробно и входит в

структуру романа. Говен переживает целый ряд приключений: ему предстоит поединок с Гингамбрезилем, отец которого убит им раньше, он участвует в турнире в качестве галантного рыцаря младшей дочери владельца замка, совсем юной «девицы с короткими рукавами»

135,

собирается отправиться на розыски кровоточащего копьа из замка Грааля, долго следует за демонической «гордячкой из Ног\* ра» (Логра?), испытывая различные злключения, и, наконец, пройдя искус «постели чудес», становится хозяином замка женщин, в котором живут давно исчезнувшие из земного мира мать короля Артура и другие высокие особы (отражение райской страны женщин на острове в кельтской мифологии). Не только замок женщин является параллелью (вероятно, иронической) к замку короля-рыбака, т. е. замку Грааля, которого должен в конце концов достигнуть Персеваль (и стать его хранителем и владельцем!). Уход Персеваля от матери перекликается с приходом Говена к матери в ином мире, параллельны неудачи Персеваля и Говена с мечом (у первого меч ломается, второй не может его найти). Девица-«несмеяна» может быть отдаленно сопоставлена с «девицей с короткими рукавами». Сама «миссия» Говена составляет параллель (сниженную) к миссии Персеваля. Говен должен восстановить честь дам, дать мужей девицам и рыцарское звание оруженосцам. Все приключения, переживаемые Говеном, воинские и любовные, даны как чисто внешне авантурные, банально-рыцарские и лишённые того внутреннего трагизма, подлежащих гармонизации противоречий и кризисов, которые сопряжены с историями Эрека, Ивена, Ланселота и Персеваля. Наличие образа Говена очень важно для оценки общей позиции Кретьена. В соответствии со своей общей концепцией (см. выше) П. Ле Ридер (Ле Ридер, 1978, гл. VIII— XII) рассматривает Говена как идеального рыцаря, несущего, однако, ответственность за «первородный грех» рыцарства — пролитие крови: Говен, соблюдая все правила рыцарства, убил короля. Кровавые следы копьа в замке короля-рыбака якобы выражают вину рыцаря и одновременно ассоциируются со смертью Христа (копьё Лонгина!). Копьё есть и орудие божественной кары, оно должно поразить страну Логр — землю рыцарей! Говен-убийца приговорен к поиску, напоминающему крестовый поход покаяния. Его одинокий отъезд подсказан типологически, считает Ле Ридер, а именно житиями святых; так как речь идет о грехе всей рыцарской касты, то искупления нет. После печального путешествия сквозь феодальный мир Эскава-лона (он попадает во враждебную ему городскую коммуны, где вместо веселых турниров ведется война и т. д.) идеальный рыцарь находит успокоение только в ином мире, очень похожем на царство мертвых (истинная радость жизни осталась при дворе Артура). Я, как видит читатель, не разделяю точки зрения Ле Ридера из-за ее заведомого модернизаторства, но считаю ее интересной, поскольку она улавливает некоторые подспудные тенденции в романе Грааля.

«Прокручивая» в четырех романах различные варианты конфликта между любовью (куртуазной/христианской) и рыцарской активностью и пути гармонизации этого конфликта, Креть-

136

ен кажется склонным к примирению, компромиссу между полкх сами, к соблюдению меры, но не только. Рационалистическая" установка на меру как раз противоречит образу Говена, который в конечном счете всякий раз уступает в наших глазах другому рыцарю — главному герою романа. Рядом с другими героями рассудочный Говен выступает функционально в роли Оливера .при Роланде, т. е. как человек положительно-рассудочный при герое. Героизм Говена строго ограничен рыцарским этикетом, а его любовные увлечения — куртуазным флиртом. Следовательно, концепция меры у .Кретьена принимается только в сочетании с концепцией высокой любви как источника ры-, царской' доблести.

Романы Кретьена сугубо проблемны (romans a these), и эта проблемность получает четкое отражение в их структуре, как мы могли в этом убедиться. Сам Кретьен пользуется такими терминами, как *matiere*, *conjointure*, *sen* (*sens*) в смысле сюжетного материала, композиционной формы и содержания (смысла). *Matiere* — это кельтские сказания о рыцарях Круглого Стола, *conjointure* — это та структурная связность эпизодов и ситуаций, которую мы изучали и которая реализует смысловое задание, как мы видели, достаточно единое. Для нас очевидно, насколько роман Кретьена (еще меньше, чем «Тристан и Изольда») далек от стихийной развлекательной авантюристности, хотя авантюра' и является у него в- известном

смысле единицей повествовательной и задачу развлечь своего-читателя Кретьен никогда не упускает. Рыцарский роман — это первая в истории литературы «беллетристика», и в отличие от анонимных авторов героической жести Кретьен осознает себя «писателем». Он сохраняет известную дистанцию по отношению к своему материалу, и не только историческую. Это отделение артиста от материала: артист сознательно обрабатывает материал, перестраивает на свой лад, интерпретирует его, использует его для определенных моральных выводов — и все это делает довольно открыто. Далекий сказочный материал особенно удобен для свободного с ним оперирования. Богатейшая: фантастика у Кретьена (в основном восходящая к кельтским источникам), с одной стороны, «умеренна», рационализирована в какой-то степени (см.: Карассо-Бюлов, 1976), с другой — признана самим автором в качестве литературного вымысла. Кретьен имеет понятие о литературных приемах вроде ускорения и замедления времени, задержки с целью увеличения напряжения читателя (*suspence*), параллельного действия, возвращения к персонажам из других романов и т. д.

Открытие внутреннего человека и внутренних душевных испытаний привело Кретьена и к первым шагам (разумеется, весьма элементарным) психологического анализа — сначала с помощью Овидиевой любовной риторики, а затем посредством выявления внутренних состояний в живых монологах и диалогах и:

137Г

даже через имеющие психологическое задание описания внешних действий (как, например, в сцене с кровью на снегу в «Персе-вале»). Кретьен оказался в состоянии описать в какой-то мере и аффективные «сумеречные» состояния (ср.: Фраппье, 1968, с. 225) с особой ролью в них ассоциаций («Ланселот», «Персе-валь»). Установка на свободу человеческого самопроявления и в области чувства, и в области самодеятельности делает Кретьена предшественником ренессансного гуманизма. Ироикомиические элементы, данные с большим изяществом, предвосхищают Ариосто, а постановка и разрешение коллизии чувства и долга, сбалансированное построение сюжета в сочетании с этико-эстетическим рационализмом заставляют видеть в нем и далекий прообраз французских классицистов.

#### 6. НЕМЕЦКИЕ ВЕРСИИ «БРЕТОНСКИХ» РОМАНОВ

Как мы знаем, немецкий средневековый стихотворный роман (на средневерхненемецком языке) представляет собой серию переложений французских романов. Эти переложения, однако, не носили эпигонского характера; наоборот, они отличались, как правило, стилистической оригинальностью и острой, углубленной разработкой нравственно-религиозной проблематики, часто в более спекулятивной, отвлеченной манере художественного мышления. Оставляя в стороне Хейнриха фон Фельдеке, обработавшего «Роман об Энее», и Эйльхарта фон Оберге, наивного перелагателя недошедшей французской «жонглерской» версии «Тристана и Изольды», необходимо хотя бы кратко коснуться Хартманна фон Ауэ, обработавшего в 90-х годах XII в. романы Кретьена об Эреке и Ивене, и в особенности Вольфрама фон Эшенбаха, радикально переработавшего в начале XIII в. «Персеваля» Кретьена, а также его современника Готфрида Страсбургского, который с необыкновенным блеском переложил «Тристана и Изольду» Тома. Хартманн фон Ауэ, открывший для немецкой публики великолепный артуровский мир, ярко описывает ясными и точными стихами гармоничные картины рыцарских празднеств, поединков, коней, изысканную одежду дам и рыцарей, их куртуазную воспитанность и т. п. В куртуазной «мере» (mese) Хартманн видит залог сдерживания страстей и личного эгоизма. В большей мере, чем Кретьен, он идеализирует прекрасных дам и их душевное благородство, всячески акцентирует благотельность любовного одушевления, воспеваает супружескую любовь, нравственные потенции подлинно рыцарского поведения. В отличие от Кретьена Хартманну свойственно морализаторство, которое прямо выражается в частых поучениях (о Хартманне как моралисте см. специальную монографию: Ионг, 1964). Будучи верным сыном католической церкви, он стремится представить органический синтез светского и

138

духовно-религиозного начал, куртуазных и церковных идеалов. Морально-религиозный подтекст в «Эреке» и особенно в «Ивене» Хартманн а раскрывается, в частности, с помощью символов и библейских ассоциаций. М. Верли, например, показал, как замена некоторых деталей по сравнению с кретьеновскими в сцене пробуждения Ивена от сна после приступов

безумия (вместо феи — три женщины, напоминающие трех Марий, вместо «мавританского» облика Ивена — черты лесного человека и т. д.) актуализирует христианскую тему пути спасения и жизни как возвращения к себе самому (см.; Верли, 1962, с. 177—193).

Не случайно после переложения кретьеновских сюжетов Хартманн обратился к темам христианской легенды — к истории Григория Столпника и к повести о Бедном Генрихе. Взаимодействие рыцарского романа и христианской легенды имело место и во французской литературе, но для немецкой оно особенно характерно. Композиционно-структурные принципы организации повествования как в рыцарских романах, так и в легендарных повестях Хартманна исследованы в интересной книге Х. Линке, показавшего строгую композиционную симметрию и очень высокую степень структурированности повествования в творчестве Хартманна (см.: Линке, 1968).

«Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха представляет собой, как известно, переработку на средневерхненемецком языке неоконченного «Персеваля» Кретьена де Труа. Вольфрам сильно увеличил объем текста, довел до конца фабульные нити повествования и добавил вступительную часть об отце Парцифалья. Он внес некоторые изменения и в основной сюжет, разработанный Кретьеном, но в целом следовал замыслу последнего, развивая и углубляя его. Первые две «книги», излагающие историю Гамурета, отца Парцифалья, а также некоторые мотивы последних книг (например, миссионерская деятельность Фейрефица, черного брата Парцифалья на Востоке) расширяют географические и культурные масштабы сюжета о поисках Грааля, придают ему всемирно-исторический размах.

Гамурет, младший сын Гандина Анжуйского, является своего рода странствующим рыцарем, чья деятельность разворачивается и на Западе, и на Востоке. Сначала он служит Баруку, властителю Багдада, вызволяет из осады сарацинскую королеву Белакану, получает ее руку вместе с обширными владениями, но скоро уезжает, оставив Белакану (сославшись на ее «язычество») с маленьким сыном Фейрефицем. Затем Гамурет одерживает верх над многими рыцарями (в том числе и рыцарями Круглого Стола) в турнире, организованном с целью выбора мужа королевой-Валезии (Валуа или Уэльс? Вольфрам мыслит ее испанкой!) Херцелойдой, и суд присуждает ему руку Херцелойды, хотя сердце рыцаря больше склоняется к французской<sup>1</sup> королеве, которая с юности была объектом его куртуазной любви. Гамурет (подобно Ивену у Кретьена и Хартманна) выпрашивает право отлучаться для новых подвигов, которые он совершает опять на Востоке (куда его призывает Барук), где и погибает от коварства и меча одного сарацинского воина, оставив Херцелойду вдовой с маленьким Парцифалем:

История Гамурета (как, впрочем, и весь роман Вольфрама) имеет очень четкую структуру: подвиги на Востоке, восточная жена-«язычница» и восточный сын Фейрефиц строго симметричны подвигам на Западе, западной жене-христианке и ее сыну Парцифалю; воспроизводится та же модель завоевания королевы и ее царства, которых герой вскоре оставляет в поисках новых приключений. Рыцарская любовь (*minne*) выступает в истории Гамурета главным образом как необходимый источник вдохновения на ратные подвиги (*strid*). Как рыцарь с особо высоким религиозно-нравственным призванием, Парцифаль противостоит не только типичному рыцарю Гавану (как это уже намечено в романе Кретьена) — синхронически, но и типичному рыцарю Гамурету — диахронически. Правда, следует оговориться, что сходство между Гамуретом и Гаваном весьма относительно, ибо Гамурет — прежде всего рыцарь-воин при всей своей куртуазности, а Гаван — по преимуществу рыцарь-любовник, направляемый любовными увлечениями при всей его воинской отваге.

Рыцарство в романе Вольфрама охватывает и христианский, и нехристианский (во всяком случае, мусульманский) мир, весь мир, ставший известным европейскому читателю после крестовых походов. Только в конце романа символически изображается столкновение христианского и «языческого» рыцарства в виде поединка Парцифалья с его единокровным братом Фейрефицем. В итоге обращенный в христианство благородный Фейрефиц возвращается к себе на Восток, чтобы полностью приобщить восточное рыцарство к христианской вере. Нельзя не обратить внимание на предлагаемую автором версию источников романа: провансалец Киот (Гийо?) якобы нашел рукопись в Анжу, но оригинал ее написан по-арабски и хранился в Толедо; потомок царя Соломона Флегетанис с помощью астрологии обнаружил существование Грааля... Все это, скорее всего, мистификация (см., в частности, статью: Хатто, 1956), но мистификация, характерная для вольфрамовского идеала западно-восточного синтеза. Ж. Фурке (см.: Фурке, 1956, с. 203) считает,

что расширение в сторону Востока аннулирует абсолютность артуровского мира и дает возможность укрупнить мир Грааля, дать ему свою историю и т. п.

Увеличенные по своим масштабам космополитические представления о едином мировом рыцарстве своеобразно сочетаются в романе Вольфрама с упором на дружеские и особенно кровнородственные связи и на генеалогию героев. Через Гамурета Парцифаль связан с рыцарским родом Мазадан, а через Херцелойду — с родом хранителей Грааля; линия отца и линия ма-

140

тери взаимодействуют и борются между собой в душе Парци-'фалья (чего совершенно нет у Кретьена де Труа). Дружеские и кровнородственные отношения у Вольфрама в отличие от Кретьена выступают не только в позитивном, но и в негативном плане: ранение, а тем более убийство родича рассматриваются Вольфрамом как тяжкий грех. В свете этого представления следует трактовать введенные Вольфрамом эпизоды поединка Парцифалья с братом Фейрефицем и другом Гаваном (герои не сразу узнают друг друга). Чтобы представить убийство Красного рыцаря Итера как грех Парцифалья, Вольфрам связывает их родством (неизвестным Парцифалю). Такая переоценка семейно-родовых или орденовых связей в сочетании с недооценкой-племенных и политических группировок характерна только для развитого феодального общества в целом, но особенно для германской культуры этого времени. Как уже сказано, в основной части, совпадающей с сюжетом Кретьена, изменений немного. Некоторые из них — результат ослабления кельтской мифологической традиции (например, темы бесплодной земли, демонизма Красного рыцаря, специфических черт героического детства кельтских героев и т. п.), другие имеют концептуальное значение.

, В книге 3 (юность Парцифалья, завершающаяся обучением рыцарскому искусству), так же как и в романе Кретьена де Труа, лейтмотивом является сказочная придурковатость Парцифалья (*tumpheit* соответствует *pisete* Персеваля), которая как бы прекращается (во всяком случае, в явной форме) после учебы у Гурнеманца. А. М. Хаас видит проявление «глупости» и в других поступках Парцифалья (поведение в замке Грааля, созерцание капель крови) и считает «глупость» ядром его личности (Хаас, 1964), а П. Винере рассматривает *tumpheit* вообще как универсальную черту, выражающую «конечность» человека и попытку приспособить трагизм к христианству (Винере, 1973, с. 13—15); однако «глупость» в таком высоком ее понимании, во всяком случае, резко отличается от ее шутовских проявлений у юноши Парцифалья в книге 3. И у Кретьена, и у Вольфрама «глупость» юного героя прямо связана с его наивностью и незрелостью, с его близостью к «природе» и неосведомленностью в «культуре», но у Вольфрама она очищена от налета валлийской «провинциальности», нет речи о «валлийском дурне» и т. П. Нелепый наряд Парцифалья — не местная форма одежды, а настоящий шутовской наряд, которым Херцелойда надеется оттолкнуть от сына рыцарское общество. Как остроумно замечает В. И. Шредер, Херцелойда, намереваясь удержать сына в состоянии райской невинности, пытается уберечь его и от смерти, и от самой жизни (Шредер, 1953, с. 14). Поэтому даже о смертности птиц юный «Кандид» узнает только из собственного опыта охоты на них. Вольфрам изобретает эпизод с птицами, отсутствующий у Кретьена: чувствительный Парцифаль оплакиваетуби-

141

тую им птицу и осуждает попытку матери уничтожением птиц избавить его от новых огорчений. В отличие от Персеваля его немецкий двойник чувствителен в своей наивности и не оставляет без внимания упавшую мать; он этого просто не видит и потому не знает о совершении греха. Парцифаль сам задумывается о боге и спрашивает о нем мать (а у Кретьена мать затрагивает религиозную тему).. Шредер усматривает в этой части повествования использование Вольфрамом архетипов Адама и Христа-младенца (Шредер, 1953, с. 18). После эпизода встречи с дамой из шатра (здесь она — герцогиня Ешута, супруга Орилуса) Вольфрам вводит встречу с кузиной Сигуной, открывающей герою его имя. Вместо одной-единственной встречи Персеваля со своей кузиной после неудачного посещения Грааля в версии Кретьена Вольфрам дает три встречи, подчеркивая близость Сигуны к Граалю как члена семейства хранителей Грааля (подобные повторения и вариации некоторых эпизодов помогают Вольфраму в выявлении общей структуры и своего замысла). Образ Сигуны, склонившейся над своим убитым женихом Шионатуландером,—воплощение женской верности и скорби о жертвах рыцарских распрей,— снова и снова возникающий в романе, напоминает композицию *pieta*, ставшую особенно популярной в живописи последующего времени.

Сильно изменен эпизод встречи с Красным рыцарем (Итерой). Вольфрам не только сделал его родичем Парцифалья и лишил демонизма, но и представил его гораздо более справедливым,

симпатичным и т. д., вызывающим всеобщее сочувствие. Оказывается, что Итер взял кубок у Артура в залог отнятых земель, а королеву облил вином случайно. Таким образом, смерть Итера от руки Парцифалья приобретает совершенно иной, чем у Кретьена, смысл — это необдуманый и несправедливый поступок, это поступок сугубо нерыцарский (убийство дротиком в глаз, похищение доспехов), так как Итер только толкнул дерзкого юношу тупым концом копья, и это убийство по неведению родича. Эпизод с Итерой несет у Вольфрама двойную функцию: демонстрация «неотесанности», «глупости» юного Парцифалья (в этой функции данный эпизод коррелирует с эпизодом с Ешутой\* здесь «глупость» в рыцарско-воинском, а там — в рыцарско-куртуазном плане) и, кроме того, совершение греха, пока еще скрытого и от героя, и от читателя. В этой функции его можно рассматривать как корреляцию со смертью матери, невольным виновником которой является Парцифаль. Такие корреляции укрепляют структуру повествования, которая у Вольфрама является более сформированной, чем во французской версии, от которой он отталкивался.

В эпизод обучения у Гурнеманца Вольфрам включает мотив куртуазной любви к дочери учителя — Лиасе, а в книге 4, в эпизоде с защитой Кондвирамур от осады (кретьеновской Блан-

142 шефлор), он завершает любовные отношения героев браком. У Кретьена читатель не мог разгадать характер ночного свидания и был в состоянии лишь строить предположения о матримониальных перспективах героев, а у Вольфрама описываются три ночи, заполненные последовательно мольбой о помощи, невинными ласками и супружескими радостями. История увлечения Лиасой и история женитьбы на Кондвирамур после победы над ее врагами — целая школа любви и брака, пройденная юным Парцифалем в дополнение к школе рыцарской доблести и рыцарского вежества.

Отмечу мимоходом, что Вольфрам гораздо красноречивее, чем Кретьен, рисует картину разорения и голода в осажденном городе Пельрапейре. Это дает повод поэту вспомнить и о сво-«й собственной бедности (одно из частых авторских отступлений).

Делая Парцифалья королем Пельрапейра через брак с Кондвирамур, Вольфрам уподобляет его героям других романов Кретьена и Хартманна, в которых первая часть кончалась получением жены и царства. Таким образом, отчетливее выделяется грань между первой и второй частями в типовой структуре средневекового романа.

Посещение Грааля (книга 5) варьирует кретьеновский текст довольно сильно. Речь идет все время об одном короле Грааля — больном Анфортасе. Грааль представлен не сосудом, а светящимся камнем, который вносят четыре девицы, предводительствуемые королевой Репанс. Грааль генерирует блюда, но не гостию (наоборот, как объясняется в книге 9, облатка с неба является источником и изобилия пищи, создаваемой Граалем, и его дивных свойств: он продлевает жизнь и омолаживает). Все, что дано у Кретьена имплицитно, на что он только намекает, оставляя нас в некоторой неизвестности, Вольфрам подробно эксплицирует — Парцифаль не задал нужного вопроса из рыцарского вежества, не предусматривающего проявление откровенного любопытства.

Уже замковый страж упрекает бедного неудачника в том, что он не задал вопроса, и вскоре этот упрек повторен кузиной Сигуной, которая его тут же проклинает; реакция кузины усилена по сравнению с текстом Кретьена. Важная сцена созерцания Парцифалем красной крови гусыни на снегу, с которой начинается книга 6, дана сходно с французским источником. Намеченный Кретьеном контраст между торжественным признанием Персевала при дворе Артура и одно-временным осуждением его вестницей Грааля у Вольфрама чрезвычайно акцентирован.

Уродливая Кундри не только проклинает Парцифалья и недвусмысленно обвиняет его в эгоизме и отсутствии сострадания (у Кретьена она говорит в основном о грядущих бедах — мотив мифологический), но и заявляет о том, что присутствие Парцифалья приносит позор Артуру и его двору (чего нет совершенно у Кретьена). Это дополнительно мо-

143 тивирует уход Парцифалья, понявшего, что он поставил рыцарскую куртуазность выше сострадания, и решившего теперь во что бы то ни стало снова найти замок Грааля. Несмотря на столь четкое, казалось бы, понимание причин своей неудачи, Парцифаль, однако, как это стремится показать Вольфрам, не видит связи между любовью, даже любовью-состраданием и богом. Рассматривая отношения человека с богом не в терминах греха и божественной милости, а в феодальных терминах вассальной взаимной верности вассала и сюзерена, Парцифаль начинает, подобно библейскому Иову, роптать на бога, в данном случае за его либо бессилие, либо нежелание помочь герою. Этот замечательный мотив богоборчества



Парцифалья неизвестен Кретъену, у которого Персеваль в своих рыцарских странствиях забыл бога, но не взбунтовался против него.

Тема богоотступничества Парцифалья получает разрешение в книге 9, где материал Кретъена подвергся сильной переработке (книги 7 и 8 описывают первые подвиги Гавана, следуя французскому источнику).

Книга 9 начинается отсутствующей у Кретъена новой встречей с Сигуной, скорбящей над гробом жениха и поддерживающей свою жизнь пищей от Грааля, приносимой Кундри. Тон Си-гуны в разговоре с кузеном уже меняется, так как она видит переносимые им страдания, подготавливающие его к искуплению вины. Однако следующая затем попытка силой проникнуть в замок Грааля приводит Парцифалья к новому греху — убийству рыцаря-храмовника, охраняющего дорогу к замку. Охрана замка храмовниками — инновация Вольфрама фон Эшенбаха. Далее, как и у Кретъена, следует встреча на страстную пятницу с кающимся рыцарем, а затем, когда к Парцифалью начинает возвращаться благочестие, и с отшельником (у Вольфрама его зовут Треврицент), который оказывается братом матери героя, а также братом короля Грааля — Анфортаса и хранительницы Грааля — Репанс (у Кретъена он брат не больного короля, а его отца-аскета). Вольфрам сильно расширяет разговор героя с отшельником. Треврицент рассказывает о происхождении Грааля, принесенного некогда ангелами, и его чудесных свойствах, о его служителях, определяемых надписями, неожиданно появляющимися на камне, о больном короле Анфортасе, чья рана — результат греха (а грех — следствие влюбленности Анфортаса в демоническую Оргелузу; об этом сообщается позднее), о светской жизни в прошлом и о покаянии, о том, как Треврицент принял покаяние за грехи брата. У Вольфрама именно Треврицент (а не Сигуна) открывает Парцифалью факт смерти матери и его скрытую вину, он также открывает родство Парцифалья с Итером и разъясняет второй грех Парцифалья; выясняется и грех убийства храмовника. Треврицент с исчерпывающей полнотой объясняет герою, что только сострадание —> путь к Граалю, и окончательно изгоняет из души Парцифалья

144

его сомнения в силе и доброте бога (бог — воплощение верности, истины и добра), рассказывает о первородном грехе, приведшем к убийству Авеля Каином. Книга 9 завершает и разрешает тему, поставленную в прологе романа, — о сомнении, которое ставит человека между адом и раем, но дает ему надежду на спасение. Верность (Triuwe) и сомнение (Zwivel) — основные понятия этики рыцарского романа.

После перенесенных целительных для души страданий и полного раскаяния Парцифаль излечивает сочувственным вопросом Анфортаса и становится королем Грааля; сюда, в замок Грааля, переселяются и Кондвиратур с сыном Лоэрангри-ном, тогда как Репанс становится женой Фейрефица, несущего христианство рыцарям Востока. Обо всем этом рассказывается в книге 16 уже после описания новых приключений Гавана и, поединков Парцифалья с Гаваной и Фейрефицем, представителями соответственно рыцарства сугубо светского и рыцарства: «языческого».

Параллелизм между приключениями Гавана (книги 7—8, 10—14) и Парцифалья, только намеченный у Кретъена, разработан Вольфрамом очень тщательно. Сильно акцентировано совпадение во времени разоблачений Парцифалья вестницей Грааля и Гавана — рыцарем, мстящим за убийство своего короля, затем подчеркнут параллелизм замка Грааля и замка Шатель Марвей, освобожденного Гаваной от волшебника Клиншора, параллелизм ожидаемого, но несостоявшегося вопроса Парцифалья и состоявшегося, но неожиданного и смущающего вопроса Гавана о тайне Шатель Марвей и т. д. Кроме того, параллельные истории внешне связываются участием Гавана в поисках Грааля, доходящими до Гавана слухами о подвигах Парцифалья, прошлой влюбленностью Оргелузы в Парцифалья, наконец, встречей героев, попыткой поединка между ними, победой Парцифалья над Грамофланцем, с которым должен был сразиться Гаван.

Приключения Гавана изложены близко к тексту Кретъена, но Гаван обрисован менее иронично и более героично; личная смелость сочетается в нем с гуманностью. Гаван реабилитирован в отношении приписываемого ему греха. Овладение замком чудес представлено как подвиг, освобождения Гаваном пленниц, запертых злым Клиншором. Облагорожена в известной мере и демоническая «гордячка» (Оргелуза), мстящая всем за

смерть некогда любимого жениха, с трудом покоренная самоотверженным служением Гавана. Тем не менее остается основной контраст между идеальным светским рыцарем артуровского круга Гаваном, все же неспособным найти Грааль, и «великим» в своих успехах и неудачах Парцифалем, которому предназначено возглавить высшее духовно-рыцарское братство Грааля.

Говоря о нравственно-религиозной проблематике «Парцифалья», нельзя забывать, что перед нами не христианская легенда,

10 Зак. 649

145

а роман со своей в известной мере эмансипированной романной мифологией, раскрепостившей архетипические мотивы на основе смешения и скрещения кельтских, античных и христианских традиций. Но в этой эмансипированной романной мифологии христианское понимание (пусть не в церковно-догматической форме) является главным инструментом авторской интерпретации.

В общем и целом Вольфрам фон Эшенбах, так же как и Кретьен де Труа, представляет историю Парцифалья в качестве символического изображения жизненного пути человека, но не среднего человека, а героя, идущего через заблуждения и грехи к высшей физической, душевной и духовной зрелости. По сравнению с Кретьеном нравственно-религиозный аспект Вольфрамом развит углубленно; уточнена и укреплена в соответствии с общим замыслом и структура произведения.

Парцифаль начинает с состояния невинности и наивности, внешне выражающейся в его «глупости»; сам отрыв от состояния невинности в материнском мире приводит к смерти матери и символизирует неизбежную «греховность» выхода на самостоятельную арену жизни. Столкновение Парцифалья с жизнью, участие в ней ведет его к поступкам, которые одновременно являются плодом неотесанности и невольными грехами. Говоря о «грехах», следует напомнить, что, как и в «Персевале», речь идет не о великом грешнике, а о той греховности, которая неотделима от человеческой природы, от ее активности и отчасти связывается Вольфрамом с первородным грехом и с «наследственными» грехами. П. Винере обратил внимание на то, что все персонажи романа совершают дурные поступки из-за невеждения, слабости и т. д. (Винере, 1973, с. 11—12).

С самого начала ошибочно поведение Парцифалья с Ешутой (куртуазный план) и с Итерой (рыцарско-воинский план). В рамках первой части романа речь идет только о неотесанности. Она преодолевается после обучения у Гурнеманца «рыцарству», результаты проверяются в эпизоде в Пельрапейре, где Парцифаль по всем правилам проводит куртуазную партию с Кондвирамур и военно-рыцарскую — с Кляидом, ее обидчиком, и становится королем Пельрапейра.

В рамках второй части, частично повторяющей в сугубо духовном плане траекторию первой, эти же эпизоды с Ешутой и Итерой (не говоря уже о матери) обнаруживаются как невольные, но тяжкие по последствиям грехи, не осознаваемые героем, впадшим вдобавок в богоотступничество. После поучений Треврицента (духовного учителя в отличие от светского Гурнеманца), страдания и покаяния Парцифаль преодолевает эгоизм и религиозные сомнения, в результате чего успешно проходит проверку и проявляет любовь-сострадание в замке Грааля, в шоединках с Гаваной и Фейрефицем, становится королем не частного и чисто светского владения (Пельрапейр), а высшего

146

царства духовного рыцарства — центра всеобщего нравственно-религиозного обновления. Структура «Парцифалья» подробно анализируется в книге В. И. Шредера «Поэтический план романа о Парцифале» (Шредер, 1953). Очень интересны сопоставления композиции романа Вольфрама со структурой средневекового театрального действия и готических соборов. Я только никак не могу согласиться с его мыслью о циклизме, который якобы господствует в плане романа: от безгрешности и близости к богу через грех и падение снова к безгрешности и богу (начало «возвращения» — поиски матери после женитьбы на Кондвирамур, см. в особенности с. 11, 23, 41). Второй тур повествования никак не возвращает нас к исходной позиции, а имеет линейную, в конечном счете эсхатологическую перспективу.

Высокая степень структурированности «Парцифалья» поддерживается своеобразным стилем, гораздо более сложным, чем чисто повествовательный стиль Кретьена. Далекое ассоциации,

ретроспективные возвращения, и забегания вперед, синхронизация\* двух и более представлений увязывают между собой различные на первый взгляд мотивы. Приведем только один пример: образ двухцветной сороки используется одновременно для характеристики черно-белого Фейрефица и заодно западно-восточного синтеза рыцарской культуры, а также среднего пути " сомнения, по которому идет духовное развитие Парцифалья. Для стиля Вольфрама характерны причудливая игра между предложением и стихом, рассказом и рассказчиком, отдельными эпизодами и композиционным целым, «переключки» в обрисовке различных героев и исполняемых ими ролей. Свет и тень, юмор и элегическая чувствительность являются двумя сторонами повествования. Повествование часто обрывается и перебивается, авторскими отступлениями, представляющими субъективное поэтическое начало (подробная характеристика стиля Вольфрама дана в прекрасной статье М. Верли; см.: Верли, 1962, с. 195—222; ср.: Вельтер, 1970).

Третьим и последним великим куртуазным романистом в немецких землях является «Майстер» Готфрид Страсбургский, автор неоконченного романа о Тристане и Изольде. К сожалению, сличение текста Готфрида с его французским источником чрезвычайно затруднено, поскольку от романа Тома в основном сохранилась последняя часть, как раз недописанная Готфридом, и только фрагмент, содержащий около ста стихов Тома, может быть непосредственно сопоставлен с его немецким переложением. Провести четкую грань между французским и немецким поэтами нелегко, тем более что произведение Готфрида широко используется для реконструкции версии Тома. Однако приблизительное сопоставление Тома и Готфрида стало возможным благодаря наличию английского и скандинавского переводов романа Тома, выполненных также в начале XIII в. Такая работа

147

«еще в начале века была предпринята Ф. Пике, пришедшим к выводу, что Готфрид при переложении расширил объем текста, уменьшил сказочность и в ряде мест увеличил правдоподобие, сократил и смягчил грубые физические проявления, жестокость, жалобы, угрозы и упреки, которыми обмениваются действующие лица романа, внес нотки снисходительности, чувствительности и гуманности в отношении даже негативных действий персонажей, смягчил резкость переходов между их психологическими состояниями, ввел дополнительные мотивировки, умножил знаменательных душевных борений, в ряде случаев заменил абстрактную мысль Тома живописными метафорами (чаще всего из сферы охоты и жизни животных) и аллегориями; преодолевая некоторую суховатость и резонерство Тома, он внес струю лиризма, эмоционального напряжения, патетики при изображении любовной страсти Тристана и Изольды, используя при этом религиозно-церковную терминологию, ввел новое представление об «обмене телами» между влюбленными, выражающее идею полного взаимного растворения (см.: Пике, 1905). По-видимому, сцена пробуждения любовной страсти героев на корабле и описание трота любви — эти вершины поэзии Готфрида были у Тома менее яркими и вдохновенными (об этом косвенно свидетельствует точно следующая за Тома «Сага о Тристреме»). Лучшее у Тома — анализ неразрешимых душевных и социальных коллизий, а лучшее у Готфрида — проникновенное и патетическое, даже мистически-экстатическое изображение торжествующей любовной страсти и высшей красоты.

В прологе Готфрид обращается к избранным «благородным сердцам», способным оценить переживания его героев. Правда, существует гипотеза (Кунцер, 1973) о том, что и это обращение, и сама интерпретация истории Тристана и Изольды ироничны, что горожанин Готфрид смеется и над куртуазной любовью, и над невольным отступлением от ее идеалов у Тристана, обнаруживающего якобы черты беспринципного плута наподобие Феликса Круля у Томаса Манна. Эта точка зрения, однако, не имеет сколько-нибудь серьезных оснований.

Роман Готфрида в какой-то мере выражает начало кризиса куртуазной культуры, но совершенно по-другому. Готфрид сознает несовместимость великой любви как с традиционными социальными нормами, так и с условными куртуазными идеалами миннезанга, но становится на сторону великой любви.

Некоторые исследователи (см., например: Джексон, 1971, и особенно: Койхен, 1975) справедливо указывают на важность для Готфрида противопоставления истории любви родителей Тристана, с одной стороны, и истории любви Тристана и Изольды — с другой. В первом случае — классическая куртуазная любовь как любовь с первого взгляда от взаимного

лицезрения, как любовь-служение, причем эта куртуазная любовь в конце концов завершается браком, что окончательно примиряет ее с

148

социальной средой. Во втором случае нет любви с первого взгляда, именно Готфрид намекает на скрытый процесс подготовки к любви в сердце Тристана и особенно в сердце Изольды. Напиток у Готфрида — момент в цепи психологических событий, вызывающих любовь, внешнее выражение внутренней необходимости. Истинная «реализация» Изольды и Тристана — в обретении друг друга и взаимной страсти.

Готфрид в истории любви Тристана и Изольды отбрасывает концепцию любви-служения, примиряющую в конечном счете внебрачную любовь с обществом. Вопреки невозможности примирения с обществом и отчасти в силу неизбежности страдания (страдание, как и радость, — необходимый, сущностный элемент любовной страсти) Тристан и Изольда достигают наиболее полного единства в любви, и их любовь представлена Готфридом как высшая ценность по отношению к другим человеческим отношениям. Неизбежность конфликта с обществом приводит к тому, что полное и окончательное соединение влюбленных возможно только в смерти, к тому, что любовь неотделима от смерти. Любовь Тристана и Изольды включает чувственный момент, но она возвышенна и противостоит (Готфрид это подчеркивает) чисто чувственной страсти короля Марка. Именно Тристан и Изольда для Готфрида — носители подлинной верности (*triuwe*), этой главной добродетели героев немецкого куртуазного романа. Представив любовь Тристана и Изольды как высший идеал, Готфрид ставит под сомнение общепринятые ценности, в его интерпретации они как бы колеблются, дwoятся, становятся двусмысленными. Это, в частности, выражается в игре сходно звучащими, но антиномичными понятиями: «сладкий/кислый» (*suB/sauer*), «любовь/страдание» (*lieb/leid*) и т. д. В одном и том же приводимом Готфридом французском слове *l'ameig* оказываются в нерасторжимом единстве заключены представления о любви и горечи, о любви и горе. В другом месте возникает парадоксальный образ «благородного обмана» (*edel walsch*), потрясающий установленную испокон веков систему ценностей (дальнейшие примеры такого рода см. Верли, 1962, с. 254^255).

Для описания глубокой любви Тристана и Изольды Готфрид Страсбургский пользуется языком религиозной христианской мистики, в частности теми терминами, которыми Бернар Клервский выражал экстатическую любовь к богу. Имеющее христианскую окраску слово «мир» используется для обозначения сообщества «благородных сердец», причем само понятие «благородные сердца» ассоциируется с представлением Бернара о «благородных душах», имеющим религиозный смысл. Желание «вечной смерти» почти пародирует христианскую «вечную жизнь». Называние смерти «хлебом любви» содержит дерзкую ассоциацию с евхаристическими представлениями о хлебе — теле Христовом, прошедшем через смерть. Концепция обмена телом и жизнью между влюбленными слишком близко подходит

149

к представлению Бернара о растворении в ооге. Уже у Тома бог выступал помощником влюбленных в сцене божьего суда; Готфрид придает этой сцене религиозную праздничность. Получается, что бог не может не воздать по справедливости величину и красоте Тристана и Изольды.

Естественно возникает вопрос о том, в какой мере это уподобление любви Тристана и Изольды любви божественной и вся эта религиозная метафоризация и стилизация перерастают в противопоставление, в дерзкую антитезу. По этому важнейшему вопросу существуют три группы мнений, три основные концепции.

Хельмут де Боор и его ученики считают, что Готфрид, оставаясь в рамках христианского правоверия, но желая подчеркнуть страдания Тристана и Изольды, уподобляет их святым мученикам из христианских легенд (соответственно представляя Марка как тип традиционного «мучителя» легенды). Последователи Юлиуса Швигеринга подчеркивают связь Готфрида с мистикой и использование мистических образов и терминов при относительном равнодушии к собственно религиозным вопросам. Вебер и его сторонники связывают мистику Готфрида с еретическими (в духе катаров, амальрикан и т. п.) взглядами, направленными против ортодоксального католицизма, с пред-ренессансным свободомыслием, с кризисом средневековой модели мира (подробный обзор соответствующих дискуссий см) в книге:

Вебер, 1965).

Нет необходимости связывать Готфрида обязательно с еретическими дуалистическими представлениями, но нельзя отрицать наличие элементов «кризисное™» в его мироощущении. Не с этим ли связано то, что традиционные христианские добродетели и условные куртуазные ценности поставлены им ниже свободного чувства героев романа?

В романе Готфрида в качестве гармонического и гармонизирующего начала наряду с любовью выступает и искусства (Тристан фигурирует как музыкант, и музыка играет большую роль в его сближении с Изольдой). К. Виттек даже считает, что искусство здесь выступает как основная антитеза жизни и общества, что роман Готфрида предвосхищает позднейший немецкий тип «романа о художнике» (см.: Виттек, 1974).

Часть II

## РОМАНИЧЕСКИЙ ЭПОС БЛИЖНЕГО ВОСТОКА И ЗАКАВКАЗЬЯ

### 1. ПРЕДПОСЫЛКИ

На Ближнем и Среднем Востоке стихотворному рыцарскому роману соответствует романический эпос (поэма), представленный в своей классической форме в персоязычных литературах (персидско-таджикской, азербайджанской и др.), а также в грузинской литературе (и отчасти в тюркских литературах Средней Азии, продолжающих персидские традиции]Г. В арабоязычной литературе, прославившейся прежде всего лирикой и философской прозой, романический эпос не развился до своих классических форм, которые бы заслуживали названия «романа». Однако арабская литература была одним из источников развития персоязычного романического эпоса.

Полуфольклорные сказания о жизни поэта и воина конца VI — начала VII в. Антары сохранились в форме эпоса героико-романического, а не собственно романического, хотя тема рыцарски окрашенной любви Антары к Абле — его двоюродной сестре и объекту его стихов — занимает существенное место в первой части эпоса и хотя Антаре присущи также некоторые другие рыцарские добродетели, например защита женщин и вообще слабых и обиженных ^ щедрость. «Романический» план (восходящий, вероятно, к арабским преданиям о поэтах, а также к позднейшим воздействиям европейского жонглерского эпоса и рыцарского романа) относится к поверхностному уровню «Си-рат Антар». В истории с Аблой много от богатырской сказки с типичными для нее темами героического сватовства, трудных свадебных задач, похищения женщин и т. п. В образе Антары эпический богатырь решительно преобладает над рыцарем, для него характерны богатырская необузданность, гиперболические проявления грубой силы, приступы жестокости к врагам, беззаветная преданность своему племени (абс) и племенным вождям, неукоснительное выполнение требований кровной мести. Он прежде всего племенной герой (подобно Кухулину ирландских саг, но без его мифологического подтекста), а потом уже блестящий рыцарь, участвующий в войнах и придворной жизни в Аравии, Персии, Византии, Западной Европе. Сами романические элементы даны в «Сират Антар» чисто внешне, в плане преимущественно авантюрном (подробнее об Антаре см. в пре-

151

красной вводной статье И. М. Фильштинского — Фильштинский, 1968 — к русскому переводу «Жизнь и подвиги Антары»; ср. также: Хеллер, 1931; Куделин, 1978). Б. Хеллер называет «Си-рат Антар» рыцарским романом, но основные западные параллели заимствует не из собственно рыцарских романов, а из героических *chansons de geste*.

В арабской литературе имеется множество героико-романических авантюрных повествований, сложившихся в процессе активного взаимодействия литературы и фольклора (как и так называемые дастаны в народной литературе Ближнего и Среднего Востока). Это «жизнеописания» (сират) Абу Зайда, Сайфа, аз-Захира Байбарса и др.

Авантюрно-романические мотивы довольно широко представлены в сказках «Тысячи и одной ночи», но растворены там в общесказочной стихии, переплетены с плутовскими и бытовыми темами. Иногда ошибочно называют «романом» или «философским романом» замечательное философское сочинение в форме притчи «Повесть о Хайе, сыне Якзана» Ибн Туфайля (XII в., Андалусия). Ее герой — своеобразный арабский «Робинзон», выросший на необитаемом острове и конструировавший, опираясь на личные наблюдения и пользуясь логическими силлогизмами, единую систему натурфилософских и религиозных представлений.

Напомним, что легендарная биография поэта является одним из важнейших источников героико-романического эпоса об Антаре. В Аравии имели хождение легенды и о других поэтах, во многом вымышленные, как и биографии провансальских тру-<sup>1</sup> бадуров. В VII в. в «священных» арабских городах (в отличие от новых политических центров Сирии и Ирака с их придворно-пане-гирической поэзией) процветала поэзия чувственной любви (Омар ибн Аби Рабия, ал-Ахвас, ал-Арджи, иранец Ибн Исма-ил ал-Иемени), а у бедуинских племен Центральной Аравии — поэзия платонической любви, отдаленно напоминающая и предвосхищающая отчасти куртуазную лирику трубадуров (Урва, Кусайир, Кайс ибн Зарих, Лайла ал-Ахъелийя и др.). Поэты этого направления в большинстве принадлежали к племени узрит, поэтому и само направление получило название узритской лирики. Как пишет И. М. Фильштинский, «языческое единство любви и чувственных радостей было в узритской лирике сломлено мусульманским аскетизмом, в аскезе видели средство освобождения человеческой души от всего земного в ее стремлении приблизиться к идеальному, божественному началу» (Фильштинский, 1977, с. 212). Любовь изображалась в узритской лирике как роковое всепоглощающее чувство, переживающее земную жизнь и предвещающее загробную встречу любящих» Из узритского арсенала образов черпала впоследствии художественные средства суфийская мистическая лирика (там же, 152

с. 214—215). К узритскому направлению, но не к узритскому племени принадлежал Кайс ибн ал-Муллявах.

И. Ю. Крачковский (Крачковский, 1956) убежден в историчности и самого Кайса, прозванного Маджнуном, т. е. «безумцем» (жил в конце VII в.), и по крайней мере двух персонажей, фигурирующих в предании. Кайс принадлежал к племени амир; реалии в стихах, приписываемых Кайсу, указывают на Неджд и соседние земли, иногда на Медину и Мекку (сфера кочевания и связей амиритов). И. Ю. Крачковский обратил внимание на то, что в эпоху Омайядов и даже ранних Аббасидов Кайс (Маджнун) не пользовался популярностью (самым популярным был Урва); решительный сдвиг в этом отношении произошел в начале X в., когда племенная вражда северных и южных племен породила стремление противопоставить своего «северного» певца высокой любви южным, собственно узритским лирикам. Именно в этот период активно формируется легенда о Кайсе, на него переносятся некоторые черты узритских лириков, приписываются строки, фактически ему не принадлежащие, и т. п. (см.: Крачковский, 1956, с. 588—632).

Урва воспевал Афру, Кайс ибн Зарих — Лубну, Кусайир — Аззу, Джамил — Бусайну, Кайс ибн ал-Муллявах (Маджнун) — Лайлу. Предания о несчастной и возвышенной любви староарабских поэтов отражались прежде всего в пояснениях и биографических комментариях к приписываемым им стихам. Если романическая биография поэта Антары постепенно растворилась в авантюрно-героическом повествовании, то романические легенды о жизни и любовных страданиях поэтов узритского направления не получили на арабской почве настоящего эпического оформления, остались «привеском» к их стихам. Только в персоязычной литературе позднее возникли романические поэмы (поэмы-романы) «Варка и Гульшах» Айюки (обработка сказания об Урве и Афре) и «Лейли и Меджнун» Низами. (Здесь и далее написание ряда имен варьируется в зависимости от источников, арабоязычных или персоязычных.)

«Узритская» (по направлению) арабская лирика, воспевавшая задолго до трубадуров возвышенную, чистую любовь, стала также материалом для теорий любви, выдвинутых в ряде философско-этических трактатов, арабских и персидских (на арабском языке). Эти теории отложились в мироощущении персоязычного романического эпоса и, возможно, оказали также дополнительное влияние на куртуазную культуру Запада.

Философско-теоретическое античное наследие, как и на Западе, — это неоплатонизм, отчасти и гностицизм. Отсюда идея дифференцирующего противопоставления возвышенного духовного начала низменному природному, идея, к тому же углубленная с помощью суфийской мистики. Телесная красота при этом не унижалась, так как считалась образцом скрытой внутренней красоты, божественного начала. Если Запад колебался между

как о порождении дьяволом соблазна, то суфийский Восток видел в красоте своего рода эпифанию, проявление божества. Поэтому внешняя красота считалась естественным возбудителем любви, обязательной предпосылкой для любовного поклонения (высшее проявление красоты и самый достойный объект любви — бог).

Платоническая любовь к женщине оказывается манифестацией любви к богу, причем и любовь к женщине трактуется как ее любовь к себе через любящего с преодолением противоположности субъекта и объекта. Лайла любит сама себя через Маджнуна, и бог любит сам себя через любовь Маджнуна к Лайле; Маджнун сам растворяется в Лайле и становится Лайлой, но, чтобы заговорить устами Лайлы, он должен пройти через мистическую смерть от любви (об этом подробнее см.: Корбэн, 1972, с. 80, 81, 92).

А. Корбэн (см.: Корбэн, 1972), например, описывает систему суфийских представлений иранского мистика XII в. Рузбехана Багли Ширази. Его учение есть учение о божественной красоте и любви, которые проявляются как человеческая красота и человеческая любовь. Красота трактуется как теофания — сакральное откровение, причем манифестируемый бог сугубо индивидуализирован и любовь к нему верующего (само понятие верующего суфия Корбэн вслед за Ширази определяет как «верного в любви») есть сугубо «твоя» любовь к «твоему» богу. В основе — любовь бога к самому себе. В высшем смысле в боге объединяются любящий, любовь и любимый, преодолевается противоположность субъекта и объекта. Манифестация бога в виде своего атрибута, красоты, есть манифестация в форме Адама. Бог стремится быть познанным и для этого творит человека, который его созерцает, восхищается и любит его. Когда личность «растворяется» в экстазе, становится прозрачной, то бог через нее созерцает и любит себя. Возникает специфический феномен «зеркала». Зеркало — это вуаль бога, которая становится прозрачной. Любовь снабжается пророческой функцией (пророк Мухаммад также влюблен в своего бога, он — образец; у шиитов аналогичную роль медиатора выполняет имам). Полное «растворение» совершается в результате смерти от любви. Материальной предпосылкой любви к богу являются человеческая любовь, человеческий опыт очищенной от плотских инстинктов любви к женщине (именно таким образом преодолевается оппозиция эроса и божественной любви). В трактате о любви Ибн Сины (рус. пер.: Серебряков, 1975), сохранившего неоплатоническую основу и отдавшего дань некоторым суфийским представлениям, но испытавшего более сильное влияние аристотелизма, уже нет подавления низших сил души ради высших, они составляют некую гармоническую иерархию. В принципе любовь и признается Ибн Синой как слияние

154

душ, сердец, а не тел, но низшие формы любви считаются способными уподобляться высшим и играть позитивную роль в процессе восхождения к божественной любви.

В отличие от суфиев Ибн Сина говорит о единении не прямо с богом, но с агенсом-интеллектом (см. подробнее: Серебряков, 1975; Грюнебаум, 1978; А. Деноми, 1947. А. Деноми приписал Ибн Сине прямое воздействие на западные куртуазные концепции).

Хотя религиозная мистика" и на Западе, и на мусульманском Востоке лишь постепенно вносилась в любовную поэзию (трубадуры/арабские узритские песни) и концепции любви, религиозная мистика и мирская любовь все время менялись как формы содержания и формы выражения, ^но все же в соответствующих классических представлениях на Востоке религиозная мистика больше тяготеет к «содержанию», а мирская любовь — к «выражению». Разумеется, все меняется на разных уровнях восприятия. В западной куртуазной культуре в пору ее расцвета светский мирской культ дамы (культ дамы, как такового, на мусульманском Востоке не было) и рыцарской любви был целью, а религиозная мистика — скорее материалом, формальным образцом. К этому, впрочем, надо добавить, что в персоязычном романическом эпосе (у Низами и др.) изображение любовных коллизий никак не сводится только к аллегории любви к богу, но имеет и самодовлеющую гуманистическую ценность. И эта гуманистическая ценность отмечена уже меньшей степенью сословной ограниченности по сравнению с Западом.

Дошедшие до нас основные памятники романического эпоса относятся к XI—XII вв., а порожденная ими традиция в пер-<<:о- и тюркоязычных литературах Ирана, Закавказья, Средней Азии, Малой Азии, Афганистана, Индии продолжалась до конца XVI в. Я оставляю в

стороне так называемые романические дастаны на этих языках (примеры персидских дастанов: «Книга о Самаке Айаре», «Дарат-наме», «Книга об Амуре Хамзе», «Нушаферин-наме», «Гоухар-тадж»), полуфольклорные как по происхождению, так и по формам бытования (по своему типу близки к европейским народным книгам). Этот малоизученный демократический вариант литературы создавался и распространялся многие века, все время находясь в активном взаимодействии с «высокой» книжной словесностью. Следы да-  
•станного стиля ощущаются в произведениях некоторых представителей персидско-таджикской литературы, в частности Айюки, возможно, и Гургани. «Книга об Амуре Хамзе», -по-видимому, использована при создании грузинской «Амиран Дареджа-ниани», произведения Низами и его подражателей, в свою оче-

155

редь, обрабатывались в виде дастанов. Осваивая самые разнообразные источники и сюжеты (исторические, легендарные, сказочные и т. д.), дастаны извлекали из них прежде всего сказочно-приключенческое начало, создавая атмосферу, благоприятную для формирования романа. Но вместе с тем сами дастаны никак не могут перейти эту грань, отчасти в силу приверженности народного сознания к эпическому идеалу. Подобно арабским приключенческим сират, дастаны заведомо относятся стадильно к предроманным формам и, даже перерабатывая настоящие романические сюжеты (взятые, например, у Низами), склоняются к сказочно-авантюрной их интерпретации.

Обращение к фольклорным материалам (прямо или опосредствованно) играло известную роль в ходе формирования романа на Западе и на Востоке, но подлинное конституирование этого жанра произошло в рамках книжной «авторской» литературы (собственно, даже поэзии) в отличие, например, от жанра героического эпоса, который сформировался еще в недрах фольклора. Новоперсидская литература (на фарси) развилась на фоне ослабления Арабского халифата и появления новых иранских (а затем и тюркских) династий. ,

При Саманидах (X в.) в Восточном Иране и Средней Азии развился ориентированный на иранскую (домусульманскую) старину книжный героический эпос, вершиной которого было знаменитое «Шах-наме» Фирдоуси,

Но уже при Газневидах в начале XI в. героический эпос стал вытесняться романическим. При Махмуде Газневидском появилась «романическая» поэма Айюки «Варка и Гульшах». Имевший при газневидском дворе титул «царя поэтов» Унсури создал несколько любовных поэм, сохранились незначительные фрагменты<sup>4</sup> его поэмы «Вамик и Азра». Около 1050 г. в Гургане Фахриддин Гургани написал «Вис и Рамин». Но классический образец персоязычного романического эпоса -- творение великого азербайджанского поэта Низами Гянджеви (ок. 1141—• ок. 1209). Он прожил жизнь в Гяндже. Как и французский поэт Кретьен де Труа, Низами был горожанином, он не был придворным поэтом (по-видимому, даже сознательно сторонился двора), но также написал некоторые из своих произведений по заказу владетельных особ. Знаменитая «Пятерица» («Хамсе») Низами, состоящая из пяти дидактических и романических поэм — маснави («Сокровищница тайн», «Хосров и Ширин», «Лейли и Меджнун», «Семь красавиц», «Иокендер-наме»), создана между 1173 и 1203 гг. По крайней мере две из этих поэм, а именно «Хосров и Ширин» (1181) и «Лейли и Меджнун» (1188), заслуживают названия «романов». Романическое начало отчасти присутствует и в «Семи красавицах», и в «Ис-кендер-наме»,

И. С. Брагинский в заметке о восточном романе в «Краткой литературной энциклопедии» (т. 6, с. 361—362) почему-то даже

156

не упоминает имени Низами, но Г. М. Гулиев в диссертации; «Типология восточного романического эпоса и формирование азербайджанского романа» (см.: Гулиев, 1976) справедливо указывает на ключевую роль Низами в процессе перехода от эпоса к роману. После Низами было создано на разных языках около 40 не-зире, т. е. подражаний-ответов на «Хосров и Ширин» и «Лейли и Меджнун», в том числе такими замечательными мастерами\*, как Амир Хосров Дехлеви, Алишер Навои, Абдуррахман Джа-ми и др. Но как раз специфика романа не получила в их поэмах дальнейшего развития.

Рассмотрение происхождения и классической формы персоязычного романического эпоса необходимо дополнить аналитическим сопоставлением с французским куртуазным романом.



Как литература на французском языке начиная с XII в. имела решающее влияние на литературу других европейских стран, так и литература на фарси с X в. в течение долгого времени определяла художественное развитие на большей части Ближнего и Среднего Востока. И там и там особенное значение имел романический эпос / куртуазный роман. Даже при поверхностном рассмотрении бросаются в глаза, с одной стороны, различие национальной формы, культурно-модели мира (несводимой исключительно к оппозиции христианство/мусульманство) и отчасти исходных источников сюжета и; жанра, а с другой стороны — общая жанровая природа и явная аналогия этапов развития.

Уже давно было обращено внимание на поразительное сходство «Тристана и Изольды» и «Вис и Рамин» (см.: Ценкер, 1910; Галлэ, 1974), оба сюжета относятся к первой стадии развития средневекового романа.

