

В.Я. Бахмутский



В поисках великого может быть

Владимир Бахмутский

В поисках великого может быть

«Автор»

2018

Бахмутский В. Я.

В поисках великого может быть / В. Я. Бахмутский — «Автор», 2018

«В поисках великого может быть» – своего рода подробный конспект лекций по истории зарубежной литературы известного филолога, заслуженного деятеля искусств РФ, профессора ВГИК Владимира Яковлевича Бахмутского (1919-2004). Устное слово определило структуру книги, порой фрагментарность, саму стилистику, далёкую от академичности. Книга охватывает развитие европейской литературы с XII до середины XX века и будет интересна как для студентов гуманитарных факультетов, старшеклассников, готовящихся к поступлению в вузы, так и для широкой аудитории читателей, стремящихся к серьёзному чтению и расширению культурного горизонта. Редактор О. Алдошина.

© Бахмутский В. Я., 2018

© Автор, 2018

Рыцарский эпос

Один из наиболее значительных памятников средневекового рыцарского эпоса – «**Песнь о Роланде**». В основу сюжета поэмы (датируется XII в.) положена история легендарного похода франков под предводительством короля Карла Великого в мавританскую Испанию.

Главное в образе Карла в поэме – это мудрость, подчёркнутая возрастом. Королю «за двести лет», хотя на самом деле Карлу Великому на момент описываемых в ней событий едва исполнилось тридцать пять. А в поэме ему «за двести». Но, несмотря на столь древний возраст, он всё ещё способен сражаться. В финале «Песни о Роланде» описывается поединок короля франков с сарацинским эмиром Балиганом, в котором Карл одерживает победу. Старость не делает его немощным. Кроме того, король никогда не оставляет вассала в беде и не принимает единоличных решений. Карл представлен как некий идеал властителя. Однако главный герой поэмы – Роланд, идеальный рыцарь.

Франки ведут продолжительную войну с маврами, стремящимися создать в испанских землях мусульманскую державу:

*Державный Карл, наш славный император,
Семь долгих лет в Испании сражался,
И до моря вся горная страна
В его руках; сдались Карлу замки,
Разбиты башни, грады покорились
И стены их рассыпались во прах.
Лишь не взял Карл Великий Сарагосы,
Что на горе стояла... (1)*

Единственный город, который войску франков не удалось побороть – это Сарагоса, где правит царь Марсилий.

Мавры пытаются хитростью добиться перемирия с Карлом. Они сулят франкам великие дары, клянутся в дружбе, а Марсилий даже заявляет о своей готовности принять крещение, надеясь этой ложью заставить противника отступить. Рыцарь Роланд призывает короля не верить обещаниям Марсилия и как можно скорее отправиться с оружием к стенам непокорной Сарагосы. Но Карл решает всё же отправить в Испанию послов. Это очень сложная и опасная миссия. Карл обращается к своим вассалам с вопросом:

«Кого послать? Скажите мне, сеньоры»...(2)

Роланд, не раздумывая, восклицает, что готов исполнить поручение.

Но Карл не хочет рисковать жизнью молодого бретонского графа Роланда – своего племянника, одного из двенадцати пэров, которые считались равными самому королю. Доблестному рыцарю Роланду французское войско обязано многими победами. И тогда Роланд предлагает поручить столь ответственную миссию графу Гвенелону. Это имя по-разному произносится – Гвенелон, Ганелон, но это не столь существенно. Гораздо важнее, что Гвенелон – отчим Роланда. И между ними идёт давняя вражда:

*... «Пусть едет Гвенелон,
(Он вотчим мой) – пригоднее барона
Нельзя найти». И молвили французы:
«Он лучше всех исполнит порученье!» (3)*

Гвенелон убеждён, что Роландом движет лишь личная неприязнь.

*Прекрасен был могучий Гвенелон:
Широкобёдр и статен, – ярким светом
Его глаза лучистые горели,*

*И весь гроза, величествен и горд
Стоял он там, и взоров восхищённых
С него свести бароны не могли.
Воскликнул он: «За что, Роланд безумный,
Пылаешь ты ко мне такою злобой?..» (4)*

Гвенелон жаждет отомстить Роланду. И он совершает предательство: убеждает Марсилия в том, что Карл согласен положить конец войне и вернуться в родные пределы. Но король не может оставить уход французского войска без прикрытия. Гвенелон обещает маврам уговорить Карла направить в пограничное Ронсевальское ущелье небольшой арьергард во главе с рыцарем Роландом, и если Марсилий разобьёт этот отряд, сумеет сразить лучшего воина короля, то франки будут ему уже не страшны.

Всё происходит именно так, как задумал Гвенелон. Он возвращается в стан французов с ключами от Сарагосы. Роланд собирает друзей, которые должны спуститься вместе с ним в ущелье, когда Карл будет уводить полки: доблестного Готье, Ожье-датчанина, архиепископа Турпина, славного Оливьера.

Роланд предчувствует нечто недоброе, но как истинный рыцарь не может не принять брошенный ему вызов:

*... «Спасибо, Гвенелон.
Поставлен я тобою здесь на страже,
И славный Карл, французов повелитель,
Пока я здесь, ни мулов, ни коней,
Ни скакунов ретивых не лишится:
За каждого из вьючных мулов Карла
Мой меч врагов заставит заплатить!» (5)*

Гвенелон надеется, что Роланд дрогнет. Но Роланд бесстрашен. Покидая Испанию, король предлагал Роланду оставить с ним половину своих дружин. Но рыцарь ответил отказом:

*Себя и род свой я не посрамлю!
При мне оставь лишь двадцать тысяч войска.
Иди спокойно; если жив я буду –
Никто тебя, король, не потревожит!» (6)*

Воины Роланда долго провожают взглядом уходящих на родину франков. Но когда те почти скрываются из виду, Оливьер замечает, что к ущелью движутся несметные полчища сарацин. Отряду Роланда с ними явно не совладать. Оливьер призывает Роланда трубить в рог, пока Карл ещё может услышать его призыв:

*«Товарищ мой! – воскликнул он
к Роланду. –
Встаёт гроза из-за испанских гор!
О, сколько белых панцирей, как пламя,
Сверкают шлемы, – плохо нам придётся,
И это знал коварный Гвенелон, –
Он дал совет на страже нас оставить!»
Роланд в ответ: «Замолкни, Оливьер...» (7)*

Оливьер пытается убедить Роланда:

*... «Испанцев много тысяч, –
Немного нас!..»*

Он всё время повторяет:

*«Трубите в рог, Роланд, товарищ милый,
Услышит Карл, на помощь к нам, не медля,
Примчится он со всей своей дружиной». (8)*

Гордый Роланд отказывается это сделать.

Почему он не стал трубить в рог? Ведь это обернулось гибелью лучших воинов Карла. Ни один человек не спасся. Автор поэмы замечает: «Мудр Оливьер, а граф Роланд бесстрашен» (9). И действительно, прав был Оливьер: надо было звать на помощь, но Роланд не послушался и погубил весь отряд. Тем не менее, он – герой этой поэмы. Это «Песнь о Роланде», а не об Оливьере.

В Роланде воплощены главные качества рыцаря. Прежде всего – абсолютная преданность королю. Роланд готов погибнуть ради Карла:

*«...Обязан каждый рыцарь за сеньора
Терпеть и зной, и холод, и лишения.
Жалеть не должен кровь свою и тело!..» (10)*

Кроме того, рыцарь должен быть храбр. А вот мудрым ему быть не обязательно. Вообще, можем ли мы сказать – рассудительная храбрость? Нет. Другое дело – храбрость безрассудная. Так вот: Оливьер – мудр, Роланд – храбр, а храбрость всегда немного безрассудна.