В некоторых отношениях не меньше близости (причем на более высоких уровнях, чем сюжет) между классиками средневекового романа на Западе и на мусульманском Востоке — французским поэтом из Шампани Кретьеном де Труа и его современником — персидско-азербайджанским поэтом Низами из-Гянджи. В. М. Жирмунский уже в 1946 г. в статье «Литературные отношения Востока и Запада как проблема сравнительного литературоведения» (см.: Жирмунский, 1979, с. 18—45, специально с. 40, 44) истолковал сходство сюжетов «Тристана и Изольды» и «Вис и Рамин» в отличие от Ценкера (значительно позднее — Галлэ), искавшего влияние персидского романа на французский, чисто типологически (отражение реального конфликта индивидуальной любви с феодальным браком, служащим семейно-политическим интересам, и т. д.). Также типологически истолковывает он и им самим указанное сходство-Кретьена и Низами (романическая, любовно-психологическая тема, возвышенный характер любовного чувства, трактуемого как особая болезнь и рыцарское служение, раскрытие психоло-

15Г  
тии через лирические письма, монологи и диалоги, оттеснение авантюрного элемента на периферию).

Различия между Кретьеном и Низами (выход последнего из узких рамок куртуазной концепции, -его дальнейший отход от авантюрно-фантастического начала) В. М. Жирмунский объясняет также стадиальными сдвигами, предренессансными устремлениями в более развитой на Востоке культуре средневекового города (там же, с. 40). А староузбекского поэта Навои (XV в.), продолжателя Низами (в области сюжета и жанра), ученый прямо связывает с ренессансными чертами в культуре Средней Азии эпохи Тимуридов (в статье «Алишер Навои и проблема Ренессанса в литературах Востока»: Жирмунский, 1979, с. 174—184), что представляется нам несколько спорным.

Думается, что в отличии Кретьена от Низами (и даже от Навои) прежде всего сказывается культурное и национальное своеобразие, в то время как стадиальность в большой мере объясняет их сходство. Если оставить в стороне этот относительно второстепенный момент, то позиция В. М. Жирмунского может быть принята в качестве исходного пункта для сравнительного анализа франко-персоязычных параллелей.

## 2. ПЕРСОЯЗЫЧНЫЙ РОМАНИЧЕСКИЙ ЭПОС ИРАНА XI в.

Проблема генезиса персоязычного стихотворного романа ^представляет большие трудности отчасти из-за потери большого количества текстов, например среднеперсидских пехлевийских. Не вполне ясно соотношение в его генезисе таких элементов, как греческий роман (и степень восточного влияния на сам этот тип повествования) и романические фрагменты в персидском книжном героическом эпосе. Последний представлен, как известно, прежде всего знаменитым грандиозным эпическим сводом «Шах-наме», созданным Фирдоуси как по книжным источникам того же типа (поэтические обработки летописных преданий о домусульманском прошлом Ирана), так и непосредственно на основании фольклорных традиций. У Фирдоуси на общем мифолого-историческо-героическом фоне выделяются любовные эпизоды: Заль и Рудабе, Бижан и Маниже. В «Шах-на-ме» кратко рассказывается и о Ширин, воспетой впоследствии в знаменитом стихотворном романе Низами. Библейский сюжет -о Иосифе и жене Пентефрия обработан Фирдоуси в отдельной поэме «Юсуф и Зулейха» (тема эта впоследствии разрабатывалась некоторыми поэтами, в том числе ДжамииХарави, вду-,хе суфийской концепции любви). Аналогичный сюжет фигурирует и в

тексте «Шах-наме».

Е. Э. Бертельс в первой редакции своего «Очерка истории персидской литературы» (Бертельс, 1928, с. 38 и ел.) вслед за Т. Эте считал любовные эпизоды «Шах-наме» исходным пунк-

том развития собственно романического эпоса, но впоследствии; он склоняется на сторону греческого романа и местных восточ-ноиранских традиций романического эпоса: Эти-то традиции как сами по себе, так и через посредство греческого романа, на который они тоже якобы повлияли, по мнению Е. Э. Бер-тельса, и лежат у истоков персидского стихотворного романа. Гипотеза Е. Э. Бертельса изложена мною выше.

Вопрос о соотношении истоков и ныне остается, однако, крайне проблематичным, поскольку, как уже было отмечено, материальные следы греческой традиции незначительны, а древ-неперсидские или — шире — древневосточные корни вообще никак не манифестированы в дошедших до нас текстах. Любовные эпизоды персидских преданий, пересказанных у Ксенофонта и в других античных источниках, не имеют специфики греческого романа и представляют обычные звенья героических биографий. Е. Э. Бертельс (Бертельс, 1962, с. 230—231) справедливо отбрасывает гипотезу о клинописном источнике сюжета «Лейли и Меджнуна» (этот клинописный текст о Кисе и Ли-ликасисе, невесте Солнца, якобы открытый в библиотеке Навуходоносора при раскопках датским востоковедом Грином, был распропагандирован М. Хиджаси в начале 30-х годов; см.; сб. «Восток», № 2, 1935), разоблачая ее как прямую мистификацию. Арабские корни этого сюжета очень обстоятельно проанализированы в работе акад. И. Ю. Крачковского (Крачковский, 1956, с. 588<sup>^</sup>-632), а непосредственные источники описаны самим Е. Э. Бертельсом (Бертельс, 1940). Е. Э. Бертельс справедливо выражает скепсис по отношению к разысканиям В. Ми-норским (Минорский, 1946—1947) парфянских корней сюжета о Вис и Рамине, разработанного в XI в. Гургани.

Действительно, историческая география романа Гургани и некоторые имена, возможно, и указывают на традицию, восходящую к Аршакидам, и на Парфию середины III в. до н. э. По крайней мере на пехлевийский источник указывается в тексте самого Гургани. Но отсюда вовсе не следует, что парфянский прототип имел характер «романа».

Как раз критическое обращение к Фирдоуси у Низами во многих его произведениях, в особенности в «Хосрове и Ширин», не вызывает сомнений (источники романа «Хосров и Ширин» подробно изучены в работах Х. М. Дуды и Г. Ю. Алиева; см.: Дуда, 1933; Алиев, 1960). Фирдоуси был для Низами и источником, и точкой отталкивания.

В конце концов и Гургани в «Вис и Рамине», и Низами в «Хосрове и Ширин», а также в «Семи красавицах» и даже в «Искендере» широко пользуются прежде всего материалом до-мусульманских исторических героических преданий о персидских, царях, сохранных и обработанных Фирдоуси и его предшественниками. Иными словами, в отличие от Западной Европы, особенно Франции, где рыцарский роман довольно решительно-

порывает с тематической традицией героико-эпической жести И обращается к сюжетам кельтской богатырской сказки, здесь стихотворный роман во многом продолжает фабульно-тематическую традицию эпоса-, такого, каким он был в Иране. Однако продолжение тематических традиций не исключает жанровой трансформации, столь же глубокой, как и в Западной Европе.

Предания о персидских царях тяготеют преимущественно к героической биографии, включают элементы мифологической фантастики и кое в чем напоминают богатырские сказки, т. е. в жанровом плане занимают как бы промежуточное положение\* между французскими жестами и кельтской героической сказкой-мифом.

Сами любовные эпизоды в «Шах-наме» не имеют самостоятельного жанрового значения и составляют органическую часть героических биографий царей и богатырей.

История женитьбы Заля на Рудабе — типичное сказочное сватовство и предыстория чудесного рождения главного персидского богатыря — Рустама. История любви Бижана и Ма-ниже — эпизод героической биографии Бижана (напоминающий тюркские богатырские сказки о богатыре, заключенном врагами :в зиндан и спасающемся благодаря любви царевны, дочери :вражеского царя) и одновременно эпизод в войне Ирана и Ту-рана, составляющей

эпический фон в иранском эпосе. То же следует сказать и о Ширин, которая представлена у Фирдоуси сначала как любимая наложница Хосрова-царевича, а потом как его законная жена, ставшая царицей вопреки недовольству персидской знати ее нецарским происхождением. У Фирдоуси Ширин, чтобы самой стать царицей, коварно отравляет византийскую жену Хосрова — Маркам. После убийства Хосрова его сыном Шируйе Ширин отказывается стать женой Шируйе и кончает с собой. Все эти мотивы вплетены в ткань героической биографии Хосрова, чем частично объясняется и противоречивость образа самой Ширин; в центре внимания Фирдоуси — воцарение Хосрова после смерти отца и борьба с восставшим Бахрамом Чубине.

Следует подчеркнуть, что и «Гершасп-наме» Асади (XI в.) — наиболее известный эпический памятник, продолжающий линию Фирдоуси, — также безусловно не является «романической поэмой», как считает Е. Э. Бертельс (см.: Бертельс, 1960, с. 265), а тем более «романом», хотя в нем наряду с чисто героическими эпизодами много авантюристичности, фантастики, имеются любовные мотивы, однако все это в масштабах, не выходящих за пределы героического или сказочно-героического эпоса.

Е. Э. Бертельс примыкает к тем ученым, которые считают нагромождение авантур главным признаком романического эпопея/рыцарского романа. Поэтому он и говорит о том, что Низами в «Хосрове и Ширин» преодолевает клише рыцарского романа (Бертельс, 1962, с. 223). Мне кажется, что правильнее

160

было бы сказать о том, что Низами конструирует из потока старинных авантюрно-героических преданий высокоорганизованное и проблемное произведение, классическую форму средневекового романа. Е. Э. Бертельс, даже будучи автором прекрасной работы об источниках «Лейли и Меджнуна» (Бертельс, 1940), в принципиальном плане недостаточно оценил значение арабских преданий о поэтах для генезиса этого романа. Между тем, еще до того как Низами обработал предание об арабском поэте Кайсе и его возлюбленной Лайле, Айюки воспользовался материалом аналогичных сказаний об Урве и Афре. Сами эти предания могли, как я указывал во Введении, испытать в какой-то мере влияние арабской сказки и, может, даже и греческого романа, но именно их следует считать важным элементом генезиса персоязычного романического эпоса, а не греческий роман.

По-видимому, главными источниками персоязычного романического эпоса являются, с одной стороны, исторические и квазиисторические предания, сохранные книжным героическим эпосом (этот тип источников — основной для «Вис и Рамина» и «Хосрова и Ширин»), а с другой — упомянутые арабские романические предания о поэтах (к ним восходят сюжеты «Варки и Гульпах» и «Лейли и Меджнуна»). Параллельно романизации героических сказаний о древних царях происходила эпизодизация отрывочных полуфольклорных сказаний о поэтах. Конкретное рассмотрение соотношения памятников романического эпоса с источниками, необходимое для понимания его жанрового генезиса, я соединю с анализом самих памятников.

Первое произведение на персидском языке, которое в какой-то мере заслуживает названия «роман», — это «Варка и Гульшах», написанное, как уже было упомянуто, по-видимому, в первой половине XI в. (при Махмуде Газневидском) Айюки и представляющее собой обработку арабского предания об узритском поэте Урве и его возлюбленной Афре. Роман Айюки, ранее известный только по поздним, главным образом турецким, пересказам, двадцать лет тому назад был обнаружен в Стамбульской библиотеке в виде древней рукописи на фарси, богато иллюстрированной миниатюрами. За его тегеранским изданием последовал перевод на французский язык, выполненный А. С. Меликьяном-Ширвани; перевод был сопровожден исследованием о соотношении собственно литературных особенностей этого текста с символикой миниатюр (см.: Варка и Гульшах, 1976).

Все комментаторы отмечают тождество истории Урвы и Афры, изложенных в «Китаб ал-агани» ал-Исфагани и в «Фават ал-вафийат» ал-Кутуби (Варка и Гульшах, 1976, с. 22—23 — введение). Урва — сирота, воспитанный дядей вместе с дочерью последнего, в которую он влюбляется с детства. Дядю смущает бедность Урвы, и герой, добившись обещания, что до его воз-

вращения Афры не будет просватана, отправляется к другому своему дяде, богачу из Рея, надеясь стать его наследником. По возвращении он, однако, не находит Афру, тайно просватанную за знатного и богатого сирийского араба; отец Афры показывает Урве мнимую могилу якобы умершей девушки. Герой, однако, случайно приглашен в гости мужем Афры и видит в его доме свою возлюбленную. Несмотря на уговоры остаться, Урва уходит, по пути заболевает и умирает, а вслед за ним от горя умирает и любящая его Афра. Не забудем, что это предание прежде всего соотнесено со стихами Урвы, в которых он воспевае Афру и жалуется на свою судьбу.

Лирически-романическая стихия получает у Айюки дальнейшее развитие как в некоторых стихотворных жалобах героя Варки, так и в разработке трагических ситуаций. Платонический характер любви, отвечающий традициям узритской лирики, достаточно подчеркнут и в истории Варки и Гульшах: Гуль-шах не подпускает к себе близко сирийского царя, которому ее отдали родители, она сохраняет целомудрие и оставшись наедине со своим любимым Варкой в одном из помещений царского дворца, что умиляет царя, готового даже отказаться от Гульшах ради Варки. Но очевиден внешний еще характер превратностей.

Как в сказке, или греческом романе, авантюрный элемент занимает здесь очень большое место; психологически герои Айюки очень статичны и элементарны (по сравнению даже с Гургани, не говоря уже о Низами). Зато в любовное предание вносятся многочисленные повествовательные подробности, более широкий эпический фон и военная героика: влюбленный в Гульшах один из вождей чужого племени, Раби Аднан, идет войной на ее племя, убивает старика отца Варки, и побеждает его самого. Гульшах как дева-воительница, подобная некоторым героиням Фирдоуси, убивает Аднана и его старшего сына, но побеждена младшим, от которого ее спасает уже Варка. Варка отправляется к «богатому» дяде, каким здесь является царь Йемена, и оказывает дяде военную помощь, побеждая окружившие его армии Адена и Бахрейна; позднее Варка сражается с разбойниками в Сирии.

Повышение социального статуса персонажей до царей и полководцев, изображение битв и поединков — важнейшие элементы эпизации любовного предания. Многочисленные повторы и плеоназмы, постоянные эпитеты (типа «темная» — земля, пыль или туча, «свирепый» — слон, лев или орел, «славный» — герой и т. п.), стереотипные сравнения создают отчетливый эпический стиль; эти и другие черты отчасти указывают на наличие фольклорно-эпических источников. Не эти ли фольклорно-эпические источники надумили Айюки сделать счастливый конец: пророк Мухаммад воскрешает влюбленных в обмен на то, что сирийский царь уговаривает евреев Дамаска принять ислам? Упо-

162

требляемый метр (молекороб) более характерен для героического эпоса, чем для романической поэмы; кроме того, сам факт перевода повествования в стихи свидетельствует о сознательном художественном задании. Строфы 60—65 представляют собой панегирик поэтическому слову — «глаголу», что также свидетельствует об осознании романического эпоса автором как высокой и художественной словесности. С этим связана и некоторая «жеманность» стиля, еще не перешедшего в подлинную изысканность, как у Низами.

А. С. Меликян-Ширвани (Варка и Гульшах, 1976, с. 32—40) указывают и на целый ряд специфически персидских черт, внесенных Айюки в процессе «иранизации» арабского сюжета. Это некоторые признаки персидского быта, празднеств и оружия, костюмов и украшений; это также представление о жестокой судьбе, зле мира, хрупкости человеческого существования. Заметим, что жалобы на мрачную судьбу (стих 1015), тираническую судьбу (951), судьбу-разлучницу (983), судьбу, превращающую героя в пыль (1326), упоминание о жертвах судьбы (105), о том, что судьба сделала свое дело (1335), и т. п. — все это составляет своеобразный лейтмотив у Айюки. Подобные жалобы на судьбу вместе с тем подчеркивают внешний характер превратностей, о чем уже говорилось выше.

Романическая поэма Айюки является своеобразной прелюдией к персоязычному стихотворному «роману» благодаря исключительному упору на внешние обстоятельства и приключения. Вместе с тем целый ряд мотивов «Варки и Гульшах» предвосхищает «Вис и Рамин», с одной стороны (в работе Меликян-Ширвани — Варка и Гульшах, введ., с. 31 — указывается на такие мотивы, как совместное воспитание, выдача замуж за не-любимого царя и избегание интимной близости с мужем, война претендента с отцом красавицы и убийство

его в бою и т. д.), и «Лейли и Меджнун» — с другой.

Переходим к Гургани. К сожалению, первоначальный облик сюжета о Вис и Рамине нам неизвестен, но представить себе в качестве его ядра нечто вроде греческого романа мы никак не можем. Трудно вообразить себе также парфянскую историю, которая сводилась бы к описанию любовного «треугольника». Есть доля истины в мнении П. Галлэ (Галлэ, 1974, с. 176) о том, что «Вис и Рамин» ближе к библейской «Книге Царей», чем к романам любви и приключений, что в этом сюжете «власть» важнее страсти (там же, с. 152). Но правота П. Галлэ — в плане генезиса. П. Галлэ считает очень существенным предначертание для Вис и Рамина быть царицей и царем. Общая рамка повествования (фрагмент истории царского рода в Мерве, в частности рассказ о переходе правления от Му-бада к Рамину) указывает как на источник на династийные хроники или предания того же типа, что и использованные в «Шах-маме», из которых, однако, сильно выветрились военно-героиче-

163

ские мотивы и в которых вышли на авансцену любовные мотивы и внутренние коллизии. Не исключено, что в истоках этого сюжета известную роль играла архетипическая мифологема царя-мага (Мубад), старость и половое бессилие которого приводят к упадку порядка в державе и к упадку самой державы, а сама по себе замена его на троне младшим братом (Рамин), любовником его жены Вис, уже создает предпосылки для процветания. Адюльтер Рамина с Вис, возможно, в своих корнях связан с левиратом, правом и долгом младшего брата унаследовать вдову старшего. То, что Рамин является наследником Мубада, чрезвычайно существенно в этой связи. Мифологический характер первоначального ядра подчеркивает и мотив смерти Мубада на охоте от клыков вепря. Наше предположение находит подкрепление в неслучайной близости имени Мубад и названия зороастрийских жрецов — мобедов, в обозначении Мубада дастуром (переводится «жрец-министр»; см.: Минорский, 1946—1947, с. 754). Указанная мифологема в парфянском источнике могла быть представлена еще более отчетливо; разумеется, это только догадка (напомним, что та же мифологема вскрывается в «Персевале» Кретьена в образе короля-рыбака; реликты ее, возможно, имеются и в «Тристане и Изольде»).

Однако в романе Гургани «страсть» уже, пожалуй, становится важнее «власти». От героической биографии Рамина (если таковая была в прототипе) остается только тень, никаких настоящих воинских подвигов он не совершает и за власть борется только в порядке самообороны и ради соединения с Вис. Предметом изображения становится индивидуальная страсть, ведущая к безумию и хаосу, вступающая в неразрешимый конфликт со всеми традиционными установлениями и отношениями в семье и государстве. Только с узаконением этой страсти порядок восстанавливается. Таким образом, специфика формирующегося романа оказывается выраженной в появлении конфликта между любовным чувством как опасной стихией и необходимым укорененным порядком — нечто противоположное ситуации в греческом романе, где стихия предстает в виде досадных случайностей, встающих на пути образцовой любовной пары, стремящейся к законному браку или его восстановлению. Интериоризация конфликта в романе кардинально отлична от внешних преград, которые превалируют как в греческом романе, так и в богатырской сказке или в любовно-авантюрных эпизодах эпоса. Из разнообразных истоков в процессе формирования жанра на Западе и на Востоке кристаллизуется та же специфика — конфликт порицаемой или воспеваемой индивидуальной страсти с эпическим началом, с представлением о герое. Допустимо отдаленное влияние на Гургани арабской любовной лирики, но как раз «Вис и Рамин» (в отличие от «Тристана и Изольды») не знает трагического мотива любви-смерти.

164

Как уже не раз упоминалось, филологами компаративистского направления давно было подмечено сходство «Вис и Рамина» с «Тристаном и Изольдой». Это сходство обычно трактовалось как результат влияния персидской литературы на французскую через те или иные посредствующие звенья. Эти посредствующие звенья (арабы, Испания, Прованс) мне представляются весьма сомнительными. Очень яркие параллели между этими двумя произведениями могут быть дополнены менее эффектными параллелями в других образцах романического эпоса. Я склонен трактовать это сходство стадийно-типологически и видеть здесь в основе сюжетную схему, исключительно выпуклую, высшее выражение первого этапа

(в принципе докуртуазного и досуфийского) в истории средневекового романа. Сравнительный анализ в дальнейшем поможет<sup>1</sup> нам глубже понять своеобразие «Вис и Рамина» на этом стадиально-тождественном фоне.

Ценкер (Ценкер, 1910) считает общим во французском к персидском сюжетах историю о том, как герой (Рамин, Тристан), ближайший родич старого корол<sup>а</sup> (Мобада, Марка), влюбляется, в невесту короля еще до брака и, став ее любовником, находится в близком общении с королевской четой, ища все новых хитростей для устройства любовных свиданий и обмана короля. Обоюдная страсть заставляет молодых людей отбросить всякие моральные запреты, а старый король готов по-, верить в их невинность, так как сам любит свою неверную жену. В персидском романе Мубад собирается прибегнуть к божьему суду: Вис и Рамин должны пройти через огонь, но убегают. И во французском романе либо Изольда «очищает» себя испытанием каленым железом, которое ей удастся с помощью ложной клятвы (у Тома, если судить по пересказу в норвежской саге), либо Тристан спасается богатырским прыжком со скалы, а затем выручает Изольду, отданную Марком прокаженным (Беруль и восходящий к французскому источнику Эйль-харт фон Оберге). И во французском, и в персидском романах, герой уходит в изгнание и пытается там забыть героиню путем женитьбы на другой женщине (яа Изольде Белорукой, на Гуль), но безуспешно.

Галлэ (Галлэ, 1974) считает, что кроме общей темы адюльтера (первые два романа об адюльтере в мировой литературе!) специфика, объединяющая оба произведения, включает в себя враждебные отношения стран героев (одна страна платит дань другой) и попытку брака с третьим лицом, а затем наличие старого короля, который сватается, не видя невесты, и героя, который является ближайшим родственником и наследником короля и который уже 'был в стране невесты ранее, и тогда не влюбился. В качестве дополнительных сходных мотивов Галлэ указывает на магическую операцию, имеющую определенный срок действия (любовный напиток в версиях Беруля и Эйльхарта,

168

---

«Тристан и Изольда»

«Вис и Рамин»

---

I

---

а) история родителей Тристана; «го рождение и воспитание; б) победа над Морхольтом, излечение от ран в Ирландии;

в) новая поездка в Ирландию, •победа над драконом. Сватовство Марка к Изольде через посредство племянника Тристана, наследника короля,- Прибытие Изольды к Марку.

1 а) обещание Шахру своей неродившейся дочери Мубаду;

б) совместное воспитание Вис и младшего брата Мубада, его наследника Рамина. Обручение Вис со своим братом Виру (по зороастрийскому обычаю);

в) повторное сватовство Мубада, сопровождающееся военными действиями и всяческими посулами Шахру. Прибытие Вис к Мубаду.

II

---

а) Тристан и Изольда влюбляются друг в друга, выпив колдовской напиток, поданный Бранжьеной. Бранжьена заменяет ИзЮльду на брачном ложе;

б) вассалы, племянник Андрет, злокозненный карлик и др. доносят Марку об измене Изольды, требуют наказания любовников. Но тем долго удается ввести Марка в заблуж-

а) Рамин « Вис влюбляются друг

в друга и вступают в связь с помощью кормилицы. Кормилица колдовским талисманом лишает Мубада «мужества» (впоследствии однажды кормилица заменяет Вис на царском ложе) ;

б) Мубад узнает об измене Вис, запирает ее или прогоняет, отправляет к Виру, но они продолжают встречаться; основные эпизоды:

дение; основные эпизоды:

61) король предупрежден о свидании влюбленных и прячется на дереве, но они видят его отражение в воде фонтана и находят выход;

62) король по совету карлика велит насыпать муки! возле постели Изольды, но Тристан прыгает через муку. При этом открываются его раны;

63) Тристан и Изольда приговорены к сожжению, но Тристан через окно часовни выпрыгивает в море и спасает Изольду, отданную прокаженным; Изольда благополучно проходит испытание каленым железом благодаря лицемерной клятве;

61) Мубад слышит, как кормилица зовет Вис к Рамину и велит Виру 'наказать сестру';

62) Вис сама открыто говорит о своей 'любви к Рамину, и Мубад ее выгоняет, а Рамин, нарушая клятву, данную брату, следует за Вис и проводит с ней время;

63) Мубад возвращает Вис, но потом требует испытания огнем. Вис и Рамин убегают;

166

*Продолжение'*

«Тристан и Изольда»

«Вис и Рамин»

64) Тристан и Изольда живут в лесу (по Тома, в гроте любви), но когда король застаёт их спящими, он видит, что между ними лежит меч. Марк их прощает (у Беруля и Эйль-харта они сами к этому стремятся после окончания действия напитка). Тристан уходит в изгнание.

64) по ходатайству матери Мубад прощает любовников, но однажды Вис, оставив кормилицу в постели мужа, развлекается на крыше с Рамином;

65) отправившись на войну, Мубад запирает Вис в замке под охраной своего брата Зарда, но Рамин проникает и туда. Мубад узнает истину от колдуньи и избивает жену, однако, затем прощает;

б©) уезжая, Мубад поручает Вис кормилице, но Вис прячется от нее в саду и проводит время с Рамином, сбежавшим от Мубада.

III

Тристан в изгнании совершает рыцарские подвиги. Женится на Изольде Белокурой, чтобы забыть Изольду Белокурую, но не может жить с ней, как муж с женой, тоскует по Изольде; в версии Тома — Готфрида он создает в гроте храм со скульптурой Изольды; пытается увидеть Изольду, принимая для этого облик менестреля, нищего, юродивого.

Мубад и Рамин ссорятся на пиру, и Рамин, боясь за свою жизнь, решает уйти в изгнание и забыть Вис, что вызывает ее обиду. Жеиигся на Гуль, но не может забыть Вис и возвращается; с трудом примиряется с Вис.

IV

Во время одного боя Тристан ранен отравленной стрелой, от которой может излечить только Изольда Белокурая. Каэрдин (брат второй Изольды) привозит спасительницу, но Изольда-жена из ревности сообщает Тристану о появлении черного паруса (знак того, что Изольда не приехала), и он тут же умирает; первая Изольда вскоре умирает на его теле, их вместе хоронят.

Кормилица советует Рамину свергнуть шаха; он захватывает дворец, убивает Зарда, а шах в это время погибает на охоте от клыков дикого кабана. Рамин женится на Вис и счастливо правит 83 года подряд. Страна процветает при его справедливом правлении.

167

Колдовской металлический предмет, который вызывает половое бессилие Мубада; ср. аналогичное зелье в «Клижесе» Кретъена), на образы служанки Бранжъены и кормилицы (сводничество, вольное или невольное, замена в постели короля), встречу влюбленных в саду, нарушенную приходом короля, кольцо как знак верности и узнавания. Действительно, сюжетное сходство двух памятников, точнее, групп памятников", если иметь в виду различные версии «Тристана и Изольды», поразительно. Я хочу подчеркнуть, что это свойство самого сюжета, а не его индивидуальной обработки; трактовки в различных версиях «Тристана и Изольды» не совпадают между собой. Сопоставим еще более детально сравниваемые сюжеты. -

Композицию обоих романов можно условно разделить на четыре части, из которых две средние почти совпадают.

В приведенном нами схематическом параллельном пересказе очень близки части II—III, но различны I и IV. В разделе Па в обоих романах описывается возникновение страстной, сугубо индивидуальной любви героя к невесте монарха. То, что герой — его ближайший младший родич (сын сестры короля, младший брат шаха) и его прямой наследник, очень существенно, так же как и старость короля по сравнению с невестой (король/герой = старший/младший, король/невеста = старый/молодая), ибо речь идет о смене поколений и процветании державы, которая-, согласно архаическим представлениям, зависит от магической и даже половой силы короля. Здесь как бы просвечивает фрейзеровская мифологема царя-мага, о чем уже говорилось выше. Поэтому мотив полового бессилия Мубада, вызванного магией, исходящей из лагеря его наследника Рами-на,—" очень существенный момент. Адюльтер с женой дяди или старшего брата как раз стоит на грани брачного табу, юридического инцеста (самая запретная связь) и нормального брака, поскольку дядя — племянник (при материнском роде) и старший — младший братья имеют права на тот же круг женщин. Этот адюльтер как бы сигнализирует о том, что молодой герой может заменить дряхлеющего монарха. Виной Мубада, по-видимому, является и разрушение традиционного (инцестуального биологически, но не юридически) зороастрийского брака Вис и Виру, ее брата. Упадок державы при Мубаде и расцвет ее при . Рамине (ранее не проявлявшем никакого геройства, кроме любовного) могут быть непосредственно связаны с этой мифологемой. Связь эта здесь более отчетливо просматривается, чем в «Тристане и Изольде».

В архаике магическое бессилие Мубада сопоставимо с интерпретацией напитка как метонимического выражения силы молодого Тристана, но сюда, конечно, добавляется и ритуальная роль совместной еды/питья в брачном обряде. В тексте же романа о Тристане и Изольде напиток, бесспорно, мотивирует и символизирует роковую любовь, перед которой герой бессиль-

168

ны. Напиток в известной мере снимает с них моральную ответственность за последующие события. В «Вис и Рамине» отсутствие напитка гармонирует с известным ореолом «аморальности», который не «смывается» полностью силой их любви, тем-более что плотская страстность этой любви очень отчетлива', эротизм обнажен.

«Вис и Рамин» не знает ни куртуазной (как у Тома и Готф-рида), ни суфийской (как отчасти у Низами в «Лейли и Меджнуне») трактовок любовного сюжета и в этом смысле ближе к европейской «общей» версии (Беруль), но там зато вина любовников смягчается фатальным



напитком.

В Пб в обоих романах описывается, как влюбленным удается обманывать старого мужа, прибегая к различным уловкам и пользуясь его известной снисходительностью, готовностью поверить в их невиновность, простить. Здесь также тон повествования в «Вис и Рамине» ближе к «общей» версии «Тристана и Изольды». У Вис по сравнению с Изольдой есть откровенность (она сама все время болтает о своей любви к Рамину), известная «оголтелость», наглость по отношению к Мубаду, хотя ей не чужды и короткие порывы жалости к нему (чего нет у Изольды). Марка больше жалеет Тристан.

В «Вис и Рамине» в этой части повествования больше «но-веллестичности», хотя элементы такой новеллистичности есть и в «Тристане и Изольде» (эпизоды с мукой, с фонтаном и т. п.), но там они переплетены с элементами героическими, Тристан действует и мечом в отличие от Рамина.

У Гургани Мубад обнаруживает измену большей частью сам, отчасти из-за небрежности Вис, а в «Тристане и Изольде», особенно у Беруля, решающую роль играют доносы вассалов, желающих избавиться от Тристана как наследника (может быть, вассалов, которые стремятся иметь более «слабого» короля!). Марк вынужден считаться со своими вассалами; с другой стороны, и Тристан остро ощущает свой вассальный долг — все-это отражение специфического для Запада института сеньората-вассалитета (в отличие от системы восточной деспотии).

Все шесть эпизодов в Пб у Гургани совершенно однотипны, строятся по аналогичной модели: Мубад принимает те или иные охранительные меры, обычно запирает Вис и приставляет к ней стража (Зард, кормилица) или передает под охрану ее родичей, а Рамина изгоняет подальше или, наоборот, держит при себе, но влюбленные находят способ встретиться в замке, куда заточена Вис, или убежать из него. В «Тристане и Изольде» эпизоды более разнообразны: за любовью во дворце следуют сцены на природе, специально выделяются лесная жизнь любовников, грот любви и т. д. Но смысл 116" в обоих романах тот же: тема страсти, которая неукротима и преодолевает все прев пятствия, реализуется в цикле эпизодов, ее варьирующих (Пб — • 1, 2, 3).

169?

Несмотря на уже отмеченную известную «новеллистичность» этой части сюжета, страсть в обоих романах рисуется как могучая сила, действующая разрушительно, надламывающая самые коренные родовые связи и нравственные нормы, делающая человека безумцем.

Безумцами делаются и Рамин, и Мубад. Рамин «стал проклинать любовное безумье» (Вис и Рамин, 1963, с. 359). Он говорит о себе:

Я, как Меджнун, лишен родного крова. Кто полюбил, тот разумом не светел.

(Там же, с. 304)

Неоднократно говорится о любовном безумии старого Мубада, столь опасном для судеб государства. Тристану также присуще любовное безумие. Не случайно и его явление к Изольде в виде безумца. Горестная фатальность судьбы влюбленного многократно подчеркивается в «Тристане и Изольде», но этот мотив присутствует и в «Вис и Рамине». Звездочет прямо противопоставляет горе Рамина от любви:

Пока у страсти будешь ты во власти, Останешься магнитом для несчастий. (Там же, с. 325)

и перспективу царского трона:

Предсказывал ему: с судьбою сладишь,

Венец наденешь, на престол воссядешь.

(Там же, с. 322)

В части III любовь героев проявляется не только в своей неистребимости, но и в своей уникальности: она не допускает никакой замены, никакого деления как любовь сугубо индивидуальная, неотделимая от единственного объекта. Генетически второй брак героя, описанный в части III, возможно, означал мифологического двойника первого брака (о чем косвенно свидетельствует и совпадение имен в «Тристане и Изольде»), но на уровне романа этот мотив, несомненно, указывает на невозможность двойника, на недопустимость замены, на уникальность любимой. В «Вис и Рамине» имя жены Рамина другое (Гуль), но имеется арабское узритское предание о певце Кайсе ибн Зарихе, который разводится со своей любимой женой Лубной по наущению матери, а затем женится на другой женщине — тоже Лубне. Он, так же как и Тристан, привлечен тождеством имен. Однако жить с новой Лубной он не может, как и Тристан со второй Изольдой, и либо умирает с тоски по первой Лубне,

либо (в других вариантах) к ней возвращается.

-В. М. Жирмунский (Жирмунский, 1979, с. 43) приводит и другие примеры: арабо-испанский поэт Сайд ибн Джуди влюблен в Джаханэ, рабыню принца Аддалааха. Купив другую рабыню, он называет ее также Джаханэ, но все равно не может

170

забыть первую Джаханэ. Мотивы уникальности одной дамы И любви к ней встречаются и в лирике трубадуров, во многом: опередившей рыцарский роман в разработке любовной тему. Мотив второй возлюбленной впоследствии развивается, с ог' лядкой на «Вис и Рамин», в «Хосрове и Ширин» Низами. Части II—III составляют естественную симметрию, выражая главный пафос романа.

Начало и конец (I, IV), как видно, очень разнятся в обоих романах. В части I совпадают только мотив сватовства и факт знакомства героев до замужества героини, знакомства, однако, без любви.

Отметим, что в «Вис и Рамине» предыстория касается Вис, а в «Тристане и Изольде» — Тристана (т. е. не героини, а героя). В персидском романе в части I мотив обручения и сватовства предстает в утроенном виде: обручение Мубада с Вис до ее рождения, обручение Вис с родным братом Виру, сватовство Мубада, поддержанное как воинскими действиями, так и посулами. Подобное утроение мотива — характерный способ раннего сюжетосложения. Во французском романе тоже есть сватовство, но акцент не на нем, а на богатырских сказочных подвигах Тристана. Мотивы борьбы с Морхольтом и с драконом — также своего рода редупликация.

Выдвижение на первый план героини влечет нагромождение свадебной тематики, а выдвижение героя — нагромождение героической тематики. Черты культурного героя и богатыри являются исконными для Тристана, они, хотя в гораздо меньшей мере, проявляются и в других частях. Такого рода относительная «архаичность» характеризует французский роман в целом! по сравнению с персоязычным.

О Рамине в первой части романа мы узнаем очень мало; мы знаем, что он красив и искусен в охоте и придворных забавах, но нам ничего не известно о его воинских подвигах. Не-обычайную смелость и ловкость Рамин проявляет только в изыскивании средств для свиданий с Вис. Мы приводили выше слова астролога, противопоставлявшего любовь перспективе царской власти. Он имеет в виду, однако, вместе с властью и воинскую доблесть, рыцарские добродетели:

Пора прославить молодость свою. Пора быть первым на совете и в бою. (Вис и Рамин, 1963, с. 1332)

О Рамине другие действующие лица не раз отзываются как о бездельнике и гуляке, что трудно себе представить в отношении Тристана, уважаемого даже его врагами. Правда, мы должны учесть и некоторую грубоватость манеры Гургани, как, таковой. Е. Э. Бертельс (Бертельс, 1960) и особенно И. С. Брагинский (Вис и Рамин, 1963, с. 18) видели в романе Гургани

171  
элементы иронии и даже сатиры, проявление неуважительного отношения горожанина к феодальной верхушке: «город смеется над дворцом». Впрочем, такая характеристика Гургани кажется крайним преувеличением.

Как бы то ни было, нельзя не усмотреть известный парадокс в том, что после законного брака с Вис и воцарения Рамин превращается в образцового монарха, достойного всеобщего-восхищения. Здесь, возможно, действительно проступают указанные выше архетипические черты: любовные успехи Рамина и бессилие Мубада были сигналом для целесообразности перехода престола к молодому, полному сил Рамину. Очевидно, прав Галлэ (Галлэ, 1974, с. 170), указывая на традиционный зоро-астрийский оптимизм и принятие земных радостей, перешедшие к шиизму (в отличие от арабской концепции любви-смерти, перешедшей к персидским суфиям). Возможно, отсюда некоторый цинизм в изображении любовных утех героев и неудач старого Мубада. Здесь, несомненно, отражаются и жанровые истоки Гургани, связь с царскими хрониками и «зерцалами» для молодых государей (в отличие от традиции богатырской сказки и мифа, в «Тристане и Изольде» и вообще в западном романе).

Есть доля истины в уже приводившихся нами словах Галлэ (там же, с. 152), что в персидском романе «власть» важнее «страсти».

Конец «Тристана и Изольды» противоположен концу «Вис и Рамина»: любовные страдания

венчаются не властью, а смертью.

Итак, в своей важнейшей части сюжеты обоих романов совпадают, совпадает и основной смысл, заключенный в самом сюжете. Речь идет об изображении новооткрытого феномена индивидуальной страсти как страсти роковой, разрушительной, вступающей в конфликт с устоявшимися моральными нормами, семейными и общественными отношениями, влекущей к хаосу, нарушению всякой меры, нормальной социальной самостоятельности, к безумию, смерти. Конфликт страсти и долга характерен для «проблемного» средневекового романа. Индивидуальная уникальность объекта любви подчеркивается невозможностью замены, а также дилеммой между общей жизнью и общей смертью (Вис и Рамин вместе вступают на царство; Тристан и Изольда не могут жить друг без друга и умирают).

Как уже отмечалось, уникальность предмета любви вряд ли связана с архаической эпической концепцией «суженой», ибо суженая обязательно принадлежит к той (родо-племенной) категории женщин, откуда по традиции полагалось брать жен, а здесь, как раз наоборот, героиня принадлежит именно к запретной категории. Однако — и мы выше говорили об этом — жена дяди или старшего брата исторически стоит на грани нормального брака (так как племянник и дядя, а также братья

172

принадлежат к одному роду) и юридического инцеста, так что архетипическая традиция с суженой все же не исключается, но соответствующий подтекст в романе почти полностью элиминирован.

То, что объектом является жена ближайшего родича и сюзерена, — важнейшая и необходимая черта, подчеркивающая асоциальность изображаемой роковой страсти. Особенно ярко это описывается в «Тристане и Изольде», где Тристан добывает и спасает Изольду, защищает Марка от Морхольта и т. д., а Марк любит Изольду и хотел бы их простить. Снисходительность Мубада — больше от слабости.

Собственно, и в любви к суженой в сказке, и в любви героев греческого романа сказывалась судьба, но судьба в положительном смысле, судьба благоприятная. Поэтому герои после различных превратностей обязательно соединяются. Может быть, и счастливый конец «Вис и Рамина», противоречащий всему предшествующему ходу событий, является данью указанным традициям сказки и близкого к ней греческого романа?

Но в принципе в «Вис и Рамине», а тем более в «Тристане и Изольде» судьба выступает как неблагоприятная сила, как таинственный рок, губящий тех, кто им отмечен. В «Вис и Рамине», строго говоря, суженым для Вис должен был бы быть Виру, ее брат, так как подобные браки соответствовали зоро-астрийской традиции, а любовь Вис к Рамину нарушала и эту традицию, и давний брачный договор Шахру с Мубадом. В «Тристане и Изольде» рок символизирован магическим напитком. Архетипически напиток — не только приворотное зелье, но ритуальный символ, соединяющий супругов в браке, однако и этот архетипический мотив только просвечивает в «Тристане и Изольде» (так как он в действительности предназначался для скрепления союза Изольды и Марка), а на поверхностном уровне напиток — роковая сила, приведшая к разрушению нормального брака Изольды и Марка и к появлению неистребимой трагической страсти Изольды и Тристана друг к другу.

Открытие и изображение демонической роковой индивидуальной страсти к незаменимому объекту любви есть конкретизация открытия внутренней душевной жизни личности, «внутреннего человека» там, где раньше (в героическом эпосе, сказке и т. п.) описывалась только социальная личность (рыцарь-вассал, принц, король или царь, королева и т. п.). «Вис и Рамин» и «общая» версия Тристана и Изольды описывают феномен асоциальной индивидуальной страсти как бы со стороны, объективно, как плод колдовского напитка, не идеализируя героев и их чувство.

Всячески подчеркиваются то горе, которое любовь приносит окружающим и самим любовникам, необходимость им лгать или извращиваться, нарушать клятвы («Вис и Рамин») или давать лицемерные клятвы («Тристан и Изольда»).

173

Рамин многократно клянется Мубаду выполнить его приказ, оставаясь дома или, наоборот, уехав на охоту или войну, но тут же этот приказ нарушает; обещает оставить Вис в покое, но тут же устремляется к ней. Вис обещает Мубаду любить его, но тут же сбегает на свидание к

Рамину, всякий раз она придумывает ложные объяснения того или иного поступка. Изольда проходит испытание каленым железом, лишь включив в свою клятву упоминание о том, что она была в объятиях только нищего, переносившего ее через ручей, а нищий этот — перенесенный Тристан. При этом Рамин и Тристан забывают не только о своем долге перед родичем и королем (шахом), но и о рыцарских добродетелях, особенно Рамин; Тристан — в меньшей мере. Основные рыцарско-эпические подвиги Тристана — до любви к Изольде или после разлуки с ней. Рамин же их вообще не совершает. Любовь, целиком овладевшая любящим, невольно заставляет его переносить на предмет любви то почитание и те формы почитания, которые приличествуют по отношению к богу и сюзерену. В версии Тома любовь Тристана и Изольды принимает, как мы помним, характер языческого культа, но и Рамин говорит:

Вы Солнцу молитесь, его сиянью, А я молюсь подруги обаянью.

(Вис и Рамин, 1963, с. 320)

Вис сначала отказывается от сближения с Рамином, ссылаясь на желание попасть в рай, а уже полюбив его по-настоящему, она говорит: «Если мне сейчас предоставят выбор между раем и Рамином, я выберу Рамина» (пер. Е. Э. Бертельса; см.: Бер-тельс, 1960, с. 276).

В произведении Гургани, возникшем на досуфийской стадии, обожествление возлюбленной имеет только метафорический характер (оно, в сущности, кощунственно) и нет природной идиллии, как в романе о Тристане и Изольде (и то и другое появится позже в «Лейли и Меджнуне» Низами). Любовное безумие в «Вис и Рамине», так же как и в «Тристане и Изольде» (если оставить в стороне слабые попытки куртуазной идеализации у Тома), не получает идеологического подкрепления и потому рисуется до конца как сила разрушительная, а не созидательная, независимо от того, в какой тональности оно изображается автором, в какой мере он субъективно стоит или не стоит на позициях его осуждения.

Внутренняя гармонизация на основе концепции возвышенной любви как силы облагораживающей имеет место только на следующем этапе развития романического эпоса — у Кретьена на Западе и у Низами на Востоке.

Из приведенного анализа вытекает вывод о том, что сходство между «Вис и Рамином» и «Тристаном и Изольдой», конечно, не случайное, но типологическое, что единая сюжетная

схема идеально выражает понимание любовной темы на первом этапе развития средневекового романа до внедрения идеализирующих и гармонизирующих (куртуазных или суфийских) теорий любви. Можно сказать, что в известном смысле соотношение Низами и Гургани подобно отношению Кретьена и авторов «Тристана и Изольды».

Переходим к классической форме романического эпоса в творчестве Низами.

### 3. ПЕРСОЯЗЫЧНЫЙ РОМАНИЧЕСКИЙ ЭПОС АЗЕРБАЙДЖАНА XII в

Процесс конституирования романа в ходе преобразования источников отчетливее всего виден на примере «Хосрова и Ширин» Низами, поскольку здесь сохранилось большое количество возможных источников.

Хосров II Парвиз — последний значительный домусульманский сасанидский правитель Ирана (годы царствования — 590— 628, женитьба на Ширин — 592 г.), и о его времени имеется много преданий, в которых часто упоминается и Ширин, впервые в «Истории» Феофилакты Симокатты, секретаря византийского императора Ираклия (конец VI — начало VII в.).

В «Истории» Симокатты, так же как и в других хрониках VII в., армянской «Истории императора Ираклия» Себеоса и в анонимной сирийской хронике, сведения о Ширин подчинены изложению военно-политических событий. Симокатта называет Ширин ромеянкой, Себеос — уроженкой Хузестана (Согдиана), а автор сирийской хроники — арамеянкой (в позднейших источниках ее также называют персиянкой и очень часто армянкой). Однако все древнейшие хроники единодушно считают ее христианкой и заступницей за христиан, в чем Г. Ю. Алиев (Алиев, 1960, с. 69) видит начало особой христианской легенды о Ширин, не использованной Фирдоуси и Низами, у которых Ширин даже противопоставлена христианке Мариам — византийской царевне, бывшей до нее персидской царицей (Мариам впервые упоминается в сирийской хронике).

По Симокатте, брак Хосрова II Парвиза с христианкой Ширин (ранее она была его любимой наложницей) был нарушением традиции именно по этой «конфессиональной» причине, тогда

как Фирдоуси намекает на другую причину — ее недостаточную знатность. По мнению Г. Ю. Алиева, период борьбы зороастризма и христианства был временем формирования легенды. Пехлевийская хроника «Худай-наме», где этот сюжет мог быть изложен, и ее арабский перевод пропали. Первое отражение легенды в мусульманской литературе — в «Книге о хороших качествах и их противоположностях» (ок. 860) ал-Джахиза. Здесь фигурирует эпизод соперничества Ширин с некоей Уйрдийе, на

175

которой Хосров сначала женится в обмен на ее обещание убить собственного брата Бистома, восстающего против шаха, а затем всерьез увлекается и готов поручить ей начальствовать над другими женами. Здесь же имеются анекдот о Ширин и мобеде (смысл: не надо слушать женщин) и история Ширин и Шируйе в таком же примерно виде, как потом у Фирдоуси. Ширин упоминается у арабского историка Табари (ум. 923), называющего ее «нашей госпожой» (основное у Табари — борьба Хосрова с Чубине, женитьба на Мариам и т. п.), и особенно в персидском вольном переложении той же хроники, сделанном Балами в 963 г. У Балами в соответствующем фрагменте упоминаются конь Шебдиз и даже Фархад, пробивший туннель в горе Бисутун ради прекрасной рабыни Хосрова по имени Ширин. Е. Э. Бертельс считает это позднейшей вставкой (Бер-тельс, 1962, с. 218), а Г. Ю. Алиев допускает заимствование из уже начинающей складываться фольклорной легенды о Фар-хаде и в принципе относит формирование этой легенды к XI в. (Алиев, 1960, с. 75, 78—80). Ничего не говорит о Фархаде Фирдоуси, который, по мнению Дуды (Дуда, 1933, с. 8), исходил из источника, общего с Таба'ри. У Фирдоуси мотивы, связанные с Ширин, так же как и в более ранних хрониках, нами упомянутых, не имеют самостоятельного значения и являются неотъемлемыми звеньями героической биографии Хосрова.

Основной акцент в истории Ширин у Фирдоуси — ее характеристика как настоящей царицы, как женщины, доказавшей, что она достойна этого положения вопреки опасениям придворных и мобедев. Этот акцент очень отчетливо выступает в эпизоде с сыном Хосрова — Шируйе, домогающимся "брака с Ширин. Отравление Мариам, конечно, не украшает Ширин, но не нарушает и облика верной царственной подруги Хосрова.

У Низами Ширин является племянницей и как бы приемной дочерью властительницы Михинбану, называемой также Шами-рам, т. е. Семирамида. О легендарной Семирамиде, о ее рождении от богини Деркеты, воспитании голубем, о ее воцарении в Ассирии, о ее чудесных садах, замке в горе Вагестан и канале сквозь гору для снабжения города Эсбатан — обо всем этом рассказывает Диодор Сицилийский. В армянском предании, пересказанном Мосе Хоренаци, Шамирам убивает армянского героя-эпонима Ару Прекрасного (именительный падеж — Ара), отвергающего ее любовь. На этом основании Н. Я. Марр связывал Михинбану с легендами о царице Тамаре. Шамирам (Семирамида), Михинбану, а через нее отчасти и Ширин оказываются связанными в конечном счете с мифологическим образом аграрной богини типа Иштар, однако эти связи совершенно исключены у Низами, а мифологический ореол у Ширин отсутствует и в ранних источниках. По-видимому, нет оснований утверждать, что такой ореол был у Ширин в каких-то фольклорных версиях.

176

Отсутствующая в ранних хрониках, а также у Табари, Фирдоуси, Ауфи и некоторых других история Фархада имеет, вероятно, фольклорное происхождение и, в частности, отражена в целом ряде топонимических легенд.

Первые упоминания арабских географов о замке Ширин и горе Бисутун еще не знают Фархада. Арабский путешественник XII в. Якут сообщает, что клинописная надпись Дария I на скале Бисутун как-то связывается в народе с Ширин. Якут ссылается на более раннего (X в.) путешественника Абу Дулафа, который описал барельеф на горе Сумайре (арабское название горы Бисутун) как изображение человека в высокой шапке с инструментом в руках. В этом, сообщении Якута, возможно, отражена легенда о Фархаде; Якут упоминает и следы коня Шебдиза, сад и канал для вина. Факих Хамадани говорит о канале для вина и молока, а ал-Казвини (XIII в., возможно, уже под влиянием Низами) — о канале как результате труда Фархада. В изолированном сообщении персидской хроники XII в. Фархад назван полководцем Хосрова (см. подробнее: Дуда, 1933, с. 4—7; Алиев, 1960, с. 75—81).

Сложившаяся легенда о Фархаде очень часто фигурирует у многих авторов, живших после

Низами (см.: Алиев, 1960, с. 80). Так как до Низами эта легенда, согласно дошедшим до нашего времени источникам, не приобрела законченного характера, а у наследников Низами она уже весьма устойчива, остается предположить, что завершение легенды и противопоставление Фархада Хосрову как идеального влюбленного эгоистичному — дело рук самого Низами. Низами подчеркнуто отделяет себя от Фирдоуси, который якобы был уже стар и не уделил достаточного внимания любовной теме. Низами осознает, что пишет именно любовный роман, удовлетворяя вкусы читателей: «В мире нет никого, кто не питал бы страсти к книгам о страсти». Материал указанных выше преданий Низами превращает в роман. Для этого история Ширин представляется Низами как., самостоятельный сюжет, а не просто эпизод из героической биографии Хосрова.

Благодаря рассказу о рождении, детстве и юности Хосрова в начале романа и о его трагической смерти — в конце повествование в целом как бы сохраняет видимость героической биографии Хосрова, но это только видимость. Само превращение Хосрова в достойного монарха, преодоление им слабости, нерешительности, эгоизма и даже коварства — все это оказывается результатом любви к Ширин и ее нравственного воздействия. Любовь оказывается источником нравственного очищения.. Для Фирдоуси главной была «законность» власти Хосрова; как законный наследник он и должен был одержать верх над Бах-рамом Чубине и другими фрондерами. Параллельно решался и вопрос о законности ранга царицы для Ширин. Низами выдвинул на первый план личный и нравственный моменты. При этом

12 Зак. 649

III

главным носителем нравственных норм и основным объектом идеализации сделана Ширин. Поэтому Низами изъял коварный поступок Ширин в легенде — отравление Мариам. Но зато он приписал коварный поступок Хосрову — обман Фархада, приведший к гибели последнего. Само введение образа Фархада должно было подчеркнуть эгоизм Хосрова, в особенности эгоистичность его любви к Ширин. Композиционно «Хосров и Ширин» делится на две части (способом, во многом аналогичным делению романов Кретьена): вводная (первая) часть напоминает одновременно и сказку (богатырскую или иную), и греческий роман. Мы находим здесь традиционные мотивы влюбленности по рассказу или по портрету, узнавания-неузнавания, непреодолимые внешние препятствия и случайные обстоятельства, мешающие героям соединиться. Именно это нагромождение неблагоприятных случайностей для встречи героев напоминает отчасти схему греческого романа.

Настоящий роман средневекового типа начинается со второй части, когда внешние препятствия устранены, но возникают внутренние коллизии (конфликт любви и долга, высших и низших форм любви, борьба характеров и т. п.), решается вопрос «о совместимости достойного шаха и достойного возлюбленного, истинной любви и власти. И в отношении «Вис и Рамина» и «Хосрова и Ширин» можно сказать, что сходство с западными аналогами («Тристан и Изольда», романы Кретьена) меньше в начале, так как начала больше связаны с местной эпической традицией, и больше во второй части, в которой полностью конституируется новый жанр романа. Необходимо еще раз подчеркнуть, что новаторство Низами в «Хосрове и Ширин» (отчасти отраженное в переходе от первой части ко второй, основной) не есть преодоление традиций рыцарского романа, как это пишет Е. Э. Бертельс (Бертельс, 1960, с. 476), а вслед за ним Г. Ю. Алиев (Алиев, 1960, с. 87) и В. Б. Никитина (Литература Востока, 1970, с. 134). Наоборот, речь идет именно о создании классической формы средневекового романа из недифференцированной сказочно-героической эпической традиции. По отношению к «Хосрову и Ширин», как сказано, и традиция греческого романа как повествования о «внешних» приключениях оказывается совмещенной со сказкой в общеэпическом наследии.

В «Хосрове и Ширин» чувствуется и влияние Гургани, особенно сходны рассказы о неудачных попытках Рамина и Хосрова отвлечься новым браком и о последующих ссорах и примирениях со своими возлюбленными. Эти сцены очень важны и отсутствовали в источниках (во всяком случае, эпизод женитьбы на Шекер отсутствует в преданиях о Хосрове). Они введены (и введено контрастное противопоставление Ширин и Шекер), чтобы подчеркнуть незаменимость индивидуального объекта любви. Жанровая новизна как Гургани в «Вис и Рамина», так и Низами в «Хосрове и Ширин» проявляется также

в обилии монологов и диалогов, являющихся своего рода лирическими партиями, содержащих любовную риторiku, эмоциональные излияния, богатых поэтическими сравнениями и метафорами. Лирическая традиция в персоязычном романическом эпосе — важнейшая стихия, участвующая в формировании жанра. Низами Гянджеви есть следующая ступень после Гургани, так же как Кретьен де Труа — после Тома и Беруля. В «Хосрове и Ширин» повторены некоторые мотивы, имеющиеся в «Вис и Рамине», особенно во второй части: женитьба Хосрова на Шекер и невозможность забыть Ширин, долгое примирение, во время которого обе стороны проявляют гордость и неуступчивость, напоминают соответствующие эпизоды женитьбы Рамина на Гуль и примирения с Вис. К концу оба, и Рамин, и Хосров, становятся образцовыми, справедливыми царями (профилирующая тема в персоязычной литературе, ориентированной на традицию «Шах-наме»). Организация лирических партий в поэмах: Низами также во многом напоминает Гургани. Но по основному пафосу «Хосров и Ширин» решительно отличается от «Вис и Рамина».

Окончательное законное соединение Вис и Рамина и последовавший расцвет державы не вытекают органически из предшествующей ситуации, внутренняя антиномия остается, по существу, непреодоленной, и только счастливая случайность (смерть Мубада) спасает положение (как смерть Алиса в «Клижесе». Кретьена).

В «Хосрове и Ширин» изображается — после ликвидации внешних препятствий и обнаружения внутренних — долгий и мучительный процесс гармонизации отношений Хосрова и Ширин, процесс, сопряженный с глубокой трансформацией характера Хосрова. Концепция высокой любви является предпосылкой гармонизации у Низами, так же как у Кретьена. Эта концепция у Низами, несомненно, имеет суфийские предпосылки, хотя в «Хосрове и Ширин» он далеко выходит за их пределы: в сторону светского «гуманизма»; как мы знаем, и у Кретьена куртуазные концепции трубадуров были сильно преобразованы.