Но есть и ещё нечто очень важное, что мешает Роланду протрубить в рог. Это – честь. В ответ на слова Оливьера, который призывает товарища: «Трубите в рог!», Роланд восклицает:

*... «Безумцем буду я,
Покроюсь я во Франции позором!..
Не в рог трубить, – мечом стальным я должен
Врагов разить, и кровию багряной
Покроется мой добрый Дюрандаль...» (11)*

Роланду кажется, что это даст повод заподозрить его в трусости:

*... «Избави Бог, чтоб я
Всех родичей своих покрыл позором
И Францию родную осрамил!
Мой добрый меч работать славно будет,
В багряный цвет окрасится булат,
Испанским маврам плохо здесь придётся:
Погибнут все, я в том клянусь, друзья!» (12)*

Честь не позволяет ему звать на помощь. Он не осрамит «милую Францию» и своих сородичей, которые могут подумать, что он дрогнул перед маврами. Рыцарь не знает страха. Он лучше погибнет, но честь свою не уронит. Роланд отказывается трубить в рог, и ни один из сражавшихся рядом с ним франков не уцелел в этой битве, следовательно, сама эта песнь – о поражении.

Обычно люди не хотят помнить о своих поражениях. Помнятся победы. И народы тоже не любят вспоминать поражения. Все национальные эпосы всегда о победах. Ахейцы одержали верх над троянцами; в России до сих пор чтят победу в Отечественной войне 1812-го года...

Но дело в том, что «Песнь о Роланде» – это христианский эпос. Важна не реальная победа, а знаковая. Замечу, знаменитый памятник древнерусской литературы «Слово о полку Игореве» тоже описывает неудачный поход русских князей на половцев во главе с Новгород-Северским

князем Игорем Святославичем, который в итоге гибнет. Да и Иисус Христос, можно сказать, потерпел поражение: его распяли. Но он одержал истинную победу – духовную. Важен знак, а не фактическая сторона событий...

Кстати, здесь заключено важное отличие христианского эпоса от античного, в котором знак и предмет неотделимы друг от друга. Конечно, полученная в дар Хризеида для героя «Илиады» Агамемнона – некий знак. Он был вынужден вернуть пленницу её отцу, жрецу Хризу... Но взамен предводителю ахейского войска нужна столь же достойная награда, какой была Хризеида. Любая его не устраивает. А в «Слове о полку Игореве» русские воины, захватив добычу, тут же её уничтожают. Почему? Их не интересует материальное...

В знаковом смысле Роланд торжествует в этой битве. Как сказано в поэме, он «погиб, но победил».

Но в «Песне о Роланде» все предметы обретают некий иной, символический смысл. Символизм вообще – отличительная черта мышления человека Средневековья. Конечно, вещи имеют для него и реальное, бытовое значение, но главное в них всё-таки не практическая, материальная, а символическая составляющая. Начну с двух главных предметов, присутствующих в поэме: это меч Роланда Дюрандаль и рог – Олифант. Это нечто очень важное для рыцаря: меч и рог. Но Роланд отказывается трубить в рог, считает, что должен сражаться, а не трубить. Это недостойно рыцаря. Он все-таки берёт в руки рог, но лишь в тот момент, когда его положение становится безнадёжно. Это не мольба о помощи, которая его отряду больше не нужна, а призыв к мести. Роланд призывает Карла вернуться в ущелье и продолжить сражаться с маврами, с которыми до последнего бился сам.

Замечу, это требует от Роланда колоссальных усилий. Ему чрезвычайно трудно трубить в рог, он тяжело ранен:

*Кровавой пеной рот покрыт Роланда,
И жилы все раскрыты на висках,
С большим трудом, с невыносимой болью
Трубит Роланд, – услышали французы... (13)*

Но что происходит с рогом Роланда? В конце концов рыцарь использует его как оружие: ударяет им врага, и рог раскалывается. Роланд использует рог как меч. А вот свой меч Дюрандаль он готов был сломать, потому что понял, что гибнет. Меч не должен достаться противнику. Но Роланд не может его уничтожить. Меч не ломается, и это тоже очень важный символ.