Перейдем к более систематическому анализу «Хосрова и Ширин» в сопоставлении с романами Кретьена. Структура этого романа, как увидим, во многом сходна со структурой кретье-новских романов, что, по-видимому, связано со спецификой самого жанра и спецификой определенного этапа его эволюции.

В «Хосрове и Ширин» имеется (I<sub>1</sub>) пролог, повествующий о рождении и юности Хосрова. Подобный пролог у Кретьена имеется только в «Персевале», в других романах он элиминирован ради концентрации действия. В отличие от «Персевала», а также «Тристана и Изольды» здесь нет ничего героического и никаких устремлений к героике. Речь идет о рождении и воспитании не рыцаря, а царевича, не доблестного рыцаря, а будущего справедливого монарха (в соответствии с указанными

выше традициями). Мотив вымаливания сына-наследника широко распространен в сказках и эпосе, особенно на Ближнем Востоке; он будет повторен и в «Лейли и Меджнуне». Этот традиционный мотив контрастирует с поведением юного царевича, не оправдывающего на первых порах возложенных на него надежд: легкомысленный Хосров кутит, его раб в это время ворует незрелый виноград, а его конь топчет посевы. Отец, строго «соблюдающий справедливость, сурово наказывает (тем более что слышит со всех сторон упреки) царевича, его раба, певца и коня.

Дед Хосрова во сне обещает внуку в порядке компенсации красавицу (Ширин), певца (Барбеда), богатырского коня (Шеб-диза), сверкающий трон. Так перекидывается мост к последующему действию, в рамках которого постепенно разворачивается история Хосрова. Очередной этап, соответствующий узлу Б в романах Кретьена и имеющий параллель также в «Тристане и Изольде», и «Вис и Рамине»: Хосров влюбляется в Ширин, племянницу владетельной Михин-бану, услышав о ней от друга и слуги — художника Шапура. Затем Ширин влюбляется в Хосрова по портрету, нарисованному и подброшенному Шапуром (Ба — повествовательное звено, состоящее из двух популярных сказочно-романических мотивов, прикрепленных к герою и к героине). Далее рассказывается, что Хосров оклеветан перед отцом и, вынужденный скрываться от его гнева, направляется в страну Ширин (местность, расположенная недалеко от родины Низами), а она в поисках Хосрова едет в Медаин. Они встречаются, но не узнают друг друга, хотя, увидевшись, испытывают необычайный восторг (Бб — та же организация звена повествования). Затем Ширин, скрывая свое имя, томится в

Меданне — в шахской резиденции, а Хосров любезно принят Михин-бану (1г<sub>в</sub>). Ширин возвращается домой в Бердаа, а Хосров из-за смерти отца возвращается в Медаин (Б<sub>г</sub>). Все эти четыре звена (а — г) организованы совершенно однотипно: действие героя плюс действие героини, но разнонаправленные и, во всяком случае, несовпадающие (не встречаются в пути, не узнают друг друга, встретившись) .

В столице происходит восстание полководца Бахрама Чубине, и Хосров вынужден бежать опять в Бердаа (12д — повторение, варьирующее предшествующее звено), где наконец влюбленные встречаются. Эта часть, очень четко построенная на симметрии действий героя и героини, нагромождает внешние препятствия, мешающие встретиться и соединиться влюбленным, как в греческом романе, жанре, достаточно близком к сказке, но имеющем свою специфику. Здесь не исключается прямое обращение к традициям греческого романа. Как бы то ни было, первая часть романической поэмы кончается преодолением внешних препятствий и появлением воз-

180

можности вечного воссоединения героев, т. е. цель сказки или греческого романа достигнута, так же как в первых частях «Эрека и Эниды» или «Ивена». Но дальше, как и в романах Кретьена, происходит, интериоризация конфликта и перебрасывается мост ко второй части, в которой тот же путь проходится заново, но уже посредством преодоления внутренних препятствий.

Завязка второй части (Н<sub>1</sub>) очень напоминает соответствующее место в романе. «Эрек и Энида»; как Энида намекнула Эреку о забвении им долга рыцаря, так Ширин напоминает Хосрову о долге шаха. Она связывает свой окончательный приезд в Медаин с его победой над узурпатором:

Боюсь, что, коль во мне одна твоя услада, Меж царством и тобой останется преграда. (Пер. К. Липскерова, 1945, с. 167)

Хосров отвечает:

Не думаешь ли ты, что буду спать и впредь? Ручаюсь, дремлющим Хосрова не узреть.

(Там же, с. 168)

В другом месте, сознавая антиномию страсти и социальной активности, Хосров произносит характерную фразу: «Любовь и царство! Нет, им не ужиться рядом» (там же, с. 178).

Действие во второй части (1Б) разворачивается таким образом, что Хосров обращается за помощью к византийскому императору и получает помощь последнего, женившись на его дочери Мариам. Гордая Ширин, живущая теперь в горном замке, выстроенном для нее в Иране, согласна прибыть в Медаин только в качестве законной жены и царицы (1в<sub>а</sub>).

Следующее звено вводит образ богатыря-строителя Фархада и контраст самоотверженной любви к Ширин благородного Фархада и эгоистической любви Хосрова, способного к тому же на коварство: Фархаду, построившему для Ширин «молочный» канал от пастбища к замку, обещано Хосровом, что он отступится от Ширин, если Фархад пробьет туннель сквозь неприступную гору Бису-тун. Фархад пробивает туннель, но умирает с горя, получив от Хосрова ложную весть о смерти Ширин. Это — международный литературно-фольклорный мотив, использованный, в частности, в «Тристане и Изольде» (Г<sub>Б</sub>). Но и после смерти Мариам Хосров не идет на поклон к гордой Ширин, а женится на некоей Шекер — «одной красавицей обманет он другую» . (там же, с. 272). (Здесь существенна семантика имен: Шекер — «сахар», а Ширин — «сладкая», имена не тождественны, как первая и вторая Изольды, первая и вторая Лубны, но близки — П<sub>2в</sub>.)

Таким образом, в романе Низами имеются обе возможные «вины» героя: и чрезмерное погружение в великую любовь (как это происходит с Эреком) и временное пренебрежение ею (как

это происходит с Ивеном) — неважно, ради турниров или легких увлечений, — т. е.

представлен сразу двойной конфликт, подлежащий разрешению и гармонизации. Наконец, пресытившись любовью Шекер и не в силах освободиться от чар Ширин, Хосров едет к ее замку, но получает резкий отказ. Однако и любящая Ширин не вполне выдерживает характер и сама отправляется к Хосрову, где влюбленные выясняют отношения через диалог певцов Барбеда и Наркиса. На брачном пиру, чтобы проучить опьяневшего Хосрова, Ширин подсовывает ему в постель безобразную старуху (ср. тот же мотив в «Вис и Рамине» и аналогичный в «Тристане и Изольде»). Поддерживаемый любовью, достойной Ширин,



Хосров мудро правит страной (П<sub>2г</sub>).

Хосров премудростью достигнул высоты, И наглухо забил он лавку суеты.

(Там же, с. 400)

Его мудрое правление — это доказательство социальной ценности, которое имеется и в романах Кретьена в виде важнейшего рыцарского деяния (*joie de la cort* Эрека, *resme aventure* Ивена, освобождение пленников Ланселотом, достижение Пер-севалем замка Грааля и в перспективе его превращение в короля Грааля). В романе Низами есть еще одно звено, дополнительное (Пгд): Шируйе, сын Хосрова от Мариам, свергает отца с престола и заключает в темницу, где затем его и убивает, чтобы завладеть и трон, и прекрасной Ширин. Но Хосров умирает молча, чтобы не разбудить спящую рядом усталую-Ширин (доказательство тех высот, которых теперь достигает его великая любовь), а Ширин, ложно обещая узурпатору свою руку, кончает с собой на могиле мужа. Таким образом, после счастливого конца следует трагический, с известным нам по арабским преданиям о поэтах и по «Тристану и Изольде» мотивом «любви сильнее смерти».

Подчеркнем еще раз, что роман Низами имеет необычайно четкую и симметричную структуру: две части состоят из пяти звеньев каждая, каждое звено — из двух антиномических синтагматических элементов, имеются строгое противопоставление (синтагматическое в эпизодах и парадигматическое — Хосрова и Ширин) и дополнительный контраст (Хосрова и Фархада). Структура в целом, в основных делениях («сказочное» введение, кризис, главная, часть, в которой совершается внутренняя гармонизация) совпадает у Низами со структурой кретьеновских романов. «Хосров и Ширин» — роман сугубо проблемный, проблема та же: «внутренний» человек и социальная активность, стихийная самостоятельность и нравственный идеал.

Особое богатство содержания романа Низами проявляется таким образом, что, как отмечено выше, в том же герое можно наблюдать отклонение в обе крайности, а также в сочетании 182 счастливого и трагического конца любви Хосрова и Ширин. Фархад как идеальный влюбленный оттеняет слабости Хосрова, идущего долгим и сложным путем к своему<sup>1</sup> совершенствованию, гармоническому единству своей личности, к социальной полезности — и все это с помощью вдохновляющей его высокой любви.

Путь от сказочной роковой любви к истинно глубокому и высокому человеческому чувству есть- одновременно путь формирования и облагораживания самого героя, который становится справедливейшим шахом.

Даже Кретьен принимает собственно куртуазную концепцию любви в умеренной, смягченной форме, сближая даму и жену. Тем более Низами далек от куртуазных концепций, которых в буквальном виде Восток не знал. Арабская лирика знала любовный платонизм, впоследствии дополненный суфийскими идеалами, но не знала культа дамы. Суфийская окраска в изображении любви Ширин и Хосрова, Фархада и Ширин не так сильна (в отличие от «Лейли и Меджнуна»). Борьба за высокое, чистое чувство, которую ведет Ширин, описывается Низами с точки зрения «естественной» нравственности (защита целомудрия в сочетании с истинной любовью — один из лейтмотивов «Семи красавиц», другой поэмы Низами, состоящей из ряда законченных новелл). Низами еще меньше, чем Кретьен, связан с социальными условностями, этикетностью и т. п. Здесь надо учесть — кроме отсутствия на Востоке рыцарского ритуала и культа куртуазной любви — принципиальное стремление Низами держаться вдали от двора, его церемоний, условностей и интриг.

Этический пафос Низами вообще выходит за сословные рамки, он более непосредственно общечеловечен. Герой Низами совершенно эмансипирован от рыцарских подвигов, странствий и авантюры. Нет никакой сказочной фантастики. Произведения, Низами содержат элементы «царского зеркала», а не «рыцарского зеркала». Вспомним, что в «Шах-наме» Фирдоуси и у его предшественников и последователей воинская и парадная стороны, да и сказочные мотивы занимали немало места. Здесь же, как и в «Вис и Рамине», они почти полностью элиминированы, нет изображения каких бы то ни было подвигов; война ведется по необходимости и нехотя.

В этом плане можно считать, что Низами больше отделился от эпических традиций, хотя сюжетика «Хосрова и Ширин» восходит к своему национальному эпосу, а не к сказочным образцам другого народа. В образе Хосрова есть реальные черты шаха, привыкшего к

самовольству (с этого мотива и начинается поэма) и деспотизму, безотказности наложниц, легкого исполнения любых желаний и известной безответственности перед людьми (ср., в частности, его коварный поступок с Фар-хадом). Ширин преподает Хосрову «урок», который служит его «воспитанию» и решительному внутреннему преобразению, и

183

как раз это внутреннее преобразование делает его, как отмечено-выше, справедливым шахом. Если Рамин становится справедливым шахом независимо от любви к Вис или даже вопреки своему любовному безумию, то Хосров — именно благодаря Ширин.

Во всех своих произведениях Низами обращает к правителям призывы к справедливости и человечности. Вместе с тем в образе Хосрова изображается и человек вообще как носитель обычных человеческих слабостей, как несовершенное существо, подлежащее воспитанию и исправлению. И Ширин любит его-таким, как он есть (а не идеального Фархада — героя в народно-фольклорном вкусе), со всеми его слабостями, любит, но не прощает и заставляет измениться.

Образы, созданные Низами-в «Хосрове и Ширин», гораздо менее схематичны и менее «ситуативны», чем у Кретьена. Гордая Ширин и слабый, распущенный, но не порочный в своей основе Хосров ведут между собой и друг за друга своеобразную борьбу на протяжении всего повествования.

Чувства героев выливаются и в напряженных диалогах, и в лирических монологах, стилистика которых богата сравнениями, метафорами, полисемантическими фигурами. Эти диалоги и монологи гораздо пространнее и поэтически богаче, чем в романах Кретьена, вообще лирическая, поэтическая стихия в «Хосрове и Ширин» выступает более полно и ярко. Еще сильнее, чем в «Хосрове и Ширин», лирическая стихия проявляется в другом произведении Низами, «Лейли и Меджнун», восходящем, как и поэма Айюки, к преданию об одном из арабских певцов высокой любви.

Своеобразие «Лейли и Меджнуна» Низами, исходя из генезиса, очень отчетливо выступает на фоне «Варки и Гульпах»-Айюки с его чисто внешними препятствиями и еще более архаического арабского «Сират Антар», в котором жизнеописание реально существовавшего доисламского поэта Антары трансформировано в обширный героико-романический эпос, подлежащий дальнейшему фольклорному разбуханию и распространению. Все новые и новые богатырские приключения заслоняют сюжет преданной любви Антары к его двоюродной сестре Абле, объекту воспевания в стихах. Любовь там как особое чувство не является предметом поэтического анализа, и коллизия имеет достаточно внешний характер: Антара не может до поры до времени жениться на Абле из-за социального неравенства (он — сын эфиопской рабыни), гонора ее родичей, трудных брачных задач тестя, всевозможных соперников и похитителей красавицы и т. п. В качестве основных литературных источников, содержащих стихи Маджнуна и фиксирующих предания о нем, И. Ю. Крачковский называет прежде всего «Книгу песен» Ибн Кутайбы (IX в.) и «Книгу песен» Абу-л-Фараджа ал-Исфахани (XI в.).

Стихи Маджнуна и его судьба затрагиваются также в произ-

184

ведениях, посвященных психологии любви и истории влюбленных пар, например в «Книге цветка» ал-Захири (IX в.), «Гибели любящих» Ибн ал-Фарраджа (XI в.). Меньшее значение И. Ю. Крачковский придает «Повести о Маджнуне» Абу Бакра ал-Валиби (XI—XII вв.), а тем более поздним пересказам (см.: Крачковский, 1956, с. 591).

Предание о Маджнуне и Лайле складывается как квазиреальный комментарий, пояснение к стихам. В ранних редакциях предания нет единой линии сюжета и отдельные эпизоды соединены механически (см.: Крачковский, 1956, с. 609; Бертельс, 1960, с. 249). Знакомство Маджнуна с Лайлой и любовь, согласно одним источникам, восходят к детству, когда они вместе пасли телят, согласно другим — Маджнун, прослышав о красоте Лайлы, является туда, где собираются девушки, и закалывает для Лайлы верблюдицу. Ставший от любви рассеянным, Маджнун проливает масло, за которым его послали родители, или сжигает горящими углями свой плащ. Первое время влюбленным не запрещают видеться. Но распевание стихов, посвящаемых Лайле, рассматривается родителями девушки как позор, и сватовство отца Маджнуна отвергается. По просьбе племени Лайлы правитель объявляет

Кайса-Маджнуна вне закона. Во время хаджа Маджнун, случайно услышав в святилище Каабы имя Лайлы, молит Аллаха усилить его любовь. Он уходит в пустыню, где перебирает камешки, вступает в дружбу с животными, защищая оленей от волков и выкупая их у охотников. В пустыне его встречают сборщики податей (Омар и Науфал— исторические лица). Маджнун ничего не ест, реагирует только на имя Лайлы. Один юноша лосещает его и записывает его стихи, прославляющие Лайлу. О конце Маджнуна рассказывает старик из соседнего племени.

Разбухание предания шло за счет эпизодов обмена письмами-стихами с Лайлой, бесплатного служения Маджнуна старухе нищенке, которая водит его в цепях (но он может при этом видеть Лайлу), болезни и смерти Лайлы, беседы с вороном и голубями, попытки Науфала силой заставить родителей Лайлы отдать ее Маджнуну, неудачного брака Лайлы с другим претендентом и т. д.

Низами превратил предание о поэте в роман, придав сюжету большую связность и динамизм. В отличие от «Хосрова и Ширин» здесь не разбухание любовной тематики, бывшей лишь зародышем в эпическом сюжете, а непосредственная обработка чисто любовной темы, в генезисе связанной не с эпосом, а с лирикой. Сюжетное обрамление стихов, приписываемых Маджнуну, еще не осознавалось его передатчиками как произведение искусства; произведением искусства оставались только стихи, а предание имело воспитательно-информативное значение. Поэтому, трансформируя такое предание в романический эпос, в роман, Низами сделал обратное тому, что в «Хосрове и Ши-

185  
рин»: он ввел в качестве обрамления некоторые сугубо эпические мотивы (примерно так же поступил Айюки в «Варке и Гульшах»). Это начальный мотив вымаливания сына бездетными родителями (характерен и для героического эпоса, и для иранских и тюркских народных романов) и вообще тема наследника (в данном случае «несостоящегося») племенного вождя, развернутые военные эпизоды, связанные с попыткой Науфала завоевать Лейли для Меджнуна. То, что Низами рисует отца Меджнуна не патриархальным шейхом, а настоящим «царьком», Бертельс связывает (как и эпизоды знакомства Кейса и Лейли в школе, а не при пастьбе верблюжат) с новой культурной обстановкой города, знакомой Низами (см.: Бертельс, 1960, с. 267). Представляется, однако, что это нововведение порождено также стремлением развить эпический фон, ввести намек на близкую Низами тему воспитания принца, разработанную в «Хосрове и Ширин», «Семи красавицах», «Искендер-на-ме». Такое введение эпического фона не смягчает, а только подчеркивает трагическую остроту конфликта между обезумевшим от любви поэтом и обыденным миром, из которого он себя исторгает, нанося родителям глубокие моральные раны, нарушая общественные устои и т. д. Драматизм усиливается и за счет развертывания сцен болезни и смерти Лейли, болезни и смерти родителей Меджнуна. Уход в пустыню, мольба о вечной любви в мекканском храме, смерть родных и самой Лейли — это этапы постепенного разрыва обезумевшего поэта с окружающим его эмпирическим миром. К числу добавлений относится и сцена любовного свидания Меджнуна с Лейли после смерти ее мужа. Меджнун убегает в пустыню, так как платонически он давно «растворился» в Лейли и реальная Лейли ему уже не нужна. С аргументами Е. Э. Бертельса в пользу того, что эта сцена является позднейшей вставкой как явно искусственная, никак нельзя согласиться. Эта потрясающая сцена и вся концепция любви в «Лейли и Меджнун» подготовлена суфийской мистикой, элементы которой широко оплодотворили персоязычную литературу и арабо-персидскую философию (ср. «Трактат о любви» Ибн Сины). Преобразование исходных источников в «Лейли и Меджнун» идет в обратном направлении, чем в «Хосрове и Ширин», т. е. в плане эпизодии лирико-романических начал, а не романизации историко-эпических, но сам этот процесс ведет к сходному синтезу. Эти произведения также предлагают противоположные пути снятия намеченного Гур-гани конфликта между «внутренним» человеком и его социальной «персоной». «Хосров и Ширин» и «Лейли и Меджнун» дополнительны по отношению друг друга, как и произведения Кретьена.

«Лейли и Меджнун» начинается с мотива вымаливания сына, как и «Хосров и Ширин». Подобный мотив предполагает рождение наследника, достойного продолжателя родовых традиций,

настоящего героя. И Хосров не сразу оправдал надежды юнца. Только долгий жизненный искус и главным образом благо-раживающее влияние Ширин и любви к Ширин помогли Хосрову сделаться достойным человеком и справедливым монархом. В «Лейли и Меджнуне» Кейс не только не оправдывает, надежд отца, но становится позором рода и племени именно благодаря той самой любви, которая сделала Хосрова достойным своей социальной роли. Кейс учится в школе вместе с Лейли и влюбляется в нее, она отвечает тем же. Любовь Кейса сразу приобретает черты любовного безумия: он сочиняет тоскливые любовные песни в ее честь (что считается неприличным), всюду бродит, отключившись внутренне от окружающих и реагируя только на имя Лейли; он скоро получает прозвище Меджнун, т. е. «безумец», «одержимый». Поэтому родители Лейли отказываются выдать свою дочь за Кейса (отец Кейса с согласия рода пытался высватать ее для сына). Лейли не является чужой женой, как Вис или Изольда. Между Кейсом и Лейли нет социального неравенства, как между Антарой и Аблой. Внешние препятствия сами являются парадоксальным результатом страстной любви Кейса, которая именно из-за своей силы нарушает меру, принимает асоциальные формы и как бы составляет его трагическую вину. Любовь Кейса и Лейли не мотивирована никаким колдовским напитком, но она столь же сильна и фатально трагична, как любовь Тристана и Изольды. Любовь Кейса не только исключает его нормальное социальное функционирование, как это имело место в романе \* Кретьена «Эрек и Знида», но не может завершиться браком, который также является социальным институтом. Нигде чудо и трагизм открытой в средневековой литературе индивидуальной страсти не показаны с такой силой, как в романтической поэме Низами «Лейли и Меджнун». Ничем не ограниченный «внутренний человек» оказывался с первых шагов социальным изгоем. Все последующие события, о которых повествует Низами, не изменяют, а только усугубляют сложившуюся ситуацию. Попытки избавить Кейса от роковой любви и вернуть его обществу так же неудачны, как и попытки его друзей добиться у родителей Лейли и ее племени согласия на брак; в итоге жизнь в обществе делается опасной для Меджнуна. Отец везет Меджнуна в Мекку для излечения от любви и любовного безумия, но, схватившись за кольцо храма Каабы, Кейс молит: «Пусть любовь останется, даже если меня самого уже не будет». Племя Лейли хочет обнажить меч против Кейса из-за того, что он продолжает «позорить» ее сочинениями любовных песен. Меджнун в пустыне уверяет отца, что исцеление его невозможно. Лейли тоже страдает и пишет письма в стихах, которые относят Кейсу. После сватовства Ибн Салама к Лейли новый друг Кейса, глубоко сочувствующий ему Науфал, пытается силой оружия принудить отца Лейли отдать дочь Меджнуну.

Но тот все равно отказывается выдать Лейли «за этого потомка дивов», которому место в цепях, он лучше отдаст ее любому рабу Науфала или убьет ее.

. Кейс живет в пустыне, дружит со зверями, беседует с вороном, выкупает у охотников попавших в капкан газелей и оле-ней (он жалеет животных, и, кроме того, глаза газели напоминают ему о Лейли). Эти сцены, пронизанные духом пантеизма, отдаленно, именно отдаленно, сопоставимы со сценами лесной жизни Тристана и Изольды. И там и здесь любовь оказывается на стороне природы, а не на стороне культуры. Чтобы увидеть Лейли, Меджнун однажды нанимается к нищей старухе, которая водит его на цепи. Он, таким образом, появляется среди людей в цепях, так, как его считал нужным держать отец Лейли. Но затем он разрывает цепи и вновь убегает в пустыню.

Е. Э. Бертельс считает этот момент разрыва цепей символом полного разрыва с миром и важнейшим пунктом повествования (Бертельс, 1962, с. 269). Меджнун теперь слышит только имя Лейли, но однажды стирает это имя с листка, так как Лейли содержится теперь в его собственном имени, т. е. достигнуто их полное духовное слияние. Один за другим умирают отец и мать Меджнуна, тщетно пытавшиеся вернуть его в мир. Пищу, которую приносят Меджнуну, он отдает зверям, а сам питается травой. Лейли издалека слушает песни Кейса, они обмениваются письмами. Кейс называет себя «шахиншахом любви», объявляет любовь своей сущностью. Лейли насильно выдают замуж за Ибн Салама, но она не подпускает его к себе, и он вскоре, умирает с тоски. Ритуально неся траур по мужу, Лейли в душе оплакивает Кейса.

Наконец происходит свидание Меджнуна и Лейли, они в объятиях друг друга, и звери охраняют влюбленных, но Меджнун вдруг вскакивает и убегает: Лейли уже давно в нем самом и реальная Лейли ему не нужна. Е. Э. Бертельс, исходя из своей концепции лишь слабой затронутости Низами суфизмом, высказал предположение, что эта сцена (как и сцена встречи Лейли и Меджнуна в раю, как и эпизоды, в которых фигурирует бедуйн Зейд и его возлюбленная Зейнаб — параллельная пара) является позднейшей интерполяцией. Он сам признает, что это предположение продиктовано именно указанными теоретическими соображениями (Бертельс, 1962, с. 270).

С наступлением осени умирает от лихорадки Лейли (перед смертью она просит одеть ее как невесту), а на ее могиле затем умирает Меджнун. Звери стерегут мертвого Меджнуна. Их хоронят рядом, и могилы прославляются как чудотворные (избавление от болезней и скорбей). Зейд во сне видит Лейли и Меджнуна в раю. Основное повествование, как и в других произведениях Низами (и как это предписано традицией), обрамлено дидактико-риторическими мотивами в начале и в конце (посвящение правителю Ахсатану, славословие богу и пророку,

188

жалобы на завистников, воспоминания- об умерших, рассуждения о бренности, о необходимости отказаться от служения царям, но вместе с тем знать свое место и творить в тишине, призыв к Ахсатану быть справедливым и т. п.).

На первый взгляд кажется, что «Лейли и Меджнун» есть возвращение к этапу Гургани и Боруля—Тома, поскольку любовное безумие Кейса изолирует его от социума и социальной активности, делает его плохим наследником отца и продолжателем родо-племенных традиций, сама любовь ведет к горю и смерти обоих возлюбленных; причем все это почти без каких-либо дополнительных внешних мотивировок и аксессуаров, без приворотного зелья, без эпизода с черными парусами и т. д. Тема «Тристана и Изольды» здесь, как бы очищенная от всего внешнего, достигает еще более глубокого трагического звучания. То, что внешнее действие не изменяет исходную ситуацию, а только повторяет и углубляет- ее, приводит к тому, что на первый план выходят лирические лейтмотивы. Между «Вис и Рамином» и «Лейли и Меджнуном» имеются и прямые совпадения мотивов (начиная с совместного обучения в школе).

Однако на самом деле различие с произведениями Гургани\* и Тома очень существенное. Во-первых, жертвами «асоциально-сти» индивидуальной страсти в «Лейли и Меджнуне» оказываются прежде всего сами любящие, и, во-вторых, гармонизация все же происходит, хотя и в совершенно ином плане, чем в «Хосрове и Ширин». Гармонизация происходит за счет сублимации и суфийской идеализации любовного чувства с помощью пантеистических тенденций и суфийских концепций о любви земной (возвышенной и самозабвенной) как отражении любви небесной или ступеньки к ней, о приобщении к божественной жизни не рациональным путем, а посредством экстаза, о постепенном угасании субъекта любви в объекте, низшего «я» в космическом (так называемый иттихад), о необходимости отхода от материального зла, о значении уединения, созерцания, аскетизма (о суфизме см., в частности: Бертельс, 1965).

Теоретически суфизм интерпретирует любовный «платонический» экстаз как аллегория любви к богу или преддверие любви к богу и растворения в нем. Но, с другой стороны, суфийские воззрения дают основание оправдать и оценить как божий дар, а не дьявольское наваждение, как подлинно божественное начало возвышенную страсть, подобную любви Лейли и Меджнуна. В. Бахер (Бахер, 1871) и отчасти Е. Э. Бертельс в первом варианте его «Истории персидской литературы» (Бертельс, 1928) видят в Низами ученого мудреца, сторонящегося светской жизни, умеренного суфия, склонного к уединению и даже аскетизму. В позднейших работах о Низами Е. Э. Бертельс (опираясь на сообщение Даулат Шха о том, что Низами был из числа мюридов Ахи Фарруха Занджани, см: Бертельс, 1962, 189"

-с. ПО) связывает Низами с ахи, организацией городских цехов в Гяндже, которая не является чисто суфийской и признает целесообразность сопротивления неправедным властям. Отсюда— стремление отделить Низами от настоящих суфиев и подчеркнуть в его мировоззрении элементы социального протеста. Я не имею возможности и не вижу

необходимости оспорить точку зрения Е. Э. Бертельса на Низами. Однако совершенно ясно, что суфизм глубоко проник в мироощущение персоязычных писателей этого времени и что, кроме того, сам сюжет «Лейли и Меджнуна» уже до Низами начинал восприниматься в суфийском духе; так что нет ничего удивительного в его суфийской интерпретации под пером Низами.

Как я уже отметил, - Е. Э. Бертельс сам признает, что для отказа от суфийской интерпретации этого произведения необходимо считать некоторые главы позднейшей интерполяцией; для этого, однако, нет никаких собственно филологических оснований.

Следует добавить, что суфийский мистицизм здесь особенно уместен, поскольку речь идет о поэте и певце, т. е. существе, наделенном высшим духовным «божественным» даром, родственным дару пророка. Любовное безумие Кейса является и священным безумием певца. И в этом плане его любовь к Лейли, изолировавшая его от социальной жизни племени, оказывается все же не фактором разрушения, а фактором созидания — источником поэтического вдохновения. Этого нет у Гур-гани и даже у Беруля или Тома, несмотря на прекрасную игру Тристана на арфе; там он стал музыкантом в результате обучения и до возникновения любви к Изольде. Одновременно благодаря поэзии восстанавливается и социальная ценность Кейса, поскольку песни его передаются, разносятся среди соплеменников и других людей и поются (Е. Э. Бертельс также подчеркивает значение образа Кейса как поэта, но вне связи с суфизмом; см.: Бертельс, 1962, с. 273).

Как уже отмечено, «Лейли и Меджнун» контрастирует с «Хосровом и Ширин» и составляет с ним определенную пару: «если Хосров все время отвлекается от высокой любви жаждой гнаслаждений, эмпирикой шахского быта, собственным легкомыслием, непостоянством и эгоизмом, то Кейс с начала и до конца отдается высокой любви, жертвуя всей материальной и социальной стороной жизни. Любовь облагораживает обоих, но Хосрова она толкает к тому, чтобы быть энергичным и справедливым монархом, а Кейса отторгает от социума, и его социальная ценность достигается в конечном счете через мистический уход от мира. Поэма «Лейли и Меджнун» в чем-то сходна, как это ни парадоксально на первый взгляд, с «Ланселотом» и отчасти с «Ивеном». Общие мотивы с «Ивеном» — это уход в пустыню, одиночество и опрощение, дружба со зверями, отчасти и любовное безумие, но все то, что у Ивена — сугубо временное состояние, у Кейса постоянно. Здесь последний схож с Ланселотом, столь же маниакально сосредоточенным на объекте любви. Обоих их любовь вдохновляет: Ланселота — на подвиги во имя его возлюбленной Гениевры, а Кейса — на песни о любви к Лейли. Не случайно и в «Ланселоте», и в «Лейли и Меджнуне» есть-кажущийся, но мнимый возврат к этапу Тома—Гургани.

Хотя художественный колорит в обоих произведениях резко отличен — лирический трагизм «Лейли и Меджнуна» противостоит элементам комизма и пародийности в «Ланселоте», — сравнение этих двух произведений подчеркивает типологическую близость куртуазных и суфийских концепций любви.

После «Лейли и Меджнуна» Низами снова уходит в сторону дидактики, стремясь к созданию поэтического «царского зеркала». Стихотворная обрамленная повесть «Семь красавиц» (1196) не может быть названа романом. В основе ее — историческая легенда о Бахраме Гуре, т. е. Варахране V, сасанидском царе V в., уже обработанная в «Шах-наме» Фирдоуси, рисующая Бахрама одновременно и мудрым правителем, и занятым охотой и любовными приключениями «сасанидским Дон Жуаном» (Бертельс, 1962, с. 319).

У Низами это нравоучительный рассказ о превращении легкомысленного искателя приключений и развлечений в мудрого и справедливого правителя. Семь вставных новелл, рассказанных ему семью красавицами-женами, добытыми из разных стран и живущими в семи красивых дворцах (каждый другого цвета — астрологический знак дня недели), — волшебные сказки с явной дидактической тенденцией (утверждение целомудрия, щедрости, гуманности, справедливости). «Царским зеркалом» в известном смысле является и последнее произведение Низами, «Искендер-наме» (1197—1203), насыщенное философско-дидактическим содержанием. Г. М. Гулиев рассматривает «Искендер-наме» (отчасти и «Семь красавиц») как плод «перерождения» романического эпоса в дидактический «этологический роман» (Гулиев, 1976, с. 21). Мне это обращение к теме Искендера представляется не перерождением жанра романа и не созданием новой его разновидности, а просто отходом от

пути, который вел бы к средневековой романической поэме (понимаемой самим Низами синкретически), в сторону романа нового времени.

Как известно, на Западе повествования об Александре Македонском открывают дорогу рыцарскому роману (они сами еще не «роман»). Можно сказать, что на Ближнем и Среднем Востоке они в лице поэмы Низами завершают, правильнее было бы сказать — прерывают развитие романического эпоса (Александрия Низами уже не «роман»).

Повествования об Александре, восходящие к Псевдо-Каллис-фену, получили широчайшее распространение и на Западе, и на Востоке. Судьба Александрии на Востоке рассматривается

196  
so многих работах, в частности в советской науке — в содержательных монографиях Е. Э. Бертельса и Ё. А. Костюхина (Бертельс, 1948; Костюхин, 1972).

Распространению Александрии на мусульманском Востоке способствовало упоминание в Коране Искандера Двурогого — Зу-л-Карнайна, воздвигшего железные ворота для защиты от чудовищ Яджуджа и Маджуджа; в связи с этим возникло представление о нем как об одном из пророков до Мухаммада. Связь Александра с Аристотелем способствовала использованию сказаний о нем в философско-дидактическом плане. В ближневосточной версии Александр, победитель Дария III, часто сам рассматривается как сын Дария II и отвергнутой им жены — дочери Филиппа Македонского (у Псевдо-Каллисфена он уже •был превращен в сына египетского жреца); подобный мотив должен был узаконить восточные завоевания Александра. У Балами, переведшего на персидский язык арабскую хронику Табари, отношение к Александру еще полуотрицательное. Известное место рассказ об Александре Великом занимает в «Шах-наме» Фирдоуси, где он характеризуется как законный шах Ирана: сын Дараба и брат Дария.

Описывая походы Александра, Фирдоуси уделяет большое внимание экзотической фантастике (огромная рыба, женщины-воины, страна «мягкотелое», сражающихся камнями, мертвец на троне, человеческое тело с кабаньей головой). У него Александр проявляет себя как полководец большого масштаба, в его поведении переплетаются военный талант, жестокость победителя, стремление к справедливости, поиски приключений. Образ Александра описывается со стороны — эпически, он сам не лишен черт эпического героя (об эпичности Александра см.: Костюхин, 1972, с. 64—70). Мотив поисков живой воды, имевшийся в традиции, не развит. В конце повествования нагромождены мотивы, указывающие на бренность всего земного, на неизбежные границы, которые смерть ставит самым великим завоеваниям и личной удаче.

Как раз редакция Фирдоуси сопоставима с западными версиями Александрии, столь же синкретическими и, в сущности, 'более близкими эпосу, чем роману. Упоминания об Александре и рассказы о нем имеются и у других персидских авторов, причем Александр иногда фигурирует не только как завоеватель, но и как тип царя-мудреца и как пророк, насаждавший хани-фитскую веру (об этом см.: Бертельс, 1948, с. 48—49). Об Александре бытовали и устные предания, в том числе в Азербайджане, где жил и творил Низами. Низами, создавая свое «Искен-дер-наме», пользовался разнообразными источниками, весьма свободно оперировал традиционным материалом и очень далеко отошел от схемы Псевдо-Каллисфена, которая еще достаточно отчетливо ощущается у Фирдоуси.

В первой части («книге»), которая называется «Шараф-  
392

наме», Низами описывает завоевания Искандера, многое решительно изменяя по сравнению с традицией. Искендер мыслится восточноримским кесарем и сыном византийской вдовы, подобранным после ее смерти Фейликусом (Филиппом) и воспитанным Никомахосом, отцом Аристотеля. Богатырские порывы героического детства Искандера не мешают его серьезному обучению наукам. Сами завоевания в основном используются как материал для изображения идеального, справедливого монарха. Искендер ведет главным образом «справедливые» войны: он совершает поход в Египет с целью освобождения его от занзи-барцев, борется с Дарием ради прекращения выплаты позорной дани (в образе Дария сильны черты деспота, приносящего страдания своему народу), преследует зороастризм как ложную ре-Лигию, совершает поход в Дербент ради уничтожения разбойников, воюет с русами, которые разграбили Бердаа и захватили прекрасную «амазонку» Нушабэ, и т. д. Низами говорит:

Не дай бог, чтоб ноги царя поскользнулись, Ибо тогда помутится мозг в голове у страны.  
(Шараф-наме, пер. Е. Э. Бертельса, с. 85)

И вот Искендер «справедливостью и правосудием стал главой своего века» (там же, с. 171), «ласкал своих рабов и соблюдал обычаи мудрецов» (с. 199), стал «помощником всех упавших» (с. 197), и «хоть мир и попался к нему в капкан, но не для того, чтобы миру было неприятно» (с. 205). Искендер провозглашает: «Злых я заставлю нетерпеливо стремиться к добру. Уничтожу я в мире краску нищеты, вызову примирение ветра со светильником. Волк будет пасти стада овец, а лев не будет причинять вреда диким ослам» (с. 197). «В какую бы пустыню ни заходил государь, там начинал идти дождь, выростала трава» (с. 371).

Во фразах о зависимости «мозга страны» от «ног царя» и о «дожде» и «траве», появление которых стимулирует приход царя в пустыню, нащупывается хорошо нам известное архетипическое представление о царе-жреце, но у Низами подобный реликт имеет не более чем символическое значение.

Итак, Низами прославляет Искендера как идеального, справедливого царя, превосходящего в этом качестве Хосрова и Бахрам Гура. Правда, параллельно Низами показывает и неизбежность ошибок, соблазнов, промахов даже у благородного властителя и завоевателя.

Искендеру приходится раскаиваться в сговоре с мятежными персидскими придворными — убийцами Дария; Нушабэ высмеивает его за то, что он воюет ради «несъедобных» сокровищ. Китайский хахан дает ему понять несправедливость взимания дани и учит его миролюбию (он уступает ему без боя, понимает, что судьба за Искендера) и др. В одном месте попадаетея фраза о том, что «всякий престол, кроме небесного, заключает в темницу жизнь» (с. 252). Ис-

193

кендеру встречае-гся божественный всадник, который говорит ему: «Мир... завоевал ты весь полностью и все еще не насытил свой мозг пустыми желаниемми» (с. 380). Честолюбивая активность Искендера порой оценивается скептически: «За мир цепко не хватайся. Все, кто хватаются, трудно умирают» (с. 362) или: «Зачем бегать за своим уделом? Ты сиди, а удел твой сам объявится... Как посмотрим мы на посеы мира, все мы сеятели, один за другого» (с. 382), «Лучше смириться и не артачиться» (с. 386). Всякой активности и жажде жизни смерть кладет предел. Поэтому Искендеру и не удастся выпить живой воды и» источника, как это сделали Хызр и Ильяс. В стране мрака Ис-кендер получает камешек, который оказывается тяжелее горных глыб, но равен по весу горстке праха. «Шах понял из этого примера, что прах он и прах же насытит его мозг» (с. 382).

Апофеоз справедливого царя завершается призывом к смирению перед лицом все уравнивающей смерти, идеей умаления земной славы перед жизнью небесной. Здесь нельзя не увидеть и некоторый налет суфизма. Стоит обратить внимание, что еще в начале поэмы в обращении к Аллаху говорится: «Не отврати поводий моих с праведного пути... не дай мне терять надежду на твой дворец. Тело мое ты замесил из праха, и смешал все ты нечистое с чистым... Много стоянок ведет от меня к тебе, нельзя найти тебя иначе, как через тебя же» (с. 36—37). В этих словах, особенно в представлении о «стоянках» по пути к богу, в какой-то мере "отражаются суфийские представления.

Вторая книга, «Икбал-наме», содержит второй тур повествования об Искендере, который теперь предстает перед нами уже не только как благородный завоеватель и Справедливый царь, но как мудрец (в первой половине) и пророк (во второй). Вернувшись в Рум, Искендер заказывает греческий перевод добытых им в Иране книг и вводит закон о присуждении придворных чинов в зависимости от учености претендента, а не его происхождения и богатства. Искендер окружает себя ученым» мудрецами и святыми отшельниками. Мы видим Искендера в-общении с семью античными философами: Аристотелем, Вали-сом (т. е. Фалесом), Булиасом (т. е. Аполлонием Тианским)-, Сократом (которому приписываются и черты Диогена), Фур-фуриусом (Порфирием Тирским), Хермисом (Гермес Трисме-гист) и Платоном. От имени этих философов или о них излагаются рассказы-притчи. В последнем из этих рассказов описывается свидание Искендера с Сократом, встречающим великого царя гордо и независим.0, так как царем владеют страсти, а он их покорил и сделал своими рабами. Искендер сам в диспуте с индийскими мудрецами обнаруживает свою глубокую мудрость, он обсуждает с семью греческими философами труднейший вопрос о происхождении мира и сам дает наиболее глубокое толкование (к его словам Низами



прибавляет и свое собственное мнение). Здесь отражается размах натурфилософских интересов арабо-персидской философии (натурфилософский пантеизм и суфизм — два ее полюса).

В своих жадных поисках истины, мудрости, магической силы (наука, магия, астрология, алхимия еще мыслятся достаточно синкретично) Искендер проявляет, так сказать, «фаустианские» черты. Обретение мудрости Искендером оказывается предварительной ступенью к познанию бога. Искендер теперь уже понимает, что «нашим знанием дорога к творцу не дана», что «прямую дорогу к единому богу» можно найти, только «от себя отвернувшись», ограничив свой эгоизм, смирившись (см.: Икбал-наме, пер. К. Липскерова, с. 101).

Божественный вестник Суруш вещает о том, что Искендер достиг пророческого сана:

Обогни целый мир ты скитальчества кругом,  
Чтобы миру предстать исцеляющим другом.  
Царство мира земного ты в битвах добыл,  
К царству мира иного направлю твой пыл.

(Там же, с. 128)

Вняв книгам назидания Аристотеля, Платона и Сократа, Искендер отправляется в новые походы, но не ради битв, а с двойной целью: проникнуть в различные тайны божьего мира и «озарить светом истины все племена», устанавливать «правую веру» и «закон» (с. 189—190). Во время своих походов в направлении четырех стран света (походы ассоциируются частично с временами года) Искендер плавает по Мировому океану, пересекает горы и пустыни, видит издали райский сад и посещает сад из драгоценных камней, выстроенный демонами для своего повелителя Шеддада, видит золотого идола с алмазными глазами, чудесный грохочущий город (из-за ртути в море у берега), строит вал для защиты от Яджуджа и Маджуджа, ставит статую на острове для предупреждения кораблей об опасности и т. д. По пути он встречается с дикарями и колдунами, идолопоклонниками и племенами, установившими у себя ислам. Интересна встреча Искендера с молодым земледельцем, который отказывается оставить привычный и достойный труд ради того, чтобы стать царем своей страны. Еще важнее посещение Искендером цветущей северной страны, не знающей болезней, бедности, имущественного неравенства, золота и серебра, властителей и смутьянов (нарушителей сама собой «достигнет стрела»). Люди страны живут в скромном достатке, не испытывают ни к кому неприязни, «служат правде» и «верны небесам», «уповают на господ» (с. 212—213).

Умудренных людей встретив праведный стан,  
Искендер позабыл свой пророческий сан.

(Там же, с. 215)

Выполнив свою миссию и познав истину, Искендер приближается к смерти; книги, которые он прочел, и философы, к ко-

торым он теперь обращается, не могут отсрочить его смертного часа. Вслед за Искендером один за другим умирают философы, ждет смерть и самого автора — Низами. Тема смерти венчает обе части «Искендер-наме».

История Искендера — это не только история великого завоевателя, мудрого правителя, философа и пророка, совершившего великие дела и вынужденного уступить смерти. Это и изображение жизненного пути человека, его дерзаний и поиска им истины и смысла жизни (не без привлечения суфийской символики «стоянок» на пути к богу). Некоторыми сторонами «Искендер-наме» напоминает так называемый «философский роман» Ибн Туфайля «Сказание о Хаййе, сыне Якзана», упомянутый выше.

Как символическое изображение жизненных поисков и нравственного самоусовершенствования «Искендер-наме» сравнимо, конечно отдаленно, с «Персевалем» Кретьена де Труа и даже в несколько большей мере с «Парцифалем» Вольфрама. В обоих случаях перед нами последнее, «итоговое» произведение, классика средневекового романического жанра; любовная тема отступает на задний план (у Низами — в большей мере, чем у Кретьена), уступая место собственно нравственным, отчасти и религиозным исканиям. И Кретьен, и Низами подчиняют под-виги ради личной славы более высокому нравственному, гуманному идеалу любви к людям, служения людям. Но как раз на этой весьма общей, достаточно абстрактной основе выявляются огромные различия между обоими поэтами и самими национальными культурами.

Так же как и в других произведениях, герой Кретьена — рыцарь, а Низами — царь (или

принц), «Персеваль», обогащенный новым идеалом, не перестает быть рыцарским романом, а «Искендер-наме» почти совершенно покидает почву романического эпоса ради религиозно-философской дидактики. Поэтому «Персеваль» тяготеет к «роману воспитания», а «Искендер-наме» стоит на пути превращения в философскую аллегория или социальную утопию. Персеваль ищет свое место в жизни и лишен «фаустианских» порывов Искендера к исследованию и познанию всего окружающего мира (на основе тех широких масштабов натурфилософии, которые еще не были достаточно освоены в XII в. западноевропейской культурой). В «Персева-ле» — ярко выраженная линейная перспектива (инициация, возмужание, достижение идеала). В «Искендер-наме» — тоже линейная перспектива, но осложненная сопоставлением жизни героя и с природным циклом, ведущим к увяданию: Искендер достигает идеала, но сам дряхлеет и «кончается». «Гуманизм» Кретьена выступает именно в «Персевале» с отчетливой христианской окраской, а «гуманизм» Низами хотя и не покидает мусульманской почвы, но предельно расширяет мусульманское представление о добре и добрых делах до максимально обоб-

196

щенного представления о гуманности, включающей идеи социальной справедливости. За этим стоят известные различия между светской культурой в христианских и мусульманских странах в XII в. На Востоке она достигла большего развития, несколько большей веротерпимости и философского свободомыслия. Это различие особенно чувствовалось на фоне крестовых походов Запада на Восток. Однако отсюда совершенно не следует вывод о «ренессансности» мировоззрения и творчества Низами или других поэтов Ближнего и Среднего Востока (см. ниже о Руставели, там же дополнительные подробности). Ренессанс — сложный культурный комплекс, возникший гораздо позднее и специфичный как раз для европейской культуры. А черты «предренессансного гуманизма», понимаемого в самом широком смысле, можно обнаружить и у Низами Гянджеви, и у Кретьена де Труа. Оставляя в стороне параллель «Персе-валь»/«Искендер», можно сказать, что в целом, как показывает сравнительно-типологический анализ, при всем исключительном национальном своеобразии и при значительном различии исходных жанровых форм французский куртуазный роман и персоязычный романический эпос проходили весьма сходный путь развития, выразившийся, в частности, в отчетливом разделении на два этапа и в близких аналогиях внутри каждого этапа (Гургани и Беруль — Тома, Низами и Кретьен де Труа). Надо думать, что это сходство скрывает не взаимные влияния, крайне маловероятные, но некоторые общие закономерности литературного развития. Разумеется, сами эти закономерности не всегда и не везде проявляются столь последовательно. Мы скоро увидим, что эти этапы не дифференцированы в соответствующих романских формах, например в Грузии и в Японии, хотя бы потому, что в этих странах «роман» представлен одним великим произведением. Кроме того, в Грузии «роман» еще не потерял эпической цельности и любовно-романическое начало не эмансипировалось от эпического, а в Японии, наоборот, роман с самого начала не связан с эпосом, а гармонизация любовного безумия носит в основном иллюзорно-эстетический характер, навеянный буддийской меланхолией.

#### 4. ГРУЗИНСКИЙ РОМАНИЧЕСКИЙ ЭПОС XII в.

На основе синтеза византийско-христианских и персидско-мусульманских культурных традиций в Грузии XII — начала XIII в., пережившей при Давиде Строителе и царице Тамаре высокий политический и духовный подъем, развилась очень своеобразная светская литература, отмеченная выдающимися художественными достижениями, в особенности в жанре романического эпоса.

До X в. в условиях господства сначала Персии (VI в.), а

197

затем арабов (VII—X вв.) в Грузии существовала почти исключительно христианская церковная литература, восходящая к византийским образцам; эта же литература, преимущественно гимническая и агиографическая, выступала носителем национального самосознания грузин, находившихся под иластью мусульманских правителей (из-за конфессиональной розни с VII в. с армянскими монофизитами церковная литература противостояла и культуре армянских христиан). За ослаблением власти арабов в период феодальной раздробленности последовали объединение и создание обширного независимого и процветаю-

щего грузинского государства. Процветание Грузии базировалось на подъеме земледелия и широком размахе международной торговли, успехах городских ремесел и росте самих городов, возникновении новых центров светской образованности. Царская власть опиралась в основном на широкие слои дворянства, подавляя в некоторой мере претензии высшей феодальной верхушки и церкви. В социальной структуре большую роль играл патронат, напоминающий западноевропейскую систему сеньората-вассалитета. Светская литература, только что возникнув, в значительной степени потеснила церковную (см. об этом подробнее: Кекелидзе, 1939).

В самой агиографии еще с X в. появился интерес к человеческой личности и любовным переживаниям (например, в «Житии Григория Хандзтели» Георгия Мерчули красочно описывалась «чрезмерная любовь» Ашота Куропалата к распутной женщине), но светская литература для изображения героики и любовных переживаний ориентировалась в основном не на традиции местной агиографии и гимнической поэзии, а на панегирик, эпические хроники и героико-романический эпос, процветавшие в персоязычной литературе Ирана и Азербайджана. Именно литературные влияния сопровождалось и усвоением достижений арабо-персидской философии, включая ее натурфилософские, пантеистические, суфийские элементы. Но главной идеологической базой новой светской культуры был восходящий к греко-византийским корням неоплатонизм, который не всегда укладывался в рамки христианской догматики. Неоплатониками были такие видные деятели грузинской культуры XI—XII вв., как Ефрем Мцири, -пропагандировавший традиции Псевдо-Дионисия Ареопагита, и Иоанн Петрици, ученик Итала и последователь Пселла. Византийских неоплатоников Итала и - Пселла Ш. И. Нуцубидзе также возводит к Псевдо-Дионисию Ареопагиту, который, согласно его трактовке, растворил греческую философию в неоплатонизме Прокла, а через его посредство — в христианстве. По мнению Нуцубидзе, за Псевдо-Дионисием Ареопагитом фактически скрывается живший в V в. Петр Ивер (т. е. «Петр Грузин»; см.: Нуцубидзе, 1947, 1967; ср. также: Хидашели, 1962). Н. Я. Марр считал, что неоплатонизм византийского происхождения облегчил грузинским авторам обра-

198

ние к мусульманской персидской культуре (Марр, 1910, с. XVI), которой, добавим, также хорошо знакома неоплатоновская традиция, оплодотворившая арабо-персидскую философию. И сам неоплатонизм, и широкие контакты с мусульманской культурой, несомненно, способствовали веротерпимости- и известному свободомыслию грузинской придворной среды и грузинской литературы.

Светская литература XI—XII вв. включала кроме целого ряда переводов с персидского (из числа которых сохранился перевод романического эпоса Гургани под названием «Висрамиани») героико-исторические повести, в частности «Историю первых отцов и царей» Леонтия Мровели, героико-романический эпос «Амиран Дареджаниани», панегирические поэмы Шавтели и Чахрухадзе (воспевающие Давида Строителя и царицу Тамару).

Вершиной средневековой грузинской поэзии является, как известно, «Вепхис ткаосани» («Носящий тигровую шкуру», или «Витязь в тигровой шкуре») Шота Руставели, бывшего одним из приближенных (он занимал должность казначея) царицы Тамары.

Это замечательное произведение, имеющее характер стихотворного рыцарского романа, было создано в самые последние годы XII или самые первые годы XIII в.

Становление грузинского рыцарского романа выясняется при сопоставлении «Вепхис ткаосани» с другим, более ранним (конец XI в.?) памятником — обрамленной повестью, известной под названием «Амиран Дареджаниани» и приписываемой Мосе Хонели. Мосе Хонели как певец Амирана упоминается в «Вепхис ткаосани» в числе предшественников Руставели (принадлежность этих строк Руставели, правда, не является безусловной). Хотя «Амиран Дареджаниани» дошел до нас в виде цикла прозаических рассказов, Ш. И.

Нуцубидзе, опираясь на указанную строфу Руставели и принятое в XII—XIII вв. определение творений Шавтели, Тмогвели, а также Чахрухадзе (автора «Та-мариани») и самого Руставели как кебани, т. е. поэмы с панегирическим уклоном, написанной шестнадцатисложным стихом шаири, утверждает, что и Произведение Хонели первоначально-также было в стихах (см.: Нуцубидзе, 1967, с. 160). Однако тот же Ш. И. Нуцубидзе склонен (как и М. Я. Чиковани; см.: Чиковани, 1960) связывать произведения Хонели с народными сказаниями об Амиране, а

эти народные сказания большей частью сохранились в прозаической или смешанной форме. Соотношение средневекового «Амирана Дареджаниани», дошедшего до нас (независимо от того, был ли Хонели его автором или нет), с народными сказаниями об Амиране — ключ к вопросу о генезисе этого произведения, отчасти и грузинского героико-романического эпоса в целом. В своем нынешнем виде народные сказания об Амиране, по-видимому, сами хранят еле-

199

ды обратного влияния средневековой повести, но при этом они достаточно архаичны и, надо думать, в принципе ей предшествовали. Народные сказания об Амиране имеют характер богатырской сказки и включают характерные для богатырской сказки мотивы борьбы с чудовищами. Богатырская сказка об Амиране, в свою очередь, обнаруживает реликты мифа: Амиран — прикованный к горам богоборец, близкородствен та'ким персонажам, как абхазский Абрскил, армянские Мгер и Артавазд и даже древнегреческий Прометей. Не исключено, что некоторые мотивы сказания об Амиране могут быть истолкованы как следы рассказа о добывании огня и что Амиран первоначально имел черты культурного героя, не только как героического борца с чудовищами, но и как первоначального «добытчика» и миро-устроителя (см.: Чиковани, 1960; ср.: Мелетинский, 1963, с. 206—230). Ш. И. Нуцубидзе считает, что обращение к мифологии стимулировалось оживлением «языческих» симпатий у Петрици и Ефрема Мцири (Нуцубидзе, 1967, с. 130, 161).

Некоторые мифологические имена в процессе обработки древних мотивов были переименованы, например имя сказочно-мифологического существа Камар превратилось в имя одного из рыцарей (Нуцубидзе, 1967, с. 169). Таким образом, богатырская сказка с мифологическим фоном как-то участвовала в генезисе грузинского героико-романического эпоса, как это имело место, притом гораздо более явным образом, и в Западной Европе. В отличие от Франции здесь речь идет о богатырской сказке, не переросшей в квазиисторический национальный эпос (подобной *chansons de geste* или армянскому «Давиду Сасунскому»), но, минуя эту стадию (отраженную в летописях, в сочинении Мровели и косвенно в панегирической поэзии), слившейся с традицией персидского, вообще ближневосточного героико-романического эпоса.

Высказывалось предположение о том, что «Амиран Дареджаниани» представляет собой в значительной степени грузинское переложение персидского подлинника (А. Хаханашвили, некоторое время Н. Я. Марр; см.: Марр, 1964). Такое предположение казалось очень правдоподобным не только из-за ближневосточной географии и имен, но также в силу примера: персидский стихотворный роман «Вис и Рамин» был переведен на грузинский язык как «Висрамиани». Н. Я. Марр признавал значение грузинских сказок, но главным источником считал, как еще царь Баграт в XVI в., персидскую героическую повесть «Кисай Хамза». Амир Хамза созвучен Амирану, Амиран свя<sup>1</sup>-зан с Абу Талибом, а отца Хамзы зовут Абу ал-Мутталиб и др. Но К. С. Кекелидзе считает, что здесь можно говорить не о переводе, а только о некотором влиянии (Кекелидзе, 1939, с. 56). А. Барамидзе показал, что только сказы об Амбри-Ара-би и Индо-Чабуки могут как-то зависеть от повествования об

200

Амире Араби (Амире Хамзе). Д. Кобидзе и Р. Х. Стивенсон допускали общее влияние эпосов Фирдоуси «Шах-наме», однако и это влияние больше всего проявляется в общем колорите. «Амиран Дареджаниани» — не персидская, а псевдоперсидская, квазиперсидская повесть, т. е. оригинальное грузинское произведение, ориентированное на персидскую или арабо-персидскую повествовательную традицию и передающее соответствующий региональный колорит. Этот, колорит, по-видимому, воспринимался как неотъемлемый реквизит «жанра». Героями являются идеальные рыцари-воины независимо от их национальной принадлежности. Они — индусы, арабы, персы, но главное — все они храбры, благородны, щедры, отзывчивы, верны своему слову, своим патронам и побратимам, готовы помочь тем, кто просит их защиты.

В «Амиране Дареджаниани» отчетливо проявляет себя тип витязя или рыцаря, который получает затем самое высокое истолкование у Руставели. Н. Я. Марр специально изучал соответствующие термины «табуки» и особенно «кма», восходящие первоначально к представлению о юноше, отроке. Как показал Н. Я. Марр, развитие слова с этим

первоначальным значением эволюционирует в сторону «молодечества» (витязь, герой, рыцарь), и это развитие начинается еще в народной поэзии. Другой ряд значений «кма» ведет в сторону «службы» (слуга, раб, подданный), так что в «кма» скрещиваются представления о рыцаре и о вассале. «Кма» очень часто были связаны друг с другом как «мокме», т. е. побратимы. Отношения побратимства, т. е. клятвенный братский союз, уходят корнями в традицию еще родо-племенную, но имели огромное значение в феодальной Грузии, что, несомненно, получило отражение в «Амиране Дареджаниани», а затем и в «Вепхис ткаосани» (см.: Март, 1910, с. XIII—XXXIV; Март, 1917, с. 424—427). В. Ф. Шишмарев справедливо отождествляет «мокме» с понятиями *compagnon* и *compagnonage* в средневековой Франции и в средневековом французском эпосе типа *chansons de geste*. Такими побратимами являются, например, Роланд и Оливер в «Песни о Роланде» (см.: Шишмарев, 1938, с. 39).

В «Амиране Дареджаниани» «кма» и «мокме» вполне укладываются в рамки эпической героики; «Амиран Дареджаниани» — еще не рыцарский «роман», не романический эпос, как таковой, а эпос героико-романический, сравнимый в этом качестве — в самом, конечно, общем смысле — с верхненемецким героическим эпосом (в который проникли куртуазные мотивы) или с арабским «Сират Антар».

У героев рассматриваемого произведения (Амиран, Савар-симисдзе, Бадри Иаманисдзе, Индо-Чабуки, Амбри-Араби, Се-педавле, Мзечабуки, Носар, Иемен-Чабуки и др.) «индивидуализм» еще достаточно архаичен и имеет характер богатырского своеволия, поисков «супротивника», чтобы испытать свою доб\*

**201**

лесть. Так, Бадри Иаманисдзе отправляется искать героя, в поединке с которым можно было бы помериться силами, Ам-бри-Араби, о "котором люди говорят, что он не уступает Амирану, приглашает помериться силами Индо-Чабуки. Не везет одному силачу, мечтающему сразиться с Амираном. С Амира-ном он не может встретиться, другой противник от него заранее убежал, третий покончил с собой, и, наконец, его победил Сепедавле. Подобные поединки обычно кончаются примирением и заключением дружбы, побратимства, так же как и многие другие поединки героев, например поединок Амирана и Сепедавле, поединки Амирана с женихами дочерей царя, страны светил, поединки Мзечабуки с другими женихами дочери хазарского царя. Великодушие, дружба (см. выше о «мокме») и взаимопомощь богатырей необычайно акцентированы в этой повести и вообще в грузинском эпосе. Один из типичных мотивов — отправление витязя в поход ради спасения другого витязя, попавшего в беду. Носар из Нисы и его вассал Али вызволяют Бадри Иаманисдзе, похищенного дэвом. Когда гигантская птица уносит Носара, его ищет Амиран; Амиран спасает из плена Абутара, попавшего в плен к царю ханов, и т. д. Кстати, взяв в плен царя ханов, Амбри его великодушно отпускает, не только от щедрости своей природы, но и из почтения к царям. Архаической чертой является в принципе нехарактерная для рыцарского романа, как такового, идеализация вассальной верности и тесных, теплых взаимных отношений сюзеренов и вассалов (черта эта более подходит собственно героическому эпосу).

Настоящего изображения любовного чувства «Амиран Да-реджаниани» не знает, зато героическое сватовство к прекрасным царевнам является важнейшим подвигом рыцарей: по поручению багдадского царя Амира-Мумли Амиран добывает невест для его трех сыновей (невесты — дочери царя страны светил. Они носят имена светил — черта в генезисе мифологическая). Сепедавле идет за невестой — дочерью царя чинов, а Мзечабуки сватается к дочери хазарского царя. Героическое сватовство сопровождается поединками с соперниками и богатырями будущего «тестя», сражениями с чудовищами и т. д. Героическое сватовство — это также черта не романическая, а сказочная; это тема сказочно-героического, а не романического эпоса. Характерный сказочно-романический мотив: поиски невесты или витязей, изображенных таинственным образом на стене. Так, Амирану встречается во сне и на стене образ девушки Хорашан. Повесть начинается с того, что индийский царь Абессалом хочет узнать, что за рыцарь и красавица изображены на стене.

Противниками героев являются большей частью сказочно-мифологические существа: драконы, белый, черный и красный дэвы Бак-бак-дэв, Хозарин-дэв, Разиман-дэв, гигантские птицы, единорог, человек-на-драконе, люди-на-львах, созданные силой

202

колдовства медные люди и воины, великаны, таинственный рыжий рыцарь и его брат, реже — разбойники и пираты, а также турецкие и иные войска, побиваемые тысячами. Все это большей частью сказочный реквизит. Таким образом, героика и сказочность решительно еще преобладают над собственно романическим элементом; композиция имеет отчетливо авантюрный характер, также фиксирующий переходную стадию от героико-романического эпоса к романическому. Как сказано, «Амиран Дареджаниани» нельзя еще назвать «романом», но в этом памятнике просвечивают многие черты, свойственные и «Вепхис ткаосани» Руставели, произведению, которое можно считать классическим образцом романического эпоса.

Руставели также сохраняет некоторый ближневосточный колорит и выдает свое творение за «персидский сказ». Действие также происходит в странах Ближнего и Среднего Востока, герои — индийцы, арабы, персы и т. п. Н. Я. Марр указывает на явно арабо-персидские имена, такие, как Асмат, Фатъма, Нурадин, Фридон, Усэн, Шермадин. В именах главных героев он находит скрещение персидских и народных грузинских значений (Марр, 1917, с. 429—430). Дело не только в топонимике и тематике, но и в стилистике. Н. Я. Марр подчеркнул наличие трафаретных сравнений стана с кипарисом, глаз — с нарциссом, губ — с рубином, волос — с мускусом, бровей — с луком, лица — с солнцем и луной, цвета лица — с розой, блеска лица — с драгоценными камнями, беспомощного человека — с куропаткой в беде и т. п., а также некоторые популярные мотивы вроде ухода в леса к зверям или маниакального сосредоточения на предмете любви (этот мотив характерен для Низами, но его еще нет в «Амиране Дареджаниани»). Н. Я. Марр некоторое время искал персидский «оригинал» для произведения Руставели, так же как для «Амирана Дареджаниани».

Кроме того, исходя из наличия арабизмов и фарсизмов у Руставели, явно не связанных с переводом с персидского текста, а восходящих к бытовому словоупотреблению, Н. Я. Марр придавал одно время большое значение связи Шота Руставели с Месхией и ее полумусульманской средой. Для Н. Я. Марра тогда связь с мусульманской средой (и то и собственно «мусульманство» Руставели) была возможной альтернативой к тому, что «Вепхис ткаосани» — перевод персидского текста (Марр, 1917, гл. 2). В. Ф. Шишмарев справедливо заметил, что культурные контакты с мусульманским миром могли происходить не обязательно в Месхии. По его мнению, новый жанр мог создаваться в Грузии на чужом материале, как и в Западной Европе, где авторы куртуазных романов обращались к кельтским и античным сюжетам (Шишмарев, 1938, с. 43).

О личном мусульманстве Руставели, занимавшем такое высокое положение при дворе Тамары, разумеется, не может быть и речи. Поиски персидского оригинала не дали никаких ре-

ре-

203

зультатов, и современные грузинские ученые глубоко убеждены в том, что слова Руставели **Персидское** сказание, переложенное на речь грузинскую, Как жемчужину, надлежит лелеять в ладонях.

(Строфа 9: Витязь в тигровой шкуре, пер. Иорданишвили, с. 6)

надо понимать как своего рода маскировку (см.: Барамидзе, 1966, с. 12). Такого рода маскировка известна и средневековому роману на Западе; вспомним, например, ссылку Вольфрама фон Эшенбаха в «Парцифале» на какой-то арабо-еврейский источник, пересказанный неким Киотом. По-видимому, Руставели на самом деле не обращался к конкретным арабо-персидским источникам, и ссылка его на «персидское сказание» имела целью указать на традицию, к которой он примыкал, ибо героико-романический или романический эпос осознавался тогда как «персидский жанр». И действительно, Руставели, несомненно, был хорошо знаком с произведениями Гургани и Низами. О Вис и Рамине он неоднократно вспоминает в тексте «Вепхис ткаосани» (строфы 181, 1068 и др., где он сравнивает с ними своих героев) и явно настроен к Гургани полемически. Термин «миджнур», т. е. «меджнун», и описание любовных страданий, в том числе уход страдальца от людей и т. п., безусловно восходят к «Лейли и Меджнуну» Низами.

Руставели говорит не только о переложении персидского предания грузинским языком, но и о переложении прозаического предания стихами.

Прежде сказом сказанное сложил я стихами,

как жемчуг нанизанными.

(Строфа 7: Витязь в тигровой шкуре,

пер. Иорданишвили, с. 67)

"Если у Руставели и не было никакого прозаического текста, на который он бы опирался, фраза эта имеет существенное значение, подчеркивая принадлежность к высокой поэзии. .

Не забудем, что персоязычный романический эпос также был стихотворным. Практически за этим стоит сближение грузинской прозаической эпической традиции, к которой принадлежал «Амиран Дареджаниани» (мы оставляем в стороне маловероятную гипотезу Ш. Нуцубидзе о первоначально стихотворном характере этого памятника — см. выше), с поэтикой панегирической поэзии, уже имевшей не только в мусульманских странах, но и в Грузии своих блестящих представителей. Существуют параллели между стихами Руставели в «Вепхис ткаосани» и одами Шавтели или Чахрухадзе (см.: -Дондуа, 1938, с. 18). Я уже упоминал со ссылкой на Ш. Нуцубидзе о применении единого термина «кебани» к панегирической поэзии и к «Вепхис ткаосани». Заслуживает при этом внимания, что Руставели в то же время отделяет себя от «мелких стихов» и 204

«мелких стихотворцев» (строфа 16: Витязь в тигровой шкуре, пер. Иорданишвили, с. 8). М. Баура в своем ярком этюде, посвященном Руставели, трактует это высказывание как противопоставление народной и придворной традиций в пользу народной (Баура, 1955, с. 49). Я допускаю, что здесь скорее заключена претензия на большую эпическую форму. Стилистика Руставели, судя по работам грузинских ученых (например, Глonti, 1963), широко пользуется эпическими средствами выразительности (постоянные эпитеты, определенный тип метафоры и др.), придавая им ту гибкость -и совершенство, которые мыслимы только в романическом эпосе. Наряду с собственно эпическим действием «Вепхис ткаосани» включает прекрасные риторические и лирические партии в диалогах и письмах, многочисленные изречения на темы житейской мудрости. Даже самое поверхностное сопоставление «Вепхис ткаосани» с «Амираном Дареджаниани» показывает, как классическая форма грузинского романического эпоса органически вырастает из более ранней героико-романической и сугубо авантюрной разновидности. Даже разрыв между Низами и Фирдоуси (не говоря уже о «прыжке» от французской жести к куртуазному роману) гораздо больший.

«Амиран Дареджаниани», в сущности, распадается на серию мало связанных между собой приключений, а «Вепхис ткаосани» имеет очень искусную композицию, стягивающую все авантюры в единый крепкий узел, но это усиление композиционного единства не имеет жесткой связи с переходом от героико-романического эпоса к романическому (пример — Низами, у которого принцип обрамленной повести применялся и до и после его основных «романов»). Между «Амираном Дареджаниани» и «Вепхис ткаосани» много точек соприкосновения. Даже самое начало повествования сходно: поиски «одетого в тигровую шкуру» Таризла Автан-диллом по желанию царя Аравии напоминают поиски по инициативе Абессалома изображенных на стене героев — Амираана и его вассалов.

Уже в «Амиране Дареджаниани» рыцарство выступало как интернациональное братство, таким оно представлено и в «Вепхис ткаосани».

В «Вепхис ткаосани» рыцарская героика также еще включает момент вассальной верности и особенно побратимства, что следует считать чертой скорее «эпической», чем «романической». Н. Я. Марр считал, что именно побратимство составляет «фундамент, на котором утверждена вся архитектура грузинской поэмы» (Марр, 1917, с. 424).

Кульм рыцарской чести, храбрости, великодушия, взаимопомощи был уже в «Амиране Дареджаниани». Здесь он сохранен и еще усилен. Афоризмы типа «Лучше славная смерть, чем постыдная жизнь» (строфа 780: Витязь в тигровой шкуре, пер.

205

Иорданишвили, с. 187) чрезвычайно характерны для Руставели.

Однако чисто сказочные элементы у Руставели сокращены, даны более сдержанно, более рационально. Яркий пример — каджи трактуются в «Вепхис ткаосани» не как бесплотные духи (как в народных верованиях), а в качестве условного названия народности, которая славится колдовством. Фантастики в западном рыцарском романе значительно больше (это подчеркивает М. Баура; см.: Баура, 1955, с. 55), хотя и там имеется отчетливое стремление ее рационализировать. Все это, разумеется, не говорит о «реализме» Руставели (о чем часто толкуют исследователи; см., например: Барамидзе, 1966, с. 25); «реализм» — это вообще не метод средневековой литературы.

В «Амиране Дареджаниани» большое место занимает героическое сватовство. Этот мотив присутствует в «Вепхис ткаосани» имплицитно: героические поиски, осуществляемые Таризлом и Автандилом, прямо не являются условием получения руки Нестан Дареджан и Тинатин,

но все же связаны с этой целью. В «Вепхис ткаосани» в отличие от «Амирана Дареджаниани» этот мотив подчинен изображению любовных чувств и страданий.

Изображение любовных чувств, идеализация возвышенной любви и культ женщины, ее объекта, являются в «Вепхис ткаосани» новым по сравнению с более ранним эпическим памятником и составляет собственно романический слой. Любовные мотивы у Руставели, как уже упоминалось, определенным образом соотносятся с персоязычной традицией романов Гургани и Низами, но, по существу, интерпретированы несколько по-иному. Трактовка любви у Руставели полемична по отношению к Гургани, так как Руставели прославляет возвышенную любовь к противопоставляет ее чувственной, а Гургани практически изображает любовь чувственную; у Гургани — адюльтер, а у Руставели объектом любви являются царственные невесты, будущие жены героев. С другой стороны, любовная сублимация не достигает в романе Руставели такого суфийского аскетического пафоса, как в «Лейли и Меджнуне» Низами, хотя о любовных страданиях «миджнура» говорится у Руставели очень много.

Не следует забывать, что на мусульманском Востоке ~не могло быть культа женщины. Образ Ширин у Низами можно считать особым исключением, не случайно даже возникло предположение о том, что прообразом Ширин является царица Тамара (Нуцубидзе, 1967, с. 257), с чем, конечно, вряд ли можно согласиться.

Культ женщины имел место в Грузии (поклонение царице Тамаре ему тоже способствовало), грузинская церковь относилась к нему снисходительно, если только он не вел к внебрачной любви (см. об этом: Марр, 1910). Элементы любовной риторики имеются и в обращении Руставели к царице Тамаре.

206

На мой взгляд, здесь допустимо предположить придворную куртуазную условность. Сейчас никто всерьез не принимает легенду о романтической влюбленности Руставели в Тамару. Надо думать, что его отношения с царицей Тамарой не кардинально отличны от отношений Кретьена с Марией Шампанской. Кроме того, здесь, возможно, скрыто представление о связи любви и поэтического вдохновения.

Не могу никак согласиться с М. Баура, что в «Вепхис ткаосани» хотя и чувствуется влияние платонизма и арабской любовной поэзии, но совершенно нет условности куртуазной любви и что за всем стоит прежде всего личный опыт великой любви (в этом плане М. Баура сравнивает Руставели с Данте; см. Баура, 1955, с. 51—58). Утверждению М. Баура противостоит мнение К. С. Кекелидзе о существовании в грузинском обществе особого «института миджнурства» (Кекелидзе, 1939, с. 50), т. е. определенного социального статуса для «влюбленных» рыцарей.

Мне представляется, что теория и практика любви в «Вепхис ткаосани» имеет отчетливую печать арабо-персидских влияний, но что своеобразное представление Руставели о любви и рыцарстве, в сущности, гораздо ближе к куртуазным идеалам западного средневековья в порядке «конвергенции» и что изображение любовных переживаний, так же как во французской куртуазной поэзии, не лишено известной условности, т. е. что личный опыт Руставели, каков бы он ни был, скрещивается в «Вепхис ткаосани» с уже ритуализованными светскими нормами поведения.

Остановимся подробнее на трактовке рыцарской любви у Руставели, поскольку изображение душевных переживаний, прежде всего любовных, действительно представляет собой важнейший аспект жанра романического эпоса.

Во вступительной части Руставели излагает нечто вроде теории любви, и эта теория неадекватно трактуется различными комментаторами.

Любовь — это прекрасный род, трудно познаваемый; Любовь — нечто иное, несравнима с блудом. Она — одно, блуд — другое, меж ними великая пропасть, Не мешайте их друг с другом, внемлите сказанному мной. Мивджнур должен быть постоянен, не блудодеем, грязным распутником.

Как разлучится он с любимой, должен умножать воздыхания и стоны.

Его сердце должно довольствоваться ею одной, даже будь она суровой и гневливой. Презираю бездушную любовь, лобзанья, чмоканья. (Строфы 24—25: Витязь в тигровой шкуре, пер. Иорданишвили, с. 9)

Влюбленный должен «таить страдания», «искать уединения», «вдали млеть... пылать...



терзаться», «сносить гнев», «питать  
207

страх, благоговение», «не должен никому открывать своего стремления», «страдание из-за нее должно казаться ему пиром» (там же, с. 10).

Такая любовь, такое «гление издали» оказываются Подражанием божественной любви, но не Совпадают с божественной любовью, ибо Эту любовь [божественную] разумные не могут понять.  
(Строфа 21: там же, с. 9—10)

И наконец,

Миджнуру подобает быть с виду словно солнце, Мудрым, богатым, щедрым, юным и свободным,  
Быть красноречивым, разумным, терпеливым, одолевать  
в борьбе сильных! А кому это полностью не дано, тот не миджнур.  
(Строфа 23: там же, с. 8)

Перед нами нормативная этика и эстетика любви, целая программа любовного поведения, именно программа, а не просто выражение эмпирической стихийной большой любви поэта к конкретной женщине.

Последние строчки цитаты показывают, что влюбленность — необходимая черта рыцаря наряду с другими героическими и куртуазными качествами. Значит, «кма» должен быть «миджну-ром», а «миджнур» должен быть «кма». Все это чрезвычайно напоминает представления, выработанные трубадурами и труверами, хотя, разумеется, речь не может идти о прямом влиянии романских литератур. От трубадуров и труверов в данном контексте Руставели отличает больший акцент на героических качествах рыцаря. Тут как раз можно сослаться на правильное замечание М. Баура, что у Руставели культ идеальной любви приспособлен к героическому взгляду (Баур, 1955, с. 57).

Сходство с провансальской доктриной еще больше бросается в глаза при знакомстве с формами поведения влюбленного рыцаря — с этой «любовью издалека», со скрыванием чувства от посторонних, терпеливого отношения к гневу дамы и т. п.

Представление о чистой, возвышенной любви, занимающей промежуточное положение между низменной чувственностью и божественной любовью, отталкивающейся от второй и подражающей первой, имеет яркую неоплатоническую окраску, как и другие средневековые теории любви как на Западе, так и на Востоке.

Заслуживает серьезного внимания утверждение С. Б. Серебрякова о близости взглядов Руставели на сущность любви к теории Ибн Сины, изложенной им в известном трактате о любви (см.: Серебряков, 1975). Неясно, был ли трактат Ибн Сины источником западных куртуазных концепций, но в отношении Руставели это кажется весьма вероятным. Напомню, что эстетический момент (эстетический характер созерцания, красота объекта любви, отчасти и субъекта) и установка на духов-

ное единение (тела могут только сближаться, но не объединяться) имели место в арабско-персидских теориях любви и до Ибнз Сины. Но Ибн Сина отошел от идеи решительного подавления низших сил души ради высших. Для него эти силы составляют иерархию и могут гармонично соотноситься между собой; под влиянием высших сил низшие формы облагораживаются и уподобляются высшим. Поиски союза не непосредственно с богом, а с субстанцией эманации отличают Ибн Сину от классического суфизма. Все это, в том числе противопоставление воз^ышен-ной и низменной любви, в соединении с идеей уподобления земной любви божественной и соучастия низших форм в высших находим у Руставели. Строка о трудности понимания божественной любви отчетливо отделяет Руставели от чисто суфийского полного растворения земной любви в божественной, от трактовки земной любви в качестве аллегии любви к богу и т. п. (ср. попытку Вахтанга VI трактовать подобным образом: Руставели, чтобы защитить его от обвинения в аморальности). Опять-таки создается впечатление, что, исходя из восточной традиции, Руставели приближался к идеалам, более светским, и более характерным для западной куртуазной литературы.

Я имею в виду именно классический этап в истории западной куртуазной литературы, а не ее позднее развитие, для которого характерны всяческое переплетение любви к возлюбленной и к богу, выдвигание на первый план христианской любви-милосердия и т. д. Вместе с тем я никак не могу согласиться с интерпретацией приведенных выше цитат как борьбы Руставели с теорией божественной любви, как выражения стремления реабилитировать полностью естественную земную чувственность и настойчиво противопоставить ее христианскому

аскетизму на основе преодоления платонического идеализма в вопросах любви и искусства (см., например: Нуцубидзе, 1967, с. 257; Хидашели, 1962, с. 376, 383). Принятая нами интерпретация высказываний поэта о любви находит подтверждение и при рассмотрении поведения героев произведения.

Более высокое положение дамы по сравнению с рыцарем напоминает ситуацию, обыгрываемую в провансальской лирике (не исключено, что здесь как-то отражено соотношение царицы Тамары с ее мужем и соправителем Давидом Сосланом). Возлюбленный является вассалом своей дамы.

Тинатин говорит Автандилу:

Во-первых, ты вассал, среди существ во плоти нет у тебя равного; Во-вторых, ты мой миджнур, это не толки пустые, а истина. (Строфа 129: Витязь в тигровой шкуре, пер. Иорданишвили, с. 31)

Подобное соотношение героя и героини в общем чуждо персидской традиции.

Как властительница Тинатин дает Автандилу трудную зада-

14 Зак. 649

209»

чу — разыскать «носящего тигровую - шкуру», а Нестан Даре-,джан посылает Тариэла разгромить хатайцев. Она затем требует от него устранения хорезмского принца как нежелательного жениха. Здесь любовь и подчинение царевне как бы приходят в конфликт с вассальной верностью ее отцу — индий-

скому царю, но любви отдается предпочтение. Вассальное положение героев по отношению к их возлюбленным (отчасти представляющее реализованную куртуазную метафору) сочетается, однако, с перспективой брака. Соединение жены (невесты)- и дамы в одном лице, как мы знаем, чуждо провансальской поэзии, но осуществляется в большинстве романов Кретьена, с которым Руставели здесь отчасти сходен. Любовь, в значительной мере управляющая действиями героев, изображается как возвышенная, идеальная, платоническая. Ни о каких чувственных радостях героев и их возлюбленных нет речи на протяжении всего повествования, включая описание свадьбы героев. В этом -смысле Руставели скромнее, чем Кретьен или Тома. С этих позиций он, несомненно, отталкивается от хорошо ему известного произведения Гургани.

Чувственная любовь и адюльтер фигурируют только в одном эпизоде и заведомо в низком «жанровом» плане (никак не могу согласиться с апологетической интерпретацией эпизода К. Дондуа; см.: Дондуа, 1938, с. 25): Автандил уступает влюбленной в него жене купца Фатьме нехотя, только в интересах поисков пропавшей Нестан Дареджан. При этом, что очень существенно, истинный социальный статус Автандила до поры до времени остается скрыт от Фатьмы, так как он выдает себя за купца.

«Жанровый» колорит эпизода только оттеняет идеальную -любовь Автандила к Тинатин и Тариэла — к Нестан Дареджан в «верхнем ярусе» повествования. Возвышенная любовь по самой своей природе вдохновляет героев на подвиги.

Идея облагораживающей силы любви соответствует как идеалам провансальских трубадуров или Кретьена, так и точке зрения Низами. Связь рыцарской любви и рыцарской активности у Руставели выражена крайне непосредственно, любовь и подвиги неразрывны и не могут существовать друг без друга. Тинатин и Нестан Дареджан прямо посылают своих возлюбленных на подвиги, а любовный пыл помогает витязям выполнить трудную задачу. Тут задавание сказочных трудных задач женихам прямо используется для иллюстрации благотворности куртуазной любви. Автандил не без основания боится упреков в трусости со стороны Тинатин, если он вернется домой, не сумев помочь Тариэлу. Нестан Дареджан не хочет простить Тариэлу его мнимую слабость (якобы готовность отдать ее хорезмскому принцу), пока не убеждается в неосновательности своих подозрений. Весьма отдаленное- сходство существует между этим эпизодом и такими моментами у Кретьена, как озабоченность

210

Эниды бездействием Эрека или гнев Гениевры на минутное колебание Ланселота перед тем, как сесть в тележку карлика.

В отличие от Руставели у Кретьена и Низами героини не только не предлагают героям «трудных задач», у них обоих: любовь не непосредственно и не сразу становится источником рыцарской доблести, а лишь преодолевая известное «трение»-между героем и героиней, возникающие на первых порах противоречия.

Когда Нестан Дареджан пишет Тариэлу:

Напрасное томление, смерть — неужто это кажется тебе любовью? Лучше покажи возлюбленной дела геройские, (Строфа 370: Витязь в тигровой шкуре, пер. Иорданишвили, с. 78)

то может показаться, что и здесь имеется противоречие между любовью и рыцарством. Однако данное противоречие с самого начала является мнимым в силу как этой принципиальной неотделимости, неразложимости непосредственного куртуазного единства любви-подвига, так и потому, что причины любовных; страданий остаются внешними, главная причина — разлука, как в греческом романе.

Герои «Вепхис ткаосани» отличаются большой чувствительностью, легко предаются слезам, теряют сознание, раздражаются страстными жалобами или хвалой своим возлюбленным. Это внешние признаки того, что в эпическом герое скрыт «внутренний человек». Руставели охотно и часто описывает любовные страдания и любовное неистовство героев, которых сжигает внутренний огонь (образ «огня» имеет, вероятно, неоплатоническое происхождение). Кто не был миджнуром, кого не сжигал огонь? (Строфа 864: там же, с. 182)

Изображение чувств как гиперболически неистовых, но мужественно сдерживаемых специфично для Руставели. Чувствительность направлена на объект влюбленности, но не только, поскольку эпическое побратимство (связывающее Тариэла, Автандила и Фридона) или преданность слуг и вассалов (Аснат и др.) также уподобляются отношениям любящих, трактуются как разновидности любви — черта, очень характерная для Руставели.

Руставели, как видим, широко оперирует словом «миджнур». Все его главные герои — миджнуры. Руставели должен хорошо понимать значение этого термина в арабо-персидской традиции, Он сам пишет:

Миджнуром арабы называют неистового, Ибо неистовствует он от тоски, не достигая (цели). (Строфа 22: там же, с. 9)

14\*

211

Когда Тариэл говорит о себе:

Сердце мое совершенно<sup>1</sup> обезумело, я уподобился зверям, Я подумал, нет смысла мне больше скитаться и плавать. Может быть, среди зверей сердцу моему станет легче, (Строфы 641—642: там же, с. 138)

-то он неотличим от знаменитого Меджнуна Низами, от поэта Кейса, обезумевшего от любви к Лейли и не имеющего надежды -«достигнуть цели».

Тариэл впервые появляется на страницах «Вепхис ткаосани» и перед аравийским «двором» в состоянии экстатической погруженности в свою думу о возлюбленной, как и подобает Меджнуну (эта сцена отдаленно напоминает другую, у Кретьена: король Артур и его двор видят Персеваля, созерцающего кровавые капли на снегу — цвета его любимой).

Однако при более близком рассмотрении сходство Тариэла и Кейса-Меджнуна у Низами оказывается очень небольшим. Меджнун у Низами — трагически исключительное явление, выпадающее из нормальной жизни и с этой нормальной жизнью, в частности с ролью рыцаря, воина, вождя, принципиально несовместимое, а Тариэл, так же как и Автандил, наоборот, идеальный рыцарь, для которого мудрость, отвага, мужество, великодушие и тому подобные качества столь же необходимы, как влюбленность и любовные страдания.

Вспомним приведенную выше цитату о миджнуре по нраву. Ведь здесь речь идет не об исключении, а о своего рода рыцарской идеальной норме. В отличие от Меджнуна у Низами руставелевский рыцарь гармоничная личность, у которого

Сердце, сознание и разум связаны между собой. (Строфа 838: там же, с. 177)

Практически для Тариэла, как и для кретьеновского Ивена, любовное безумие есть сугубо временное состояние. Очень характерны слова Тариэла:

Ныне пришел черед моего безумия, потому и безумствую. (Строфа 917: там же, стр. 193)

Также когда говорится о плаче Автандила, которого слушают и которому вторят дикие звери,— мотив, прямо заимствованный у Низами,— то речь идет о конкретном отдельном случае, а не о вечной, неразрешимой ситуации, как у Кейса-Меджнуна. Причина временного любовного безумия Тариэла и Автандила — разлука со своими возлюбленными, препятствия на пути героических поисков Нестан Дареджан.

Таким образом, «миджнурство» у Руставели является поэтическим выражением «этикета» куртуазного поведения рыцаря и одновременно языком описания душевной жизни героев. Не случайно тем же «языком» описываются и любовь, и дружба, и вассальная преданность.

Уже указывалось на временный, принципиально временный характер отчаяния, которому так сильно отдаются персонажи Руставели. Не надо придавать слишком большого значения и традиционным для восточной литературы ламентациям об изменчивости судьбы и бренности мира: «Таков сей мир, никто не может ему довериться» (Строфа 1586: там же, с. 324) и т. п. Герои Руставели умеют, в сущности, противостоять судьбе. Руставели знает и умеет выразить чувство печали, но в целом его мироощущение достаточно оптимистическое и очень гармоническое. Для Руставели чрезвычайно характерно стремление представить своих любимых героев цельными, гармоническими натурами, уравновесить в них «героическое» и «куртуазное» начала, «эпическое» и «романическое».

В «Вепхис ткаосани» ни разу не возникает серьезных противоречий между «внутренним» и «внешним» человеком, между эпическим богатырем и поглощенным любовью куртуазным рыцарем. Даже кратковременный конфликт между любовью Тариэла к Нестан Дареджан и его вассальным долгом перед ее отцом с исключительной легкостью решается в пользу Нестан Дареджан именно потому, что на ее стороне оказывается не только любовь, но и сознание Тариэлом своих прав на наследование власти в Индии:

По праву трон принадлежит мне и никому иному... Индия моя — никому другому ее не отдам.  
(Строфы 557, 559: там же, с. 120)

Иными словами, конфликт легко принимает внутриэпический характер.

Мы знаем, что на заднем плане средневекового романа часто рисовалась проблема смены поколений и смены власти, некоторые связанные с этим конфликтные отношения властителя и его наследника.

В «Вепхис ткаосани» также происходит смена власти непосредственно в связи с одряхлением царей. В этом плане, я думаю, следует трактовать и эпизод соревнования в стрельбе и охоте царя арабов Ростевана с молодым Автандилом по инициативе последнего. Однако царь добровольно передает власть своей дочери, женихом которой впоследствии становится Автандил. Поездка Автандила на поиски таинственного витязя в тигровой шкуре, как уже отмечалось, можно рассматривать как сказочную трудную задачу, являющуюся традиционным испытанием для жениха царевны. Индийский царь также хочет сделать свою дочь царицей (этот параллелизм свидетельствует не только о композиционной стройности, но и о важности проблемы передачи власти и нормального продолжения царствования), но выбирает дочери в мужья и соправители хорезмского принца, а не Тариэла — своего же полководца, героя, возлюбленного дочери, имеющего и формальные права на престол. Его отец

был царем, но стал добровольным вассалом отца Нестан Дареджан. Между последним и Тариэлом возникает конфликт, но, как показано выше, конфликт чисто внешний, притом что любовь к Нестан Дареджан и династические права Тариэла не противоречат друг другу и толкают Тариэла в одну и ту же сторону. Нестан Дареджан сама требует от него борьбы, хочет смерти нежеланного претендента и т. п. После похищения Нестан Дареджан каджами убийство хорезмского царевича вообще забыто, и поиски Тариэлом своей возлюбленной, ее вызволение из крепости каджей также естественно выливаются в серию эпических подвигов. Без каких бы то ни было внутренних конфликтов герои Руставели в конце повествования из витязей (рыцарей) становятся царями, причем царями праведными, поддерживающими мир и благоденствие как между собой, так и среди своих подданных. Хотя и западному роману известны такие мотивы (например, коронавание Эрека и Эниды), но, как мы знаем, они особенно типичны для традиции персоязычной литературы, в том числе Низами. Конец «Вепхис ткаосани» рисует настоящую идиллию, достойную эпического «золотого века»:

Эти три властителя, любили (не были ненавистны) друг друга. Они посещали друг друга, все желанное сбывалось. Те, кто преступал их волю, — были ранены их мечами. Они расширяли свои царства, укрепляли власть, богатели. Они рассыпали свои милости всем поровну, как хлопья снега, Обогатили вдов и сирот, и нищие не попрошайничали.

Запугали злодеев, ягнята не мешали друг другу (сосать своих маток [овец]). В их владениях коза и волк паслись вместе.

(Строфы 1581—1582: там же, с. 322—323)

Опираясь на предшествующую героико-сказочную ступень в развитии эпоса, используя романическую струю персоязычной литературы и выражая идеалы, во многом сходные с

западной куртуазной доктриной, Руставели создал произведение, чрезвычайно оригинальное и отмеченное исключительной гармонией в развертывании действия, описании персонажей и их взаимоотношений. Эту непосредственную гармоничность руставел'евской модели мира и цельности изображенных им героических натур не могут поколебать ни превратности, выпадающие на долю героев, ни переживаемые ими любовные страсти и страдания. В этом особая, пусть несколько статичная, красота руставелевского шедевра. Указанная оригинальность отличает «Вепхис ткаосани» одновременно и от французского, и от персоязычно-го «романов». В «Вепхис ткаосани» не происходит той глубокой интериоризации конфликта, которая в романах Кретьена или в «Хосрове и Ширин» Низами порождает композиционную ломку, «удвоение» действия, появление двухступенчатой структуры, а в «Лейли и Меджнуне» Низами придает внешнему действию чисто негативный характер (оборотная сторона разви-

214

тия любовного безумия и поэтического вдохновения Меджнуна). Интериоризация не происходит потому, что принцип гармонической цельности не позволяет развиваться внутреннему конфликту, хотя бы даже и временно. Гармония у Руставели, как сказано, «непосредственна», а у Кретьена и Низами «опосредствована», достигается через развитие и последующее преодоление внутреннего конфликта. «Вепхис ткаосани» не знает и не хочет знать серьезных коллизий несовпадения чувства и долга, влюбленного и воина (только «пунктиром» намечается возможность таких коллизий), даже относительного разрыва между «эпически-героическим» и «любовно-романическим». Основное действие носит, в сущности, строго эпический характер, а романический слой как бы надстраивается над основным действием, демонстрирует отражение этого действия в душе героев и проявляется больше всего в речах героев.

Секрет, по-видимому, заключается в том, что грузинский эпос, органически вырастая из сказочно-героического, становится романическим, не переставая при этом быть героическим; едва перейдя грань между эпосом и романом, он как бы останавливается на пороге перед той областью конфликтов личного/социального, которая определяет структуру романа.

Романическое начало в «Вепхис ткаосани» служит не выявлению новых коллизий, возникающих в результате отклонения от героической цельности, а известному цивилизирующему, гуманизирующему облагораживанию героического начала за счет отказа от племенной ограниченности и конфессиональной исключительности (при сохранении имплицитно грузинского патриотизма и христианской мягкости), за счет придания цельным героическим натурам душевной чувствительности и гуманной благожелательности.

Трудно сказать, является ли эта специфика «Вепхис ткаосани» только чертой архаической, т. е. результатом известного сохранения «эпического состояния» в грузинском обществе XII в. Может быть, поскольку хронологически грузинский романический эпос появился несколько позднее, чем в других ареалах, речь как раз идет об известном подведении итогов строго эпического периода повествования и рыцарской культуры, о сознательном стремлении выразить свойственные ей идеализирующие тенденции и создать своеобразную эпическую утопию рыцарского «золотого века»...

Из сказанного совершенно ясно, что «Вепхис ткаосани» есть оригинальный грузинский вариант романического эпоса и, как таковой, укладывается в рамки «высокого» средневековья. В ряду высших достижений средневековой культуры находили место для «Вепхис ткаосани» Н. Я. Марр, К. С. Кекелидзе, В. Ф. Шиш-марев, В. М. Жирмунский, М. Баура и др.

Однако некоторые ученые, прежде всего известный грузинский философ и филолог Ш. И. Нуцубидзе и его последователи,

215

опираясь главным образом на определенное истолкование мировоззрения Руставели и склоняясь видеть в «Вепхис ткаосани» не столько романический эпос, сколько философскую поэму, решительно выводят Руставели за границы средневековой культуры и трактуют его как грузинского представителя ренессансного гуманизма или как вершину «восточного Ренессанса», предшествующего во времени Ренессансу западному.

Крайние преувеличения теории восточного Ренессанса и грузинского Ренессанса как его ядра

у Ш. И. Нуцубидзе (см.: Нуцубидзе, 1967) во многом объясняются односторонним сведением возрожденческого гуманизма к неоплатонизму, особенно в редакции последователя Прокла — Псевдо-Дионисия Ареопагита (Петра Ивера), и к некоторым средневековым ересям, склонным к мистицизму и питавшимся неоплатоническими истоками. (Исследователь крайне акцентирует революционное значение этих ересей.) По мнению Ш. И. Нуцубидзе, специфика ареопагитского неоплатонизма заключается в идее становления человека богом, в идее иерархии, активно, динамически связывающей земное и небесное. В отличие от манихейства и его дериватов (катаров и т. п.), также, якобы сыгравших роль в подготовке восточного Ренессанса (за счет противопоставления земли небу!), ареопагитская теория сближает землю и небо, поднимает земное до небесного (включая сферу красоты и любви). На ареопагитском мистицизме, как считает Ш. И. Нуцубидзе, базируется и суфизм, который, особенно в своей «левой» формации, также оказал влияние на мировоззрение грузинских мыслителей и писателей. Как уже отмечалось выше, к ареопагитскому неоплатонизму Ш. И. Нуцубидзе возводит и учение византийских мыслителей XI в. Пселла и Итала, непосредственно повлиявших на деятелей грузинской культуры XI—XII вв.— Ефрема Мцири и Петрици, в свою очередь оказавших сильное воздействие на Чахрухадзе и на великого Руставели. Руставели, как он считает, пойдя еще дальше, сумел преодолеть и платонический идеализм, во всяком случае в вопросах любви и искусства, утвердил земную, телесную красоту, отверг фатализм, пришел к «реалистическому» мышлению, пантеизму, вплоть до материализма. Согласно теории Ш. И. Нуцубидзе, под влиянием грузинского Ренессанса развился азербайджанский, в частности в творчестве Низами, также испытавшего сильное воздействие «левого» суфизма. Однако Низами, по мнению грузинского ученого, не сумел преодолеть разрыв небесного и земного и не пошел дальше предшественников Руставели (см.: Нуцубидзе, 1967, с. 257, 276). Выше я упоминал некоторых европейских ученых, желавших видеть в новых горизонтах, открытых рыцарским романом Кретьена де Труа, европейский Ренессанс. При всей фундированности книги Ш. И. Нуцубидзе он совершает аналогичную ошибку, смешивая гуманные (хотя и сословно-ограниченные) идеалы рыцарства XII в. с идеологией европейского Ренессанса и при этом еще преувеличивая «материализм» самих гуманистов Возрождения.

Ш. И. Нуцубидзе, как и упомянутые выше западные медиевисты, модернизируя рыцарскую культуру, таким способом как бы отдал дань ее новаторству.

Близкие к Ш. И. Нуцубидзе взгляды высказывает и философ Ш. В. Хидашели (см.: Хидашели, 1962, стр. 351—407), акцентировавший в неоплатонизме Руставели пантеистические тенденции, которые, по мнению этого ученого, были философской основой гуманизма Возрождения. По данному поводу следует заметить, что неоплатонизм, часто склоняющийся к пантеизму, был общим философским фоном и в средние века, и в эпоху Возрождения, что тенденции к пантеизму были даже у Августина, не говоря уже об Эриугене, шартрской школе, Май-стере Экарде и арабских философах, которые никак не были еще гуманистами Возрождения. Следует более четко отделять источники философской мысли Ренессанса от самой этой философской мысли.

Выше я уже приводил мимоходом мнение Ш. В. Хидашели о том, что в своей теории любви Руставели боролся с церковной теорией высшей любви, защищая плотскую, земную любовь, поднимая земное до небесного. В этой связи я указывал, ссылаясь на С. Б. Серебрякова, на возможное воздействие на взгляды Руставели философии Ибн Сины и представления об уподоблении возвышенной земной любви любви небесной. Отсюда еще далеко до активной философской апологетики земных материальных начал в борьбе со схоластикой, аскетизмом и средневековым дуализмом.

Некоторые коррективы внес Э. Г. Хинтибидзе в своей докторской диссертации «Мировоззренческие проблемы в художественной системе „Вепхис ткаосани"» (Хинтибидзе, 1971). Этот автор в большей мере увязывает Руставели с христианской культурой XII—XIII вв. (с византийской непосредственно, а с западноевропейской — в плане конвергенции) и ее предренессансными тенденциями, но и в этой культуре, и особенно у самого Руставели, он непомерно акцентирует влияние аристотелизма, к которому им возводятся представления Руставели о душе как форме тела и высшем благе как бытии (а не идее бога, как у неоплатоников), и идея золотой середины (в частности, апофеоз щедрости и предпочтение

любви не божественной, но и не «низменной»), разума и практичности, мужества, великодушия, дружбы, и трактовка «праведного суда», и рационалистическое ограничение христианской догматики. Само это ограничение, ведущее Руставели в конечном счете к Ренессансу, проявляется якобы в обобщенном представлении о высшем существе, лишенном конкретных черт христианского бога, в частности образа Троицы, а также в изображении астрологических «сил» в качестве посредствующих звеньев между

217

волей бога и судьбой людей. Связывая Руставели и его предшественников с европейской культурой его времени, оплодотворенной дополнительно арабскими и персидскими влияниями, Э. Г. Хинтибидзе стоит ближе к истине; чем Ш. И. Нуцубидзе с его «восточным Ренессансом», но и он переоценивает значение античного наследия и вообще философскую нагрузку «Веп-хис ткаосани».

Великодушие, дружба, щедрость, мужество, возвышенная, но не божественная любовь — все это специфические рыцарские добродетели, лишь очень косвенно связанные с определенными философскими традициями. Мы находим их и у Кретьена де Труа, так же как и проявление рационалистической трезвости, предпочтение меры и золотой середины и т. д. И у Кретьена это не прямой отзвук аристотелизма (другое дело — философ Абеляр). Нельзя отрицать известное свободомыслие и философскую эрудицию Руставели (у Низами ее не меньше), но Руставели, как и Низами, как-и Кретьен,— это прежде всего художник, создатель грузинского варианта классической формы средневекового рыцарского стихотворного романа (романической поэмы).

Гораздо ближе к истине А. Г. Барамидзе, который видит в Руставели не столько философа, сколько великого поэта. Он пишет: «Беспочвенными и совершенно несостоятельными оказались все попытки приписать Руставели мусульманские религиозные воззрения или счесть его приверженцем манихеизма, стоицизма, пантеизма (материалистического пантеизма!) и разных других измов»; он отмечает и преувеличение у Руставели «христологических тенденций». Однако и А. Г. Барамидзе тут же не удерживается от того, чтобы назвать Руставели «поэтом-мыслителем Раннего Ренессанса», ибо «рамки предренессанса для него слишком узки» (Барамидзе, 1979, с. 83).

Причисление Руставели к деятелям Ренессанса, как и теория восточного Ренессанса — результат не переоценки Руставели и некоторых других поэтов Востока, а недооценки средневековой культуры, в частности куртуазной литературы XII— XIII вв. и заключенного в ней известного «гуманистического» начала.

Часть III

### СРЕДНЕВЕКОВЫЙ РОМАН НА ДАЛЬНОМ ВОСТОКЕ. ЯПОНСКИЙ КУРТУАЗНЫЙ РОМАН XI в.

Классическая форма японского средневекового романа представлена «Гэндзи моногатари» Мурасаки Сикибу, созданным в первые годы XI в.

Название «куртуазный роман» в применении к этому произведению в известной степени условно, учитывая отсутствие в древнеяпонской придворной культуре специфических для Западной Европы куртуазных концепций возвышенной любви и культа дамы, однако несколько иные формы галантности, светского этикета, любовной чувствительности отражаются все же в японском романе. Термин «романический эпос» подходит гораздо меньше, так как в этом романе нет элементов героики.

Формирование романа происходит в Японии в эпоху Хэйан, в IX—XI вв., на фоне общего подъема национальной литературы, переживающей свой золотой век.

Несмотря на то что в эпоху Хэйан значение китайских культурных традиций было исключительно велико, сказывалось прекращение живого общения с Китаем. Японцы не переставали обращаться к культурным традициям танского Китая, но игнорировали современный Китай (династия Сун). В IX в. была создана первая полноценная письменная система на основе азбуки «кана», давшая толчок дальнейшему развитию японской художественной литературы (китайский язык, однако, долго оставался языком деловой прозы, да отчасти и самой поэзии).

В создании японской художественной литературы эпохи Хэйан исключительную роль

сыграли авторы-женщины, достаточно образованные по-китайски, но менее связанные конфуцианским литературным канонem. Мужчины большей частью еще писали по-китайски. Женский «поток» в основном относится к X—XI вв., т. е. к периоду высшего расцвета японской средневековой литературы.

Японская литература хэйанского периода, особенно в X—XI вв., тесно связана с двором и аристократической средой. Несмотря на попытки конфуцианской реформы управления (ее полное проведение было невозможно из-за стойкости привилегий придворной аристократии), хэйанский двор был главным средоточием религиозного — синтоистского, отчасти и буддийского — эстетизированного ритуализма, местом пышного церемониала и

219

утонченной светской жизни, включавшей многочисленные худо-•жественные развлечения, в том числе музыкальные турниры игры на кото (род цитры), церемониальный обмен стихами, занятия живописью и т. д. Находившиеся при дворе правительственные учреждения, включая дворцовую стражу, имели полусимволическое, часто декоративное значение, так же как и придворные должности-синекуры. Император, еще сохранивший следы синтоистского ореола царя-жреца (от состояния которого зависят урожай и общее благоденствие), превращался в распорядителя традиционных праздничных церемоний, знатока и ценителя светского этикета и традиционных искусств. Реальная власть все больше сосредоточивалась в домах семейства Фудзи-вара, выдававших за императора и принцев своих дочерей и выступавших в официальных ролях регентов или канцлеров.

На рубеже X—XI вв. вся полнота власти была сосредоточена у Фудзивара Митинага (966—1027), последовательно выдавшего четырех дочерей за императоров (он — тесть, дед и прадед нескольких императоров). Именно при Митинага, не отказывавшегося от «меценатства», создали свои произведения самые знаменитые писательницы—Мурасаки Сикибу и Сэй Сёнагон-, бывшие придворными дамами у разных, сменивших одна другую императриц (Садако и Акико), жен императора Итидзё (980—1011).

Буддизм оставался в хэйанский период ведущей идеологической силой, но чрезвычайно мирно сосуществовал как с конфуцианством, элементами даосизма и космологией ян/инь, тоже пришедшими из Китая, так и с чисто японским синтоизмом. Это сосуществование принимало порой форму своеобразного симбиоза и отразилось в «синкретизме» новых буддийских сект, распространившихся и господствовавших в Японии в эпоху Хэйан.

Таковы прежде всего сингон и тэндай, основанные в 806 г. первая — Кукаем (Кобо Дайси), а вторая — Сайте (Данге Дай-си), получившими образование в Китае.

Синкретизм сингон и тэндай выражается не только в известной ассимиляции синтоистского пантеона (боги синто как «защитники» буддизма или перевоплощения бодхисаттв) и элементов конфуцианства, но и в попытке синтеза различных направлений самого буддизма.

Сингон сопоставляет низшие стадии процесса «просветления» с синтоизмом, конфуцианством, хинаяническим буддизмом, а тэндай трактует различные буддийские секты как ступени истинного знания, сфокусированного якобы в «Сутре лотоса» (более проблематичны предположения о влиянии гностицизма, манихейства или несторианства).

Дзэн-буддизм, сыгравший впоследствии столь важную роль в Японии, не был еще популярен в эпоху Хэйан сам по себе, но Сайте включил в систему тэндай элементы дзэн, с которыми он познакомился в Китае. Обе секты — махаянистского толка и отдают дань амидаизму (достижение рая будды Амидьк ритуально-магическими средствами).

Согласно выдвинутой на первый план сектой тэндай «Сутре-лотоса», каждый имеет в себе природу Будды, а согласно космологии сингон, отчасти принимаемой и тэндай, все природные стихии и сознание воплощают космического будду Вайрочану (исторический Будда — только его земная манифестация); макрокосм и микрокосм, согласно общим воззрениям этих сект, совпадают: в любой пылинке есть Будда. Согласно воззрениям тэндай, нет общего вне частных и все зависит от отношений, лишь пустота обладает собственной сущностью. Заметим, что мир не представляется буддистам сингон и тэндай абсолютной иллюзией (господствует представление о" некоей иерархии в степени и характере иллюзорности/реальности, и эта иерархия может быть образно описана как система «зеркало — отражение-предметов — яркость»). Для буддизма эпохи Хэйан характерен отход от аскетизма сект предшествующего периода Нар'ав (тэндай признает их только в качестве



низшей ступени), ему свойствен большой интерес к государственной жизни и искусству. Искусство может быть использовано как средство «просветления» (подробнее о хэйанском буддизме см.: Ч. Элиот, 1964; А. Е. Тидеман, 1974). Все указанные свойства (синкретизм, пантеизм, признание божественной искры в человеке, религиозная; терпимость, эстетизм) японской национальной формы буддизма эпохи Хэйан были благоприятны для развития литературы и искусства и в какой-то мере сопоставимы — разумеется, достаточно отдаленно — по своей философской сущности с течением: пантеистического неоплатонизма в рамках христианской и мусульманской средневековой философии, а по своей исторической роли — с элементами эмансипации человеческой личности от строго религиозной догматики в куртуазной культуре Западной Европы.

Соединение буддизма (идея сострадания ко всему живому, идея кармы, т. е. воздаяния за деяния в этой и прошлой жизни и т. д.), синтоизма (пантеизм, аграрная магия и культ природных сил) и отчасти конфуцианства (система правил поведения, источник позитивных знаний, идея зависимости судьбы детей от поведения их родителей) составляет идеологическую основу хэйанской культуры. Представление о человеке как части природы и сам культ природы отражают контакт буддийских и синтоистских воззрений; от буддизма идет меланхолическое-и элегическое восприятие природы и человека. И буддизм, и синтоизм поддерживают в хэйанской культуре циклическую концепцию времени, образом которой является смена времен года, вечно ассоциирующаяся со сменой поколений, этапов в человеческой жизни и судьбе. Такая циклическая модель применяется гораздо более ограниченно в европейской средневековой лите-

22 к

фатуре с ее пафосом личного утверждения рыцарских и христианских идеалов в реальной линейной перспективе.

Как сказано выше, хэйанская синкретическая форма буддизма как идеологический фон расцвета придворной светской литературы в Японии может быть сравнена с христианским неоплатонизмом и отчасти связанными с ним элементами эмансипации личности в куртуазной культуре Западной Европы.

При таком сравнении, однако, отчетливо видны существенные различия. В неоплатонизме резко противопоставлены дух и материя, небо и земля как высшее и низшее, высшее (божественный абсолют, имеющий надприродный характер) порождает низшее по мере деградации и умножения бытия; посредством многоступенчатого эманирования единое порождает единичное. Материя трактуется как небытие, тьма, одушевляемая мировой душой. За нисхождением из духа в материю следует восхождение к духовному первоисточнику. Христианская догматика, используя неоплатонизм, при этом напрочь отсекает вошедшее в античный неоплатонизм пифагорейское учение о переселении душ, всячески ограничивает пантеистические тенденции и подчеркивает креационизм, надприродность бога, его личность и личную волю. Иудео-христианский «историзм» и финализм приводят к доминированию линейной модели развития над циклической.

В буддизме бог или боги не выделены из природы, нет и антропоцентризма, единое (абсолют) непосредственно выступает в форме единичного, наибольшая реальность признается за непоявленным бытием (реальность нирваны и относительная иллюзорность сансары), откуда следует небытийное отношение к времени, полное пренебрежение к «историзму».

Отрицается единая бессмертная душа человека, человеческая личность в конечном счете, как и все на свете, сводится к комбинации дхарм, и дальнейшая судьба ее является результатом личного поведения во всех предшествующих воплощениях. Буддизм не знает вообще резкой борьбы противоположностей: ассимилированная буддизмом китайская космическая оппозиция «мужского» и «женского» начал ян/инь мыслится как вечная мирная смена одного другим, подобно смене дня и ночи и времен года.

Т. П. Григорьева придает очень большое значение этой «недуальной» оппозиции как одному из важнейших проявлений дальневосточной манеры мышления. Взаимопроникновение ян/инь создает, по ее мнению, интровертную структуру, имеющую внутри себя источник движения, в отличие от западной экстравертной структуры, нуждающейся в первотолчке извне {см.: Григорьева, 1979, с. 97—115}. Буддизм не знает целенаправленного прогрессивного движения снизу вверх или к эсхатологической цели; буддисты обычно

сравнивают мир с потоком, который течет вечно, изменяясь и перерождаясь, по поверхности потока расходятся волны, вспыхивают и потухают

222

дхармы. Всеобщей моделью являются природные ритмы, циклическая модель смены природных состояний. И нравственно-психологическая сцена также выглядит не местом активной борьбы сил добра с силами зла, а скорее как область вечного смешения добра и зла; представление о благе и добре связывается больше с пассивностью, надежностью, ибо только отказ от желаний ведет к освобождению от страданий и способствует конечному спасению за счет исключения из потока сансары.

На стыке синтоистского принятия жизни, жизнеутверждающего культа природы и буддийского меланхолического взгляда на неизбежное коловращение в мире создалась и основная эстетическая концепция хэйанской литературы, выраженная знаменитой формулой «моно-но аварэ», которая большей частью переводится как «печальное очарование вещей». «Аварэ» есть, одновременно и «чарующий», и «исключительный» и «печальный», «жалкий», т. е. «достойный сожаления, сострадания». И. А. Воронина разъясняет «аварэ» (от «аппаре» — «ах!») как «восхищение», «умиление», «любовь», «интерес», «любопытство».