Схожую роль играет в поэме и цвет. Главные цвета в «Песне о Роланде» – это белый и чёрный. В начале поэмы дается описание мавров, которые восседают на чёрном мраморе, в то время как

*Баронов Карла – всех пятнадцать тысяч.
Сидят на белых шёлковых коврах,
Играют в кости...
<...>*

Неоднократно подчеркивается деталь – белые руки франков. Или вот как описывается в поэме сам Карл:

*Волной седые кудри ниспадают,
А борода его белее снега. (14)*

Седина короля здесь тоже не только выражение его почтенного возраста, но и символический атрибут франков. Белый цвет всё время их сопровождает.

Гибелью Роланда песнь не заканчивается. Воины Карла устремляются вслед за сарацинскими ратями. Роланд гибнет, но главная цель похода франков – обращение мавританской

Испании в христианскую веру (для этого, собственно, и велись сражения) – достигнута. Правда, добились они этого силой...

*...Занял город Карл.
Он дал приказ: и тысяча баронов
Обходят все мечети, синагоги,
И молотом и ломом сокрушают
Все идолы святилищ Мухаммеда.
Всё колдовство, все чары навсегда
В том городе король наш уничтожил.
Он хочет Богу службу сослужить:
Епископы там воду освятили
И повели креститься сарацин.
Кто не хотел креститься, – тех, не медля,
Французы жгли, и вешали, и били...
Сто тысяч мавров были крещены, –
Все добрыми сынами церкви стали. (15)*

Но как могли, так и сделали. Пришли с мечом, и, если кто не желал покориться, тех «жгли, и вешали, и били». Единственная настоящая победа Карла в этом смысле – жена Марсилия королева Брамимонда. Её никто не принуждал. Она добровольно приняла крещение.

Ещё один важный образ поэмы – Гвенелон. Дело в том, что Гвенелон не считает себя предателем. Он всячески подчёркивает, что не предал, а отомстил Роланду. Он убежден, что вершит законное право рыцаря на междоусобицу: это не он Карла предал, а Роланд совершил предательство, предложив отправить своего отчима Гвенелона в столь рискованное посольство. Нам кажется очевидным, что Гвенелон виновен, но Карлу это видится иначе. И чтобы разрешить возникшее противоречие, Карл прибегает к помощи Божьего суда. А что это значит? Сторонники Гвенелона и сторонники Роланда должны сойтись в поединке. Кто победит – за того и Господь. Карл не берётся сам признать вину Гвенелона. Гвенелон, конечно, мог мстить Роланду, но при этом он мешал Роланду выполнить свой долг перед Карлом, а потому Гвенелон изменил не только Роланду, но и Карлу – так считают сторонники короля. Но сам Карл колеблется...

Поэма имеет, казалось бы, благополучную развязку. Всё вроде бы хорошо, и даже Брамимонда обращена в христианскую веру. Но вот Карлу является архангел Гавриил с таким посланием:

*«Зови, король, скорей свои дружины, –
Так молвил он, – велит тебе Господь,
Чтоб в Бирскую страну ты шёл, не медля,
Спеши туда на помощь Вивиану.
Его столицу Иф в осаде держат
Несметные дружины сарацин.
Тебя зовут напрасно христиане!»
Не хочет Карл идти и молвит он:
«О Боже, жизнь моя полна мучений!» -
Рыдает Карл, рвёт бороду седую... (16)*

Песнь всё-таки завершается плачем, как и должно быть, ибо это песнь о гибели Роланда, песнь о поражении. И дело не в том или не только в том, что здесь изображён подвиг во имя веры, хотя, конечно же, этот мотив присутствует. В поэме не случайно столь важную роль играет образ епископа Турпина, наделённого не только доблестью, но и обладающего бесспор-

ным моральным авторитетом. Но всё-таки это рыцарская поэма, а не религиозная. Кроме того, это явление христианского эпоса. Здесь отражено духовное, а не действительное торжество. И, наконец, в основе её лежит реальный исторический факт. Народный эпос всегда основывается на мифологическом сюжете, и это всегда некое особое эпическое время. А в «Песне о Роланде» изображены реальные исторические события, конкретная дата – 778 год, и за образами главных героев тоже угадываются некие реальные исторические прототипы.

Рыцарская поэзия -

следующий этап развития средневековой европейской литературы, связанный с важнейшим событием эпохи – Крестовыми походами (1096—1270). Давая историческую оценку Крестовым походам, не надо впадать в крайности. Это была прежде всего борьба христианского Запада с мусульманским Востоком. Главная её цель изначально провозглашалась как попытка отвоевать Иерусалим, Гроб Господень и другие религиозные святыни, находившиеся в ту пору под властью мусульман. И потому это были не национальные, а интернациональные войны; в походах участвовали представители разных западноевропейских держав, объединенные общей идеей, единым религиозным порывом. Это религиозное воодушевление играло, несомненно, существенную роль, и без него Крестовые походы были бы невозможны. Однако не следует забывать о другом: рыцари грабили земли, в которые вступали, и порой эта разрушительная, корыстная сторона заслоняла собой идеалы. Достаточно вспомнить, к примеру, какому страшному опустошению подвергся Константинополь. Поэтому не надо недооценивать или преувеличивать какую-либо из этих двух составляющих – обе они существенны.

Но какими бы ни были цели, Крестовые походы привели к резкому изменению облика всей средневековой Европы. Ожилились торговые связи между Востоком и Западом. Иным стал сам уклад жизни по сравнению с тем, что было свойственно роландовой эпохе. Начался подъём крупного европейского феодализма. На смену суровому величию и простоте жизни раннего Средневековья приходит стремление к роскошному убранству, интерес к диковинным заморским товарам. Но в то же время часть рыцарства разоряется, и возникает тип безземельного рыцаря, которого не знало раннее Средневековье. Он знатен, но у него уже нет ничего, и он вынужден пополнять собою челядь более удачливых феодалов.

Однако следует отметить: богатство здесь всё ещё сохраняет знаковый характер. Его нужно тратить: содержать огромное количество придворных, устраивать роскошные пиры, турниры... Но ни в коем случае не копить. Кстати, название известного пушкинского произведения «Скупой рыцарь» – это оксюморон. Рыцарь не может быть скупым! Ему положено быть мотом, транжирой, проявлять чудеса расточительности; разорившийся рыцарь – это пожалуй-ста, но скупых рыцарей не бывает.

XI-XII вв. – это время расцвета куртуазной литературы – поэзии и прозы. Рыцарская лирика возникла на юге Франции, в Провансе. Провансальские поэты-лирики стали именоваться трубадурами, северо-французские придворные поэты-певцы – труверами, а германские – миннезингерами, от старого немецкого слова миннэ, поэтическая любовь.

У рыцарской лирики были свои социальные и религиозные корни. Социальные связаны с тем, что поэты изображали любовь к даме, как правило, более знатной, чем рыцарь. Она – жена знатного сеньора, он – вассал. Рыцарь присягает даме на верность, дама дарит своему поклоннику кольцо, ленту, «вписывает его в свою хартию»... Тема феодального служения входит в сам язык такой лирики.

Но это поклонение женщине, отношение «снизу – вверх» диктовалось и религиозными представлениями. Вообще, в католичестве изначально был очень силен культ Девы Марии. Конечно, и в православии он присутствует. Но в православной традиции подчеркивается мате-

ринская ипостась: Деву Марию принято именовать Богородицей. В католичестве же акцентировалось другое. Дева Мария, вообще женское начало, воспринимались как некое земное воплощение божественного. Не случайно любовь к женщине в рыцарской лирике носит, как правило, идеальный характер: женщина поднята на необыкновенную духовную высоту...