По Ониси Есинори, аварэ включает знание сущности («коко-ро» — букв. «сердце») вещей. Хисамацу Сэнъити говорит о четырех видах аварэ — красоте душевных движений, красоте гармонии, красоте печали, красоте изящества. Аварэ выявляет неповторимое индивидуальное очарование (Воронина, 1981, с. 24). Как доказывает Ш. Агеноэр (Агеноэр, 1959, с. 28.), формула «моно-но аварэ» предполагает известное сопричастие, чувствительную связь между субъектом и объектом. А. Моррис (см.: Моррис, 1964, с. 196) говорит об аварэ как о внутренней личной реакции на эмоциональную структуру внешнего мира, Т. П. Григорьева (Григорьева, 1979, с. 240) — как о равновесии человека и предмета на основе «однобытия». Неизбежность кратковременности этого отношения и изменчивости как объекта, так и субъекта — одна из причин меланхолии, свойственной японской литературе эпохи Хэйан; утонченный культ прекрасного неотделим от чувства его преходящести, неизбежной гибели в общепонятном круговороте вещей и существ. В данный период, особенно в конце X — начале XI в., когда хэйанская культура достигла вершины, чувствительность (в смысле утонченной восприимчивости очарования вещей и людей) стала важнейшей чертой японской эстетики. Подобная чувствительность чужда европейской куртуазной литературе, так же как японской неизвестны идеалы рыцарства (см.: А. М. Жанейра, 1970, с. 64). Японская чувствительность, тяготеющая к грусти, ограничивает, однако, изображение ужасного и трагического, переводя их в элегическую эстетизированную тональность. Известный японский мыслитель и филолог XVIII в. Мотоорж Наринага писал: «Каждый должен понимать сущность красоты. Тот, кто понять ее не в силах, не сумеет постигнуть моно-но аварэ, т. е. будет лишен способности чувствовать. Путь к пони-

22S.  
манию сущности красоты лежит через понимание стихов и внимательное чтение романов» (цит. по: Кин, 1978, с. 230. Там же «см. подробнее о взглядах Мотоори). Мотоори считал моно-но аварэ самой сущностью японской литературы вообще и «Гэндзи моногатари» в частности. Эстетическая концепция моно-но аварэ чужда ранним памятникам даже хэйанской эпохи и разрабатывается по мере развития самой литературы.

Указанная японская эстетическая концепция кардинально отличается от западной своей установкой на выявление индивидуального своеобразия; западные эстетические представления, с одной стороны, нацелены на передачу красоты форм и пропорций (античная традиция), а с другой — на аллегорическое выражение величия, мудрости и красоты творца, создавшего мир по своему образу и подобию. Поэтому акцент во всяком случае делается не на индивидуальном, а на родовом начале (подробно о западной средневековой эстетике см.: Брюин, 1947).

Хэйанская эпоха продолжает культивировать поэзию, достигшую расцвета еще в эпоху Нара, но также ознаменована и развитием художественной прозы, правда насыщенной стихами и стихотворными цитатами. Повествовательная литература выступает чаще всего под нейтральным названием «моногатари» (повесть). Наиболее архаичны и «демократичны» дэнки-моногатари, восходящие к сказочным сюжетам. Позднее возникают ута-мо-гногатари,

повествования, постепенно разрастающиеся вокруг стихов как описания ситуаций их возникновения.

Из числа немногих сохранившихся дэнки-моноготари самые известные — «Такэтори моноготари» (IX в.), «Отикубо моноготари» и «Уцубо моноготари» (X в.) Первые два прекрасно переведены на русский язык В. Марковой (см.: Такэтори, пер. Марковой; «Такэтори» переводился и ранее, в частности А. А. Холодовичем, стилизовавшим перевод под русскую сказ->ку; см.: Такэтори, пер. Холодовича; там же — характеристика повести; ср. также заметку О. Плетнера в кн.: Восточные сборники. № 1. М.— Л., 1924, с. 192—201). В повести о Такэтори переплетаются различные сказочные мотивы — как пришлые 'вместе с буддизмом (особенно — история лунной феи, временно (Возродившейся на земле за какие-то грехи), так и местный мотив старика, плетущего корзинки из бамбука и нашедшего в бамбуке, а затем воспитавшего чудесную девочку (упоминается в японских литературных источниках VIII в.—фудоки, «Манъё-сю»),— которые, в свою очередь, были связаны как с японским фольклором, так и с китайскими традициями. А. А. Холодович, отчасти опирающийся на марровскую мифологическую палеонтологию, видит здесь мифологемы «женщина — растение» («ко» означает «ребенок» и «женщина», «корзинка» и «дерево») и «женщина — свет», поскольку красавица Кагуя-химэ («дева, стройная как бамбук») является одновременно лунной феей (см.: Такэтори, пер. Холодовича).

224

Важнейшие эпизоды повести — сказочные трудные задачи, которые лунная дева дает сватающимся к ней садовникам. Каждая трудная задача связана с целым комплексом сказочных представлений. В основе «Отикубо моноготари» и, по-видимому, многих других недошедших повестей (дошла только поздняя, XI в., «Сумиёси моноготари») — сказочный мотив злой мачехи, преследующей трудолюбивую падчерицу. В «Уцубо моноготари» использован целый ряд сказочных мотивов — дальние странствия, добывание чудесного музыкального инструмента, мотив типа «спящей красавицы», воспитание матерью героя в дупле дерева (очень отдаленная аналогия с лунной бамбуковой девой) и др.

Наряду с чисто волшебными сказочными элементами широко используются мотивы бытовой сказки, порой с сильной комической окраской (гротескные образы высокопоставленных женов-обманщиков в «Такэтори моноготари»), мотивы плутовские (проделки преданных слуг ради спасения гонимой Отикубо) и просто многочисленные житейские бытовые детали. Бытовизация — основной аспект в процессе начавшегося превращения сказки в роман. В «Такэтори», собственно, вводятся элементы бытовой сказки, но нет широкого введения быта, как в «Отикубо». В «Отикубо моноготари», кроме того, происходит композиционное «разбухание» за счет дополнительных эпизодов, диалогов, писем и т. д. Повествование здесь четко делится на рассказ о преследовании доброй и трудолюбивой падчерицы, рассказ о тайном счастливом браке с высокопоставленным аристократом и его мести злой мачехе и, наконец, рассказ о всеобщем примирении и тех заботах (в духе конфуцианской морали), которыми счастливая Отикубо окружает старика отца. В «Уцубо моноготари» происходит нанизывание сказочно-авантюрных сюжетов на историю семьи. Обмен стихами между персонажами как явление бытового ритуала имеет место во всех этих, повестях, но исходным пунктом для формирования романа стихи являются только в другой жанровой разновидности — ута-моноготари.

Жанр ута-моноготари вырастает путем нарративизации лирики, посредством эпической разработки ситуаций, которые маркируются поэтической формой танка. При этом оказывается, что одна и та же танка может маркировать различные ситуации. Сама танка как тип стихотворения содержит большие потенциальные возможности эпического развертывания (ср.: Конрад, 1927, с. 191—192).

Родоначальником ута-моноготари, по-видимому, является «Исэ моноготари», приписываемое поэту X в. Ариваре Нарихире (здесь не исключается известная автобиографичность, ср. значение биографий трубадуров, арабских преданий о влюбленных поэтах, использованных Айюки и Низами, и т. д.). Это произведение прекрасно переведено Н. И. Конрадом (см.: Исэ-моно-

читателя в сюжетно-тематической связи по крайней мере многих из них; можно видеть здесь цикл галантных «лирических» событий, соотнесенных с одним и тем же героем. Эта цикличность — один из признаков, отличающий «Исэ моногатари» от стихотворных антологий, в которых также встречаются весьма краткие объяснительные предисловия (хасигаки). В «Исэ моногатари», как указывает Н. И. Конрад (Конрад, 1927, с. 175—195), эти предисловия обязательны, большей частью более пространны и выполняют определенную стилистическую роль, а также имеют композиционное значение, поскольку прозаический текст помещается иногда и в середине, и в конце главы, а это приводит даже к известному качественному равновесию повествования и стиха (Конрад, 1927, с. 175—198). Л. М. Ермакова правильно отмечает и такое явление, как смещение рамок текста в ута-моногатари по сравнению с традиционными антологиями, и лексически-стилистические связи между прозой и стихом в главе (см.: Ермакова, 1974).

Некоторые темы и мотивы «Исэ моногатари» (например, любовь детей, которой препятствуют родители, любовь к социально низшей и многие другие), не говоря уже об общем галантно-элегическом тоне, превосходят «Гэндзи моногатари» Мурасаки. Именно «Исэ моногатари» можно считать началом японской куртуазной прозы (Горегляд, 1975, с. 39).

По сравнению с «Исэ моногатари» шагом вперед в смысле усиления повествовательного начала (здесь резкое количественное преобладание прозы) является «Ямато моногатари», однако в этом сборнике нет сюжетного единства, так что «Ямато моногатари» — этап движения не столько к роману, сколько к циклу новелл.

Таким образом, нарративизация лирики — важная сторона в процессе формирования японского романа. В персоязычном романическом эпосе находим только элементы этого пути, а в Европе лирика трубадуров оказала на роман косвенное влияние, больше «идеологическое». Дальняя параллель — путь от «Новой жизни» Данте к «Фьяметте» Боккаччо.

Третий источник формирования классической формы японского средневекового романа (после дэнки-и ута-моногатари) — это литературные дневники-эссе, так называемые никки («Дневник путешествия из Тоса» Ки-но Цураюки, «Дневник эфемерной жизни», «Дневник Идзуми Сикибу», «Дневник Мурасаки Сикибу» и др.), обстоятельно описанные в специальной монографии В. Н. Горегляда (Горегляд, 1975). С этой традицией в большой степени связано и знаменитое эссе (дзуйхицу) Сэй Сёнагон «Записки у изголовья», написанное на рубеже X и XI вв. Генетически дневниково-мемуарные эссе восходят к нехудожественным дневниковым записям, особенно «семейным», неофициаль-

•  
226

ным, отчасти и к поэтическим антологиям, от которых отталкивались и ута-моногатари.

Дневниковая проза, также пронизанная внутренним лиризмом и насыщенная порой стихотворными цитатами, — оригинальнейшее явление хэйанской литературы и важнейший подступ к роману «Гэндзи моногатари». Японский роман, представленный этим уникальным произведением, не является плодом преодоления или преобразования традиции героического эпоса, как это было повсеместно в средние века, включая Китай, где вместо героического эпоса находим историко-героическую повесть. Следует подчеркнуть, что в Японии, в отличие от Западной Европы и Ближнего Востока, роману не предшествует героический эпос. Выступающая отчасти в роли героического эпоса историко-героическая повесть в Японии возникает позже, чем роман, на фоне упадка придворной хэйанской культуры, а роман возникает ранее, в качестве синтеза рассмотренных выше жанровых потоков (сказочные повести, повествовательно обрамленные циклы стихов, лирические дневники), путем бытовизации сказки и нарративизации лирики. Кроме указанных жанров японскому роману предшествуют только летописные анналы (нихонги), не ставшие материалом такой героико-эпической обработки, какой подверглись царские хроники в Иране, где они были преобразованы, особенно под пером Фирдоуси, в величественную «Книгу царей» («Шах-наме»).

Вершиной хэйанской повествовательной литературы и одним из величайших шедевров средневековой литературы является «Гэндзи моногатари» Мурасаки Сикибу — роман в точном смысле этого термина. Мурасаки Сикибу, как мы знаем, является автором цикла стихов, лирического дневника и написанного почти одновременно грандиозного романа. Настоящее имя автора «Гэндзи моногатари», так же как и других авторов-женщин, неизвестно. Ее называли Мурасаки Сикибу, скорее всего, по имени одной из героинь романа, а именно Мурасаки — любимой жены Гэндзи. Она — дочь Фудзивара Тамэтоки, принадлежащего к младшей ветви семьи Фудзивара и занимавшего ряд не очень высоких придворных постов, бывшего одно время губернатором в провинции. Мурасаки Сикибу родилась, вероятно, в 978 г. (во всяком случае, не раньше 972 г.), служила с 1005 г. в свите императрицы Акико и покинула вместе с ней двор после смерти императора Итидзё (1011). Год ее смерти неизвестен (1014? 1016? после 1025?). Роман ее был, скорее всего, написан между 1005 и 1013 гг., причем сначала появилась первая, основная часть, излагающая историю жизни самого Гэндзи (44 главы), а потом уже стала известна вторая, дополнительная часть — так называемые 10 глав Удзи (см.: Агеноэр, 1959; Моррис, 1964 и Др.).

роя излагается нечто вроде теории романа (традиционно именуемого «моногатари»), что свидетельствует о ясном осознании Мурасаки специфики романа и стоящих перед ним эстетических задач. Прежде всего моногатари противопоставляются односторонне отражающим жизнь летописным анналам (нихонги) своей полнотой, включающей (ср. проявление интереса придворной молодежи к интимным письмам в гл. 2), очевидно, и внутреннюю жизнь человека, внутреннюю и как частную, и как глубинную.

Буквальному сообщению о/ реальных лицах и событиях противопоставляется выражение того хорошего и плохого, которое автор не может скрыть в своем сердце. Здесь, по-видимому, речь идет одновременно и об объекте, и о субъекте, о выражении авторского опыта, который должен излиться из души. Слово-«кокоро» означает сердце, а также душу, разум или, вернее, единство того и другого, самую сердцевину любого предмета. Здесь могут одновременно подразумеваться и сердце или душа автора, и сердцевина, душа тех объектов, в которые автор проникает. Именно такое проникновение в сердцевину объекта путем сопереживания и предполагает концепция моно-но аварэ. Автор должен «выговориться» тем, что не может сдержать в-своем сердце, но так, что вещи как бы говорят сами. Он передает то, что у него на сердце, и то, что он видит и слышит. Критические высказывания о неправдоподобии старых моногатари также подчеркивают стремление к правдивости.

Правдивость, однако, не следует понимать как требование «реализма», к чему иногда склоняются критики. Принцип ма-кото подразумевает передачу виденного-слышанного с искренностью и естественностью, без этой искренности и естественности не откроется высшая суть вещей, выходящая за рамки чисто феноменального мира (о макото см.: Григорьева, 1979, с. 49—50,, 60—62, 197—198 и др.).

Японский литературовед М. Уэда (см.: Уэда, 1967, с. 33—34} считает, что Гэндзи (его устами говорит, несомненно, сама писательница) имеет в виду истину чувства и воображения, которая так же отличается от исторических фактов, как и религиозная правда в буддизме.

Поэтому неудивительно, что в дальнейшем Гэндзи сравнивает моногатари с повествовательной эмпирикой в буддийских апологах и указывает на то, что моногатари по-своему может также служить «просветлению» (чем, кстати, утверждается высокое призвание жанра). Вместе с тем роман как современный вид моногатари противопоставляется более архаическим, в частности сказочным, формам этого жанра (гл. 15). Гэндзи посмеивается не только над их неправдоподобием, но и над полным отходом от современной жизни, к временам предков. Следует добавить, что описываемые в «Гэндзи моногатари» (гл. 22—23) споры при сравнении старых и новых моногатари, старой и но-

228

вой живописи неизменно кончаются признанием превосходства нового, а это в известной мере противоречит и конфуцианскому культу старины, и «эпическому» сознанию с его идеализацией прошлого. Признавая мудрость древних, Гэндзи настаивает на превосходстве современников в области художественного вкуса, восхищается расцветом литературы, создаваемой японским письмом (кана). Тонкая стилистическая разработка оказывается существенной для новой жанровой формы.

Как мы знаем, на стилистическую разработанность, поэтическое совершенство претендуют также Кретьен, Низами, Руставели, что отражает возникшее самосознание художественной литературы как творчества, а не точного рассказа о исторически важных событиях прошлого. Но все эти авторы тем не менее ориентированы на предание и сами об этом пишут. Что касается Мурасаки, то она, как правильно подчеркивает И. А. Воронина (см.: Воронина, 1981, с. 121), открыто ориентирована на изображение современной жизни, добавим — завуалированное сказочным началом.

Обратимся к фабуле романа. Гэндзи — сын императора от некоей Кирицубо, наложницы невысокого социального ранга. Корейские предсказатели, призванные императором по случаю рождения принца, указывают одновременно на признаки его грядущего величия и на опасность для него большой государственной деятельности. Чтобы уберечь дитя, император не включает его официально в число принцев крови — Гэндзи остается как бы частным лицом и, следовательно, подходящим героем для романа, а не для исторической хроники.

Правда, позднее он получает безграничную власть при дворе, но, по собственному признанию, не приобретает вкуса к политике.

В начале романа Гэндзи выступает в ореоле своего юношеского обаяния, необычайной красоты и талантов, как чувствительная, мы бы теперь сказали «романтическая», натура. В соответствии с эстетикой Хэйана Гэндзи ценит в женщинах тонкое, неброское и тайное очарование. Его обручают о дочерью левого министра — гордой и сдержанной Аои, но он поддается пылким увлечениям другими женщинами — умной придворной дамой Рокудзё (чей дух из ревности впоследствии убивает других любимых им женщин), Уцусэми — женой провинциального чиновника, поразившей Гэндзи своим тихим очарованием, и особенно страстно — далекой от двора бедной Югао, скромным, нежным и хрупким существом, оставленным прежним любовником — другом и соперником Гэндзи. Между Гэндзи и Югао такая большая социальная дистанция, что они могут встречаться только тайно. Ревность Рокудзё в виде отделившегося от нее и даже неведомого ей злого духа убивает Югао, а затем и законную жену Гэндзи — Аои, и это вызывает у него отчаяние и болезнь, порождает мысли о бренности и даже желание, правда очень нестойкое, постричься в монахи.

229

Но самое сильное и непреодолимое чувство внушает Фудзицубо, молодая наложница отца, похожая, по слухам, на его покойную мать и заменившая ее в сердце императора. Однажды она уступает страсти Гэндзи, после чего глубоко страдает от угрызений совести и наконец постригается в монахини. Плодом их любовной встречи является ребенок, который считается сыном старого императора. Как-то раз вблизи буддийского монастыря Гэндзи замечает девочку-сироту, живущую с бабушкой и напоминающую ему Фудзицубо. Она действительно оказывается ее племянницей Мурасаки. Гэндзи охвачен нежностью к девочке, на первых порах «отечески» невинной. После смерти ее бабушки и в результате настойчивых усилий Гэндзи увозит Мурасаки к себе в качестве воспитанницы, а через несколько лет берет ее в жены (хотя она, надо думать, из-за недостаточной знатности своей матери не получает полного статуса, супруги принца). Их связывают прочная любовь и дружба, ко Мурасаки не может не страдать иногда от ревности.

После того как старому императору наследует его старший сын Судзаку, положение Гэндзи при дворе ухудшается: его преследует Кокидэн, мать Судзаку, старшая жена императора и «мачеха» Гэндзи. Обнаружение случайной связи Гэндзи, возникшей под влиянием лунных чар, с Обородзукиё, младшей сестрой Кокидэн, становится поводом для изгнания Гэндзи в ссылку в Суму, где он проводит некоторое время в тоске и одиночестве. Суме угрожает наводнение, посланное морским богом, но Гэндзи увезен и спасен старым чудаком, бывшим губернатором, мечтаю-"щим выдать за Гэндзи свою дочь (дама Акаси). Одновременно в столице Судзаку, напуганный ураганом и явлением во сне гневного покойного императора-отца, возвращает Гэндзи из ссылки и вскоре отрекается от престола в пользу Рейсэна, фактического сына Гэндзи.

Гэндзи встречен двором как герой; он поселяется в роскошной резиденции, отделанной с необыкновенным вкусом, вместе с Мурасаки и несколькими опекаемыми им женщинами. Рейсэн, узнав тайну своего рождения, делает Гэндзи первым человеком в государстве, так что все ищут его заступничества, и обычно с успехом. Гэндзи сохраняет высокое положение и после отречения Рейсэна, выдав за нового императора свою дочь от Акаси.

Теперь Гэндзи предстает уже не юным мечтателем: став старше, мудрее и рассудочнее, Гэндзи умеет прибегнуть к дипломатии для устройства своих или чужих семейных дел, скрыть или приукрасить свои чувства и намерения или отказаться от них во избежание неприятностей. Зато его обаяние становится менее неотразимым, особенно для покровительствуемых им молодых красавиц, например для Акиконому, дочери его покойной любовницы Рокудзё, или Тамакадзуры, дочери Югао. Тамака-дзура, предмет всеобщего восхищения и искательства, поселена во дворце Гэндзи тайно от ее отца в качестве приемной доче-

230

ри Гэндзи, но в отличие от того, как это было с Мурасаки, маска приемного отца лишь лицемерно прикрывает вожделие стареющего светского льва. Гэндзи играет на трудном положении девушки и известном впечатлении, которое ему удается произвести на нее, но

удерживается от прямой непорядочности. Наконец по просьбе постригшегося в монахи экс-императора Судзаку Гэндзи берет на себя заботу о его юной дочери Нёсан и делает ее своей официальной женой. Хотя Гэндзи уделяет Нёсан мало внимания, Мурасаки молча глубоко страдает от унижения. Эта сдержанность еще больше привязывает к ней Гэндзи. Тем временем Нёсан однажды против своей воли уступает влюбленному в нее молодому придворному Касиваги и рождает от него ребенка по имени Каору, который считается сыном Гэндзи, точно так же как Рейсэн, рожденный Фудзицубо от Гэндзи, считался сыном старого императора — отца Гэндзи. Так судьба отомстила стареющему Гэндзи за его юношеский грех. Вдруг заметив красоту Нёсан, Гэндзи прощает ее (ее красота сильнее содеянного ею невольного зла), тем более что в нем проснулись угрызения совести перед отцом, но Нёсан уже постриглась в монахини. Постепенно усугубляется болезнь Мурасаки, плод ее страданий и тайного действия злого духа давно покойной Рокудзё. Смерть Мурасаки наносит Гэндзи неизлечимую душевную рану, и, отдалившись от людей, погруженный в свое горе и воспоминания о днях счастья, перечитывая старые письма, Гэндзи вскоре также уходит из жизни. В главе 41 говорится, что Гэндзи умер и не было никого, кто мог бы занять его место. Героями последней части романа, по-новому варьирующей старые темы, являются отчасти Югири, сын Гэндзи от Аои, но главным образом друзья-соперники Ниоу (внук Гэндзи) и Каору (сын Нёсан от Касиваги).

Высказывались гипотезы об историческом прототипе Гэндзи. Предполагалось, что им могли быть поэт Аривара Нарихира, император Мураками, Митизана (IX в., всесильный правый министр, изгнанный и «восстановленный» уже после смерти, так как «го духу приписывались неистощимые стихийные бедствия»), Коретика (соперник в любви постригшегося экс-императора, временно изгнанный Митинагой и поддерживаемый императрицей Садако), сам Митинага и т. д. (см.: Моррис, 1964, с. 246; Сифер, 1977, с. 18). Настойчивые поиски исторического прототипа отражают представление о хроникальности «Гэндзи моногата-тари». Любопытно, что Митинага прозвал в шутку его автора Нихонги по имени знаменитого мифологического и легендарного свода древней Японии. Однако «Гэндзи моногата-тари» не является исторической повестью (в отличие, например, от посвященной жизни Митинага «Эйга моногата-тари», букв. «Повести о славе», XI в.) и даже сознательно противопоставляет себя летописным преданиям.

231

Мы приводили выше высказывания Гэндзи, несомненно отражающие позицию Мурасаки Сикибу о превосходстве моногата-ри над летописью и о специфике моногата-ри. Так как мифологические и исторические предания в древней Японии не успели конституироваться в качестве настоящего героического эпоса, то в «Гэндзи моногата-тари» нет и реликтов эпической героики в отличие от средневековых романов Европы и Западной Азии. Это положение поддерживается и реальной культурно-исторической обстановкой в Хэйане, где почти не было войн, а придворная среда презирала воинственность и оружие (офицерские должности в придворной страже были большей частью чистой фикцией). Действие в «Гэндзи моногата-тари» разворачивается на фоне придворных церемоний и празднеств, но среди этих празднеств нет рыцарских турниров; придворные кавалеры соревнуются в ритуальных танцах и игре на музыкальных инструментах. Сами приключения («авантюры») носят преимущественно любовный характер.

Существует мнение о том, что любовные похождения Гэндзи в какой-то мере восходят к описанным в «Кодзикаки» любовным похождениям мифического героя Окунинуси (который добывается любви принцессы Ягами-химэ из Инаба, похищает дочь бога Сусано по имени Сусэри-химэ, ревнует ее к другим женам), а также к любовным эпизодам из преданий о легендарных императорах Одзине, Нинтоку, Юряку и др., из жизнеописания принца Ямато Такэру, сына императора Кэйко. В частности, мотив изгнания Окунинуси после похищения им принцессы Сусэри-химэ якобы повторяется в истории ссылки Гэндзи в Суму за его ухаживание за принцессой Обородзукиё, связь Юряку с «прячущейся девой» сопоставляется с историей ухаживания Гэндзи за избегающей его Уцусэми, а дева Акаико, которая ждала императора Юряку до глубокой старости, рассматривается в качестве прототипа бесконечно ждущей принца Гэндзи Суэцумуханы, В женитьбе принца Ямато на девушках, которых его отец предназначил себе, хотя и видеть прообраз любовной связи Гэндзи с Фудзицубо, одной из

жен императора-отца (обращают внимание на снисходительность, проявленную обоими императорами). Даже в истории о том, что девушка, которую прочил себе в жены император Минтоку, полюбила его младшего брата, хотя видят зародыш истории измены официальной супруги Гэндзи, принцессы Нёсан, с молодым Касиваги (см.: Воронина, 1981, с. 105—113). Подобные сопоставления мне представляются довольно натянутыми. Они полезны, однако, потому, что на их фоне отчетливо видно новаторство Мурасаки в разработке любовной темы (примеры из мифа и легенды в общем не выходят за рамки общесказочной стихии, чисто внешних описаний сватовства, похищений женщин и т. п.). Что касается построения повествования как серии любовных походов, то здесь, вероятно, пред-

232

шественниками надо считать не мифы и предания, а «Исэ моногатари» и (упоминаемое в «Отикубо моногатари», но не сохранившееся) моногатари о Катано. Имя его стало нарицательным обозначением соблазнителя. В плане же соотношения с древними мифологемами гораздо существеннее романическое пере-осмысление в «Гэндзи моногатари» таких исконно мифологических тем, как нарушение эндо- и экзогамии, инцест и ритуальная замена дряхлеющего царя-жреца молодым наследником.

Нарушение экзогамии в «Гэндзи моногатари» переходит в нарушение социальных границ (любовные связи с низшими по рангу), которое ведет к драматическим последствиям, но и порождает особую сентиментальную чувствительность. Инцесту-альные мотивы ставятся в связь с любовным «безумием», со «смятением чувства», опасным для общества и самого героя, но в конце концов увязываются с чувствительным представлением о «памяти сердца» (любовь к матери переносится на дочь). Инцест в соединении с реликтовой темой царя-жреца, уступающего место молодому герою, трактуется в плане буддийской концепции кармы и — шире — в плане неизбежного круговорота возрастов и поколений, меланхолического взгляда на " смешение добра и зла. Ввиду важности этих мотивов в «Гэндзи моногатари» я еще остановлюсь на них в дальнейшем.

I

Мифологические предания для Мурасаки в значительной мере заслонены сказочными моногатари, мифическое слилось со сказочным.

Уэйли, первый английский переводчик «Гэндзи моногатари» и знаменитый специалист по литературам Дальнего Востока, видит в первой главе некоторые следы влияния нихонги, в частности мотив предсказания судьбы новорожденного Гэндзи корейскими магами, но такой же мотив был бы вполне уместен и в сказочном повествовании.

К сказочно-мифологической сфере, по-видимому, следует отнести характеристику Гэндзи как «такого прекрасного, каких не бывает на свете» (Гэндзи моногатари, пер. Конрада, с. 588), и прозвище Хикару (т. е. «блестящий» или «блистательный»); прозвище это, возможно, восходит архетипически к соляриной мифологии, так же как и прозвище Фудзицубо — Какайаку-хи-но-мия, что значит «принцесса, сверкающая, как солнечный луч». Агеноэр (Агеноэр, 1959, с. 17) считает, что это прозвище не случайно созвучно с именем Кагуя-химэ, т. е. с именем героини сказочной повести «Такэтори моногатари». Чисто сказочной, представляется формула, с которой начинается повествование о жизни Гэндзи: «Некогда, неизвестно в какое царствование», (в переводе Н. И. Конрада — «в одно, из царствований»; см.: ..Гэндзи моногатари, пер. Конрада, с. 587). Формула эта решительно противопоставляет «Гэндзи моногатари» историческим анналам.

Другие приметы сказочной традиции в этом произведении:

233

образ Кирицубо, матери Гэндзи, гонимой главной женой императора и завистливыми придворными, сиротство самого Гэндзи, а также юной Мурасаки и Тамакадзуры; трое последних в какой-то мере, прямо или косвенно, страдают от злых мачех, а мотив злой мачехи особенно специфичен для дэнки-моногата-ри вроде знаменитой «Отикубо моногатари». Начало истории Тамакадзуры, ищущей своего отца и испытывающей по пути различные превратности до тех пор, пока она не встречает бывшую служанку матери и не попадает ко двору, где не только обнаруживает отца, но и покоряет всех своей красотой, становится предметом всеобщей влюбленности, — разве это не сказочный сюжет? Казалось бы, столь же сказочна и история Акаси, выросшей в глухом красивом месте, вдали от людей и дождавшейся там прекрасного принца, которому она рождает дочь — будущую императрицу,



притом что приход принца вызван молитвами ее отца и вмешательством морского бога; о том, что дочь будет императрицей, также предсказано! Известную параллель представляет собой история Суэцумуханы, осиротевшей, всеми забытой бедной принцессы, живущей в заброшенном саду и утешающей себя игрой на кото, пока ее не находит здесь все тот же прекрасный принц Гэндзи. Эта последняя история внешне чрезвычайно напоминает судьбу дочери Тосикагэ из «Уцубо моногатари», которая также осиротела и также живет в заросшем саду, заглушая тоску игрой на кото, пока ее не находит там Вакако Кими, сын министра, привлеченный видом зарослей трав сусуки и сладостными звуками музыкального инструмента. «Уцубо моногатари» вообще можно рассматривать как произведение, перекидывающее мост от дэнки-моногатари к роману о Гэндзи. Данные истории из «Уцубо моногатари» и из «Гэндзи моногатари» как бы являются чем-то вроде японского эквивалента сказки о спящей красавице. Сказочной идиллией веет и от трогательной истории детской любви Югири и Кумой, соединившихся в конце концов вопреки нежеланию родственников.

Определенная связь со сказочной традицией является вполне сознательной и даже подчеркивается автором в многочисленных репликах, например о том, что Мурасаки вышла замуж лучше своих сводных сестер, как это и бывает в сказочных повестях, и о том, что ей было гораздо лучше, чем падчерицам в сказке, или о том, что местожительство Суэцумуханы подходило бы для сказочных моногатари, и т. п. В этих репликах явно чувствуется авторская ирония. Ирония по отношению к дэнки-моногатари открыто выражена (о чем уже вскользь упоминалось выше) и в главе 15, в которой сказочные моногатари, и в частности их первый и классический образец «Такэтори моногатари», обвиняются в излишнем демократизме (передача атмосферы «низкой» жизни), несовременности (Кагуя уводит читателя далеко назад, ко времени ками, т. е. богов, мифических

234

предков), фантастичности (небесная страна, куда уходит Кагуя, нам неизвестна, и мы не уверены в ее существовании), неправдоподобии (желательно изображать мир таким, каким мы его знаем). В главе 2 молодые люди, обсуждая в дождливую ночь женские характеры, с иронией упоминают о «небесных феях», от которых «разит буддизмом» (Гэндзи моногатари, пер. Конрада, с. 613).

И действительно, сказочные элементы в самом романе о Гэндзи при ближайшем рассмотрении отступают на задний план под напором своего рода реалистических тенденций, а порой откровенно дискредитируются и даже пародируются. Кроме того, «сказочность» резко уменьшается по мере продвижения повествования вперед. Не исключено, что «чудесное» рождение героя заменено на рождение от великой любви. Чудесные явления и чудесные совпадения в романе либо связаны с актуальными верованиями (например, убийство духом Рокудзэ ее соперниц, сны, гадания и предсказания) и не могут считаться условно-сказочными, либо оказываются достаточно правдоподобными (например, встреча Тамакадзуры с Укон в храме богини Каннон, который Укон постоянно посещала, вымаливая помощь богини для отыскания Тамакадзуры; ср. в статье Сифера: Гэндзи моногатари, пер. Сифера, 1977, с. 30), либо имеют двойную мотивировку. Такой типично сказочный мотив, как преследование пасынков злой мачехой, хотя и присутствует в романе, но он, во-первых, практически подчинен мотиву соперничества жен в условиях полигамии (Кокидэн и Кирицубо, так же как старшая жена отца юной Мурасаки и ее родная мать, жена Тюдзэ и его любовница Югао), а, главное, во-вторых, буквально тонет в сложном переплетении бытовых и психологических обстоятельств и потому выглядит анахронистически. Это отчетливо видно на примере самого Гэндзи, превратности жизни которого далеко не укладываются в схему преследования мачехой пасынка, да и само преследование со стороны Кокидэн не сводится к чувствам злой мачехи, а скорее отражает борьбу за власть различных ветвей императорской семьи. Автор романа сознательно и несколько иронически играет со сказочным мотивом мачехи (ср. приведенные выше реплики о Мурасаки, затрагивающие, по-видимому, сам жанр сказочных повестей типа «Отикубо моногатари»).

В упомянутой выше истории любви и брака Югири и Кумой после трогательной, благополучной развязки идиллия вдруг резко нарушается тем, что Югири влюбляется в другую женщину — вдову друга. В историях Тамакадзуры, Акаси и Суэцумуханы сказочная схема также взрывается изнутри. Торжестве Тамакадзуры, бежавшей от домогательств

грубого провинциального чиновника в надежде найти приют у родного отца, оказывается весьма эфемерным, ибо она не может попасть к отцу и вынуждена стать приемной дочерью Гэндзи, чье покровительство

235

ство весьма двусмысленно, а сопротивление ухаживаниям-, Гэн-дзи приводит ее в конце концов к браку с Хигэкуро, столичным придворным и очень высокопоставленным чиновником, но почти столь же грубым и неотесанным, как ее прежний провинциальный ухажер. «Сказочная» удача Акаси оборачивается для нее горечью и разочарованием, вечными душевными муками. Возвращаясь из ссылки в столицу, Гэндзи оставляет ее. Со щемящим чувством встречает она затем во время своего паломничества в монастырь блестящий кортеж во главе с бывшим возлюбленным, который ее даже не замечает. Акаси боится, что на фоне роскошных подношений придворных боги не заметят ее скромных даров. Правда, впоследствии Гэндзи уговаривает ее ради ребенка переехать в столицу, но здесь она должна формально уступить дочь старшей по рангу и внутренне враждебной ей Мурасаки, оставаясь сама в полной тени.

Настоящей пародией на мотив спящей красавицы и на соответствующий эпизод в «Уцубо моногатари» является история Суэцумуханы. Мы постепенно узнаем Суэцумухану по мере того, как ее узнает сам герой. Он слышит о ней как об одинокой сироте, дочери покойного принца Хиташи, виртуозно играющей на кото, живущей воспоминаниями о счастливом детстве. Автор замечает, что заброшенный сад, в котором живет Суэцумухана, был бы обязательно избран местом действия старинной повести. • Столь же иронично звучат слова о том, что Гэндзи не сомневался в красоте принцессы. В „этих словах подготавливается полемика чю старой сказочной повестью. Гэндзи пишет принцессе "письма наперебой со своим другом и соперником Тюдзэ; но скоро выясняется, что принцесса не умеет ответить стихами на стихи, не знает светского этикета, дика и неуклюжа, да к тому же является обладательницей огромного красного носа, откуда ее прозвище — «цветок шафрана». В период изгнания Гэндзи в Суму она окончательно запускает свой дом и сад, отказывается переселиться к родственникам, порывает связи с людьми и с трогательным чудачеством ждет возвращения своего принца. И он действительно наконец является, но исключительно из жалости к нелепой принцессе. Зато дома, в своем роскошном дворце; Гэндзи смешит прелестную юную Мурасаки, рисуя уродливую фигуру с красным носом или приставляя к собственному носу красную тряпицу. Все это, однако, не только пародия. Безусловно, комический образ Суэцумуханы можно метафорически назвать «донкихотическим», ибо под ее нелепой внешностью (впрочем, не совсем нелепой, ибо у нее прекрасные волосы — главный признак женской красоты!) скрывается существо возвышенное и благородное, имеющее что-то и от настоящей принцессы. Кстати, она сама, как и Дон Кихот, большая любительница старых повестей (другая любительница чтения моногатари— Тамакадзура). В эпизодах с Суэцумуханой проявляется тонкий и нежный юмор. Вообще снятие сказочности в «Гэн-

236

дзи моногатари» ни в коем случае не имеет характера голого отрицания. Сказочные схемы в основном наполняются психологическим содержанием и как бы растворяются в нем. Сказочность в «Гэндзи моногатари» убывает от начала повествования к концу и в романе в целом, и в отдельных эпизодах. Как мы знаем, в романическом эпосе на Западе и Ближнем и Среднем Востоке убывание сказочности часто выражается в переходе от первой «сказочной» части ко второй, собственно романической, в которой преодолеваются уже «внутренние» коллизии, после чего та же цель снова достигается уже более прочно («Тристан и Изольда», бретонские романы Кретьена, «Хос-ров и Ширин» Низами; в «Вепхис ткаосани» романический слой облагораживает и дополнительно мотивирует сказочно-героическое действие). И у Мурасаки центр тяжести переносится с внешних препятствий на внутренние переживания, но более плавно, исподволь. Постепенно оказывается, что все «внешнее» только повод для реакций «внутреннего человека», кроме того в :«Гэндзи моногатари» обнаруживается не только недостаточность чисто сказочного, внешне эпического способа достижения цели, не только возможность внутренних конфликтов, но и принципиальная иллюзорность самих целей.

Рисуя внутренние переживания, особенно любовные, Мурасаки Сикибу непосредственно

опирается на лирическую традицию, а также на такие опыты нарративизации лирики, как «Исэ моногатари». Выдвижение любовной темы и известное освоение опыта лирики имеют место и в средневековом романе Европы и мусульманского Востока, но масштаб и того и другого в «Гэндзи моногатари» значительно больший, ибо лирика здесь оказывается одним из непосредственных источников формирования романа.

Если сказочность как-то преодолевается в ходе повествования, то лирическое начало и как настроение, и как определенная поэтика всячески используется, применяясь за пределами стиха.

В своем поверхностном слое (если оставить в стороне сказочные элементы и их преобразование) «Гэндзи моногатари», особенно в первых частях, производит впечатление разбухшего ута-моногатари. Перед нами цепь галантных приключений любвеобильного Гэндзи (как и в «Исэ моногатари», где имеются даже сходные эпизоды, в частности похищение духами возлюбленной, напоминающее убийство Югао демоном Рокудзё), описанных как прозой, так и стихами, которыми герой обменивается с различными дамами. Не только сами стихи, но и прозаические диалоги и картины природы широко используют образы, символы, фразеологию традиционной японской лирики, сохраняя известную условность как в выражении чувств, так и в описаниях. Чрезвычайно широко и искусно используется восходящий к лирике психологический параллелизм между состоянием

237

души и состоянием природы. Картины природы, особенно часто (как и в поэзии) осенний пейзаж, символизирующий начало увядания, не контрастируют, а гармонируют с чувствами героев, у которых также преобладает горечь расставаний и утрат. Подобный психологический параллелизм поддерживает элегическую тональность, окрашивающую многие страницы романа. Например, появление злого духа, убивающего Югао, происходит в полнолуние и сопровождается пронзительным воем ветра и хриплыми голосами сов. В эпизоде прощального свидания Гэндзи с Рокудзё мрачный ночной пейзаж соответствует горьким сожалениям любовников. В главе 11 темные тени величественных сосен и запах апельсиновых деревьев усиливают ностальгические воспоминания.

В описаниях природы, как и в традиционной лирике, к которой они в известной мере восходят, преобладают печальные тона, но праздники всегда происходят на светлом и веселом природном фоне. Как и в лирической поэзии, почти навязчивым символом жизненного круговорота и важнейшим элементом структуры в «Гэндзи моногатари» является циклическая смена времен года. Она составляет и общий фон повествования, и специально сопровождает смену событий и настроений в главах 23—29, и выступает с пронзительной выразительностью в главе 41, где на фоне последней смены сезонов рисуется «увядание» самого Гэндзи.

Существенную роль играет лунный цикл. Луна в той или иной позиции почти всегда входит в природный фон. В главе 12 прямо говорится о том, что луна казалась Гэндзи символом его собственной нисходящей судьбы. В последних главах романа мощным символом все уносящего вечного жизненного потока является грозная река, вблизи которой разыгрывается драма бедной и прекрасной Укифунэ, запутавшейся в любовных отношениях с Каору и Ниоу. Для обозначения женских персонажей автор использует природные символы, большей частью названия цветов и мест: Ки-рицубо означает куст павловнии, Фудзицубо — куст глицинии, Мурасаки — красильную алканну (пурпур; все трое напоминают Гэндзи друг друга и ассоциируются с фиолетово-пурпурными тонами), Суэцумухана — цветок шафрана (за красный нос), Аои — мальву или герань, Югао — цветок вьюнка «вечерний лик» (за белое платье; ей отчасти противостоит Асагао — букв. «утренний лик»); неудивительно, что цветы часто фигурируют в традиционной японской лирике («Мурасаки» очень много раз упоминается в «Манъёсю»). Более специального внимания заслуживает восторженное упоминание павловнии, глицинии, мальвы, вечернего вьюнка в «Записках у изголовья» Сэй Сёнагон. Акаси и Ханатиру-сато («улица падающих листьев») названы по месту обитания; Уцусэми означает оболочку цикады, так как она ускользает из своего одеяния, в котором ее искал Гэндзи. Кроме того, две аристократические возлюбленные Гэндзи, Фуд-

238

зицубо («принцесса сияющего солнца») и Обородзукиё («ночь с луной, подернутой облаком»), символически ассоциируются с солнцем и луной, и это противопоставление с

учетом демонизма луны весьма содержательно. Таким образом, природные символы выступают не в чисто традиционном значении, а в роли своеобразных «классификаторов» женских персонажей и ситуаций их знакомства с Гэндзи.

Из лирики и лирической повести в роман о Гэндзи перешли, согласно И. А. Ворониной, поэтические символы густой травы (символ заброшенности), горного фазана (каждый в своем отдельном гнезде, на дистанции друг от друга), влажного рукава (дождь, слезы, разлука), ветра в соснах или стрекотания цикад в соснах (грусть, тоскливое ожидание) и др. Многие образы в стихах и письмах в романе являются прямой аллюзией на известные места из лирической поэзии; например, образ волн, перекатывающихся через горные острова (в письме юной Мурасаки к Гэндзи), восходит к известному стиху из «Кокинсю». К лирике возводит И. А. Воронина и некоторые - поэтические приемы, применяемые Мурасаки как в стихотворных цитатах, так и в прозаическом тексте, например прием юкари-котоба, основанный на омонимии/полисемии (слово «миру» обыгрывается в двойном значении — «морские водоросли» и глагол «видеть»), слово «ама» — как «рыбачка» и «монахиня», «минки» — как «августовская процессия» и «глубокий снег», имя Укифунэ, букв. «утлая ладья», ассоциируется с буддийским пониманием слова «уки» как «плавучего» и «изменчивого»; название местности Удзи созвучно «уси», что значит «печальный», «бренный»).

В роман переносятся и некоторые приемы композиции лирического стихотворения, например, ассоциативная связь типа «энго». Так, название главы «Хахаки», т. е. «дерево-метла» (вид ракитника, который только издали кажется густым; в этом известный обман надежды), ассоциируется с именем героини и названием главы «Уцусэми» («оболочка цикады»; в руках Гэндзи остается только ее одеяние, и его надежды обмануты) и даже с «Югао» (вечерний цветок, который закрывается утром). Названия глав «Первые голоса птиц», «Бабочки», «Светлячки» объединены радостным восприятием жизни. Лексически связаны и названия глав в последней части («Удзи»): «Бамбуковая река», «Дева у моста», «Укифунэ», «Плавучий мост грез» — во всех этих названиях заключен намек на буддийский мотив текучести и бренности жизни (см.: Воронина, 1981, с. 218—229).

Разумеется, лирическая стихия кульминирует в стихотворных вставках (стихи, которыми обмениваются персонажи романа) и диалогах, но она проникает и глубоко в толщу романной повествовательной прозы Мурасаки.

Несколько жеманные, стилизованные выражения чувств должны свидетельствовать не только о галантности, но и о тон-

239

кой чувствительности участников событий. С чувствительностью непосредственно ассоциируется меланхолический, элегический пафос, прямо или косвенно связанный с представлениями буддизма о всеобщей изменчивости и бренности. Однако по мере развертывания повествования этот условный язык традиционной лирики и буддийской риторики все больше и больше обнаруживает себя именно как язык (в широком смысле слова), как способ выражения гораздо более сложных и более индивидуализированных душевных состояний, а в дальнейшем в самом повествовании условные формы галантности не раз прямо сопоставляются автором в положительном или отрицательном плане с истинными переживаниями персонажей.

Под внешним слоем стилизованной элегичности постепенно открывается психологическая глубина, чувствительность не исчезает, но получает более глубокую психологическую мотивировку, а буддийская меланхолия оказывается неизбежным выводом из развертывающейся картины человеческой жизни. При этом психологизм не только не вытесняет, но по-своему оживляет и реактуализирует архетипические начала японской поэтической (и отчасти сказочной) традиции. Мастерство тонких психологических наблюдений Мурасаки, несомненно, поддерживалось опытом лирических дневников с их пафосом не только эмоционального самовыражения, но и более строгого самоанализа, с их своеобразной импрессионистской манерой описания быта, природы и собственных переживаний, которую никак нельзя себе представить в произведениях средневековой литературы других культурных ареалов. Возможно, что именно этот психологический импрессионизм вводит дополнительное измерение в японском романе Мурасаки, не ведомое ни Кретьену, ни Низами, ни Руставели. Близость лирического дневника к роману особенно

наглядно вырисовывается при сопоставлении с «Гэндзи моногатари» сохранившихся фрагментов дневника самой Мурасаки Сикибу. Фрагменты эти относятся к 1008—1010 гг., когда часть романа была уже написана. Дневник упоминает, между прочим, и реакцию придворной среды на появление рукописи «Гэндзи моногатари», некоторое недоброжелательство этой среды по отношению к «ученой женщине» и прозвище «Госпожа Нихонги», данное ей по этому случаю. В дневнике, как и в романе, описывается обстановка при дворе, рисуются короткие бытовые сценки, приходы и уходы гостей, не всегда удачные обмены шутками и стихами, попытки ухаживания и т. п., даются беглые портреты иногда робеющих, но кокетливых дам и не всегда галантных кавалеров, которые порой являются навеселе. Очень много внимания уделяется описанию одежд, особенно их цветовой гамме. Организуя начодом в известной мере являются описания праздничных придворных церемоний, в частности по случаю рождения сына молодой императрицей, которой служит Мураса-

240-  
ки Сикибу. Известное место уделено и пейзажам, особенно осенним и лунным, в соответствии с традицией японской лирики. Пейзажи увязываются с меланхолическим настроением автора дневника, которая жалуется на одиночество, трудность контактов и плохое взаимопонимание с другими, на перспективу старости (ей было в это время 30 лет!), на неумение отдаваться текущим радостям. Она даже заговаривает об уходе от мира,, хотя, видимо, и не слишком серьезно. Описание и природы, и людей дается отдельными штрихами, в нетрафаретном ракурсе (тонкие профили, полузаслоненные веерами, взгляд в сад из комнаты наискосок через крытый проход и т. п.), в упомянутой импрессионистской манере. Много внимания уделяется эстетическим оценкам внешности и поведения придворных в соответствии с идеалом моно-но аварэ. Одежда женщин описывается всегда как красивая; молодая императрица и одна из придворных дам неизменно вызывают восхищение, к другим отношение более сдержанное. Эта дама сравнивается в одном месте с героинями моногатари.<sup>1</sup> Про мужчин Мурасаки прямо говорит,, что Гэндзи среди них не было (хотя часто упоминаемый в дневнике Митинага, возможно, был одним из его прототипов). Оценки ее в отличие от Сэй Сёнагон (которой она явно не симпатизирует за желание подчеркнуть свою индивидуальность и гиперкритицизм) никогда не имеют сатирического характера. Этому она дает принципиальное обоснование, говоря, что никто не бывает слишком плохим или слишком хорошим, что достоинства всегда компенсируются недостатками (ср. традиционное китайское и японское представление о неразделимости темного/светлого начал) и что глубокую природу человека описать трудно. Данная установка, так же как и указанные выше мотивы, манера видеть и описывать вещи, меланхолический эстетизм — все это содержится и в «Гэндзи моногатари».

Как сказано, роман о Гэндзи разворачивается вокруг его любовных приключений, причем за галантно-чувствительной фразеологией постепенно открывается весьма драматическое изображение чувств и отношений. Любовь, как мы знаем, является специфической темой романа, обращенного к частной жизни героев уже на ранних этапах развития жанра. В героическом эпосе и сказке любовная тема обычно конкретизирована как поиски «суженой», а «суженая» есть большей частью поэтическое обозначение девушки, принадлежащей к тому роду, откуда по традиции полагалось брать жен с должным соблюдением экзогамии (запрет браков в своей группе, не говоря уже о запрещении инцеста) и эндогамии (отказ от слишком отдаленных браков из «чужих» племен; см. об этом: Мелетинский, 1963). Роман и средневековая лирика на первых порах наследуют это представление о «суженой», но, по мере того как возникает изображение индивидуальной любовной страсти, страсть эта все больше описывается как стихийная сила, вно-

241

сящая социальный хаос, как некое благородное безумие, сотрясающее устои. Именно так изображалась индивидуальная любовная страсть в историях Тристана и Изольды, Вис и Рамина, Лейли и Меджнуна, китайского императора Сюаньцзуна и его наложницы Ян Гуйфэй (сюжет знаменитой «Песни о бесконечной тоске» Бо Цзюйи). Не случайно трагическая история Ян Гуйфэй (убитой как мнимой виновницы общих бедствий из-за того, что, полностью завладев императором, она отвлекла его от дел государства) вспоминается в «Гэндзи моногатари» с первых

страниц при описании любви старого императора к матери Гэндзи, а затем — любви самого Гэндзи к Югао. Влюбленность старого императора в Кирицубо, по общему мнению, угрожает нормальному функционированию государства (здесь можно видеть реликт представления об императоре как царе-жреце).

Люди говорят о старом императоре: «„Утратил всякий рассудок... Совершенно забросил мирские дела. Это весьма нехорошо!“ Но он склонен был по-прежнему пренебрегать Делами правления» (Гэндзи моногатари, пер. Конрада, с. 526). Император говорит: «Люди начинают относиться ко мне все хуже и хуже... совсем превратился для них в какого-то глупца» (там же, с. 593). Но, потерявшему возлюбленную, «ему уже не проснуться от этого сна» (с. 592). Он проводит «дни и ночи в слезах, в безысходной печали» (с. 591), вспоминает знаменательные теперь для него строки поэмы о Ян Гуйфэй.

Напомним, что сходным образом относились и к потерявшему голову Мубаду в «Вис и Рамине» Гургани. Мубад не только обезумел от любви к молодой жене, но стал бессилен в половом отношении, что, согласно архаическим мифологическим представлениям, описанным Фрейзером в «Золотой ветви», является знаком одряхления царя-мага, истощения его магической силы и необходимости смены. На смену Мубаду идет его младший брат и наследник Рамин, действительно становящийся после смерти Мубада царем, причем царем счастливым и справедливым, приносящим благоденствие. Любовная связь с женой старшего брата в реликтово-мифологическом плане могла трактоваться как знак его зрелости и необходимой для царя магической силы, но в контексте романа Гургани любовь Рамина еще безумней любви Мубада, она является выражением преступного, асоциального характера, который может принимать индивидуальная любовная страсть. Нечто подобное находим и в романе Мурасаки: сын императора, нежно любимый отцом принц Гэндзи, безумно влюбляется в наложницу отца Фудзицубо (он сам говорит, что «эта страсть выгонит его из рая», действует в отношениях с ней «как во сне», устраивает дикие, бурные сцены и т. д.; он также вспоминает историю Ян Гуйфэй) и вступает с ней в любовную связь, плодом которой является мальчик, формально считающийся сыном (а не внуком) старого императора.

242

Впоследствии Гэндзи достигает высот власти, а когда его сын (формально — сын и наследник старого императора) делается императором, то Гэндзи становится первым человеком в государстве. И здесь запретная связь (нарушение табу) в архетипе могла служить знаком дряхлости императора и зрелости его сына, но в рамках романа является выражением социального хаоса, к которому ведет любовное безумие.

Последствия греха Гэндзи очень велики, в частности потому, что сын Гэндзи и Фудзицубо в перспективе должен совершать поминальный синтоистский обряд в честь старого императора, а так как он на самом деле не является его сыном, то соответствующие церемонии теряют магическую силу. Этот грех впоследствии приводит к суровому возмездию (действие кармы). В романе о Гэндзи герой, почитающий своего отца, страдает еще больше, чем Тристан, почитающий своего дядю, короля Марка, не говоря уже о Рамине, настроенном более цинично. Отметим, что старый император еще более снисходителен и доверчив, чем Марк. Вместе с тем запретный характер любви Гэндзи к Фудзицубо подчеркнут сильнее, чем во французском и персидском романах, за счет архетипического мотива инцеста, ибо Фудзицубо не только жена отца, но напоминает, по общему признанию, мать Гэндзи, и это обстоятельство только усиливает его страсть (или является ее тайной причиной). Более того, автор идет на известное обобщение, придавая и другим любовным увлечениям Гэндзи инцестуальный оттенок и тем самым подчеркивая асоциальные возможности любовного безумия. Любовь Гэндзи и Мурасаки, ставшей впоследствии его женой, поддерживается ее сходством с Фудзицубо, а тем самым и с матерью Гэндзи.

Инцестуальный оттенок в любви к Мурасаки дополнительно подчеркивается тем, что отцовская нежность к девочке смешивается с зарождающейся страстью и постепенно уступает место последней. Эта психологическая амбивалентность показана очень подробно и через мысли самого Гэндзи (например, мечтая, как отец, воспитать красивую девочку, он вдруг испытывает желание, чтобы это было настоящее любовное приключение), и через восприятие женщин, окружающих юную Мурасаки. Таким образом, «метафорический» инцест типа «сын/мать» (Фудзицубо) заменяется типом «отец/дочь». Замечательно, что история с Мурасаки в этом плане имеет ряд параллелей в амбивалентном отношении Гэндзи к дочерям его бывших любовниц — к Акиконому, дочери Рокудзэ, и особенно к Тамакадзуре, дочери Югао. Гэндзи оттесняет родного отца

Тамакадзуры и делается сам ее приемным отцом, но под этой уже лицемерной маской он вынашивает любовные планы, причем воспоминания о былой любви к Югао только обостряют его страсть к ее дочери. Нако-нец^в какой-то мере в том же ряду стоит и официальный брак Гэндзи с Нёсан, в котором, однако, наоборот, супружеские о'т-16\* 243

ношения с юной принцессой являются формой «отеческого» покровительства; красота Нёсан поражает его только в последний момент, перед ее пострижением в монахини. Такая психологическая реактуализация архетипа инцеста в романе может быть связана не только со стойкостью инцестуальных мотивов в древнеяпонской мифологии (брак богов-близнецов Идзанами и Идзанаги, культ богини-матери и чудесно рожденного ребенка), но и с эндогамностью брачно-семейных связей в высшем аристократическом обществе в средневековой Японии.

Вместе с тем архетипическая инцестуальная тема преобразуется в чисто-романическую тему «верности сердца», ведущей к переносу любви на внешне сходных, в том числе с матери на дочь.

Асоциальный губительный характер страсти демонстрируется не только инцестом, но и менее острыми нарушениями социальных границ, ибо любовь сталкивает Гэндзи то с социально высшими (Обородзукиё — свояченица нового императора, впоследствии жена императора, и Фудзицубо), то с социально низшими (Уцусэми, Югао и др.), не говоря уже об адюльтере, как таковом. Изображая, как любовь ведет к страданию и гибели, Мурасаки Сикибу использует синтоистские (дух ревнивой Ро-кудзё убивает соперниц) и буддийские представления (карма проявляется<sup>1</sup> в том, что Нёсан рождает от молодого Касиваги ребенка, который формально считается сыном Гэндзи, точно так же как сын Гэндзи считается сыном старого императора). Любовь ведет к гибели, однако самые сильные вспышки любви возникают перед смертью. Но эта связь, отчасти продолжающая темы японской лирики, не обнажается все же в своих ритуально-мифологических архетипических корнях. Эндогамность (т. е. запрет браков и любовных связей вне довольно узкого круга) с очевидностью выступает в самом романе; о ней сообщает и специальная историко-этнографическая литература (см.: Мак Каллог, 1967). Отчасти в силу эндогамии в хэйанском придворном обществе практиковались нередко браки между близкими родственниками, за исключением, разумеется, браков родителей и детей, родных братьев и сестер, также за исключени-ем — но не абсолютным — пасынков. В. Х. Мак Каллог обращает внимание на то, что Югири сдерживает себя в отношении Тамакадзуры, считая ее своей сводной сестрой, и по тем же причинам, после выяснения того, что она дочь не Гэндзи, а Тюдзё, за ней перестают ухаживать Касиваги и Кобаи, сыновья Тюдзё. Аналогичным образом Югири сдерживает свои чувства по отношению к мачехе Мурасаки, а Фудзицубо приходит в ужас от любви к ней «пасынка» Гэндзи (Мак Каллог, 1967, с. 135—137). Но Мурасаки не только подчеркивает опасность нарушения формальных табу, но придает этим табу именно инцестуальный оттенок за счет психологического фактора — ассоциаций, ведущих к родной матери, или все время объеди-

244  
няющих в качестве любовных объектов мать и дочь, или смешивающих отцовские и супружеские чувства. Мурасаки собственно оперирует «метафорическим» инцестом мать/сын и отец/дочь, и этот метафорический инцест порождает впечатление инцестуального смешения чувств. ,

Характерно, что Гэндзи иногда грезит о любви за пределами двора — с «простой» девушкой. Не случайно его трогает лишенная всякой манерности бедная Югао, не случайно он зачарованно слушает рассказ о живущей на одиноком берегу поэтичной Акаси и т. п. Впрочем, эта непритворная «простота» не должна сочетаться с невоспитанностью, плохим вкусом, отсутствием утонченности, а источником эстетического-воспитания и тонкости чувств остаются двор и «свет». Любовь вне двора, запретная любовь к женщинам низших социальных рангов, т. е. со своего рода нарушением эндогамии, также ведет к драматическим коллизиям и гибели любимых женщин (той же Югао).

Любовь является источником страданий и гибели; рано умирают любимые героем Фудзицубо, Югао, Аои, Мурасаки. Любовь и смерть в большей мере сближены в «Гэндзи моногатари», чем в «Тристане и Изольде» даже в версии Тома. При этом самые сильные вспышки любви

возникают перед разлукой или смертью (чего нет в «Тристане и Изольде»). Орудием гибели Югао, Аои и Мурасаки является, как мы знаем, дух томимой ревностью Рокудзё, старой любовницы Гэндзи (дух действует помимо ее воли как при ее жизни, так и после смерти).. Ревность, оборотная сторона любви, в изображении Мурасаки Сикибу—один из главных источников страданий. Психология ревности развернута на примере Рокудзё, Аои и особенно Мурасаки, а дополнительные штрихи дают сцены между Кумой и Югири (когда Югири решает взять вторую жену) или между женой генерала Хигэкуро, шурина императора, и ее супругом-по поводу готовности генерала жениться на Тамакадзуре. Чувства Рокудзё представляют собой клубок противоречивых эмоций— ревности, стыда за свои поступки, страха окончательно оттолкнуть Гэндзи. Ее поведение дано в контрасте с поведением Аои, первой жены Гэндзи, у которой ревность ведет к проявлению высокомерия, холодности по отношению к мужу, нежеланию замечать его нежность. Мурасаки — тип идеальной жены — старается подавлять в себе вспышки ревности к Асагао, к Акаси и, наконец, к Нёсан, хотя попытки Гэндзи ее успокоить обычно имеют обратный результат. Умение Мурасаки сдерживать ревность все больше увеличивает глубокую привязанность к ней Гэндзи, но сламывает ее окончательно. Она убита одновременно своей собственной ревностью и демоном ревнивой Рокудзё. Сцены между Югири и Кумой и особенно между генералом Хигэкуро и его супругой являются образцом чисто бытового изображения вульгарного скандала на почве ревности, демонстрацией банальной женской истерики.

245

С исключительным мастерством Мурасаки Сикибу умеет изображать драматизм как самих любовных переживаний, так и порой неразрешимых внешних коллизий, ими порождаемых. Как мы уже отмечали, Мурасаки Сикибу при этом прекрасно отдает себе отчет в отрицательном влиянии полигамии, аристократического высокомерия, браков по расчету и т. д., но возлагает полную ответственность на саму человеческую природу. Она очень чутко воспроизводит страдания своих героинь, происходящие из-за их относительно невысокого положения в социальной иерархии. Выступая против изображения низкой жизни сказочными моногатами, Мурасаки Сикибу сама не чужда известной идеализации обездоленных. «Гэндзи моногатами» прямо начинается с описания горькой судьбы Кирицубо, матери Гэндзи, гонимой и третируемой не только Кокидэн, старшей женой императора, но и другими придворными, из-за несоответствия положения любимой наложницы императора и ее не столь высокого ранга. Эти преследования были причиной болезни и смерти Кирицубо. Гэндзи вынужден скрывать свою любовь к бедной Югао, живущей на окраине столицы и окруженной плебейским бытом соседей (Гэндзи коробит звон кухонной посуды над головой и т. д.). Он страстно привязан к Югао и боится, что его попытка пренебречь социальной дистанцией между ними в конце концов приведет ее к гибели. Как уже упоминалось, Акаси вынуждена согласиться на то, чтобы Мурасаки удочерила ее ребенка, так как сама Акаси только дочь провинциального экс-губернатора, а провинциальное чиновничество в целом имеет более низкие ранги, чем столичное. Но и сама Мурасаки не может получить полного статуса супруги Гэндзи и тяжело» страдает оттого, что этот статус получает молоденькая Нёсан по просьбе ее отца — экс-императора. (Правда, В. Х. Мак Кал-лог, полемизируя с Моррисом, считает, что социальный статус Мурасаки не может помешать ей быть главной женой Гэндзи; см.: Мак Каллог, 1967, с. 138.) Смерть Мурасаки, как отчасти и смерть Югао, имеет ту двойную мотивировку, о которой упоминалось выше: болезнь, порожденная страданием, и прямое преследование со стороны духа соперницы.

Таким образом, развивая те тенденции к бытовизации сказки, которые наметились уже в самих дэнки-моногатами, Мурасаки Сикибу доводит социально-бытовую конкретизацию до такого предела, при котором разрушаются условные сказочные схемы. Бытовое полотно, нарисованное Мурасаки, гораздо богаче, чем в дэнки-моногатами, многие детали японского придворного-быта X в. и отношения людей в обществе ярко встают со страниц «Гэндзи моногатами». Однако тенденцию к социально-бытовому реализму не надо преувеличивать (Мурасаки все же стремится к обобщенно-идеализирующему методу изображения) и-' социально-бытовую конкретизацию никоим образом не следует трактовать как социальную критику. Хотя Мурасаки Си-

246



кибу прекрасно видит связь между сложностью социальной иерархии или полигамией и некоторыми драматическими коллизиями, хотя ей ясна эгоистическая подоплека придворных интриг и т. п., она ни в коем случае не является борцом против общественной несправедливости, за эмансипацию женщин или за другие социальные сдвиги.

Между тем некоторые японские ученые, а у нас Е. М. Пинус {1970} и И. А. Воронина (Воронина, 1981), вполне справедливо усматривая в нарисованной Мурасаки социально-бытовой картине отражение социальных противоречий и социальной несправедливости в хэйанском обществе, в частности в положении женщины в условиях полигамии, склонны видеть в Мурасаки носительницу социального протеста. Между тем Мурасаки скорее присуще (в отличие, например, от эссеистки Сэй Сёнагон) идеализирующе-гармонизирующее любование придворным бытом и его изысканной утонченностью, его «сказочным» великолепием (такие утонченность и великолепие неведомы архаическим сказочным повестям). Прекрасные героини более низких «рангов», живущие в предместье или в провинции, квалифицируются скорее как примеры скрытого очарования, как сокровища в некоей социально скромной «оправе», а также в качестве дополнительных -иллюстраций неизбежности страдания; при этом подразумевается, что не социальная среда, а каждый сам несет ответственность за свою судьбу.

Изображая трагизм идущих от сердца сильных страстей, Мурасаки ассоциирует его в некоторой мере с проблемой конфликта между любовью и долгом: преступная связь с мачехой и как следствие -нарушение синтоистского поминального культа, недозволенные любовные отношения с женщинами низших рангов, отчасти и высших. Первое, т. е. связь с женой отца, как уже отмечалось, сравнимо с проступком Тристана перед его дядей Марком. Второе не находит западных и средневосточных параллелей: «золушка» Энида в «Эреке и Эниде» Кретьена достаточно благородного происхождения, и ее охотно принимают при дворе короля Артура; Хосров может иметь в своем гареме любых наложниц и медлит с официальным браком с Ширин по внутренним причинам; героям Руставели не приходит в голову влюбляться в социально низших (пример — отношения Автандила с Фатьмой). Любовная связь с женщинами низших рангов не столько всерьез роняет Гэндзи, сколько впоследствии приносит горе этим женщинам. Ссылка Гэндзи за флирт с Обородзукиё, предназначенной в невесты новому императору, трактуется как несправедливость и несчастье и чести Гэндзи не затрагивает. Честь Гэндзи как рыцаря — эпического героя не может быть вообще затронута, так как идеал рыцаря-воина чужд хэйанской литературе.

Главное для Мурасаки — это то, что любовь приносит и радость, и горе, обогащающие душу тонкие переживания, мучи-

247

тельную горечь разлук для влюбленных в будущем, страдания ревности, иногда позор и необходимость уйти из мира в монастырь — для женщин.

Мурасаки, как Кретьен и Низами, ищет гармонизации, но на других путях. Известное облагораживающее действие любви можно отметить не только на Западе и Ближнем и Среднем Востоке, но и у Мурасаки, и оно также отчасти связано с «кур-туазностью» в японском смысле, т. е. теми изящными и утонченными чувствительными формами отношений между дамами ж кавалерами, которые культивировались при хэйанском дворе. Эти утонченные отношения не изображаются как грубо чувственные; эротика достаточно сублимирована и эстетизирована. Но, разумеется, любовь здесь не является источником героической энергии или царской мудрости, идеализация прекрасной дамы бесконечно далека от какого бы то ни было обожествления. В этом плане трудно сравнивать дам из романа о Гэндзи не только с героинями Кретьена или Руставели, но даже с Ширин и Лейли (при отсутствии «рыцарской», куртуазной; доктрины на мусульманском Востоке).

'Собственно, о радикальной гармонизации как принципиальном выходе из противоречий и горестных коллизий в «Гэндзи моногатари» речь идти не может.

Возможна частичная гармонизация за счет отказа от крайнего любовного безумия, за счет гуманного и мягкого отношения к объектам страстей и любовных походов, за счет предельной субъективной и объективной эстетизации любовных отношений и главным образом за счет глубокого осознания пре-ходящести радостей и счастья, неизбежности разлуки и смерти,, бренности прекрасных мгновений и всей жизни. Выход этот требует не столько

реальных действий, сколько отказа от них, не столько поступков, сколько рефлексии. В этих различиях отчасти отражается расхождение между христианской -(и мусульманской) этикой, с одной стороны, и буддийской — с другой.

Любовь для Мурасаки Сикибу есть человеческое чувство *rag excellence*, и через изображение любви раскрывается природа человеческих чувств, притом в рамках концепций японизированного буддизма. С одной стороны, любовь выступает как: те самые желания, привязанности, которые в конечном счете ведут к страданиям и от которых буддизм призывает отрешиться и отказаться (Гэндзи после очередных потерь и разочарований вновь и вновь думает о пострижении в монахи, но так: и не решается); с другой стороны, любовь есть высшая способ- ность ощущения и переживания индивидуально-неповторимых: мгновений, высшая способность ощущения печального очарования вещей (моно-но аварэ).

Бее любовные переживания в «Гэндзи моногатари» в какой-тб мере являются эстетическим переживанием Гданью восхище-  
248

ния прекрасному в лице предмета любви и одновременно нравственным выражением сострадания.

Эстетическое начало (и это' чисто японская черта) даже превалирует над этическим. Например, когда Гэндзи вдруг проникается сознанием красоты Нёсан, то он готов простить ей ее невольную измену — «все мысли о ее неверности исчезают из его головы. При такой красоте все вещи должны быть забыты» (Гэндзи моногатари, пер. Уэйли, с. 684). Впрочем, уже поздно, так как Нёсан приняла твердое решение постричься в монахини. Эта ситуация очень характерна для романа, ибо любовь и красота все время даются под знаком их преходящести, 'под тенью разлуки и смерти, о чем мы уже писали. За этим стоит даже не столько определенная концепция любви, сколько буддийское представление о всеобщей изменчивости вещей. Самые сильные вспышки -чувств Гэндзи происходят перед разлукой, временной или вечной, с предметом страсти (перед смертью Аои, перед гибелью Югао, перед отъездом Рокудзё из столицы, перед расставанием с Мурасаки из-за ссылки, перед расставанием с Акаси при возвращении из ссылки и т. д.). При этом обычно подчеркивается исключительная красота возлюбленной перед расставанием или смертью («никогда раньше чудесная красота Аои не поражала его так странно»; см.: там же, с. 168); Акаси оказывается «особенно очаровательной» тогда, когда Гэндзи уже знает о перспективе своего возвращения в столицу, «никогда не видел ее при полной луне и был поражен ее красотой». Поэтому радость Гэндзи от близкого возвращения в столицу и грустное сознание того, что он навсегда покидает места изгнания, ощущаются одновременно. Отсюда — вечная близость радости и горя, счастья и сожаления, чувства полноты жизни.и бренности земного.

• •  
Представление о моно-но аварэ предполагает, как мы знаем, известную сопричастность субъекта объекту и нечто вОде «коммуникаций» на экзистенциальном уровне в понимании Яс-перса. Чувство и чувствительность достигают своего апогея в -своеобразной «границной ситуации» (в смысле, придаваемом.это-му термину немецким экзистенциализмом).

Таким образом, изображение чувств у Мурасаки неотделимо от чувствительности, которая часто выражается в печальных ламентациях, горьких сожалениях, элегических вздохах. Как сказано, этот сентиментальный налет навеян во многом буддизмом' и усвоением уроков лирики, но он имеет прямое отношение и к самому факту открытия внутренней душевной жизни, Специфичному для формирующегося жанра романа и чуждому ге-роико-эпической эстетике. (В качестве отдаленной параллели укажем на экзальтированность героев Руставели, в целом очень непохожего на Мурасаки. Это косвенно доказывается и сравнением с опытом западноевропейского романа XVII в.)

Но стихия чувствительности, полностью господствующая в  
249

первых главах, где мы видим мир в основном глазами юного, даже несколько наивного героя, по мере 'развития повествования углубляется благодаря психологическому анализу и нарративному развертыванию лирических тем. Анализ автора отчасти дополняется самоанализом героев. Изображаются тонкие оттенки переживаний, раздвоение и борьба чувств, вскрываются подспудные эгоистические пружины поведения, различие мыслей, чувств и поступков. Мы уже

наблюдаем за одними персонажами глазами других, мы видим со стороны и самого героя; отдельные люди выступают перед нами как психологические миры, во многом замкнутые друг для друга, с трудом находящие общий язык и т. д.

На весьма ограниченном материале любовных отношений Гэндзи выявляется огромное разнообразие эмоциональных реакций и всякого рода психологических ходов. Мы видим, как глуповатые и бескорыстные чувства борются в Гэндзи с капризом, любовным любопытством, которое разжигается холодностью или сопротивлением, с упрямством в достижении однажды поставленной цели, видим и то, как дурные поступки вызывают у него угрызения совести. Мы наблюдаем двойственность чувств Гэндзи к одним (к Аои из-за ее надменности и к Рокудзё из-за ее «демонизма») и двусмысленность к другим (к Тамакадзуре, одно время к Мурасаки). Мы наблюдаем, как элементы лицемерия проникают в самые чистые отношения в принципе очень искреннего человека; например, Гэндзи пишет действительно горячо любимой Мурасаки особенно нежные и обстоятельные письма из ссылки именно в тот период, когда у него возникает связь с Акаси. С годами его способность к лицемерию растет, что наиболее ярко проявляется в истории с Тамакадзурой. Прямо говорится о том, что Гэндзи хитрит, представляется искренним, желая скрыть перед двором задние мысли (там же, с. 783—784). Он знает, что «его чувства мучительны и непристойны» (там же, с. 687), «в глубине души он прекрасно сознает, что его поведение неуместно и неосмотрительно» (там же, с. 689). Даже сын его Югири замечает двойственное поведение отца и хочет узнать, что тот думает «на самом деле» (там же, с. 783). Мурасаки Сикибу умеет подметить лицемерие и на бессознательном уровне, показывая, как Гэндзи пытается «разными мыслями ускользнуть от сознания вины» (там же, с. 639).

Писательница блестяще показывает трудность взаимного понимания и гармоничности отношений, хотя бы любовных. Эта трудность внешне поддерживается изоляцией женщин в доме, всевозможными запретами и строгостями формального этикета, вынуждающими к тайным коротким свиданиям за темными ширмами, иногда даже в маске (как в случае с Югао, которая первое время сама не видела лица Гэндзи). Подобная таинственность имеет даже известную притягательность. Но, разумеется, главное заключено не во внешних обстоятельствах, а во внут-

ренних преградах. Такие преграды иногда возникают даже в отношениях Гэндзи с Мурасаки вопреки его открытой дружбе с Мурасаки-девочкой и прекрасным характерам обоих супругов. Даже у них возникают неадекватные реакции, когда слова Гэндзи имеют обратный результат; например, когда он просит Мурасаки сыграть на кото, это вызывает у нее ассоциацию с игрой Акаси. «Его обычно хорошее расположение и любезность опустошили ее, уступив место дикой ревности и обиде» (там же, с. 296). Также с большой тонкостью показано, как упреки в холодности, которыми осыпает Гэндзи Тамакадзuru, вызывают у нее ощущение затравленности. В романе о Гэндзи в отличие как от исторических анналов, так и от сказочных моногатаи делается попытка обрисовки характеров. И. А. Воронина (Воронина, 1981, с. 154) справедливо отмечает, что в изображении характеров в этом романе сочетаются этикетная характеристика (общее очарование, чувствительность, красивая одежда, иногда владение музыкальным инструментом) и индивидуальные черты.

Не случайно глава 2, также имеющая вводный характер {первая излагает историю любви родителей Гэндзи и очень краткие сведения о его детстве), содержит сцену обсуждения друзьями Гэндзи женских характеров с приведением соответствующих примеров. В принципе этот «синхронический» обзор в какой-то мере затем развернут «диахронически» в последующих главах, описывающих отношения Гэндзи с различными женщинами. По крайней мере одна из них, Югао, фигурирует в обоих планах.

Перед нами проходит целая галерея женских характеров, отчасти классифицируемых своими прозвищами (из мира цветов и др.). Мурасаки Сикибу многообразно пользуется приемом контрастов, в том числе и противопоставления (в рамках отдельных эпизодов и глав) друг другу женских характеров. Так, например, глава 9 построена на конфликте и резком контрасте холодно-надменной Аои и страстно-демонической Рокудзё. Глава 3 рисует пленительную в своей тихой сдержанности Уцусэми на фоне ее падчерицы, ведущей себя свободно и небрежно. Не раз на страницах романа сопоставляются гармоничная, жизнерадостная Мурасаки и ранимая, болезненно деликатная, всегда готовая уступить Акаси. Однако, несмотря на это специальное использование приема контраста, в общем и целом женские характеры подаются в романе как серия незаметно переходящих друг в друга вариантов (что соответствует ассоциации с оттенками красного цвета). Такой подход объясняется тем, что перед нами не только первая попытка

изображения психологии характеров, но и буддийские представления о различных личностях как различных комбинациях одних и тех же начальных элементов. В порядке варьирования пугливости Уцусэми противостоит доверчивость Югао, пугливости Нёсан — са-

251

моуверенность Аои, жизненной неустойчивости Югао — твердость ее дочери Тамакадзуры и т. п.

Большинство женских характеров (за исключением комически заостренного облика чудаковатой Суэцумуханы) обрисовано очень мягко, так что все они составляют некую непрерывную цепочку, оцененную с точки зрения соответствующих идеалов. В духе средневековой японской эстетики идеал включает прежде всего тонкую чувствительность и хороший вкус, гармоническое изящество, уравновешенность и неброское, может быть, даже скрытое очарование. Некоторым «субъективным» эквивалентом скрытого очарования является неожиданное обнаружение непредвиденных положительных качеств, о чем много говорят молодые люди «в дождливую ночь» в главе 2. Способность тонко чувствовать является общей чертой женских характеров в «Гэндзи моногатари». Больше всех удовлетворяет идеальному комплексу гармоническая, уравновешенная Мурасаки, но в образах Уцусэми, Югао, Акаси, Нёсан специально подчеркнуты их скрытое очарование, их неброская красота, хрупкость и нежность, пленяющие Гэндзи. Особо ценятся природный вкус и такт—результат самой природы, а не воспитания, например у Югао и ее дочери Тамакадзуры. Приоритет внутреннего над внешним очень важен, но и здесь есть граница, нарушение которой показано на примере Суэцумуханы. Самоуверенная надменность Аои и бешеная несдержанность Рокудзё маркируют другие возможные пределы отступления от идеала.

Разнообразным вариантам женских характеров противостоит гораздо более ограниченное число мужских, в основном сам Гэндзи. Очень важно подчеркнуть, что Гэндзи является одновременно и идеальным героем, и воплощением человека вообще. Гэндзи наделен такой красотой, что «старые монахи забывают в его присутствии грехи и забыты жизни, от которой они отказались, и хотят жить немного дольше в мире, где так много красоты» (Гэндзи моногатари, пер. Уэйли, с. 85). Гэндзи обладает идеальным вкусом и душевной тонкостью. Он прекрасно рисует, играет на кото, танцует, имеет солидное образование в китайском духе и т. д. Ни одна из женщин, по крайней мере во времена его юности, не может ему противостоять. Среди его достоинств, однако, не упоминаются воинское искусство и храбрость (правда, во время бури и он не хочет прослыть трусом). Мы уже не раз упоминали об отсутствии идеала воина и презрении к войне и грубой силе в хэйансшм придворном обществе.

Следует, подчеркнуть, что Гэндзи специфически романический герой, немислимый не только в исторической хронике или героическом эпосе, но даже и в продолжающих эпические традиции западноевропейских рыцарских романах. Он совершенно изъят из воинской и даже политической сферы и погружен в частную жизнь. Этому способствуют как сама его судьба, так и отсутствие у него вкуса к политике. Он сам говорит об этом

252

престарелой матери своей первой жены: «Я не создан для общественных дел» (там же, с. 760). При этом, однако, он остается героем, и героическое в его характере отчасти проявляется в том, что, будучи глубокой натурой, он все доводит до конца. Многочисленные любовные приключения Гэндзи являются его-главными подвигами, внешне сопоставимыми с рыцарскими приключениями в западноевропейском средневековом романе. Это породило у европейских критиков очень прочное сравнение Гэндзи с Дон Жуаном. Тип циничного покорителя сердец, по-видимому, «был выведен в не дошедшем до нас (но упоминаемом в разных источниках, в том числе в «Отикубо моногатари», в «Записках у изголовья» и в самом «Гэндзи моногатари», гл. 2) моногатари о Катано, но таким вовсе не является Гэндзи, В отличие от Дон Жуана Гэндзи нисколько не восстает против общепринятой морали и религии (см. об этом: Жанейра, 1970, с. 71—74). Даже эстетизированная трактовка Дон Жуана как переходящего от женщины к женщине в вечных поисках идеала не соответствует облику Гэндзи. Гэндзи, наоборот, и это очень важно отметить, отличается особой «верностью» сердца, неумением никого забыть, способностью мгновенного и интенсивного воспроизведения эмоций, отсроченных на многие годы (гл. II). «Не было в его обычае

забывать тех, кого он когда-либо любил» (Гэндзи моногатари, пер. Уэйли, с. 109), и он практически: всю жизнь опекает тех, кого однажды полюбил или с кем когда-то имел случайную связь. Исключительная эмоциональная память составляет специфическую черту душевного склада Гэндзи и делает его в известном смысле идеальным героем, как бы чувствительным прибором, реагирующим на все прекрасное<sup>^</sup>

Мы уже вскользь отметили, что «верность сердца» парадоксальным образом как бы объясняет перенос любви с матери на дочь или на некоторых других женщин.

Вместе с тем, как уже говорилось выше, Гэндзи не только-идеальный герой, но и воплощение человека вообще, вследствие чего он не лишен и слабостей, по-разному проявляющихся в разные периоды жизни; его судьба формируется на наших глазах его поступками, разворачивается в «многократную» жизненную драму. На материале его жизни читатель познает действующие психологические механизмы, связь причин и следствий, понимаемую на буддийский лад. Высокая чувствительность и одновременно гармоничность природы Гэндзи только подчеркивают неотвратимость действия этих механизмов и связей. Предшествующее изложение уже содержит целый ряд примеров.

Характер Гэндзи в некоторой степени оттеняется прочими-мужскими образами—его друга-соперника Тюдзё, сына Югири, друга последнего — Касиваги, внука Ниоу и мнимого сына (фактически сына Нёсан от Касиваги) Каору. Сюжетно Ниоу и Каору как два друга-соперника отчасти повторяют в этом же смысле Гэндзи и Тюдзё. Кроме того, Ниоу и Каору как бы про-

должают разные, противоположные стороны характера Гэндзи.

Не говоря уже о том, что дети и внуки (в их числе и мнимый сын) продолжают карму Гэндзи, они именно в силу разных характеров демонстрируют универсальность и неизбежность действия тех же законов и неизбежность противоречий и страданий. В частности, Югири, казалось бы, обладает более строгим и целеустремленным характером и умом, чем его отец, стремится избежать компромиссов и лицемерия в личной жизни, но это только делает жизненные конфликты более резкими. Начав как «однолюб» с идилического брака с Кумой, он впоследствии влюбляется в Отибу, и это создает гораздо более напряженную •ситуацию, чем те, которые Гэндзи умел улаживать в своем «гареме».

В отличие от сказки и европейского куртуазного романа Му-расаки Сикибу описывает весь путь Гэндзи и важнейшие события из жизни его ближайших потомков как часть вечного жизненного круговорота. История Гэндзи и других персонажей касается прежде всего жизни чувства, любовных и семейных отношений, но разворачивается она на ярком фоне придворного быта и меняющихся картин природы.

Как уже упоминалось, циклическая смена времен года является в «Гэндзи моногатари» фоном, существенным структурным принципом и символом жизненного круговорота; описание душевных состояний неотделимо от сменяющихся картин жизни природы, названия цветов и некоторых других природных объектов символически используются для имен женских персонажей и т. д. С природным циклом непосредственно связан ритуальный календарь синтоистских и буддийских праздничных и траурных церемоний. Описание празднеств занимает в «Гэндзи моногатари» не меньшее место, чем в рыцарском романе Кретьена. Как и там, оно служит фоном и одним из средств композиционной организации повествования. Мы помним, что в романах Кретьена де Труа праздники отмечали начало, кульминационные пункты и финальную стадию повествования, вехи на пути становления героя (например, Персеваля), придавали кольцевую законченность композиции. Но принципиальная цикличность праздничного ряда не распространялась на путь героя, который мыслился скорее в линейной перспективе как становление и возмужание, как путь к равновесию и идеалу (в соответствии с линейным, финалистским христианским и вообще западным философским мышлением). В японском же романе преобладает циклическая перспектива и как природный, так и празднично-церемониальный циклы выступают в качестве циклической же модели человеческого существования, в котором за возмужанием и подъемом следуют старение и упадок.

В романе Му-расаки жизнь Гэндзи описывается с рождения до смерти. В романах Кретьена или в поэме Руставели это немыслимо — там повествование кончается на кульминационной

ноте. В романе о Тристане и Изольде герои умирают, но жизнь их обрывается в молодости и трагическим образом; нечто подобное происходит и с Лейли и Меджнун у Низами. В «Хосрове и Ширин» Хосров умирает, но умирает насильственной смертью, тоже трагически, еще не старым и только что достигнув равновесия и став достойным монархом; смерть обрывает его теперь счастливое и справедливое правление. Искендер у Низами умирает, все познав, достигнув высшей мудрости и добродетели, остановившись перед недоступным ему бессмертием. Гэндзи же умирает хотя и де столь старым, но прошедшим полный жизненный цикл, уже явно перейдя через вершину и спускаясь по склону. После его смерти круговорот будет продолжаться в будущих перерождениях. На страницах романа циклическое движение продолжается в судьбах его наследников.

Заслуживает внимания, что персонажи, особенно мужские, чаще всего называются и упоминаются не по именам, а по официальным придворным званиям и должностям, которыми они каждый год церемониально награждаются, так что на протяжении книги одним титулом именуются разные люди, причем каждый последовательно называется по-разному. Создается впечатление своеобразного круговорота официальных «масок», отмечающего течение времени, возмужание и старение героев.

В романе господствуют общие буддийские концепции кармы (т. е. ответственности за поступки в этом и других перерождениях), неизбежности страдания, неизбежности вечной смены в силу изменения комбинации дхарм и т. д. Упомянутые выше циклическая модель времени в жизни природы и человека, смена ролей-масок и все новых комбинаций элементов в человеческих характерах, кармическое воздаяние за проступки (особенно в судьбе самого Гэндзи), меланхолическое смирение перед бесконечным потоком жизненных изменений — весь этот пафос романа о Гэндзи непосредственно связан с буддизмом и во многом определяет его отличия от куртуазных романов христианского или мусульманского средневековья.

Однако повествование о Гэндзи не сводится к иллюстрации буддийских идей; последние только составляют некую самую общую идеологическую рамку «Гэндзи моногатари», определенный слой произведения. Специфически японский культ прекрасного, которому угрожают гибель или увядание, культ понимания особой ценности и неповторимости хрупкой, но прекрасной человеческой личности, индивидуального чувства, прекрасного мгновения (откуда тяга к своеобразному «импрессионизму») выходит за пределы общебуддийских представлений. Мурасаки Сикибу принимает идею бренности земного в ее буддийской редакции, но главный акцент она делает не на бренности-, а на преходящей и потому еще более остро ощущаемой красоте мира в его неповторимых индивидуальных проявлениях в людях, чувствах, картинах природы.

255

М. Уэда считает, что идеал прекрасного в романе Мурасаки покоится на весьма неустойчивом равновесии собственно человеческого и неземного. Это выражается, по его мнению, в том, что Гэндзи, стремясь к красоте и добру, нарушает невольно человеческие и божественные установления и наконец переходит от сопротивления судьбе к известной религиозной резиньции (Уэда, 1967, с. 36). Мне кажется, что М. Уэда несколько заостряет трагизм Гэндзи. Разнообразные элементы традиционного мировоззрения, так же как и традиционной поэтической образности, в романе о Гэндзи своеобразно «переплавлены» и впервые использованы в качестве средств организации жизненного материала, в качестве языка описания и выражения весьма индивидуализированных характеров в их динамике, тончайших оттенков чувства, подлинно драматических конфликтов, возникающих при столкновении характеров с типичными ситуациями, порождаемыми социально-бытовым контекстом. Не отрываясь от вековой поэтической почвы, Мурасаки поднимается до подлинного психологизма — вероятно, впервые в истории мировой литературы. Традиционные поэтические символы при этом применяются и нетрадиционно (см. выше об индивидуализированной символике цветов и трав), мифологические архетипы порой превращаются в лейтмотивы (например, календарные циклы, осенний лунный пейзаж, инцест, теневая душа — убийца из ревности, река как выражение хаоса и жизненного потока и т. д.). Воспроизведение этих лейтмотивов и некоторых ситуаций (праздники и церемонии, встречи и разлуки, болезни и смерти, пострижения в монахи) имеет вид выразительных повторов, в частности в кульминационных пунктах повествования: единственная любовная встреча

Гэндзи и Фудзицубо и рождение незаконного наследника точно повторяются в истории Нёсан и Касиваги, аналогичны друг другу сцены убийства возлюбленных Гэндзи духом Рокудзё при полной луне

и т. п.

Эта система лейтмотивов, так же как бесконечные параллели, контрасты и тонкие градации между характерами любимых героем женщин и соответствующими ситуациями, организует композицию романа по «музыкальному» принципу, как некую симфонию.

Историям любовных отношений Гэндзи с различными женщинами и другим событиям его жизни, как правило, посвящены отдельные сюжетно закругленные главы, но те же образы и темы уже мелькают заранее в предыдущих главах, а затем и в последующих, большей частью не столько вплетаясь в сюжетную ткань, сколько составляя фон и придавая дополнительные лирические обертоны основному повествованию или, скажем, бросая дополнительные мазки на общую картину.

Такое доминирование лирических мотивов над эпическими 256

не просто дань влиянию традиционной лирики — это существенная черта романной структуры у Мурасаки. Роль лиро-эпической увертюры играют первые две главы: одна — в сказочном ключе, а другая — в манере дневникового эссе. История Кири-цубо вводит важнейшие темы роковой любви, гонимости и скрытого очарования (сокровище в скромной оправе). Первое появление Фудзицубо вводит тему «заместительницы», парадоксально интерпретированной как проявление верности сердца (и для отца, и для сына), но исподволь подводящей и к теме инцеста.

Светский и «современный» разговор молодых людей о женских характерах с соответствующими иллюстрациями (одна из них вводит образ Югао) очень далек от темы роковой любви, но продолжает тему скрытого женского очарования, красоты и тонкости там, где их меньше всего ждешь. Отсюда — переход в главах 3 и 4 к любовным историям с Уцусэми и Югао, причем сначала с Уцусэми, что, между прочим, подчеркивает приоритет лирических связей над чисто сюжетными. В строго эпическом повествовании типа западноевропейского рыцарского романа рассказ о Югао, скорее всего был бы поводом к тому, чтобы ее разыскать. История Уцусэми отдаленно перекликается со сквозной темой Фудзицубо (любовь и сопротивление супружеской измене, минутное счастье и несчастье остальной жизни). Как уже отмечалось, характер и поведение Уцусэми даны на контрастном фоне, создаваемом образом ее падчерицы.

Тема «романических» поисков красоты в скромном, неожиданном месте (поиски второй Югао) получает завершение в комически-пародийном ключе в истории знакомства с Суэцумуханой в главе 6. Сохнувшей, угловатой Суэцумухане противопоставляется полная жизни, очень гармоничная, расцветающая юная Мурасаки. В следующих главах (7—10) описывается жизнь Гэндзи при дворе — на фоне аристократического придворного быта, пышных праздников, придворных интриг — в той «дневниковой» манере, которая была намечена в главе 2. В описании отношений Гэндзи с различными женщинами бросается в глаза параллельное противопоставление, с одной стороны, объекта глубочайшей страсти, «солнечной» Фудзицубо предмету поверхностного чувственного увлечения Обородзукиё, а с другой стороны, холодно-надменной законной жены Аои — гордой, но демонически-страстной любовнице Рокудзё. При этом Аои и Рокудзё связаны между собой в рамках главы 9. в крепкий сюжетный узел (столкновение их экипажей на празднике, смерть Аои от злого духа Рокудзё). Что касается образов Фудзицубо и Обородзукиё, то они сюжетно не пересекаются, оставаясь параллельными, и соотнесена в основном на уровне лирической темы, в частности темы возмездия, ибо кратковременная любовная связь с первой (не только императрицей, но и «мачехой») подготавливает основную карму, придающую тра-

257

гизм жизни Гэндзи, а со второй, предназначенной в жены императору, происходят чисто внешние превратности.

В главах 9—10 запутанные отношения Гэндзи как бы распутываются, поскольку умирает старый император-отец, перед которым Гэндзи был так грешен, постригается в монахини Фудзицубо, умирает Аои и сам Гэндзи берет в жены Мурасаки, отказавшись при этом от узаконения своей связи с Обородзукиё. Однако причины должны вызвать следствия. Связь с Обородзукиё, ставшей

женой нового императора, тут же наказывается изгнанием Гэндзи из столицы, а основная карма пока еще формируется, но уже проявляет себя рождением ребенка, который считается сыном старого императора. Обе линии связываются очень глухо двойной символикой грозных природных явлений, бурей и наводнением во время изгнания Гэндзи в Суму (между прочим, сами эти грозные явления, вызванные как -будто бы богами синто, контрастируют с умиротворяющими картинами природы, которой Гэндзи любит в начале главы 5 при посещении буддийского монастыря). Разбушевавшаяся стихия знаменует прежде всего несправедливость изгнания Гэндзи (и покойный император является в видениях обоим сыновьям как защитник Гэндзи), но одновременно она угрожает и самому Гэндзи; как только Гэндзи заговаривает о своей невинности, буря усиливается. Вмешательство богов приводит к возвращению Гэндзи в столицу, но еще до того толкает его в объятия Акаси, благодаря чему он впоследствии делается отцом девочки— будущей императрицы (главы 12—13). Истории изгнания Гэндзи предшествует глава 11, совершенно не связанная с основным сюжетом (посещение старых приятельниц, элегическая встреча с прошлым), но долженствующая остановить время (ретардация) и контрастно оттенить наступающие беды. В рамках самой главы действует, как и в главах 3, 9, 10, прием контраста: благодарная и спокойная «Дама из селения падающих цветов» противопоставлена затаившей горечь бывшей танцовщице Госети.

Прощание Гэндзи с родственниками и друзьями (начало главы 12) являет собой еще более яркий пример эпической ретардации с участием лирического момента. Глава 12 далее делится последовательно на описание жизни Гэндзи в изгнании и описание бури, приведшей его к переселению в Акаси, а глава 13 строится уже как параллельный монтаж истории отношений с дамой Акаси в ссылке и истории политических событий в столице, приведших к возвращению Гэндзи.

В главах 14—16 возвращение Гэндзи и его политическая карьера после отречения Судзаку даются мажорно и празднично как реставрация золотого века царствования его отца, а параллельно разворачивается «лирическая» серия случайных элегических встреч с прошлым (ср. гл. 11)—с оставленной Акаси, умирающей Рокудзё, давно ушедшей из его жизни Уцу-258

сэми, долго ждущей его возвращения Суэцумуханой (в гл 19 — и с увядающей Фудзицубо). Из всех них только Акаси снова занимает известное место в его жизни (благодаря дочери) и становится в дальнейшем основным носителем этой элегической темы «прошлой любви», подаваемой в контрасте с Мурасаки Коллизия между Мурасаки и Акаси разворачивается в главах 18 и отчасти 19.

Очередная сюжетная кульминация (гл. 19) — раскрытие тайны рождения нового императора, фактического сына Гэндзи — совмещает высшую точку благоденствия Гэндзи и зловещее предзнаменование его свершающейся кармы. Этому соответствует и возрастной перелом, отмеченный появлением на сцене младшего поколения и некоторым изменением авторской оптики, авторской «точки зрения» на Гэндзи. Именно на этом фоне тайно подготавливается карма. Не случайно на этом этапе (гл. 20) рассказывается параллельно об Асагао и Акиконому, отвергающих всякие любовные притязания Гэндзи. Затем вклинивается рассказ об отроческой любви Югири, старшего сына Гэндзи (гл. 21),—предвестие целого цикла повествований о младшем поколении.

Главы 22—30 представляют собой внутренне законченный цикл: маленький роман о судьбе Тамакадзуры. История Тамакадзуры после псевдосказочного введения при- . обретает колорит светской хроники и являет собой образец отточенного психологического анализа, скептического изображения поведения людей, в том числе и Гэндзи. Такая манера изображения максимально удалена от наивно-элегической стихии первых глав «Гэндзи моногатари». Выше мы уже отмечали, что сказочность в судьбе Тамакадзуры весьма двусмысленна. Сама она, будучи красавицей и предметом всеобщего искательства, лишена всякой «романтичности»; подчеркивается, что она в отличие от своей нежизнеспособной матери Югао «знает толк в вещах», крепко стоит на ногах, умеет себя вести и трезво оценить ситуацию хотя в сто лицу попадает уже взрослой девушкой. Образ Тамакадзуры оттеняется в этом плане с одной стороны, контрастом с матерью (по линии жизнеспособности), а с другой - противопоставляется ее сводной сестре из провинции, неотесанной и лишенной вкуса.

Как представительница молодого поколения, Тамакадзуоа уже смотрит на Гэндзи другими глазами и очарована им в меру, в этом смысле она продолжает темы Асагао и Акиконому хотя сюжетно она с ними не связана, параллелизм с Акиконому подчеркивается тем, что они обе-дочери бывших любовниц Гэндзи. Этот параллелизм с Акиконому и еще больше с Мурасаки (мотив



влюбленного «приемного отца») влечет за собой знакомую нам тему «верности сердца» в устойчивом хотя и параллельном сочетании с инцестуальным «смятением чувств». Теперь эта тема «верности сердца» (в отличие от си

259

туации с Мурасаки) дана негативно, с большой дозой иронии. Не только Тамакадзура, но и автор смотрит теперь на Гэндзи другими глазами, обнаруживая в его поведении лицемерие, прикрытое имитацией «чувствительности» (воспоминания о ее матери и т. п.); очень любопытно, что вместо идущего от автора психологического параллелизма с картинами природы Гэндзи сам велит зажечь фонарь в темную ночь (искусственный свет) и тут же говорит об огне в его сердце (гл. 27), или он нарочно покрывает свою одежду светлячками, чтобы внести тревогу в душу девушки (гл. 25). Заслуживает внимания то, что именно ради Тамакадзуры Гэндзи начинает свою критику старых сказочных моногатаи (гл. 25); фоном в этих главах является более реальное описание придворного быта и семейных взаимоотношений по сравнению с другими частями романа (см., например, семейную сцену между генералом Хигэкуро, получающим в жены Тамакадзуру, и его первой женой, неопрятной и истеричной, хотя и знатного происхождения). Перед нами «прокручиваются» многие старые темы, но в совершенно новой тональности. Кроме всего остального, эта новая тональность ассоциируется с первыми признаками старости героя. Среди фоновых эпизодов, сюжетно не связанных с Тамакадзурой, отметим влюбленность Югири в Мурасаки во время бури, подчеркивающую лейтмотив инцеста и круговую повторяемость. История Тамакадзуры соотносится с ранними частями романа еще таким образом, что ранее Гэндзи изображался среди многих женщин, а теперь Тамакадзура — среди многих мужчин.

Между историей Тамакадзуры и историей Нёсан — такие «зарубки», отражающие движение времени и смену поколений, как обряд «посвящения» маленькой дочери Гэндзи и Акаси (гл. 32) и счастливый брак Югири с Кумой (гл. 33).

История Нёсан (гл. 34—37) включает в себе главное проявление кармы Гэндзи в виде повторения ситуации его главного греха: как Гэндзи соблазнил Фудзицубо и стал отцом ребенка, считавшегося сыном императора, так теперь от связи Нёсан с Касиваги рождается ребенок, формально являющийся сыном Гэндзи. Это важнейший повтор в композиционной структуре романа, своего рода развязка, но не сюжетного узла, а лирико-дидактической темы. Нёсан выступает внешне в роли Фудзицубо (по отношению к мужу) и даже внешне чем-то ее напоминает (!); в других планах она варьирует Мурасаки и Тамакадзуру.

Однако в противоположность Тамакадзуре, которая была в основном предметом любовного вожделения под видом приемной дочери, Нёсан является уже как бы приемной дочерью под видом жены. По характеру она совершенно противоположна Тамакадзуре, лишена всякой «хватки», чрезвычайно инфантильна. Тамакадзура умеет устоять в очень трудных обстоятельствах, а Нёсан совершает падение именно в силу своей инфан-

260

тильности (она даже принимает соблазнителя за духа), что очень хорошо понимает Гэндзи. Все предшествующее изложение подводит к мысли о том, что не случайно карма осуществляется уже на склоне лет Гэндзи (Гэндзи сам говорит о том, что слишком стар для Нёсан). Это так и есть, но особая тонкость автора сказалась в том, что она не изобразила Нёсан влюбленной в Касиваги, Нёсан даже больше импонирует Гэндзи. Таким образом обнажается глубинное значение кармы, полностью освобожденное от элементов случайности. Это также подчеркивается характером Касиваги, столь непохожего на Гэндзи и страдающего (без всяких, впрочем, оснований) от «комплекса неполноценности», но тем не менее выступающего в той же роли. Гэндзи и воспринимает его именно как исполнителя кармы наряду с Нёсан.

Этот кульминационный повтор, обнажающий карму, бросает новый свет на прошлое, в известном смысле меняет точку зрения (прием, с которым мы уже сталкивались ранее) и читателя, и самого Гэндзи. Как говорилось в свое время, старый император уверовал в то, что Рейсэн его собственный сын и что все красивые дети (маленький Гэндзи и Рейсэн в том числе) похожи друг на друга. А теперь Гэндзи вдруг понимает, что его отец все знал, но предпочел молчать. Будучи орудием судьбы Гэндзи, Нёсан невольно самим существованием своим

способствует ревности, страданиям и болезни Мурасаки, гармонический союз с которой действительно приносил счастье Гэндзи. Рассказы об измене Нёсан с Касиваги и о болезни Мурасаки даются параллельно, и подобная синхронизация как бы указывает на то, что это все — неизбежная судьба Гэндзи.

Глава 38 создает ретардационную паузу перед смертью Мурасаки. Пауза заполнена рассказом об ухаживании Югири за вдовой друга (Касиваги), подчеркивающим, что жизнь продолжается и завязываются неизбежно новые драматические узлы, чего не может избежать и «бескомпромиссный» Югири. Недавняя влюбленность Югири в Мурасаки дополнительно связывает (чисто лирическим образом) разные линии.

Смерть Мурасаки (гл. 39) ассоциируется со смертью Югао и Аои благодаря символическому мотиву злого духа Рокудзё. Кроме того, прямые воспоминания связывают смерть Мурасаки со смертью Аои и смертью Фудзицубо; теперь, с такой огромной отсрочкой, по поводу смерти Фудзицубо говорится, что, если бы вишневые деревья имели сердце, их цветы стали бы черными (ср. во многом аналогичный образ черного солнца в европейской литературе!). Этот образ невольно становится обобщенным символом скорби; все старые утраты оживают и сливаются в одну.

Глава 40, описывающая последний год жизни Гэндзи, погруженного в воспоминания и неспособного к контактам с живым окружением, обрамлена описанием смены времен года —

важ-

261

нейшего символа жизненного круговорота и неизбежности увядания.

Японский куртуазный роман, как мы могли убедиться, разрабатывает во многом ту же проблематику, что и европейский: открытие внутреннего человека, не вполне совпадающего со своей социальной «персоной»; открытие для эпического жанра сферы «частной жизни» и области личных чувств и изображение индивидуальной страсти как любовного «безумия», несущего социальный хаос; поиски путей гармонизации обнаруженных противоречий и т. д.

Отчасти сходен и внешний фон повествования: " придворно-рыцарская среда, в которой известная «куртуазность» стала нормой поведения, описание пышных праздников и развлечений при дворе, красоты рыцарей и дам, их одеяний и т. п.

Само повествование, отличаясь безусловной цельностью, единством замысла и тона, легко выделяет из себя отдельные эпизоды, отмеченные достаточной самостоятельностью.

Вместе с тем различие исторически сложившихся национальных форм быта, мировоззрения, а следовательно, и модели мира приводит к существенным расхождениям, отчасти затрагивающим и область самого жанра.

Резко бросается в глаза прежде всего отсутствие собственно' эпико-героического начала в японском романе. Сражаясь с мифическими чудовищами или обыкновенными разбойниками, защищая свою честь на турнирах или одолевая насильников или нежеланных женихов по просьбе беспомощных дам и девиц, западноевропейский рыцарь защищает цивилизованный куртуазный мир от сил хаоса, ему постоянно угрожающих. Отсюда и попытки гармонического совмещения в образах рыцарей «воина» и «любовника», рыцарской доблести и преданности даме — черт, которые западная куртуазная концепция пыталась связать нерасторжимым единством. В японском романе нет ни сражений, ни воинских турниров (вместо них — соревнования в музыке и танцах во время ритуальных празднеств), ни рыцарской доблести, нет и отчетливой борьбы носителей добра с носителями зла. В «Такэтори моногатари» вместо борьбы со сказочными врагами находим только отвергание лунной девой лживых женихов, приписывающих себе несовершенные подвиги (зло — именно в их лживости, в нарушении «искренности»). В «Отикубо моногатари», правда, присутствует злая мачеха, но идеальная героиня, защищающая свое достоинство и счастье, всячески противодействует попыткам своих слуг и жениха мстить мачехе. В «Гэндзи моногатари» враждебность и соперничество, проявляющиеся в придворных интригах, никогда не принимают характер резкой поляризации добра и зла, они происходят не без причин и всегда преходящи. Нет никаких демонических противников и пафоса борьбы с ними. Очень характерно, что единственный демон, настоящий демон-убийца, фигурирующий в ро-

262

мане,—это дух умной, тонкой и чувствительной дамы Рокудзё; он действует помимо ее воли и так, что она сама об этом ничего не знает. В соответствии с буддийскими представлениями добро и зло присутствуют в сложном смешении почти в каждом человеке.

Сама активность ведет к злу, и, как мы знаем, идеалом является недеяние. В «Гэндзи моногатари» в силу ряда причин, прежде всего эстетической чувствительности и любовного любопытства, Гэндзи ввязывается в различные приключения и создает ситуации, отягощающие его карму. Такой взгляд не-

благоприятен для активного эпического начала и способствует -полной интериоризации конфликтов, более глубокому выявлению специфики романа как жанра по сравнению с западным куртуазным романом.

С точки зрения буддизированного хэйанского мироощущения не могут быть одобренными и поиски рыцарем приключений, и ухищрения любящей Фелисы в «Клижесе»; совершенно немислимы осуждение Эрека за малодушную праздность (недеяние!) и осуждение Персеваля за его молчание в замке Грааля, ибо сдержанность, «молчание» выше «слова». Культивирование эстетики молчания и тишины особенно развилось в Японии позднее, в связи с дзэн-буддизмом. Японской культуре знакома утонченность отношений кавалеров и дам, но не рыцарское обожествление дамы,<sup>1</sup> поэтому герой типа Ланселота японскому роману совершенно чужд.

Вообще из творчества Кретьена де Труа японскому романическому сознанию, вероятно, ближе всего сцена созерцания Персеваля кроваво-красных пятен на снегу, вызывающих ассоциацию с прелестью возлюбленной и собственными грехами. В этом образе есть и созерцательная сосредоточенность, ведущая к проникновению в самую сердцевину, и установка на зрительные впечатления, и ассоциативность, и «память сердца» — все, что соответствует японскому мироощущению.

Как я уже отмечал, гармонизация внутренних конфликтов в «Гэндзи моногатари» имеет совершенно иной характер, чем в романах Кретьена: противоречия преодолеваются не синтезом в результате трудного героического испытания в рамках линейной структуры рыцарского «поиска», на пути возмужания героя, достигающего некоего идеала; они, наоборот, лишь постепенно обнаруживают свои роковые последствия и смягчаются только в ходе все уносящего, все меняющего, но вечного в своем движении жизненного потока. Соответственно вместо молодого героя, проходящего инициацию, находим героя, проходящего все этапы жизненного пути — свои весну, лето, осень и <sup>зимы</sup> в циклической, а не линейной перспективе. Различные моменты жизненного пути главного героя варьируются фрагментами судеб других персонажей. Погружение в сугубо романическую стихию, без оглядки на эпос, стимулируется тради-

263

цией лирических моногатари и дневников, позволяет пойти гораздо дальше любовной риторики западного романа в плане психологизма. Стремление к выявлению не родовых, а индивидуальных оттенков чувств и отношений (хотя и эту степень индивидуализации тоже не следует преувеличивать) реализуется в своеобразной импрессионистской манере, совершенно чуждой западному куртуазному роману.

Сходным образом японский роман соотносится и с ближне-средневосточным романическим эпосом, в котором сравнительно меньше эпической героики и больше лирической стихии, чем в западноевропейском, но сама эта лирическая стихия неотделима от риторики и дидактики, направленной на создание некоего «зеркала» для принцев и будущих властителей. Различие особенно бросается в глаза при сопоставлении с обрамленной стихотворной повестью Низами «Семь красавиц», где тема любовных увлечений Бахрама Гура преобразована в поэтически окрашенную дидактику. Любовный мистицизм «Лейли и Меджнуна» также не находит соответствия в романе Мурасаки. Вместе с тем стоит отметить несколько более широкое, чем в Европе, применение циклических моделей: ср. метафорическое использование природного цикла для изображения жизни и увядания Искандера и Гэндзи.

Наш обзор средневековых романов, начатый на Западе и законченный на Дальнем Востоке, должен был, вероятно, ощущаться читателем как движение от эпоса к роману, хотя хронологически мы двигались в обратную сторону, от XII в. к рубежу X и XI вв. Поэтому нам не должно показаться столь парадоксальным, что японский куртуазный роман обнаруживает определенное сходство с европейским романом более позднего времени, особенно с теми его формами, которые возникли на базе разложения и перерождения рыцарского романа.

Есть основания для некоторых типологических сближений «Гэндзи моногатари» и других хэйанских памятников с французской литературой XVII в. Повесть о Гэндзи пытались сравнивать с «Астреей» д'Юрфе и прециозными романами мадемуазель де Скюдери, но гораздо более убедительна параллель между Мурасаки и мадам де Лафайет как автором «Принцессы Клевской» и мемуаров, как зачинательницы французского психологического романа (соответственно Сэй Сёнагон как эссеистку сравнивают с мадам де Севинье).

Двигаясь в пространстве от Кретьена де Труа в сторону Мурасаки, мы совершаем сходный путь с движением от Кретьена де Труа во времени в сторону мадам де Лафайет. Сравнение Мурасаки Сикибу с Мари Мадлен де Лафайет имеет принципиальное значение, поскольку именно в творчестве последней на развалинах архаических форм романа была создана образ-

цовая форма психологического («аналитического») романа, с которого можно уже начинать историю психологического романа

*ср-1*

нового времени. Роман французского барокко (д'Юрфе, Гомбер-виль, Ла Кальпренед, Скюдери), от которого непосредственно отталкивалась мадам де Лафайет, представлял собой в основном последний эпигонский вариант рыцарского романа с элементами, восходящими к пасторали и к греческой романной форме. К этой жанровой эклектике иногда добавлялся прием «портретирования» известных представителей аристократической среды под псевдоисторическими одеяниями знаменитых людей прошлого (система «с ключом»), так что описание невероятных героических приключений и сильных страстей исполняло одновременно и функцию салонной хроники. Несколько гипертрофированная чувствительность и ее изысканно-жеманное выражение («прециозность») лишь очень отдаленно напоминают чувствительность Мурасаки, притом главным образом в начале «Гэндзи моногатари»; ни пастораль, ни героика, как мы знаем, ей не присущи. Только такие внешние черты, как большой объем, обилие действующих лиц и событий, объединяют «Гэндзи моногатари» с этими романами в отличие от нарочито «камерных» масштабов действия в произведениях мадам де Лафайет, особенно в ее главном произведении — «Принцессе Клевской».

«Заида» мадам де Лафайет в основной части написана еще в манере прециозного романа, но вставные эпизоды представляют собой любовные «новеллы», в которых, вместо борьбы любящих с внешними препятствиями (как в прециозном романе) разворачиваются чисто внутренние психологические коллизии, основанные на взаимном непонимании героев, на их неверии в возможность полной бескорыстности чувств партнера и т. д. Чувствительность героев доведена до такой степени изощренности, которая делает неизбежным страдание и невозможным счастье. В «Принцессе Клевской» мадам де Лафайет полностью преодолевает традицию прециозного романа (это можно сравнить с отходом Мурасаки от сказочных моногатари) и создает новую форму психологического романа, опираясь на опыт мемуарной и эпистолярной литературы (подобно тому как Мурасаки опирается на "опыт лирических дневников). В качестве условного фона мадам де Лафайет избирает эпоху царствования Генриха II, отстоящую только на сотню лет от времени жизни автора, что дает ей возможность без большой натяжки дать правдивое описание современной ей (при Людовике XIV) придворной жизни. Это описание двора Генриха II вполне сравнимо с описанием «одного из царствований» в «Гэндзи моногатари». Придворная среда описывается, как и у Мурасаки, двойственно: эта среда — высший образец житейской эстетики, место встречи самых красивых, утонченных, благородных по происхождению и по манерам мужчин и женщин, но вместе с тем это и поле не всегда благовидных политических и любовных интриг, в которых лицемерные маски с трудом прикрывают бессердечность и развращенность. При этом мадам де Лафайет, так же

265

как ее японская предшественница, ориентирована не столько на социальную критику, сколько на печаль по поводу неизбежного несовершенства человеческой природы/ Поэтому она показывает, как трагически разворачиваются отношения трех главных действующих лиц — действительно прекрасных и благородных людей, ведущих себя безупречно. Сама исходная ситуация — выход замуж героини, мадемуазель де Шартр, за принца де Клев в юном возрасте, когда сердце ее еще не знало любви; — неизбежно должна разрешиться трагически, хотя и муж, и человек, которого она впоследствии полюбила (герцог Немур), ведут себя крайне благородно, деликатно, а добродетель героини столь велика, что она ищет защиты у мужа, чистосердечно признаваясь в любви к другому (искренность — важнейшее положительное свойство «порядочного человека» в понимании близкого друга, а возможно, и соавтора мадам де Лафайет — великого моралиста Ларошфуко). Муж умирает, не перенеся охватившей его ревности, а жена остается вдовой и отказывается от брака с Немуром, в постоянство чувств которого она не верит, исходя из слабости и несовершенства человеческой природы. В этом пункте следует учитывать влияние Ларошфуко, видевшего в добродетелях инобытие пороков, и янсениста Паскаля<sup>^</sup>, грустившего об исконных несовершенстве, слабости и порочности человеческой природы.

Либертен Ларошфуко с его материалистическим пафосом выявления себялюбивой основы

поведения людей и христианский моралист Паскаль во многом сходятся. Такое сближение крайних мировоззренческих позиций характерно для французской культуры XVII в. (в отличие, например, от французской культуры XVI в. с ее ожесточенной религиозной и идеологической борьбой), особенно для времени Людовика XV, вероятно, так же как для японской аристократии мирного хэйанского периода с его еще большей концентрацией культуры при дворе, под сенью монархии.

Этический скептицизм Паскаля, Ларошфуко и идеологически зависимой от обоих Мари де Лафайет ближе к умеренно буддийским воззрениям Мурасаки, чем к неоплатоническим проявлениям, одушевлявшим и рыцарский, и барочный романы. Идеал искренности (макото) также знаком культуре Хэйана.

Буддийская концепция гетерогенности человеческой природы и теория о том, что желания неизбежно порождают страдания, могли бы найти для себя известное подтверждение в истории, рассказанной Мари де Лафайет. Сама позиция героини ее романа, отчасти завещанная ее матерью, вытекает из признания слабости и порочности человеческой природы и особенно светских нравов (отсюда неверие в постоянство Немура — этого французского Гэндзи, способного к глубокому чувству, но в прошлом легкомысленного покорителя женских сердец, героя многих и притом синхронных любовных приключений); пози-

266

ция принцессы Клевской в отличие от позиции большинства женщин в «Гэндзи моногатари» — стоическая этика отказов (впрочем, элементы такой позиции имеются и у героинь японского романа, например у Акиконому, отчасти у Фудзицубо, Уцусэми, Акаси), но и такая позиция терпит фиаско, так как этика отказов не может полностью уничтожить самого чувства, в котором буддизм и видит источник страдания.

Изображение прекрасного чувства, ведущего, однако, к неизбежному страданию, в равной мере занимает Мурасаки и мадам де Лафайет; у последней, может быть, еще сильнее акцент на страдании.

Известный скептицизм по отношению к человеческой природе, понимание ее противоречивости являются предпосылкой развития психологизма, который, в рыцарском романе только зарождался. Область психологического «реализма», конечно, ограничена и у Мурасаки, и у Мари де Лафайет. Это — сфера любовных чувств людей придворного мира, это — глубокое изображение столкновения противоположных импульсов поведения, противоречия между скрытыми порой от самих героев истинными мотивами и внешними их проявлениями, но только в рамках любовного романа, в котором довольно трезвое изображение социальной среды — лишь фон.

«Психологический реализм» в «Принцессе Клевской» даже по сравнению с «Гэндзи моногатари» и сужен и углублен. Мадам де Лафайет делает установку на камерность, не пытается живописать «характеры», а целиком сосредоточивается на одной определенной ситуации и рисует психологию, вытекающую из самой ситуации, но зато ее анализ более скрупулезен и более последователен; она пользуется инструментом анализа, выработанным европейским философским рационализмом XVII в. и французской трагедией классицизма. Сравнение Мурасаки Сикибу и мадам де Лафайет, этих великих женщин, создавших любовный психологический роман, не может не быть схематичным и фрагментарным. Но для теории романа оно имеет не меньшее значение, чем, например, сравнение Гургани и Низами с Тома и Кретьеном, предложенное выше.

Конечно, в общем и целом роман «Гэндзи моногатари» следует трактовать как японский аналог французского средневекового романа, но этот гениальный роман содержит в себе настолько большие ростки дальнейшего развития, что в определенном плане вполне сопоставим и с французским романом XVII в.

Отдельные страницы повести о Гэндзи напоминают атмосферу французских и особенно английских романов сентиментального и предромантического стиля. В последнее время стало популярным сравнивать Мурасаки даже с Прустом, имея в виду, в частности, художественную разработку темы времени, некоторые приемы введения персонажей в повествование, «импрессионистский» психологизм. Сопоставление Мурасаки с Прустом и

267

другими писателями XX в. в полном объеме является, разумеется, крайней модернизацией. Но

следует признать, однако, что некоторые черты модели мира Мурасаки, в частности изображение все смывающего жизненного круговорота, в котором самоценные человеческие характеры мелькают под набором стандартных ролей и масок, а все прекрасное выступает под знаком своей неизбежной гибели, оказались во многом свойственны если не специально Прусту, то некоторому общему духу мировосприятия европейского модернизма.

Как уже говорилось, в Японии за классическим романом средневековья последовал расцвет историко-героической повести, игравшей роль самурайского эпоса. Переход к роману нового времени совершился в творчестве Сайкаку, чья «История любовных походов одинокого мужчины» (1682) содержит элементы пародии на «Гэндзи моногатари».

Характерно, что в Китае не было традиции любовных повестей типа моногатари и не была тем более создана классическая форма средневекового романа.

Любовная тема занимала некоторое место только в, собственно-новеллистической традиции на протяжении всего средневековья. Б. Л. Рифтин (см.: Рифтин, 1970; Рифтин, 1979) называет «романами-эпопеями» обширные историко-героические повести, восходящие к летописным и фольклорным источникам, такие, как «Троецарствие» Ло Гуаньчжуна (XIV в.), «Речные заводи» Ши Найяня (XIV в.) и даже «Путешествие на Запад» У Чэнэня (XVI в.). Но эти повести, богатые бытовыми зарисовками, острыми приключениями, изображением судеб многочисленных героев и все же сосредоточенные на общенациональных эпических темах, не имеют ничего общего с рыцарскими романами, не могут претендовать на открытие для литературы сферы частной жизни и «внутреннего человека». Первым китайским романом в более специфическом смысле является эротический роман XVI в. «Цзинь, Пин, Мэй». Роман этот сюжетно восходит к «Речным заводям», однако таким образом, что маленький фрагмент историко-героической повести развернут в плане изображения частной жизни как острых сатирических бытовых зарисовок и эротических приключений героя — богатого торговца-простолюдина Симынь Циня, купившего себе чиновничий чин. Б. Л. Рифтин (Рифтин, 1979, с. 13) допускает, что обращение к изображению частной жизни и чувственного начала у автора романа, так называемого Ланьлинского насмешника, было стимулировано учением философа-интуитивиста Ван Янмина, ратовавшего за признание субъективного чувственного начала в человеке.

Хотя Ланьлинский насмешник явно не был знаком с японской литературой, его роман можно легко воспринять и описать как своего рода пародию на «Гэндзи моногатари». Здесь также структурную основу составляют любовные увлечения героя, следующие одна за другим, и взаимоотношения любящих его женщин (жен и любовниц), здесь также нарушение меры влечет за собой воздаяние согласно буддийской карме. Однако вместо придворной аристократической среды в китайском романе представлена провинциальная мещанская среда и герой — не принц, а преуспевающий торговец-плебей, вместо чувствительных любовных переживаний перед нами теперь грубые, низменные эротические сцены, сама карма принимает грубую форму: герой еще молодым умирает от истощения сил и его единственный сын должен стать монахом, чтобы отмаливать его грехи (с этим романом отдаленно сравним упомянутый выше роман Сайкаку).

Своей классической формы и вершины китайский роман достиг только в XVIII в. в «Сне в красном тереме» Цао Сюэци-ня — обширном нравоописательном повествовании, в центре которого подлинно «романический» герой в виде чувствительного юноши, странного и очень доброго, способного на любовное «безумие» и отвергающего полностью официальный «эпический» мир славы и карьеры. «Сон в красном тереме» стоит на рубеже «ранних» и «поздних» форм романа, ибо в нем герой уже не только проходит жизненные испытания, формирующие его характер, но и сталкивается с грубой жизненной прозой.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Классическая форма средневекового романа (куртуазный или рыцарский роман, романический эпос, романическая повесть) создана в разных странах в XI—XIII вв. рядом замечательных поэтов и писателей, среди которых Тома и Кретьен де Труа, Вольфрам фон Эшенбах и Готфрид Страсбургский, Низами, Руставели и Мурасаки Сикибу. Они оказали огромное влияние на развитие своих литератур. -

Средневековый роман, открывший «внутреннего человека» в эпическом герое, — вполне равноправная разновидность жанра романа наряду с романом нового времени. Главное

отличие-средневекового романа от романа нового времени («буржуазной эпопеи») не в наличии сказочно-эпических реликтов в первом, а в изображении жизненной прозы во втором. Исторически средневековому роману предшествует античный любовный роман, сформированный из гетерогенных материалов, в основном совершенно вне традиций героического эпоса и находящийся с античным эпосом в отношении дополнительной дистрибуции и строгой альтернативности: эпос о героях, чья свободная самостоятельность органически сливается с коллективной судьбой племени или полиса, чьи действия, даже невольные, определяют судьбы мира, противостоит роману, повествующему о сугубо частных персонажах и их индивидуальной судьбе — игральнице случая. Эти персонажи, сопротивляясь судьбе, только «выживают» в потоке превратностей, сохраняя свою жизнь, взаимную любовь и верность.

Античный роман был лишь одним из многих источников романа средневекового. В наиболее чистом виде он был возрожден в византийской литературе XII в., но и в него были внесены некоторые средневековые коррективы: античная мифология в рамках христианской культуры выступила с сугубо архетипической функцией манифестации жизни сердца, над сюжетом внешних перипетий возвысилось риторическое описание или лирическое выражение душевной жизни героев. Кроме того, в одном из романов (у Евмафия) подчинение героя власти Эраста противопоставлено его роли как вестника празднеств в честь Зевса. Подобная конфронтация личного чувства и социальных обязанностей характерна для романа средних веков.

Греческий роман, обогащенный элементами и восточной сказки, и христианского апокрифа, оказал некоторое воздействие на французский роман (идиллические романы о Флуаре и Бланшефлор, об Окассене и Николет) и на романический эпос

270

Ближнего и Среднего Востока, но это влияние имело периферийное значение, почти не коснулось основной группы памятников средневековой романической литературы. Не имело решающего значения для нее и античное влияние в виде римского эпоса и латинских переработок некоторых греческих эпических и квазиисторических традиций. Это влияние породило так называемый античный цикл, представляющий только предварительную фазу в формировании французского куртуазного романа.

Следует оговориться, что средневековый читатель хорошо отличал роман или романический эпос от заведомо претендовавших на строгую достоверность своих национальных героических сказаний, летописных преданий и церковных легенд, но смешивал его с пред- и околороманическими формами, допускавшими некоторый художественный вымысел, включая сказочное повествование, лиро-эпическую поэзию панегирического или дидактического характера, легендарные рассказы о жизни и любовных увлечениях поэтов и т. д. Жанровые источники средневекового романа достаточно разнообразны и сильно варьируются по культурно-историческим ареалам, но вырастающие из этих разнородных источников классические формы обнаруживают при яркой национальной окраске и единую жанровую природу, что очень существенно.

Для французского романа характерно отчетливое отталкивание от своего героического эпоса и его топики. Такое отталкивание поддерживается национально-историческим характером *chansons de geste*, моделировавших известным образом французскую политическую историю. Несколько большая терпимость наблюдается в отношении к латинской эпике благодаря большей исторической и культурной дистанции, позволяющей свободно трактовать отдельные эпизоды и фигуры античного мифа, подвергать их куртуазной обработке. Главным же сюжетным истоком французского средневекового романа оказалась кельтская богатырская сказка с ее яркой мифологической фантастикой. «Кельтизирующие» медиэвисты показали прямую генетическую связь бретонского романа с такими специфическими древнекельтскими (ирландскими) «жанрами», как эхтра, имрама, айтхеда (посещение иного мира, фантастическое плавание, похищение женщины). Это, в сущности, не отдельные жанры, а тематические группы-разновидности кельтской богатырской сказки. В германских землях была сделана попытка куртуазной обработки национального вопроса (особенно первая часть «Песни о Нибелунгах»), что было возможно в силу восхождения германских эпических сюжетов к весьма отдаленной эпохе Великого переселения народов; участвовавшие в ней

древние готы и гунны воспринимались почти как «сказочные» племена. Тем не менее немецкий куртуазный роман в основном сосредоточился на обработке французских романов с бретонской, т. е. кельтской, тематикой.

271

В Грузии романический эпос отделен от исторической хроники и тесно связанной с национальным самосознанием христианской легенды, но восходит к героико-сказочному эпическому повествованию (типа «Амиран Дареджаниани»), в котором в некоей сказочной дымке смешаны местные мифы, сказки и бродячие сюжеты, а действие условно отнесено к арабо-персидско-индийскому восточному миру.

В собственно арабских странах не возникли классические образцы ни героического, ни романического эпоса. В «Сират Антар» и других подобных «жизнеописаниях» на архаическое племенное предание непосредственно накладывается «космополитический» авантюрно-рыцарский слой; в этих произведениях ощущается непосредственное участие фольклора, затрагивающее и сам генезис, и отчасти форму бытования.

Сходный по своей жанровой специфике полуфольклорный дастанный эпос, включающий и романические эпизоды, но не поднявшийся выше их сказочной интерпретации, в течение средних веков был распространен очень широко в персоязычной и тюркоязычной словесности.

Но в персоязычной литературе, в Иране и Азербайджане, были созданы и классические образцы собственно романического эпоса. По своим сюжетам этот романический эпос восходит отчасти («Варка и Гульшах» Айюки, «Лейли и Меджнун» Низами) к древнеарабским преданиям о любовных превращениях поэтов, отчасти («Вис и Рамин» Гургани, «Хосров и Ширин» Низами) к романическим эпизодам домусульманских иранских эпических преданий; исконно иранские сюжеты доарабского времени при всей их привлекательности в качестве национальной старины (в этом плане они обрабатывались Фирдоуси) уже в XI—XII вв., особенно в Азербайджане, приобрели сказочную «нейтральность». Сугубо дополнительным источником персоязычного романического эпоса можно считать греческую сюжетную традицию («Вамик и Азра» Унсури); зато в Индии роман греческого типа расцвел еще в VII в., однако неясно, в какой мере здесь сыграли роль непосредственные генетические связи, а в какой — типологические.

В Китае, так же как в арабских странах, не было ни настоящего героического, ни настоящего романического эпоса и вслед за исторической хроникой (восходя к этой хронике и к устным преданиям) создавались историко-героические повести, отчасти выполнявшие функцию эпоса. Лишь в XVI в. из периферийных элементов одной такой повести («Речные заводы» Ши Найаня) был сконструирован первый роман — «Цзинь, Пин, Мэй», имевший не рыцарски-куртуазный, а бытовой и эротический характер. На средневековом Дальнем Востоке роман, притом самый «романический» из всех средневековых романов вообще, был создан не в Китае, а в Японии на рубеже X и XI вв., причем этот роман не следует хронологически за эпосом, как в

272

романо-германских, персоязычной или санскритской литературах, а предшествует играющей роль эпоса историко-героической повести.

Японский роман имеет за собой в прошлом не героический эпос, а только циклы летописных преданий, от которых он решительно отделен сознательной установкой на изображение частной жизни. Источником японского романа являются сказочные повествования и все более насыщаемые прозой обрамленные лирические циклы, а также лирические дневники.

При всем разнообразии сюжетных и жанровых истоков средневекового романа бросается в глаза роль сказки и «сказочности». Эпические и легендарные материалы используются романом большей частью после их сказочной обработки или сказочной интерпретации, которая отчасти коррелирует и со стихией «авантюристности» (хотя к ней никак не сводится). Во французском рыцарском романе, например, прощупывается прежде всего сказка волшебного-героическая, в японском — волшебного-бытовая и т. п. Дополнительным, второстепенным источником в средневековом романе являются новеллистические и анекдотические сказочные сюжеты, например история хитроумного обмана влюбленными короля Марка или шаха Мубада («Тристан и Изольда», «Вис и Рамин»), проделки ловких слуг в интересах



влюбленных господ в «Отикубо моногатари» и др. Сказка есть, собственно говоря, фольклорный эквивалент средневекового романа, она взаимодействовала с ним на всем протяжении его истории. Сказка является и каналом, по которому романический эпос взаимодействует вообще с фольклором и народной культурой, именно под влиянием сказки героико-романический эпос приобретает характер «народной книги» (арабские сират, ирано-тюркские дастаны, китайские героические повести, аналогичные формы в новоиндийских, индокитайских и индонезийских литературах).

Сказка в отличие от эпоса ориентирована на личную судьбу героя, представленную в серии испытаний, восходящих к свадебным ритуалам и в конечном счете к ритуалам инициации. Рыцарь, совершающий подвиги во имя личной славы, во многом напоминает сказочного героя, добывающего царевну и полцарства, а в испытаниях, которым он подвергается, нередко обнаруживаются черты ритуальной инициации (ярчайший пример — история Персеваля или Парцифалья, представляющая многоступенчатую инициацию в качестве основы первого «романа воспитания»). Многие подвиги героев других романов Кретье-на, поэмы Руставели и т. д. имеют характер свадебных испытаний в форме сказочных «трудных задач». Через сказку средневековый роман впитал и некоторые мифологические мотивы. Например, через кельтскую богатырскую сказку древнекельтская мифология проникла во французский куртуазный роман и ярко окрасила его рыцарскую фантастику. Не надо думать, что

18 Зак. 649

273

средневековый роман только форсирует тот процесс демифологизации, который начинается в недрах самой сказки и в конце концов превращает древние мифологемы в чистые приключения. Дело обстоит значительно сложнее, в восприятии мифического наследия романом обнаруживается известная амбивалентность. Средневековый роман, сознательно допускающий поэтический вымысел как проявление мастерства и художества, действительно отступает на известную дистанцию от сакральной или «официальной» мифологии, религиозной и национально-исторической (которых обычно придерживается героический эпос), и в какой-то мере подменяет ее своей романической, личностной «мифологией». Эта последняя как почва романического вымысла создается путем переработки «профанных» для данного автора и его среды мифологических материалов («чужих», апокрифических и т. п.), в которых обнажается их архетипическая основа. Так, например, как отмечено выше, «архетипически» используется античная мифология в византийском, а кельтская — во французском романе, принадлежащем к христианской культуре. В последнем архетипическому обнажению глубинных мифологем способствует смешение и переплетение нескольких мифологических традиций — не только кельтской, но и античной, гностической, алхимической в сопоставлении с христианскими апокрифами и христианской ортодоксией. На пути такого синтеза, в частности, создается вся мифология Грааля. Архетипическое обнажение подчеркивается указанными К. Леви-Строссом параллелями из весьма архаического фольклора американских индейцев, имеющими только типологическое значение.

Из рыцарского романа «вычитываются» такие мифологемы, как добывание магических объектов и предметов культуры в ином мире, похищение женщин в силу экзогамии и священный брак с богиней земли, календарные мифы, тесно связанные с новогодними ритуалами, борьба героев, воплощающих силы космоса, с демоническими силами хаоса, мифологема царя-жреца, от сил которого зависят плодородие и богатство страны, инициационные мифы и ритуалы, включая интронизацию короля, и многое другое. Все эти мифологемы, разумеется, выступают в «романической мифологии» в сильно преобразованном виде. В качестве любопытного примера творческого преобразования романом . архаической мифологемы можно напомнить Знаменитую фрейзеровскую мифологему царя-жреца, которая на свой лад используется и во французском романе о Граале (старый король-рыбак, раненный в половую сферу, в результате чего наступает бесплодие его страны; ритуальные вопросы Персеваля и его сострадание должны принести спасение; сам молодой герой должен сменить больного короля), и в персидском романе о Вис и Рамине (смена магически пораженного половым бессилием старого царя Мубада молодым Рамином, отнимающим его жену; то же в реликтовой форме в «Тристане и Изольде»).

и в японском романе о принце Гэндзи (отнимающем наложницу у старого императора-отца и в порядке возмездия со временем испытывающем аналогичную судьбу). На старой архетипической основе (брак с хозяйкой страны или богиней плодородия, любовь/смерть, инцест родоначальников и т. д.) и с использованием религиозной образности (растворение верующего в божестве) разрабатывается новая романическая «мифология любви».

Таким образом обнаруживается исключительное значение сказки и сказочности (включая сюды и мифологический фон) для формирования романа. Однако сказочный эпос или сказочная повесть — это еще не роман; эпизоды героического или фантастического сватовства с преодолением разных трудностей и победами над соперниками, поиски суженой по портрету или по рассказам очарованных ее красотой очевидцев и тому подобные мотивы вполне уместны в сказке и сами по себе не превращают сказку в роман; никак не являются романами полуфольклорные авантурные повествования дастанного типа.

Вообще роль фольклора в подготовке романа ограничена, фольклорные явления способствуют размножению предроман-ных форм авантурного повествования, но не могут создать роман, тяготеющий к изображению трагедии индивидуальной страсти как выражению неповторимости самой личности, к начаткам психологического- анализа. Интерес к личной судьбе, проявляемый сказкой, должен быть дополнен интересом к душевным переживаниям, изображением душевной жизни, как таковой. Вот этот шаг от сказочного начала к собственно романическому совершается не без мощного, хотя иногда косвенного воздействия лирики. Немалым было влияние александрийской лирики на греческий античный роман, но там преобладала риторика. Лирическая стихия все сильнее захватывает византийский роман (особенно у Никиты Евгениана она отчетливо оттесняет рационалистическую любовную риторiku).

Грузинский романический эпос (Руставели), по-видимому, испытал сильное влияние панегирической поэзии.

Для западноевропейского (романо-германского) куртуазного романа огромное значение имело воздействие лирики трубадуров, труверов и миннезингеров, а для ближневосточного романического эпоса — арабской узритской возвышенной лирики и персидской суфийской поэзии. В отличие от биографий трубадуров арабские предания о племенных арабских поэтах-певцах и их возлюбленных были впоследствии обработаны в форме стихотворных романов (соответствующие мотивы в героико-романическом арабском эпосе об Антаре, персидские романические эпосы об-Урве-Варке и Кейсе-Меджнуне. Отдаленная западная аналогия, стадияльно более поздняя,— обрамленная лирика «Новой жизни» Данте, которая, возможно, привела к прозаической любовной риторике «Фьяметты» Боккаччо), с лирическими

275

влияниями непосредственно связана техника монологов и диалогов в персоязычном романическом эпосе.

Исключительна роль лирики в формировании японского романа. От лирических антологий с прозаическими пояснениями (литературный тип, известный и мусульманскому Востоку) путь шел к обрамленным прозой лирическим циклам, ута-моногатари (самый замечательный образец, «Исэ моногатари», есть, по-видимому, обрамленный лирический «биографический» цикл поэта Аривары Нарихиры, ср. Кейс-Меджнун и Данте), а от них — непосредственно к прозаическому роману с многочисленными стихотворными цитатами. В «Гэндзи моногатари» Мурасаки широко представлены символика и различные поэтические приемы, прямо восходящие к традициям японской лирической поэзии. Многие описания природы и человеческих чувств выглядят как развернутая в прозе танка.

Таким образом, там, где средневековый роман формируется в известном отталкивании от героического эпоса (Западная Европа и Средний Восток), процесс формирования включает по крайней мере два шага: сначала к сказке (акцент на личной судьбе и приключениях), а затем от сказочных авантур к изображению внутренних коллизий (с использованием опыта лирики и новых концепций любви).

Композиционная структура средневекового куртуазного романа/романического эпоса большей частью хранит печать этого двухступенчатого процесса в виде двух синтагматических больших звеньев: в вводной части, часто напоминающей богатырскую сказку, герой испытывает приключения, которые ведут его к достижению сказочных целей

(вроде «царевны и полцарства»), но в основном, собственно романическом, звене, которое как бы наращивается на введение, раскрывается внутренняя коллизия (в конечном счете отражающая конфликт '«внутреннего человека» с его социальной «персоной»), и эта внутренняя коллизия подлежит изображению и разрешению. Конфликт во втором туре как бы интериоризируется. Иногда кажется, что второй тур повторяет первый, но на ином, «внутреннем» уровне. При этом сказочные мотивы обычно нагромождаются в первой части (а также и мотивы, напоминающие общие места греческого романа, как все-таки более внешние по отношению к новооткрытым внутренним коллизиям), а попытки психологического анализа и прохождение «моральной инициации» — во второй. Так, например, во вводной части Тристан побеждает Морхольта и дракона и добывает для Марка руку Изольды (а для себя — ее любовь), Эрек проходит ритуальное испытание с ястребом и получает руку Эниды, Ивен побеждает стража источника и добывается руки и владений Лодины, Ланселот побеждает Мелеага-на и освобождает королеву, Персеваль побеждает Красного рыцаря и защищает Бланшефлор от ее врагов, завоевывая тем самым ее любовь и возможность владения ее землей, допуска-

276

ется в волшебный замок Грааля, который в принципе ему предназначен; аналогичным образом Хосров после ряда недоразумений и несовпадений встречает и покоряет любимую им Ширин и, победив врагов, становится шахом после смерти своего отца. В основной (второй) части «преступная» любовь Тристана к жене дяди, малодушная погруженность Эрека в семейное счастье или легкомысленное забвение Ивеном молодой жены, эгоизм Персеваля/Парцифалья, ограниченного рыцарским «этикетом», легкомыслие и деспотизм Хосрова нарушают и их личное счастье, и социальное равновесие.

Возникают новая драматическая ситуация и новые испытания, представляющие внутреннюю проверку личных чувств и социальной ценности героев.

От этой схемы, однако, отклоняются персоязычные романические поэмы, прямо восходящие к лирическим циклам и преданиям о трагической любви поэтов; там практически отсутствует вводная сказочная часть и вообще сказочные мотивы не играют большой роли.

В грузинском романе («Вепхис ткаосани»), наоборот, все повествование имеет сказочный характер, интериоризация конфликта отсутствует, а романическое начало в виде описания переживаний героев как бы составляет надстройку над основным действием.

Особняком стоит японский роман, не имевший за собой героического эпоса и возникший на базе взаимодействия сказочных и лирических повестей. Японский роман о Гэндзи не делится на две части — «сказочную» и собственно «романическую», но в начале повествования сказочные мотивы широко используются (начиная с рождения героя «в некотором царствовании» наложницей императора, обижаемой его главной женой — «мачехой» Гэндзи, предсказания его будущности корейскими магами и т. д.), а затем они отчасти идут на убыль, отчасти даже слегка пародируются. История некрасивой и неловкой Суэцуму-ханы, живущей в неприлично запущенном саду, пародирует популярный сюжет типа «спящей красавицы»; «сказочные» по видимости истории заброшенных в провинцию Акаси и Тамакад-зуры, из которых одна делается матерью будущей императрицы, а другая «чудесно» находит отца и покровительство во дворце, «внутренне» оказываются достаточно трагичными, а сказочные мотивы «взрываются» описанием мужского непостоянства, дворцовых интриг и т. п. «Гэндзи моногатари» начинается как сказочное повествование, а кончается как психологический роман, насыщенный неразрешимыми драматическими ситуациями и глубокой печалью.

Средневековый роман, большая эпическая форма, ставит и решает идеологические и художественные задачи большого масштаба, сравнимого с теми, которые ставил и решал героический эпос (античный роман, ограничивший себя только частной сфе-

277

рой и не «пересекавшийся» тематически с эпосом, был, несомненно, «уже» и занимал более периферийное положение в античной системе жанров). Может быть, поэтому собственно романическое начало как-то соотносено в средневековом романе с эпическим; либо чисто негативно, либо так, что оно уравновешено, гармонизировано с ним. Этот вопрос соотношения романического начала с эпическим очень существен для средневекового романа,

даже вне зависимости от участия героического эпоса в его генезисе.

Средневековый роман открыл в герое не только частное, лицо (как роман античный), но и личность со своим душевным миром, так или иначе противостоящим социуму, в котором герой живет. Даже в византийском романе Евмафия, строго следующего античным образцам, как уже отмечено выше, личное подчинение героя власти Эрота сталкивается с его «эпической», вернее, гражданской ролью вестника Зевсовых празднеств. И в японском романе, где Гэндзи умышленно исключен отцом-императором из состава царской семьи, дабы он оставался всего лишь «частным лицом», каждый шаг героя имеет определенный социальный резонанс, и не только в силу его высокого происхождения: все поступки, порождённые личными желаниями, в принципе имеют далеко идущие последствия и для многих других людей, и для социальной среды, и для самого государства. Что же касается западноевропейского рыцарского романа и ближнесредневекового романического эпоса, частично возникших в результате трансформации героико-эпических традиций, то здесь проблема возможного несовпадения и желанной гармонизации личных чувств героя (представляющих «романическое» начало) и его социальных обязанностей («эпическое» начало) составляет центральную проблему. В «Тристане и Изольде», «Вис и Рамине», «Лейли и Меджнуне» это несовпадение обнажено как неблагоприятное именно в силу несоблюдения главными героями своих социальных обязанностей. Во многом иллюзорный выход представляют смерть Тристана и Изольды, запоздалое узаконение союза Вис и Рамина, мистическая сублимация в поэзии Меджнуна (его священное безумие — источник поэзии. Мистически-эстетическая медитация намечена и в «Тристане» Готфрида). В бретонских романах Кретьена и в «Хос- ' рове и Ширин» Низами происходит сложный процесс гармонизации «внутреннего» и «социального» человека в герое. Наиболее непосредственно гармоничны герои Руставели, у которых эпическое и романическое начала как бы синкретически не расчленены. Герои в западноевропейском романе, так же как в произведении великого грузинского поэта, — это рыцари-воины, побеждающие других рыцарей не только на турнирах, но и в серьезных сражениях, где им приходится защищать дам, которым угрожают насилием, отнятием феода и т. п., поддерживать побратимов, друзей и даже сюзеренов (правда, гораздо реже,

278

чем в героическом эпосе), одолевать встреченных на лесных дорогах разбойников, колдунов и сказочных чудовищ. Любовь как важнейшее проявление «внутреннего человека» в рыцаре не только не должна мешать его подвигам, но, наоборот, должна стать главным источником рыцарского вдохновения и доблести. В «Вепхис ткаосани» только так и бывает с самого начала, а в романах Кретьена де Труа правильное социальное функционирование рыцарской любви достигается в результате некоторого искусства, жизненного опыта, «воспитания чувств». «Романом воспитания» в гораздо более широком смысле оказывается история Персеваля/Парцифаля у Кретьена де Труа и Вольфрама фон Эшенбаха: в ходе формирования истинного рыцаря преодолеваются и естественный эгоизм, и формальное понимание рыцарской чести. «Воспитание» включает прививку гуманности и христианского сострадания. В персоязычном романическом эпосе герой является большей частью царем или царевичем, обязанным блюсти честь державы и свой высокий сан. Если он отступает от этого долга (как происходит с Рамином и отчасти с Хосровом), то автор его порицает. В финале герой обыкновенно становится образцовым правителем (Рамин вопреки, а Хосров благодаря своей любви).

Воспитание правителя, мудреца и пророка, является главной темой «Искендера» Низами — этого своеобразного произведения, являющегося чем-то средним между дидактическим и романическим эпосами.

В плане соотношения романического и эпического начал намечаются два этапа в истории французского куртуазного романа (главного на Западе) и персоязычного романического эпоса (главного на Ближнем и Среднем Востоке). На первом этапе («Тристан и Изольда» Беруля и Тома, «Вис и Рамин» Гургани) открытие «внутреннего человека», душевной жизни личности наивно выражено через изображение индивидуальной страсти к незаменимому объекту как «чуда» и демонической роковой силы, вносящей социальный хаос. Конфликт личной страсти и социальных обязанностей разворачивается как история незаконной любви к жене царя и

старшего родича, как адюльтер, колеблющий обязательный социальный порядок и парализующий достойную «рыцарскую» активность героя. Тристан проявил себя как настоящий сказочный герой до начала роковой любви к Изольде, а трагическая коллизия разрешилась смертью влюбленных; Рамин стал справедливым правителем только после смерти Мубада и узаконения любви к Вис. Носителем указанного смысла является сам сюжет, поразительно сходный на Западе и на Востоке. Попытка куртуазной интерпретации этого сюжета у Тома не меняет сути дела, так же как и некоторая ироничность Гургани. .Опираясь на Тома, немецкий интерпрета-

279

тор сюжета Готфрид Страсбургский воспевае любовь Тристана и Изольды в терминах религиозной мистики и вносит относительность в принятую систему этических представлений.

На втором этапе эволюции куртуазного романа/романического эпоса, прежде всего в творчестве Кретьена де Труа и Низами Гянджеви, более свободно конструирующих сюжеты из традиционных материалов, намечается гармонизация романического и эпического начал за счет обоснования неразрывной связи любви и подвига, внутренних качеств и социальной ценности (с использованием куртуазной или суфийской концепций любви). Кретьен де Труа сознательно полемизирует с сюжетом «Тристана и Изольды» и с концепцией неизбежной роковой разрушительной страсти (особенно в «Клижесе», но также в «Эреке и Эниде» и, по существу, даже в «Ланселоте»), а Низами Гянджеви отталкивается от трактовки Гургани в «Хосрове и Ширин». Поразительный параллелизм между «Тристаном и Изольдой»/«Вис и Рамином» и между произведениями Кретьена/Ни- \* зами, несомненно, имеет — вопреки гипотезам о влиянии ближневосточной литературы на европейскую — типологическую природу.

В рамках описанной выше композиционной дихотомии средневекового романа гармонизация совершается во второй, основной части: после новых приключений, представляющих глубокую внутреннюю проверку и процесс нравственного воспитания героя, примиряются со своими возлюбленными Эрек и Ивен и социальная ценность их вдохновленной любовью рыцарской активности закрепляется особо важными подвигами добывания «Радости двора» и освобождения пленных девушек-ткачих; Ланселот доказывает Гениевре не только социальную значимость своих подвигов, но и экзальтированную преданность даме. Персеваль-Парцифаль (во всяком случае, в доведенной до конца немецкой переработке Вольфрама фон Эшенбаха) освобождается от эгоизма и формальной рыцарской «этикетности» ради христианской любви-сострадания, воссоединяется с Бланшефлор и становится королем Грааля. Преодолеват свой эгоизм и легкомыслие Хосров и, женившись на благородной Ширин, делается идеальным правителем. За всем этим стоит «эпическое» укоренение романического начала, разрешение конфликта любви и «рыцарской», или «шахской», доблести.

В «Лейли и Меджнуне» Низами как бы повторяется и даже углубляется ситуация, характерная для первого этапа (Бе-руль— Тома и Гургани), поскольку любовное безумие Кейса делает его плохим продолжателем родо-племенных традиций («эпическое» начало) и изолирует от общества, а судьба влюбленных трагична до конца. Однако здесь в отличие от Гургани или Тома гармонизация все же происходит с помощью пантеистически-суфийского понимания любви и поэзии: любовное безумие Кейса есть божественный дар, фактор не разрушения, а

280

созидания, источник имеющего социальную ценность поэтического вдохновения (элементы сходного подхода имеются в интерпретации сюжета «Тристана и Изольды» Готфридом Страсбургским). Любовный экстазизм сближает Кейса с Ивеном и Ланселотом в произведениях Кретьена.

Классическая форма средневекового романа представлена в Японии очень большим по объему, замечательным по сцирим художественным достоинствам, но одним-единственным произведением — «Гэндзи моногатари» Мурасаки Сикибу; поэтому здесь нет двух этапов. В романе о Гэндзи любовное чувство, как и в «Тристане и Изольде» или «Вис и Рамине», является важнейшим проявлением личности, индивидуальная страсть часто принимает характер любовного безумия, несущего гибель предмету любви и вносящего социальный хаос

(нарушение экзогамии/эндогамии и кастовых границ, метафорический инцест типа сын/мать и отец/дочь, нарушение обрядовой магии и даже нормального функционирования государства). Однако в плане концепции моно-но аварэ (печального очарования вещей) любовь тут же трактуется и как высшее проявление чувствительности (даже инцестуальный перенос страсти с матери на дочь есть благородная «память сердца») и душевной связи между людьми, и как естественная реакция на красоту, и как главная носительница прекрасного. Само же прекрасное трактуется как временное, непостоянное, обреченное на гибель (в соответствии с буддийскими представлениями). Так, через эстетику вносится гармонизирующий пафос, что отчасти напоминает «Лейли и Меджнуна» Низами и «Тристана и Изольду» Гот-Фрида. Собственно романическое начало как выражение жизни чувства проявляется и в самой повышенной (по сравнению с эпосом) способности героев к чувствам, и в попытках изображения и анализа личных переживаний, обычно тем или иным образом связанных с любовными отношениями. Влюбленность, принимающая порой экзотические формы, есть обязательное состояние рыцаря. Подчеркнуто повышенная чувствительность проявляется персонажами в самых различных памятниках средневекового романа. Неудивительно, что она присуща буквально всем персонажам «Гэндзи моногатари» Мурасаки (упоминавшаяся концепция моно-но аварэ предполагает не только эстетическое любование, но и экзистенциальное взаимопроникновение субъекта/объекта и глубокую чувствительную реакцию субъекта), особая «память сердца» является важнейшим свойством Гэндзи. Проявление чувствительности, часто в виде элегических сожалений и lamentаций, увязывается с фиксацией «граничных» состояний в человеческих отношениях. Но и мужественные герои стоящего на другом полюсе сугубо «эпического» стихотворного романа Руставели с большой экзакрацией выражают свои любовные страдания, горе от разлуки с воз-

281

любленной или другом; они, например, легко теряют сознание от переизбытка чувств. Попытки анализа душевных переживаний на Западе начинаются с применения Овидиевой любовной риторики и лишь постепенно приближаются к более глубокому описанию противоречивых душевных состояний (например, у Тома); на мусульманском Востоке используются любовные трактаты, имеющие обычно суфийскую окраску, описание чувств часто окрашено дидактически. Вообще средневековый роман, ориентированный не на изображение «живого человека» в порядке «подражания природе», а на решение некоторых нравственных проблем, ограничен начатками психологизма, тяготеет к абстракции в этой области.

Наибольших успехов в этом направлении добилась Мурасаки. Стихия чувствительности, полностью господствующая в первых главах романа, постепенно уступает место более трезвому анализу любви и ревности, тонких оттенков переживаний, раздвоения и борьбы чувств, перемен подспудных эгоистических импульсов, трагедии взаимного непонимания, контрастов внутреннего чувства и внешнего поведения и т. д. Психологизм японского романа выводит его за пределы куртуазного средневекового повествования и типологически сближает его с некоторыми памятниками послерыцарского европейского романа, в частности с французским аналитическим романом XVII в. (мадам де Лафайет).

Бретонские романы Кретьена — «Эрек и Энида», «Ивен», «Ланселот», «Персеваль» — принято рассматривать в диахронии как сложный зигзагообразный творческий путь, отчасти подсказанный заказами владетельных особ — Марии Французской и графа Филиппа Эльзасского; сходным образом обычно описывается и творчество Низами. Между тем гораздо продуктивнее описывать указанные романы Кретьена как определенную синхроническую систему, отдельные звенья которой находятся в отношении дополнительной дистрибуции, зеркально отражают друг друга. Они содержат набор во многом тождественных мотивов и, что более существенно, тождественную синтагматическую структуру (которая укладывается в рамки указанной выше композиционной дихотомии): необязательный пролог о детстве героя (Ii), завязка действия первого тура (B) в виде появления «вредителя»/«недостачи» (по терминологии В. Я. Проппа), первые «сказочные» подвиги и завоевание дамы (B), осечка в героической биографии как завязка основного «романического» действия (Hi), основное действие (Ib), приводящее к гармоническому разрешению конфликта и социальной реинтеграции личности героя (почти та же синтагматическая структура в «Хос-рове и Ширин» Низами).

Система бретонских романов Кретьена раскрывается в значительной мере в зависимости от варьирования коллизии

«любовь/рыцарство» с помощью дополнительных оппозиций «любви куртуазной/христианской» и «рыцарства светски формального/истинного», а также «куртуазной любви супружеской/куртуазной любви-аюльтера». В кульминационной точке (III) герой обычно нарушает равновесие между «любовью» и «рыцарством», а затем это равновесие постепенно восстанавливается. Эрек нарушает его в пользу любви, а Ивен — в пользу рыцарства, Ланселот по видимости в пользу рыцарства (немного колеблется, прежде чем сесть в тележку карлика), а фактически в пользу любви (подчинение даме вплоть до имитации поражения в турнире и т. п.), Персеваль — в пользу рыцарства на, первом этапе, когда речь идет о любви к матери и к Блан-шефлор, а затем в пользу любви, но уже христианской любви-сострадания. «Эрек» и «Ивен» во многом поразительно сходны, один роман как бы представляет перевернутое отражение другого, сопоставление их между собой обогащает понимание их общего смысла и значения «меры» в этике Кретьена. Впрочем, даже отношение к таким заведомо дорогим Кретьену ценностям, как «мера» или как «куртуазная любовь в виде супружеской», колеблется и варьируется в «Ланселоте» (с полуироническим воспеванием экстазма и куртуазного аюльтера.) и «Персевале» (где исключительность «дурачка» и «спасителя» Персеваля противопоставляется иронически обрисованному «нормальному» рыцарю Говену). Защита Кретьеном определенных идеалов (в том числе жены-дамы) не исключает широкого игрового диапазона, что делает Кретьена в какой-то степени далеким предшественником Ариосто и Сервантеса. Несомненно, существует антиномичность — дополнительность не только «Эре-ка»/«Ивена», но и «Ланселота»/«Персеваля», однако она выражена несколько менее отчетливо. Это объясняется тем, что «Персеваль» противостоит не только «Ланселоту», но и всем этим трем романам как целому в силу озарения новым идеалом. Противопоставление христианского милосердия любви куртуазной и сословной рыцарской доблести есть некоторый сдвиг в мировоззрении поэта, оно сильно усложнило «Персеваль» как в парадигматическом, так и в синтагматическом плане. При этом старые идеалы не были отменены, но заняли место низшей истины, ступеньки к новому идеалу, а художественная «система» была дополнена и обогащена. Религиозно-нравственная проблематика «Персеваля» углублена и уточнена в «Парцифале» Вольфрама фон Эшенбаха, где широко развернута коллизия греха, богоотступничества и покаяния, сопровождающих «воспитание» героя; там же повышена мера структурированности (как и в переложениях Хартманном фон дер Ауэ «Эрека» и «Ивена») и расширен диапазон христианского рыцарства до западно-восточного синтеза.

Романическая жанровая специфика синтагматической схемы романов Кретьена подчеркивается тем, что подобная схема об-

наруживается в романическом эпосе Низами, в частности в «Хосрове и Ширин», где также имеются пролог о детстве героя, как в «Персевале» (Ii), завязка вводной части (B) и ее развитие (I3), правда скорее имитирующее не богатырскую сказку, а сказку типа «Тысячи и одной ночи» или сюжет греческого романа (между прочим, действие первой части строится как четыре симметричных малых повествовательных хода), завязка второй части (Hi) в виде двойного кризиса, напоминающего и «Эрека. и Эниду» (Ширин упрекает влюбленного Хосрова в бездействии, роняющем достоинство шаха), и одновременно парадоксальным образом «Ивена» (временное эгоистическое пренебрежение Хосрова к любви и достоинству Ширин), наконец, разрешающее коллизию и все гармонизирующее развитие основного действия (Pa). Богатство содержания этого произведения проявляется и в отклонении героя в обе крайности, и в сочетании счастливого (брак и справедливое правление Хосрова) и трагического (смерть любящей четы из-за коварства наследника) конца. В несколько ином плане сопоставимы более «философские» повествования о путях нравственного формирования идеального рыцаря («Персеваль» Кретьена) и идеального монарха («Искендер» Низами).

Как мы знаем, структура другого «романа» Низами, «Лей-ли и Меджнун», отклоняется от этой синтагматической схемы; тем не менее, контрастируя с «Хосровом и Ширин», они составляют также определенную «пару» (Хосров отвлекается от высокой любви эмпирикой шахского быта, а Кейс жертвует материальной и социальной стороной жизни ради любовного безумия; любовь помогает Хосрову стать справедливым царем, любовь Кейса приводит к мистической самоизоляции от мира и т. д.).

В Японии единственный «классический» образец средневекового романа, «Гэндзи моногатари», включает огромный мир персонажей и сюжетов, группирующихся вокруг романической биографии Гэндзи, и сам представляет собой целую систему, которая организована чрезвычайно своеобразно, как большое лирико-музыкальное произведение с лейтмотивами и перекличкой тем в разных «регистрах».

Гэндзи — специфически романический герой, немыслимый не только в эпосе, но и в рыцарском романе: почти все его «авантюры» имеют любовный характер, нет и речи о его воинском или хотя бы политическом функционировании. Его личные чувства сталкиваются с его социальными обязанностями, но речь не идет о рыцарской доблести.

История Гэндзи дана не как история формирования героя, а как жизненный цикл рождения, расцвета и увядания, отчасти повторяющихся у его ближайших потомков и наследников. Вместо линейной модели становления, типичной для западного куртуазного романа, мы находим здесь циклическую модель не

284

имеющего настоящего начала и конца жизненного потока, отвечающего дальневосточным, буддийским представлениям. Если герой Кретьена (и даже Низами), пройдя через опыт жизненных испытаний, может преодолеть свои слабости и грехи и стать отныне «спасителем» для других, то Гэндзи, даже преодолев заблуждения молодости, вынужден до смерти наблюдать их роковые последствия, буддийскую карму как воздаяние за грехи, совершенные не только в молодости, но и в прошлых перерождениях.

В сущности, карма организует главную композицию романа: преступная связь с женой отца кончается не смертью или очищением героя (ср. Тристан/Рамин), а запоздалым возмездием в виде повторения ситуации: молодая жена также изменяет Гэндзи, и чужой ребенок становится его наследником.

Важнейшими элементами структуры романа и навязчивыми символами жизненного круговорота являются ритуальный календарь синтоистских/буддийских праздников и связанных с ними должностных перемещений (персонажи обычно именованы по чинам, и имена поэтому составляют движущуюся систему сменяемых «масок»), циклическая смена времен года и фаз луны. Смена времен года и составляет общий фон повествования, и специально сопровождает смену событий и настроений в некоторых главах. Вообще в романе широко используются природные классификаторы: например, целая серия женских характеров, контрастирующих или дублирующих друг друга, сопоставлена с названиями цветущих растений, окрашенных в фиолетово-пурпурные тона, две дамы специально ассоциируются еще с солнцем и луной, другие с названием мест. Картины природы, особенно часто — печальный осенний пейзаж, гармонируют с описываемыми чувствами персонажей.

Целый ряд мифологических и лирических архетипов — не только календарные циклы и осенние лунные пейзажи, но, например, и мотивы инцеста, теневой души-убийцы, реки как выражения хаоса и жизненного -потока — превращены в лейтмотивы; кроме того, повторяются некоторые ситуации: встречи и разлуки, болезни и смерти, уходы в монастырь, сцены убийства теневой душой Рокудзё других возлюбленных Гэндзи. Очень богаты параллели и ассоциативные связи между многочисленными образами и сценами романа, позволяющие строить его композицию как своего рода лиро-эпическую «симфонию».

Как мы могли убедиться, классические формы средневекового романа в разных странах Европы и Азии имеют между собой много общего (эта стадияльная близость ярче всего представлена типологическими параллелями между франкоязычной и персоязычной литературами), но жанровая общность обнаруживается на фоне весьма существенных культурно-исторических (ареальных) и национальных различий. Отчетливо различны традиции и источники формирования романа: гегемония сказоч-

285

но-эпического начала в генезисе в Европе и в Грузии и сказочно-лирического — в Японии, известное равновесие между ними в генезисе персоязычного романического эпоса, особая дополнительная роль христианской легенды на Западе, преданий о любви поэтов — на мусульманском Востоке, лирического дневника — в Японии.

Художественные концепции отражают отчасти различие «христианской», «мусульманской» и «буддийской» культур, понимаемых в самом широком смысле. Общее античное наследие и



специально неоплатонизм во многом сближают романо-германский и ирано-закавказский ареалы (следует учесть близость неоплатонических и суфийских концепций любви). Западный христианский финализм поддерживает линейную перспективу в изображении судьбы героя как становления и «эпической» активности, борьбы с силами зла и хаоса; восточнубуддийские представления поддерживают циклическую модель жизненного круговорота, в котором перемешаны добро и зло, деяние фаталистически порождает карму, откуда проистекают установка на созерцательность и меланхолическая снисходительность. В «мусульманском» романическом эпосе, в принципе более близком западным моделям, в качестве героя место рыцаря-воина все же занимает восточный царевич, в котором воспитывается не столько доблесть, сколько мудрость; линейная модель смешивается с циклической (хотя главное — возмужание героя, но в финале показываются его старость и смерть). Вместе с тем психологический скептицизм и импрессионистский эстетизм японского романа оказываются созвучны европейскому сознанию на более поздних исторических ступенях.

Средневековый роман в целом знаменует начало осознанного художественного вымысла и индивидуального творчества. Он составляет вершину средневековой повествовательной литературы.

- Открытие «внутреннего человека» в «герое» породило определенное «гуманистическое» содержание в средневековом романе, кое в чем предвосхищающее гуманистический антропоцентризм, европейского Ренессанса. Однако этого недостаточно, чтобы относить те или иные памятники XI—XIII вв. к культуре Возрождения. В средневековом романе с его идеализирующей «сублимацией» есть своя особая, неповторимая красота, которую не знает культура Возрождения.

#### ЛИТЕРАТУРА

Абеляр, 1959: П. Абеляр. История моих бедствий. М., 1959.

Абэ, 1964: Akio Abe. The Contemporary Studies of Genji Monogatari.—«Acta asiatica». № 6. Tokyo, 1964. Аверинцев, 1977: С. С. Аверинцев. Поэтика ранневизантийской литературы, М., 1977. Агэнзэр, 1959: Ch. Haguenaue. Le Genji monogatari. Introduction et traduction du livre I. P., 1959. Адольф, 1960: H. Ado'lf. Visio pacis. Holy City and Grail. Philadelphia, 1960. Алексидзе, 1965: А. Д. Алексидзе. Византийский роман XII в. Автореф. канд. дис. Тб., 1965.

Алексидзе, 1969: А. Д. Алексидзе. Византийский роман XII в. «Любовная повесть Никиты Евгениана». — Никита Евгениан. Повесть о Дро-силле и Харикле. М., 1969. Алексидзе, 1979: А. Д. Алексидзе. Мир греческого рыцарского романа XIII—XIV вв. Тб., 1979.

Алиев, 1960: Г. Ю. Алиев. Легенда о Хосрове и Ширин в литературах народов Востока. М., 1960. Амиран Дареджаниани, пер. Нуцубидзе: Амирани. Пер. Ш. Нуцубидзе. Тб., 1945.

Амиран Дареджаниани, пер. Абуладзе: Амиран Дареджаниани. Пер. Б. Абуладзе. Тб., 1965. Антара, пер. Фильштинского и Шидфар: Жизнь и подвиги Антары. Пер.

И. Фильштинского и Б. Шидфар. М., 1968. Античный роман, 1969: Античный роман. Под ред. М. В. Грабарь-Пассек. М., 1969.

Арбуа дю Жюбенвиль, 1884: H. d'Arbois du Jubainville. Le cycle myt-hologique irlandais et la mythologie celtique (Cours de litterature celti-que, II). P., 1884. Ауэрбах, 1976: Э. Ауэрбах. Мимесис (Изображение, действительности в западноевропейской литературе). М., 1976.

Барамидзе, 1966: А. Г. Барамидзе. Шота Руставели. М., 1966. Барамидзе, 1979: А. Г. Барамидзе. Руствелология на современном этапе ее развития.— Русская и грузинская средневековая литература. Л., 1979. Баура, 1955: С. М. Bowra. Inspiration and Poetry. L., 1955. Бахтин, 1975: М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. Бахер, 1871: W. Bache. Nizami's Leben und Werke. Lpz., 1871. Беднар, 1974: J. Bednar. La spiritualite et le symbolisme dans les oeuvres de Chretien de Troyes. P., 1974.

Бедье, 1905: J. Bedier. Le roman de Tristan par Thomas. Vol. 2. P., 1905. Бертельс, 1928: Е. Э. Бертельс. Очерк истории персидской литературы. М.—Л., 1928.

Бертельс, 1940: Е. Э. Бертельс. Источники «Лейлы и Меджнуна» Низами.— Низами. I. Баку, 1940.

Бертельс, 1948: Е. Э. Бертельс. Роман об Александре и его главные версии на Востоке. М.—Л., 1948.

Бертельс, 1956: Е. Э. Бертельс. Низами. Творческий путь. М., 1956. Бертельс, 1960: Е. Э. Бертельс.

Избранные труды. История персидско-таджикской литературы. М., 1960. Бертельс, 1962: Е. Э. Бертельс. Избранные труды. Низами и Физули. М.,

1962.

Бертельс, 1965: E. Э. Бертельс. Избранные труды. Суфизм и суфийская литература. М., 1965.

287

Беццола, 1947: R. R. Bezzola. Le sens de l'aventure et de l'amour. P., 1947.

Воронина, 1981: И. А. Воронина. Классический японский роман «Гэндзи моногатари» Мурасаки Сикибу. М., 1981.

Брюин, 1947: E. de Bruyne. L'esthetique du moyen age. Louvain, 1947.

Брюэль, 1934: A. В г u e l. Romans francais du moyen age. P., 1934.

Бромвич, 1959: R. Bromwich. Welsh Triads.—Arthurian Literature in the Middle Ages. Oх., 1959.

Бурдах, 1938: K. Burdach. Der Graal. Forschungen fiber seinen Ursprung und seinen Zusammenhang mit der Longinus Legende. Stuttgart, 1938.

Вандриес, 1949: J. Vendryes. Les elements celtiques de la legende du Gra\* al.—«Etudes celtiques». V, 1949.

Варка и Гульшах, пер. и ввел. Меликян-Ширвани: A. S. Melikian-Chir-v a n i. Le roman de Varke et Golsah. P., 1976.

Вебер, 1965: G. Weber. Gottfried von Strassburg. 2 Aufl. Stuttgart, 1965.

Вебер, ilSTB: H. Weber. Chresitien und die Tristandichtuner. Frankfurt a. M., 1976.

Вайнтрауб, 1970: B. Weintraub. Chretien's Graal; a New Investigation Based upon Medieval Hebrew Sources. Ithaca, 1970.

Верли, 1962: M. Wehrli. Formen mittelalterlicher Erzählung. Zurich, 1962.

Веселовский, 1900: А. Н. Веселовский. Где сложилась легенда о св. Граале. СПб., 1900.

Вельтер, 1970: H. G. Welter. Die• Wolframsche Stilfigur. Bonn, 1970.

Вильчински, 1943: M. Wilszynski. The Sources and Analogues of Chretien's Ivain. Chicago, 1943.

Винере, 1973: P. Wieners. Das Gottes- und Menschenbild Wolframs im «Par-zival». Bonn, 1973.

Вис и Рамин: Ф. Г у р г а н и. Вис и Рамин. М., 1963.

Вис и Рамин, пер. Моррисона: F. G u r g a n i. Vis and Ramin. Transl. by G. Morrison. N. Y., 1972.

Висрамиани, 1938: Висрамиани. Предисл. И. А. Орбели. М., 1938.

Виттек, 1974: K. W i l l e c k. Welt und Kunst im Tristanroman. Ein Beitrag zu einer geistesgeschichtlichen Standortbestimmung Gottfried von Strassburg. Koln, 1974.

Витязь в тигровой шкуре, пер. Иорданишвили: Ш. Руставели. Витязь в тигровой шкуре. Подстрочный перевод С. Иорданишвили. Тб., 1966.

Гайер, 1957: F. E. Guyer. Chretien de Troyes. Inventor of the Modern Novel. N. Y., 1957.

Галлэ, 1972: P. Gallais. Perceval et l'initiation. P., 1972.

Галлэ, 1974: P. Gallais. Genese du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseult et son modele persane. P., 1974.

Глонти, 1963: Ш. И. Глонти. Вопросы художественного языка «Витязя в тигровой шкуре». Автореф. докт. дис. Тб., 1963.

Горегляд, 1975: В. Н. Го р е г л я д. Дневники и эссе в японской литературе X—XIII вв. М., 1975.

Греймас, 1970: A. J. G r e i m a s. Du sens. P., 1970.

Григорян, 1960: С. Н. Григорян. Из истории философской мысли Средней Азии и Ирана VII—XII вв. М., 1960.

Григорьева, 1979: Т. П. Григорьева. Японская художественная традиция. М., 1979.

Гринцер, 1980: П. А. Гринцер. Две эпохи романа.— Генезис романа в литературах Азии и Африки. М., 1980.

Грифцов, 1927: Б. А. Г р и ф ц о в. Теория рбмана. М., 1927.

Грюнебаум, 1978, I: Г. Э. фон Грюнебаум. Элементы греческой формы в «Сказках 1001 ночи».— Арабская средневековая культура и литература. М., 1978.

Грюнебаум, 1978, II: Г. Э. фон Грюнебаум. «Рисала фи-л-'ишк» Ибн Сины и куртуазная любовь.— Арабская средневековая культура и литература. М., 1978.

288

Гугушвили, 1956: М. И. Гугушвили. К вопросу о прологе поэмы Шота Руставели «Витязь в тигровой шкуре». Автореф. канд. дис. Тб., 1956.

Гулиев, 1976: Г. М. Гулиев. Типология восточного романического эпоса и формирование азербайджанского романа. Автореф. докт. дис. Баку, 1976.

Гуревич, 1972: А. Я. Гуревич. Категории средневековой культуры. М., 1972.

Гэндзи моногатари, пер. Конрада: Мурасаки Сикибу. Повесть о блистательном принце Гэндзи, пер. Н. И. Конрада.—Классическая проза Дальнего Востока. М., 1975 (перевод первых глав).

Гэндзи моногатари, пер. Сифера: Murasaki Shikibu. Le dit de Genji. Trad, par R. Siefert. Premiere partie (tomes 1—2). P., 1977.

Гэндзи моногатари, пер. Уэйли: Murasaki Shikibu. The Tale of Genji. Transl. by A. W. Wayley. Tokyo, 1970.

Гэндзи моногатари, пер. Сейденстикера: Murasaki Shikibu. The Tale of Genji. Transl. by E. G. Seidensticker. N. Y., 1980.

Дельбуй, 1956: M. Delbouille. Genese du conte del Graal.— Les romans du Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956.

Деноми, 1947: A. J. Denomy. The Heresy of Courtly Love. N. Y., 1947.

Джексон, 1956: K. Jackson. Les sources celtiques du roman de Graal.— Les romans du Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956.

Джексон, 1960: W. T. H. Jackson. The Literature of Middle Age. N. Y., 1960.

Джексон, 1971: W. T. H. Jackson. The Anatomy of Love. The Tristan of Gottfried von Strassburg. N. Y.—L., 1971.

Диллон, 1946: M. D i l l o n. The Cycles of the King. L.— N. Y., 1946.

Дневник Мурасаки, пер. Сифера: Murasaki Shikibu. Journal. Trad, par R. Siefert. P., 1978.

Дондуа, 1938: К. Дондуа. Шота Руставели и грузинская литература.— «Известия АН СССР». 1938, № 3.  
 Дросилла и Харикл, пер. Петровского: Никита Евгениан. Повесть о Дросилле и Харикле. Изд. подгот. Ф. А. Петровский. М., 1969.  
 Дуда, 1933: H. M. D u d a. Ferhad und Schirin. Die literarische Geschichte eines persischen Sagenstoffes. Praha, 1933.  
 Дюваль, 1975: P. D u v a l. Recherches sur les structures de la pensee alchimi-que (Gestalten) et leur correspondences dans le Conte del Graal de Chretien de Troyes et l'influence de l'Espagne mozarabe de l'ebre sur la pensee symbolique de l'oeuvre. Lille — Paris, 1975.  
 Ермакова, 1974: Л. М. Ермакова. Проблемы поэтики «Ямато моногатари». Автореф. канд. дис. М., 1974.  
 Жанейра, 1970: А. М. Janeira. Japanese and Western Literature. A Comparative Study. Tokyo, 1970.  
 Жирмунский, 1979: В. М. Жирмунский. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. М.—Л., 1979.  
 Жонен, 1958: P. J o n i n. Les personnages feminins dans les romans franjais de Tristan au XII siecle. Etudes des influences contemporaines. Aix-en-Pro-vence, 1958.  
 Записки у изголовья, пер. Марковой: С эй Сёнагон. Записки у изголовья. Пер. В<sup>1</sup>. Марковой. М., 1975.  
 Ивен (по рук. Гио): Chretien de Troyes. Le chevalier au lion. P., 1970.  
 Ивен, пер. Фуше: Chretien de Troyes. Romans de la table ronde. P., 1975.  
 Ивен, пер. Микушевича: Кретьен де Тру а. Ивен, или Рыцарь со львом. Пер. В<sup>1</sup>. Микушевича.— Средневековый роман и повесть. М., 1974.  
 Ивен (Хартманн фон Ауэ): E. S c h w a r z. Hartmann von Aue. Erec. Ywein (Text, Nacherzahlung), Darmstadt, 1967.  
 Икбал-наме, пер. Липскерова: Низами Гянджеви. Искандер намэ. II. Пер. К. Липскерова. Баку, 1953.  
 Имбс, 1956: М. Р. Imbs. L'element religieux dans le Conte del Graal deChre-

289

tien de Troyes.—Les romans du Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956.  
 Исминий и Исмина, пер. Петровского: Евмафий Макремволит. Повесть об Исминий и Исмине.— Византийская любовная проза. Ст. С. В. Поляковой. М.— Л., 1965.  
 Исэ моногатари, пер. Конрада: Исэ моногатари. Пер. Н. И. Конрада. М., 1979 (1-е изд.: 1926).  
 Ионг, 1964: J. C. W. C. De long. Hartmann von Aue als Moralist in seinen Artusepen. Amsterdam, 1964.  
 Казенав, 1969: М. Case nave. Le philtre et l'amour. La legende de Tristan et Iseult. P., 1969.  
 Карассо-Бюлов, 1976: L. Carasso-Bulow. The Merveilleux in Chretien de Troyes' Romances. Geneve, 1976.  
 Кекелидзе, 1939: К. С. Кекелидзе. Конспективный курс истории древне-грузинской литературы. Тб., 1939.  
 Кёлер, 1963: E. Kohler. Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois.— Chansons de geste und hofischer Roman. Koloquium. Heidelberg, 1963.  
 Кёлер, 1966: E. Kohler. Ideal und Wirklichkeit in der hofischen Epik. Tubingen, 1966.  
 Келлерман, 1936: W., Kel lerm a n. Aufbaustil und Weltbild Chrestien von Troyes in Percevalroman. Halle, 1936.  
 Келлерман, 1956: W. Kel lerm an. Le probleme de Breri.— Les romans du . Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956.  
 Келли, 1966: F. D. Kelly. Sense and Conjuncture in the Chevalier de la cha-rette. The Hague, 1966.  
 Кин, 1978: Д. Кин. Японская литература XVII—XIX столетий. М., 1978.  
 Кленке, 1951: А. Р. Klencke. Liturgy and Allegory in Chretien's Perceval.— «University of North Carolina Studies in the Romance Language and Literature». XIV, 1951.  
 Клижес, пер. Фуше: Chretien de Troyes. Romans de la table ronde. P., 1975.  
 Клижес, пер. Микушевича: Кретьен де Тру а. Эрек и Энида. Клижес. Изд. подгот. В. Б. Микушевич, А. Д. Михайлов, Н. Я. Рыкова. М., 1980.  
 Кожинов, 1963: В. В. К о ж и н о в. Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. М., 1963.  
 Козовой, 1967: В. К о з о в о й. Роман о Тристане и Изольде.— Tristan et Iseult. Renouvele par J. Bedier, Moscou, 1967.  
 Койхен, 1975: R. Keuchen. Typologische Strukturen im «Tristan». Ein Beitrag zur Erzähltechnik Gottfrieds von Strassburg. Koln, 1975.  
 Конрад, 1927: Н. И. Конрад. Японская литература в образцах и очерках. Т. 1. Л., 1927.  
 Конрад, 1974: -Н. И. Конрад. Японская литература. М., 1974.  
 Корбэ́н, 1965: Н. C o r b i n. Hermeneutique spirituelle comparee.— «Eranos-Jahrbuch 1964». Zurich, 1965.  
 Корбэ́н, 1972: Н. C o r b i n. En islam iranien. Aspects spirituelles et philosop-hiques. Т. 3. P., 1972.  
 Костюхин, 1972: Е. А. Костюхин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. М., 1972.  
 Коэн, 1948: G. Cohen. Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII s. Chretien de Troyes et son oeuvre. P., 1948.  
 Крачковский, 1956: И. Ю. Крачковский. Ранняя история повести о Мад-жнуне и Лейле в арабской литературе.— Избранные сочинения. Т. 2. М., 1956.  
 Куделин, 1978: А. Б. Куделин. Формульные сочетания в «Сират Антар».— Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. М., 1978.  
 Кун, 1973: Н. Kuhn. Tristan, Nibelungenlied, Artusstruktur.— «Bayerische Aka-demie der Wissenschaften. Philol.-histor. Klasse». Н. 5. Munchen, 1973.

290

Кулцер, 1973: R. G. Kunzer. The Tristan of Gottfried von Strassburg. An Ironic Perspective. Berkeley — Los Angeles — London, 1973. Кэмпбелл, 1970: J. Campbell. The Masks of God.

Creative Mythology.

- N. Y., 1970. Лазар, 1964: M. L a z a r. Amour courtois et fin'amors dans la litterature du XII siecle. P., 1964. Ланселот (изд. Тарбе): Chretien de Troyes et GodefroydeLaig- n y. Le roman du chevalier de la charette. Geneve, 1977. Ланселот, пер. Фуше: Chretien de Troyes. Romans de la table ronde.
- P., 1975. Легенда о Тристане и Изольде, 1976: Легенда о Тристане и Изольде. Изд. подгот. А. Д. Михайлов. М., 1976. Ле Жантиль, 1953—1954: Le GentU. La legende de Tristan, vue par Beroul et Thomas. Essai d'interpretation.—«Romance Philology». Vol. 8. № 2—3.
- Berkeley — Los Angeles, 1953—1954. Леви-Стросс, 1964—1971: C 1. Le v i - S t r a u s s. Mythologiques. I—IV. P., 1964—1971. Леви-Стросс, 1970: К л. Леви-Стросс. Структурное изучение мифов.— «Вопросы философии». 1970, № 6. Леви-Стросс, 1973—1974: C1. LevirStrauss. Anthropologie structurale, resume des cours de 1973—1974.— «L'annuaire du College de France». Леви-Стросс, 1975: Cl. Levi-Strauss. De Chretien de Troyes a Richard Wagner (Programmhefte der Bayreuther Festspiele «Parsifal»). Bayreuth, 1975. Лейли и Меджнун, пер. Антокольского.— Низами Гянджеви. Лейли и Меджнун,, Пер. П. Антокольского. М., 1957.
- Ле Ридер, 1978: P. Le Rider. Le chevalier dans le conte de Graal de Chretien de Troyes. P., 1978. Линке, 1968: H. Li nek e. Epische Strukturen in der Dichtung Hartmanns von Aue. Munchen, 1968. Литература Востока, 1970: Литература Востока в средние века. Т. 1. М., 1970. Лок, 1960: W. Locke. The Quest for the Holy Grail. A Literary Study of Thirteenth Century French Romance. Stanford, 1960. Лот, 1913: Les mabinogion du livre Rouge de Hergest avec les variantes du livre Blanc de Rhydderch, traduit du gallois avec une introduction par J. Loth. I—II. P., 1913. Лумис, 1927: R. S. Loom is. Celtic Myth and Arthurian Romance. N. Y., 1927. Лумис, 1949: R. S. Loom is. Arthurian Tradition and Chretien de Troyes. N. Y., 1949.
- Лумис, 1956: R. S. Loom is. La legende hagiographique et la legende de Graal.— Les romans du Graal dans la Htterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956. Лумис, 1959: 'R. S. Loom is (ed;). Arthurian Literature in the Middle Ages. Oх., 1959.
- Лумис, 1963: R. S. Loom is. The Grail. From Celtic Myth to Christian Symbol. Cardiff—New York, 1963. Лумис, 1970: R. S. L o o m i s. The Development of Arthurian Romance. N. Y., 1970.
- Мак Каллок, 1918: J. A. Mac Cullock. Celtic Mythology. Boston, 1918. Мак Каллог. 1967: W. H. Mac C ul lough. Japanese Marriage Institutions in the Hejan Period.—«Harvard Journal of Asiatic Studies». 1967, vol. 27. Маркс, 1952: J. Marx. La legende arthurienne et le Graal. P., 1952. Маркс, 1956: J. Marx. Le probleme des questions du chateau du Graal.— Les romans du Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956.
- Маркс, 1959: J. Marx. Les literatures celtiques. P., 1959. Маркс, 1965: J. Marx. Nouvelles recherches sur la litterature arthurienne. P., 1965.

291

- Марр, 1910: Н. Я. М а р р. Вступительные и заключительные строфы «Витязя в барсовой шкуре» Шота из Рустави.— «Труды по грузинской и армянской филологии». XII. СПб., 1910.
- Марр, 1917: Н. Я. Марр. Грузинская поэма «Витязь в барсовой шкуре» Шота из Рустави и новая культурно-историческая проблема.— «Известия Академии наук». 1917, № 7—8.
- Марр, 1964: Н. Я. Марр. Об истоках творчества Руставели и его поэме. Тб., 1964.
- Мелетинский, 1963: Е. М. Мелетинский. Происхождение героического эпоса (ранние формы и архаические памятники). М., 1963.
- Мелетинский, 1968: Е. М. Мелетинский. «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968.
- Мелетинский, 1969: Е. М. Мелетинский. Структурно-типологическое изучение сказки.— В. Я. Пропп. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969.
- Мелетинский, 1976: Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976.
- Мелетинский и др., 1969: Проблемы структурного описания волшебной сказки.— «Труды по знаковым системам». IV. Тарту, 1969.
- Менар, 1969: Ph. Мё п a r d. Le rire e r le sourire dans le roman courtois au XII siecle. P., 1969.
- Миновский, 1946—1947: V. Minorsky. Vis and Ramin.— «Bulletin of the School of Oriental and African Studies». L., 1946, vol. 11; 1947, vol. 12.
- Михайлов, 1976, I: А. Д. Михайлов. История легенды о Тристане и Изольде.— Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976.
- Михайлов, 1976, II: А. Д. Михайлов. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976.

- Миша, 1952: A. Mich a. Deux etudes sur le Graal.— «Romania». LXXIII, 1952.
- Миша, 1956: A. M i c h a. La table ronde chez Robert de Boron et dans la Ques-te del Saint Graal.— Les romans du Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956.
- Моррис, 1964: I. Morris. The World of the Shining Prince. N. Y., 1964.
- Мустафаев, 1962: Д. Мустафаев. Философские и этические воззрения Низами. Баку, 1962
- Низами, сборники I—IV: Низами. Сборники статей. I—IV. Баку, 1940—1947.
- Низами, материалы: Низами Гянджеви. Материалы научной конференции 1947 г. Баку, 1947.
- Ниц, 1949: W. A. N i t z e. Perceval and the Holy Graal. An Essay on the Romance of Chretien de Troyes. Berkeley — Los Angeles, 1949.
- Ниц, 1956: W. A. N i t z e. Le bruiden, le chateau du Graal et la lance-qui-saig-ne.— Les romans du Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956.
- Нобль, 1969: P. Noble. L'influence de la courtoisie sur le Tristan de Beroul.— «Le moyen age». № 3—4, 1969.
- Нуцубидзе, 1967: Ш. И. Н у ц у б и д з е. Руставели и восточный Ренессанс. Тб., 1967 (1-е изд.: 1947).
- Ньюстед, 1939: H. Newstead. Bran the Blessed in Arthurian Romance. N. Y., 1939.
- Ньюстед, 1959: H. Newstead. The Origin and Growth of the Tristan Legend.— Arthurian Literature in the Middle Ages. Ох., 1959.
- Окассен и Николет, пер. Дейча: Окассен и Николетта.— Средневековый роман и повесть. М., 1974.
- Ольшки, 1966: L. Olschki. The Grail Castle and Its Mysteries. Manchester, 1966.
- Оож, 1974: A. Hoog. Preface.—Chretien de Troyes. Perceval ou le roman de Graal. P., 1974.
- О'Рэйли, 1946: Th. F. O'R a h i l l y. Early Irish History and Mythology. Dublin, 1946.
- Отикубо моногатари, пер. Марковой: Волшебные повести. Перевод В. Марковой. М., 1962.
- Пайен, 1966—1967: M. Payen. [J. Ch.] Les origines de la courtoisie dans la litterature franchise medievale. Fasc. 1—2. P., 1966—1967.
- 292
- Пайен, 1967: J. Ch. Payen. Le motif de repentir dans la litterature franchise medievale (des origines a 1230). Geneve, 1967.
- Парцифаль, пер. Шпивок: Wolfram von Eschenbach. Parzival. Ober-tragen von W. Spiewok. Lpz., 1977.
- Парцифаль, пер. Хатто: Wolfram von Eschenbach. Transl. by A. T. Hatto. Harmondsworth, 1980.
- Парцифаль, гвдр. Гмнзйурга: Вольфрам фон Эшенбах. Парцифаль. Пер. Л. Гинзбурга.— Средневековый роман и повесть. М., 1974.
- Пассек, 1932: Т. С. Па ссек. Мотивы Тристана и Изольды в русской сказке.— Тристан и Изольда. Л., 1932.
- Персеваль (по рукописи Гио): Chretien de Troyes. Les romans d'apres la copie de Guiot. VI. Le Conte de Graal, publie par F. Lecoq. T. 1—2. P., 1973—1975.
- Персеваль, пер. Фуле: Chretien de Troyes. Perceval le gallois ou le conte de Graal, mis en franc.ais moderne par K. Foulet. P., 1978.
- Персеваль, пер. Фуше и Орте: Chretien de Troyes. Perceval ou le roman de Graal. Traduction J. P. Fouchet et A. Ortais. P., 1974.
- Пике, 1905: F. Piquet. L'originalite de Gottfried de Strassburg dans son poe-me de Tristan et Isolde. Lille, 1905.
- Польман, 1965: L. P o l l m a n. Chretien de Troyes und der Conte del Graal. Tubingen,- 1965.
- Полякова, 1979: С. В. Полякова. Из истории византийского романа. Опыт интерпретации «Повести об Исминне и Исминии» Евмафия Макремволита. М., 1979.
- Пропп, 1969: В. Я. Пропп. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969.
- Райно де Лаж, 1958: G. Rainaud deLage. Faut-il attribuer a Beroul tout le Tristan?—«Le moyen age». № 3. Bruxelles, 1958.
- Рафили, 1941: М. Рафили. Низами Гянджеви. Эпоха — жизнь — творчество. Баку, 1941.
- Ризн, 1958: G. H. Reason. An Inquiry into the Structural Style and Originality of Chretien's Yvain. Wash., 1958.
- Рифтин, 1970: Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (Устные и книжные версии «Троецарствия»). М., 1970.
- Рифтин, 1979: Б. Л. Рифтин, От мифа к роману. Эволюция изображения персонажа в китайской литературе. М., 1979.
- Рок, 1956: M. M. Roques. Le nom de Graal.— Les romans du Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956.
- Ружмон, 1956: D. de Rougemont. L'amour et l'occident. P., 1956 (1-е изд.: 1939).
- Серебряков, 1975: С. Б. Серебряков. Трактат Ибн Сины (Авиценны) о любви. Тб., 1975.
- Сифер, 1977: R. Siefert. Introduction.—Mur a s a ki Shikibu. Le dit de Genji. Premiere partie. T. 1. P., 1977.
- Смерть Артура, пер. Бернштейн: Т. Мэлори. Смерть Артура. М., 1974.
- Смирнов, 1932: А. А. Смирнов. Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам.— Тристан и Изольда. Л., 1932.
- Соколов, 1979: В. В. Соколов. Средневековая философия. М., 1979.
- Сэкер, 1963: H. S a e k e г. An Introduction to Wolfram's «Parzivab. Cambridge, 1963.
- Сентив, 1923: P. Saintyves. Les contes de Perrault et les recits paralleles. P., 1923.
- Такэтори моногатари, пер. Холодовича: Восток. Сборник первый. Литература Китая и Японии. М., 1935, с. 51—84 (пер. А. А. Холодовича).
- Такэтори моногатари, пер. Марковой: Волшебные повести. Пер. В. Марковой. М., 1962.
- Тидеман, 1974: А. Е. Т i e d e m a n n. An Introduction to Japanese Civilisation. N. T., 1974.

- Тристан и Изольда (Готфрид), пер. Крамера: Gottfried von Strassburg. Tristan und Isolde. Obertr. von C. Kramer. В., 1966.  
293
- Тристан и Изольда (Тома): Thomas. Les fragments du roman de Tristan edites par B. H. Wind. Leiden, 1950.
- Тристан и Изольда (Тома), пер. Корнеева: Тома. Роман о Тристане. Пер. Ю. Б. Корнеева.— Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976.
- Тристан и Изольда (Беруль): В ё г о и I. Le roman de Tristan, edite par E. Muret. P., 1973.
- Тристан и Изольда (Беруль), пер. Липецкой: Беруль. Роман о Тристане, Пер. Э. Л. Липецкой.—Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976.
- Тристан и Изольда (по Бедье): Le roman de Tristan et Iseult, renouveau par Joseph Bedier. Moscou, 1967.
- Тристан и Изольда, 1932: Тристан и Изольда. Коллективный труд под ред Н. Я. Марра. Л., 1932.
- Турнейзен, 1921: B. Thurneysen. Die irische Helden und Königsage bis-zum siebzehnten Jahrhundert. Т. 1—2. Halle/Saale, 1921.
- Турнейзен, 1923: B. Thurneysen. Eine irische Parallele zur Tristan-Sage.— «Zeitschrift für romanische Philologie». XLIII, 1923.
- Уайтхед, 1959: F. Whithead. The Early Tristan Poems.—Arthurian Literature in the Middle Ages. Ox., 1959.
- Уоткинс, 1960: M. Watkins. La civilisation française dans les mabinogion-P., 1962.
- Уэбстер, 1956: K. G. T. Webster. Guinevere. The Study of Her Abduction. Milton, 1956.
- Уэда, 1967: Ueda Makoto. Literary and Art Theories in Japan. Cleveland, 1967.
- Уэстон, 1920: J. L. Weston. From Ritual to Romance. Cambridge, 1920.
- Уэтерби, 1972: W. Wetherbee. Platonism and Poetry in the Twelfth Century. The Literary Influence of the School of Chartre. Princeton, 1972.
- Фараль, 1913: E. Faral. Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois. P., 1913.
- Фаулер, 1959: D. S. Fowler. Prowess and Charity in the Perceval of Chretien de Troyes. Seattle, 1959.
- Фёлькер, 1972: W. Volker. Marchenhafte Elemente bei Chretien de Troyes. Bonn, 1972.
- Фильштинский, 1968: И. М. Фильштинский. Эпопея о героических деяниях Ангары.—Жизнь и подвиги Ангары. М., 1968.
- Фильштинский, 1977: И. М. Фильштинский. Арабская литература в средние века. Словесное искусство арабов в древности и раннем средневековье. М., 1977.
- Флоренц, 1909: K. Florenz. Geschichte der japanischen Literatur. Lpz., 1909.
- Фостер, 1959: I. L. Foster. Culhwch and Olwen and Ronabwy's Dream.— Arthurian Literature in the Middle Ages. Ox., 1959.
- Фотич, 1950: T. Fotitsch. The Narrative Tense in Chretien de Troyes. Wash., 1950.
- \*
- Франк-Каменецкий, 1932: И. Г. Франк-Каменецкий. Итоги коллективной работы над сюжетом.— Тристан и Изольда. Л., 1932.
- Фраппье, 1953: J. Frappier. Le roman breton. Chretien de Troyes. Perceval ou le conte de Graal. P., 1953.
- Фраппье, 1956: J. Frappier. Le Graal et l'hostie.—Les romans du Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956.
- Фраппье, 1968: J. Frappier. Chretien de Troyes (nouvelle edition), P., 1968.
- Фраппье, 1976: J. Frappier. Histoire, mythes et symboles. Geneve, 1976.
- Фраппье, 1979: J. Frappier. Chretien de Troyes et le mythe de Graal. Etude sur Perceval ou le Conte du Graal. P., 1979 (2<sup>ème</sup> edition corrigee).
- Фрейденберг, 1932: О. Фрейденберг. «Тристан и Изольда» в мифологемах Средиземноморья.— Тристан и Изольда. Л., 1932.
- Фридман, 1965: Р. А. Фридман. Любовная лирика трубадуров и ее истолкование.— «Ученые записки Рязанского пединститута». Т. 34, 1965.
- Фриз, 1961: J. de Vries. Keltische Religion. Strassburg, 1961.
- Фурке, 1956: J. Fourquet. La structure du «Parzival».— Les romans du Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956.
- Фурье, 1960: A. Fourrier. Le courant realiste dans le roman courtois en France. Т. 1. P., 1960.
- Хаас, 1964: A. M. Haas. Parzivals Tumpheit Ё! Wolfram von Eschenbach. В., 1964.
- Хай Ибн Якзан, пер. Кузьмина: Ибн Туфейль. Роман о Хайе ибн Якзане. Пер. И. В. Кузьмина. М., 1978.
- Хаскинс, 1927: T. Haskins. The Renaissance of the Twelfth Century. Cambridge, 1927.
- Хатто, 1956: A. T. Hatto. Y a-t-il un roman de Graal de Kyot le provençal?— Les romans du Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956.
- Хеллер, 1931: В. Heller. Die Bedeutung des arabischen Antarrömanen in der vergleichenden Literaturkunde. Lpz., 1931.
- Хепфнер, 1956: E. Heppner. Robert de Boron et Chretien de Troyes.—Les romans du Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956.
- Хидашели, 1962: Ш. В. Хидашели. Основные мировоззренческие направления в феодальной Грузии (IV—XIII вв.). Тб., 1962.
- Хинтибидзе, 1971: Э. Г. Хинтибидзе. Мировоззренческие проблемы в художественной системе «Вепхисткаосани». Автореф. докт. дис. Тб., 1971.
- Холмс, 1959: U. T. Holmes. Chretien de Troyes and the Holy Grail. Chapel

Hill, 1959.

Холмс, 1970: U. T. Ho l m e s. Chretien de Troyes. N. Y., 1970. Хосров и Ширин, пер. Липскерова: Низами Гянджеви. Хосров и Ширин. Пер. К. Липскерова. Баку, 1945. Хофер, 1954: S. Hofer. Chretien de Troyes. Leben und Werke des altfranzosi-

schen Epikern. Graz — Koln, 1954.

Хофер, 1956: S. Hofer. La structure du conte de Graal examinee a la lumiere de l'oeuvre de Chretien de Troyes.— Les romans du Graal dans la litterature des XII et XIII siecles. Colloque. Strasbourg, 1956. Ценкер, ЩЮ: R. Z e n c k e r. Die Tristansage und das persische Epos von Wis

und Ramin.— «Romanische Forschungen». XXXIX, 1910. Чиковани, 1960: М. Я- Ч и к о в а н и. Амирани. Тб., 1960.

Шараф-наме, пер. Бертельса: Низами Гянджеви. Искендер намэ. Ч. I.

Пер. Е. Э. Бертельса. Баку, 1940. Шепперле, 1963: G. Schoerperle Loomis. Tristan and Isold. A Study of the Sources of the Romance. I—II. N. Y., 1963 (1-е изд.: 1913). Шестедт, 1940: М. L. Sjostedt. Dieux et heros des celtes. P., 1940. Шишмарев, 1909: В. Ф. Шишмарев. К истории любовных теорий романского Средневековья.— «Журнал министерства народного просвещения». Новая серия. Часть XXIV. 1909, ноябрь, декабрь.

Шишмарев, 1938: В. Ф. Шишмарев. Шота Руставели (несколько параллелей и аналогий).—«Известия АН СССР». 1938, № 3. Шредер, 1953: W. J. Schroder. Der dichterische Plan des Parzivalsroman.

Halle (Saale), 1953.

Штекль, 1912: А. Ш т е к л ь. История средневековой философии. М., 1912. Штайбле., 1968: М. Steible.

Strukturuntersuchungen zum altfranzosichen

Versroman des XII und XIII Jahrhunderts. Heidelberg, 1968. Эйснер, 1969: S. Eisner. Tristan Legend. A Study in Sources. Evanston,

1969.

Элиот, 1964: C h. Eliot. Japanese Bouddhism. L, 1964. Эрек и Энида (по рук. Гио): Chretien de Troyes. Erec et Enide. P.,

1970. Эрек и Энида, пер. Фуше: Chretien de Troyes. Romans de la table ronde. P., 1975.

Эрек и Энида, пер. Рыковой: Кретьен де Труа. Эрек и Энида. Клижес. Изд. подгот. В. Б. Микушевич, А. Д. Михайлов, Н. Я. Рыкова. М., 1980. Эрек (Хартманн фон Ауэ): E. S c h w a r z. Hartmann von Aue. Erec. Ywein. Text. Nacherzahlung. Darmstadt. 1967.

295

УКАЗАТЕЛЬ

Абеляр П. 32, 33, 38, 88, 125, 218 Абу Бакр ал-Валиби 185

«Повесть о Маджнуне» 185 Абу Дулаф 177 Абу-л-Фарадж ал-Исфгани 161<sup>1</sup>, 184

«Китаб ал-агани» («Книга песен») 101, 184 Августин 217 Аверроэс 34 Айюки 19, 21, 153, 156, 161—163, 164, 186, 225, 272

«Варка и Гульшах» 19, 21, 153,

156, 161, 163, 184, 186, 272 Альберик 30

Амир Хосров Дехлеви 157 Андрей Капеллан 32, 34, 91

«О любви» 34 «Анналы Уэльса» 41 Антара 151—153, 184 Антоний Диоген 9 Ансельм Кентерберийский 33 Аполлоний Родосский 10, 22

«Аргонавтика» 10 Аполлоний Тианский 9, 194 Апулей 26

«Золотой осел» 26 ал-Арджи 152 Аривара Нарихира 225, 231, 276

«Исэ моногатари» 225, 226, 233,

237, 276

Ариосто 124, 138, 283 Ариелей 61 Аристотель 192—195 Асади 160

«Гершасп-наме» 160 Ауфи 177 ал-Ахвас 152 Ахилл Татий 9, 12—14, 16

«Левкиппа и Клитофонт» 12, 13,

19 Ахи Фаррух Занджани 189

Бана 17, 18

«Кадамбари» 17, 18

«Харшачарита» 17, 18 Балами 176, 192 Бедье Ж. 90 Бенуа де Сент-Мор 22, 32

«Роман о Трое» 22, 25 Бернар Клервоский 32—34, 125, 126,

149, 150

296

Бернар Сильвестр 33, 126, 128

Бернар де Вентадорн 32

Беруль 4, 28, 75, 90—92, 94—97, 99,

11», 165, 167, 169, 179, 189, 190,

197, 279, 280 Боккаччо 226, 275

«Фьяметта» 226, 275 «Болезнь Кухулина» 46 Бо Цзюйи 242

«Песнь о бесконечной тоске» 242 «Брануэн» 53 Брери 90 Бэда 39

Ван Янмин 268

Вас 28, 32, 39, 40, 96, 105 «Брут» 28, 39, 105

«Велтандр и Хрисанпа» 12

Вергилий 22, 26

«Энеида» 22, 26

Ветхий завет 59

«Книга Царей» 163

«Песнь песней» 15  
 «Висрамиани» 199, 200  
 Вольфрам фон Эшенбах 4, 6, 8, 29, 51, 58, 59, 62, 63, 79, 80, 89, 138—147, 204, 270, 279, 280, 283 «Парцифаль» 29, 51, 59, 62, 79, 139, 145, 147, 196, 204, 283  
 Вошье 28  
 «Вульгата» 29, 44, 48, 53, 62  
 «История святого Грааля» 53 «Поиски святого Грааля» 53, 62, 63, 89  
 «Гавейн, или Зеленый рыцарь» 29, 44 Гальфрид Монмаутский 28, 31, 39, 40, 46, 53, 96  
 «История королей Британии» 28,  
 39 Гегель Г. В. Ф. 4  
 «Эстетика» 4 Гелиодор 9, 12, 13, 16  
 «Эфмюпика» 12 «Герейнт и Энида» 40, 46 Гермес Трисмегист 194 Гильдас 39  
 Гильом Мальмсберийский 39 Гийом IX 32 Гиральдус 53 «Годлодин» 41  
 Годфруа де Ланьи 28, 105 Гомбервиль М. Л. де 265 Горацій 26 Готфрид Страсбургский 29, 35, 90, 97, 138, 147—150, 167, 270, 270, 280, 281  
 «Тристан и Изольда» 278, 281' «Гоухар-тадж» 155 Гуго Сен-Викторский 126 Гуон де Ротеланд 20, 21  
 «Ипомедон» 20  
 «Протесилай» 20 Гургани 4, 19, 58, 94, 102, 103, 156, 169, 162—164, 169, 171, 172, 174, 175, 178, 179, 186, 199, 190, 191, 197, 199, 204, 206, 210, 242, 267, 272, 279, 280  
 «Вис и Рамин» 19, 58, 94, 102, 104, 156, 159, 161, 163—1167, 169—175, 178—180, 182, 183, 189, 200, 242, 272, 273, 278—281  
 «Давид Сасунский» 200 Данте 207, 226, 275, 276  
 «Новая жизнь» 226, 275 «Дарат-наме» 1'55 Дарес 22 Даулат Шах 189 Джами 167, 158 Джамил 163 ал-Джахиз 175  
 «Книга о хороших качествах и их противоположностях» 175 «Дидо-Персеваль» 53 Диктис 22 Диоген 194  
 Диодор Сицилийский 176 «Дневник Идзуми Симибу» 226 «Дневник эфемерной жизни» 226 «Добыча Аннона» 41, 50  
 Достоевский Ф. М. 5  
 Евангелие 59, 60, 125  
 От Иоанна 60  
 От Матфея 60 Евмафий Макремволит 12—16, 21, 270, 278  
 «Исминий и Исмина» 12, 13, 15 Еврипид 10  
 Жерберт де Монтрей 28 Жиро де Барри 90  
 «Описание Камбрии» 90  
 ал-Захири 185  
 «Книга цветка» 185  
 Ибн Исмаил ал-йемени 152 Ибн Кутайба 1 в4  
 «Книга песен» 184  
 Ибн Сина (Авиценна) 34, 38, 154, 155, 186, 208, 209, 217  
 «Трактат о любви» 186-Ибн Туфайль 152, 196  
 «Сказание о Хаййе, сыне Якзана» 162, 196 Ибн ал-Фаррадж 185  
 «Гибель любящих» 185 «Изгнание сыновей Успеха» 49 «Илиада» 6, 22, 73 Итал 198, 216 .  
 ал-Казвини 177  
 Кайс ибн Зарих 152, 153  
 Кайс ибн ал-Мулляувах (Маджнун) 153, 184, 185  
 «Каллимах я Хрисорроя» 12 Кафка Ф. 120, 134 «Замок» 120, 134 «Процесс» 120 Ки-но Цураюки 226  
 «Дневник путешествия из Тоса» 226  
 «Кисай Хамза» 200 Клитарх 9  
 «Книга об Амуре Хамзе» 155 «Книга о Самаке Айаре» 155 «Книга царей» («Шах-наме») 227 «Кодзики» 232  
 «Кокинсю» 239 Константин Манасои 12  
 «Аристандр и Каляитея» 12 Коран 1921  
 Креъен де Труа 4, 6, 8, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 30—35, 37, 38, 40, 42, 45—51', 53—56, 58—64, 67, 71; 77—83, 85—92, 97, 99—106, 108—110, 112, 113, 115—130, 133^—147, 156—168, 164, 168, 174, 175, 178—184, 186, 187, 196, 197, 207, 210—212, 214—216, 219, 229, 237, 240, 247, 248, 254, 263, 264, 267, 270, 273, 278—285 «Гильом Английский» 62 «Ивен, или Рыцарь со львом» 25, 26, 28, 40, 46, 59, 63, 78, 80, 87, 88, 105, 107, 109, 110, 111—113, MS, 117, 120—125, 127, 132, 135, 181, 190, 282—284 «Клижес» 22, 24—26, 28, 78, 88, 90—105, 107, 141, 112, 115, 118, 121, 168, 179, 263, 280 «Ланселот, или Рыцарь Телеги» 26, 28, 35, 63, 80, 87, 104, 105, 107—113, 116, 117, 120—125, 127, 131, 132, 135, 1'38, 190, 191, 280, 282, 283  
 «Персеваль, или Повесть о Граале» 28, 32—34, 40, 48, 56, 59, 61^—67, 80, 90, 91, 105, 107, 109, 297  
 МО, 111, 112, 114, 1.16, 117, 120, 124—129, 132, 134, 136, III, 139, 146, 164, 179, 196, 197, 282—284



«Повесть о короле Марке и Изольде Белорукой» 99  
«Укус в плечо» 24  
«Филомена» 25, 99  
«Эрек и Энида» 25, 26, 28, 33, 40, 45, 54, 59, 63, 78, 86, 87, 99, 100, 104, 105, 107—115, 117—121, 123, 124, 132, 181, 187, 247, 280, 282—284 -  
Ксенофонт Эфесский 9, 159  
Кукай (Кобо Дайси) 220  
«Куллох и Олуэн» 40, 41, 50, 51, 70, 83  
Кусайир 152, 153 ал-Кутуби 161  
«Фават ал-вафи,йат» 161  
Лайамон 39  
«Брут» 39  
Лайла ал-Ахъелийя 152 Ла Кальпренед Г. де К. де 265 Ланьлинский насмешник 268  
«Цзинь, Пин, Мэй» 268, 272 Ларошфуко Ф. де 266 Лафайет М. М. де 264—276, 282  
«Заида» 265  
«Принцесса Клевская» 264—266 «Легенда королей» 48 «Ливистр и Родамна» 12 «Ллуд и Ллевеллис» 52 Ло Гуаньчжун 268  
«Троецарствие» 268 Лонг 9, 13, 14  
«Дафнис и Хлоя» 9, 11<sup>1</sup>, 14, 19  
Майстер Экгард 217  
Манн Т. 148  
«Маньёсю» 224, 238  
Мария Французская 28, 40, 90  
«Лэ о жимолости» 90 «Махабхарата» 6 Менасье 28, 50, 52, 62 Мерчули Георгин 198  
«Житие Григория Хандзтели» 198  
Мотоори Наринага 223, 224 Мровели Леонтий 199, 200  
«История первых отцов >и царей» 199 Мурасаки Снкибу 4, 6, 8, 132, 219, 226—228, 232, 233, 237, 239—242, 244—251, 254—257, 264—268, 276, 281  
«Гэндзи моногатари» 219, 224, 226—228, 231—234, 236—238, 240—242, 245, 246, 248, 252—298  
255, 262—265, 267, 268, 276, 281, 284  
«Дневник Мурасаки Сикибу» 226 Мцири Ефрем 198, 200, 216 Мэлори Т. 45  
«Смерть Артура» 45  
Навои Алишер 157, 158  
Ненний 39, 41, 46  
«История бриттов» 41'  
Низами Гянджеви 4, 6, 8, 19, 20, 27, 132, 153, 155-163, 171, 174—194, 196, 197, 203—206, 210—212 214—216, 218, 225, 229, 237, 240, 248, 255, 264, 267, 270, 272, 278—282, 284, 285 «Искендер-наме» 156, 159, 186, 191, 192, 196, 197, 279, 283 «Лейли и Меджнун» 19, 153, 156, 157, 159, 161, 169, 174, 180, 182, 183, 186, 187, 189—191 204, 206, 214, 264, 272, 278, 280, 281', 284  
«Семь красавиц» 156, 159, 183 186, 191, 264  
«Сокровищница тайн» 166 «Хосров и Ширин» 19, 27, 156, 157, 159—161, 171, 175, 178, 179, 182—186, 189, 190, 214, 237, 255, 272, 278, 280, 282, 283  
Никита Евгениан 12, 16, 17, 275  
«Дросилла и Харикл» 12 Новый завет 62 «Нушафери-наме» 165  
«Окассен я Николет» 20, 21  
«Овейн и Люнета, или Госпожа источника» 40, 46, 82  
Овидий 22-26, 34, 101, 137, 282 «Искусство любви» 22, 24, 34 «Средства от любви» 24  
«Одиссея» 6, 22  
Омар ибн Аби Рабия 152  
«Отикубо моногатарм» 225, 233—235 253, 262, 273'  
Паскаль Б. 266 «Передур» 40, 49, 64, 83 «Перлесво» 52, 53  
«Песнь о Нибелунгах» 84, 85, 94, 271 «Песнь о Роланде» 201' Петрици Иоанн 198, 200, 216 «Пир Брикрена» 45, 56  
Пифагор 61  
«Плавание Брана, сына Фебала» 53 Платон 194, 195 Порфирий Тирский 194 «Путешествие Кормака в обетованную страну» 53, 56 Ирокл 1'98  
Пруст М. 267, 268 Псевдо-Вошье 52, 56 Псевдо-Дионисий Ареопапт (Петр Ивер) 198, 216 Псевдо-Каллисфен 9, 17, 19, 22  
«Роман об Александре» Пселл 198, 216  
Рабле Ф. 5  
«Разрушение дома Да Дерга» 70 «Разъяснение» 52 «Рамаяна» 6, 73 Ришар де Сен-Виктор 33 Рузбехан Багли Ширази 164 Руставели Шота 4, 8, 13, 38, 132, 197, 199 201—218, 229, 240, 247—249, 254, 270, 273, 275, 278, 289 «Вепхис Ткаосани» («Витязь в тигровой шкуре») 199, 201 — 207, 211—218," 237, 277, 279 Роберт де Борон 28, 53, 62, 126, 127 «Роман о Розе» 13, 15 «Роман о Фивах» 22, 23, 25 «Роман об Энее» 22, 23, 25, 33, 105, 120, 138

«Сага о Тристраме» 148 Сайкаку Ихара 268, 269  
 «История любовных походов  
 одинокого мужчины» 268 Сайте (Данге Дайси) 220 «Сватовство к Эмер» 52, 83 Себеос 175  
 «История императора Ираклия»  
 175  
 Севинье М. де 264 Сервантес 7, 81, 120, 124, 283  
 «Дон Кихот» 7, 123  
 «Новелла о безрассудно-любопытном» 120  
 «Ревнивый эстремадурец» 120 Симокатта Ф. 175  
 «История» 175  
 «Сират Ангар» 151, 152, 184, 201, 272 Скюдери М. де 264, 265 Сократ 194, 195 «Сон Ронабуи» 42, 46 Стаций 22, 26  
 «Фиваида» 22, 26 Субандху 17  
 «Васавадатта» 17 • Сугерий де Сен-Дени 32, 33 «Сумиеси моногатари» 225 «Сутра лотоса» 220, 221 Сэй Сёнагон 226,  
 238, 241, 247, 253,  
 264  
 «Записки у изголовья» 226, 238  
 Табари 176, 177, 192  
 «Такэтори моногатари» 224, 225, 232, 234, 262  
 Талиеонин 46  
 Тмогвели 199  
 Тома 4, 28, 35, 39, 90—92, 96—99, 101—104, ИЗ, 122, 138, 147, 148, 150, 165, 167, 169, 174, 179, 189—191, 197, 210, 245,  
 267, 270, 279, 280, 282  
 «Тристан и Изольда» 26, 39, 58, 59, 80, 83, 85, 86, 88, 94, 109—105, <sup>1</sup>111—115, 122, 137, 138, 157, 164—175, 178—182,  
 189, 237, 245, 273, 274, 278—281, 284  
 «Тысяча и одна ночь» 18, 152  
 Унсури 19, 156, 272  
 «Вамик и Азра» 19, 156, 272 Урва 162, 153 У Чэнэнь 268  
 «Путешествие на Запад» 268 «Уцубо» моногатари» 224, 225, 234,  
 236  
 Фалес 194  
 Феодор Продром 12, 16, 17 «Роданфа и Досикл» 12  
 Филипп Философ 12  
 Фирдоуси 156, 158—160, 162, 176, 177, 183, 191, 192, 201, 205, 227, 272 «Юсуф и Зулейха» 158 «Шах-наме» 156,  
 158, 160, 163, 179, 183, 191, 192, 201, 227  
 «Флуар и Бланшофлор» 20, 21  
 Хамадани 177  
 Харави 158  
 Харитон 9  
 Хартманн фон (дер) Ауэ 29, 1.)8, 139,  
 143, 283  
 «Ивен» 29, 139  
 «Эрек» 29, 139 Хейнрик фон Фельдеке 29, 138  
 «Энеида» 29  
 Хильдегарда Бингенская 33 Хонели Мосе 199  
 «Амиран Дареджаниани» 155,  
 199—206, 272 Хоренаци Мосе 176 «Худай-наме» 175  
 Цао Сюэциль 269  
 «Сон в красном тереме» 269 Цезарь  
 «Записки о Галльской войне» 54  
 Чахрухадзе 193, 204, 216 «Тамариани» 199  
 Шавтели И. 199, 204  
 299  
 Шекспир В. 103  
 «Ромео и Джульетта» 103 Ши Найань 268, 272  
 «Речные заводы» 268, 272  
 «Эйга моногатари» («Повесть о славе») 231  
 Эйльхарт фон Оберге 29, 90, 94, 95, 97, 138, 165, 167 «Тристан и Изольда» 29  
 Эриугена 217  
 Юрфе О. де 264, 265 «Астрея» 264  
 Якут 177  
 «Ямато моногатари» 226  
 Ямвлих 9  
 Ясперс К. 249  
 «Chanson d'Aiol» 64 «Hortus deliciarum» 60 «Lai de Toylet» 64 «Turba gallica» 61  
 SUMMARY

The classic form of the medieval romance was created in different countries in the 11th and at the beginning of the 12th centuries by a number of prominent writers, like Thomas and Chretien de Troyes, Wolfram von Eschenbach and Gottfried von Strassburg, Gurgani and Nizami, Rustaveli, Murasaki Shikibu.

Along with the modern novel the medieval romance, revealing an «inner self» in the epic hero, is quite an independent variety of this genre. Its main distinction from the modern novel (Hegel's «bürgerliche Epöpoee») lies not so much in the presence of certain fantastic or epic motives, as in the absence of «prose» in the depiction of life. The medieval romance is historically preceded by the antique novel .formed of heterogeneous elements.

The relations between the antique novel and the antique epos are those of complementary distribution, strict alternative, as the heroes of the antique novel are only individuals, merely «surviving» in the life struggle. In the medieval romance the «epic» features, though paradoxically, still remain in the hero's character.

The Byzantine novel, reproducing the structure of the antique novel, contains certain medieval corrections: the antique mythology serves as an archetypical means of expressing heroes' emotional life, rhetorical and lyrical descriptions dominate over adventurous situations of the plot, a certain conflict between the feeling and the social duty can be traced. In Europe and in the Middle East the Greek-Byzantine forms as well as antique themes of the epic origin remain at the novel (romance) periphery.

Despite the diversity of the plot and genre sources of the medieval romance, the importance of fairy-tale and fantastic motives is quite evident. These fantastic motives are partly associated with the atmosphere of adventure, but by no means can be reduced to it. With its orientation to the hero's destiny, usually depicted in a series of trials, the fairy-tale may be regarded as a connecting link between the romantic epos and folk-lore. Owing to the fairy-tale the romance acquires certain mythological motives, appearing in a considerably transformed form. The most typical of them are: search of magic attributes in another world, sacred marriage to the Goddess of fertility, the struggle with the demons of chaos, activity of the king-priest, affecting the forces of nature, initiation myths and rituals, and the like. Combination of different traditions helps to reveal the main mythological patterns (on the basis of this synthesis, the mythology of Graal appears, for example).

Creative transformation of archaic mythological patterns (the king-priest in «Perceval», «Tristan et Iseult», «Vis and Ramin», «Genji Monogatari», marriage to the Goddess of fertility, love-death, incest of the ancestors, etc.) in a new romantic «mythology of love» is of a special interest.

Fantastic and mythological motives, influencing the development of the pre-romance forms of adventure narrative were not, however, sufficient for creation of the romance with a tendency to depict the tragedy of an individual passion as an expression of a person's originality and with elements of psychological analysis.

The depiction of emotional life as such, appears under strong though sometimes indirect influence of lyric poetry and new conceptions of love (troubadours, trouvères and minnesingers, «uzrit» Arab lyric poetry, Sufist Persian poetry, variations of Arab legends about poets, Japanese uta-monogatari).

Transition from epos (chronicles, and so on) first to the fairy-tale with its accent on an individual destiny and adventure, and then to the description of inner conflicts on the basis of lyric poetry can be traced in the composition of the medieval romance of chivalry, consisting of two substantial syntagmatic

301

parts. In the introductory part often resembling a heroic fairy-tale, the hero is exposed to a series of trials through which he obtains certain fantastic goals (like «princess» and «half of a kingdom») while in the main romantic part proper, built up on the introductory part, a conflict between the «inner self» and the hero's «social person» appears requiring depiction and solution. In the second part the conflict is somehow interiorized. It may sometimes seem that the second part repeats the first one, though on a different «inner» level. Fantastic motives are usually concentrated in the first part, while psychological details and initiation ceremonies are found in the second part. Thus, for instance, in the introductory part Tristan, Erec, Iwain, Perceval perform their fantastic or epic feats and win the love and most often the hand of a beauty as well as the kingdom like Nizami's Khusrov who wins the heart of his beloved Shi-rin and becomes a shah. In the main (the second) part Tristan's «sinful» love for his uncle's wife, Erec's egoistic concentration on family life, the egoism of Perceval (Parzival), restricted by the knightly etiquette, Iwain's thoughtless oblivion of his young wife, Khusrov's light-mindedness and despotism break their happiness, as well as the social balance. Thus a new dramatic situation appears. New trials serve as a test of the social (epic) value and feelings of heroes. By way of exception and deviation from this syntagmatic scheme, in the Persian epos, based on legends about some poet's tragic love, the fantastic introductory part is absent. On the contrary, in the Georgian «Knight in the Tiger's Fell» the romantic layer is just a superstructure over the main continuous epico-fantastic action.

The Japanese romance-novel about Genji cannot be strictly divided into two parts. Still the fantastic motives play a significant role at the beginning of the novel, while in the course of narration they come to naught and are even parodied. The fantastic narrative resembling old tales (denki-monogatari) develops and terminates in a psychological novel.

The central problem of the medieval romance (except for the Japanese one) is that of a possible violation of the desired harmony between the hero's feelings (the romantic layer) and his social duties (the epic layer). Love as an important form of individual self-expression should not be at variance with heroic deeds. More than that, it should become the main source of knights' inspiration and valour.

As for the correlation of romantic and epic features proper, two stages may be traced in the history of the French romance (most significant in Western Europe) and the Persian romantic poem (leading in the countries of the East). At the first stage («Tristan et Iseult», «Vis and Ramin») revelation of «inner self», the life of a soul is naively expressed via passion, both as a miracle and a demonic force causing social chaos (adultery with the elder relative's wife, violation of the vassal duty, etc.). At the second stage first and foremost in the works by Chretien de Troyes and Nizami who more freely constructed plots of the traditional elements, there appears a possibility of harmonization of the romantic and epic features owing to the idea of indissoluble connection between love and heroic deed, inner qualities and social value (with the use of the knightly and Sufist conceptions of love).

Amazing parallelism between «Tristan et Iseult» and «Vis and Ramin», as well as between Chretien's and Nizami's works has a typological nature.

Within the limits of the above-described compositional dichotomy, harmonization takes place in the second (the main, strictly romantic) part of the romance. In Nizami's «Leila and Mejnun» harmonization is achieved with the help of the sufist-pantheistic conception of love and poetry, despite the tragic end of the poem (with Kise's madness being not only a source of destruction but also a source of poetic inspiration). Elements of a similar approach may be found in Gottfried's «Tristan».

In Murasaki's novel about Genji irrespective of the fact that individual's love causes social chaos (violation of exogamy/endogamy and caste bounds, metaphoric incest of the type «son/mother» and «father/daughter», infringement of ritual magic and even of the normal functioning of the State), the same love

**302**

from the point of view of the «mono-no-avare» conception, is interpreted as the highest manifestation of sensitivity, as a source of aesthetic harmony.

According to the above typical syntagmatic dichotomic structure, Chretien's romances may be described as a synchronic scheme, some parts of which are in relation of complementary distribution. The system of Chretien's romances should be analysed with special regard to the variation of the central collision «love/chivalry» and with the aid of additional oppositions like «knightly/Christian love», «worldly formal/true chivalry», as well as «knightly conjugal love/knightly love-adultery». Chretien's four romances present all possible combinations of mutual images. Similar variants may be found in Nizami's «Khusrov and Shirin» and «Leila and Mejnun». The Japanese romance-novel is based on a lyrico-musical compositional principle. The main collision is presented in a lot of images, variations with smooth transitions.

Most essential structural elements of this novel are the ritual calendar of holidays, gradual change of court masks-ranks, alternation of seasons and moon phases, use of natural classifiers (flowers and colours). The cyclic model of the life flow of heroes differs from the linear perspective of life trials in the West-European romance.

#### СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие.....	3
Введение. Греко-византийский роман. Античное наследие в средневековом романе .....	9
Часть I. Западноевропейский «бретонский» куртуазный роман XII в.	28
1. Предпосылки.....	28
2. Теории происхождения.....	39
3. Преобразование источников и формирование жанра ....	67
4. Романы о Тристане и Изольде Беруля и Тома. Полемика с ними в творчестве Кретьена де Труа . . . . .	90
5. «Бретонские» романы Кретьена де Труа и их структура . . . . .	105
6. Немецкие версии «бретонских» романов . . . . .	138
Часть II. Романический эпос Ближнего Востока и Закавказья ...	151
1. Предпосылки .....	151
2. Персоязычный романический эпос <i>Нрава</i> XI в.....	158
3. Персоязычный романический эпос Азербайджана XII в. . . . .	175
4. Грузинский романический эпос XII в.....	197
Часть III. Средневековый роман на Дальнем Востоке. Японский куртуазный роман XI в. ....	219
Заключение.....	270
Литература . . . . .	287
Указатель . . . . .	296
Summary . . . . .	301

Елеазар Моисеевич Мелетинский

#### „СРЕДНЕВЕКОВЫЙ РОМАН

Происхождение и классические формы

*Утверждено к печати Институтом мировой литературы, им. А. М. Горького Академии наук СССР*

Редактор *Л. Ш. Рожанский*. Младший редактор *М. И. Новицкая*. Художник *Л. С. Эрман*. Художественный редактор *Э. Л. Эрман*. Технический редактор *Г. А. Никитина*.

Корректоры *Л. И. Письман* и *П. С. Шин*

ИБ № 14785

Сдано в набор 10.10.82. Подписано к печати 10.03.83. А-02186. Формат 60X90Vie. Бумага типографская № 3. Гарнитура литературная.

Печать высокая. Усл. п. л. 19,0. Усл. кр.-отт. -19,0. Уч.-изд. л. 21,54. Тираж 5000 экз. Изд. № 5168. Зак. № 649. Цена 2 р. 50 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука» Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

3-я типография издательства «Наука». Москва Б-143, Открытое шоссе. 28