Для рыцарской лирики характерны твёрдые жанры. Вообще, жанр в ней даже более значим, чем индивидуальность поэта. Это связано с тем, что сама средневековая жизнь была в высшей степени ритуализирована. Взять, к примеру, «Песнь о Роланде». Как в поэме выражается горе? Люди рвут на себе волосы: и Карл Великий, и жена Марсилия Брамимонда... Что это такое? А то, что именно так человеку Средневековья полагалось демонстрировать скорбь и отчаяние. Это не означает, что герои поэмы неискренни в своих чувствах. Король Карл глубоко переживает гибель Роланда, Брамимонда скорбит о кончине мужа. Но выражаются эти чувства в общепринятой, единой для всех, готовой форме. Так и в поэзии. Существовали определённые правила проявления любовного чувства.

Канцона (от итал. *canzona*, буквально – песня) – универсальный поэтический жанр, наиболее сложное по строению поэтическое произведение, сочетающее в себе различные стихотворные размеры. Что касается содержания, канцона – это всегда изображение возвышенной любви. Как правило, канцона посвящена любви рыцаря к некой нездешней прекрасной женщине, любовь издалека. Рыцарь находится вдали от своей дамы по горизонтали, в пространстве. Но в то же время дама всегда значительно отстоит от него и по вертикали – своему положению в обществе. Вот, к примеру, одна из таких канцон. Она принадлежит знаменитому провансальскому трубадуру Джауфре Рюделю (сер. XII в.):

*Мне в пору долгих майских дней
Мил щебет птиц издалека,
Зато и мучает сильнее
Моя любовь издалека.
И вот уже отрады нет,
И дикой розы белый цвет,
Как стужа зимняя, не мил.
Мне счастье, верю, царь царей
Пошлёт в любви издалека,
Но тем моей душе больней
В мечтах о ней – издалека!
Ах, пилигримам бы вослед,
Чтоб посох страннических лет
Прекрасною замечен был!
Что счастья этого полней —
Помчаться к ней издалека,
Усесться рядом, потесней.
Чтоб тут же, не издалека,
Я в сладкой близости бесед —
И друг далекий, и сосед —
Прекрасный голос жадно пил!
Надежду в горести моей
Дарит любовь издалека,
Но грёзу, сердце, не лелей —
К ней поспешить издалека.
Длинна дорога – целый свет,
Не предсказать удач иль бед,
Но будь, как бог определил!*

*Всей жизни счастье – только с ней,
С любимой издалика.
Прекраснее найти сумеи
Вблизи или издалика!
Я бы, огнём любви согрет,
В отрёпья нищего одет,
По царству сарацин бродил.
Молю, о тот, по воле чьей
Живёт любовь издалика,
Пошли мне утолить скорей
Мою любовь издалика!
О, как мне мил мой сладкий бред:
Светлицы, сада больше нет —
Все замок Донны заменил!
Слышит сильнейшей из страстей
Моя любовь издалика,
Да, наслаждений нет хмельней,
Чем от любви издалика!
Одно молчанье – мне в ответ,
Святой мой строг, он дал завет,
Чтоб безответно я любил.
<...>
Одно молчанье – мне в ответ.
Будь проклят он за свой завет.
Чтоб безответно я любил!
(Пер. В. Дынный) (17)*

«Издалика» носит в канцоне пространственный характер. Но это «любовь издалика» ещё и потому, что возлюбленная выше рыцаря по своему социальному статусу...

Мы привыкли к тому, что биография поэта многое объясняет в его стихах, а здесь – наоборот: она создаётся на их основе. Вот, к примеру, биография Джауфре Рюделя: «Джауфре Рудель де Блая был очень знатный человек – князь Блаи. Он полюбил графиню Триполитанскую, не видав её никогда, за её великую добродетель и благородство, про которые он слышал от паломников, приходивших из Антиохии, и он сложил о ней много прекрасных стихов с прекрасной мелодией и простыми словами. Желая увидеть графиню, он отправился в крестовый поход и поплыл по морю». На корабле знатный трубадур заболел, и его умирающего привезли в Триполи. «Дали знать графине, и она пришла к его ложу и приняла его в свои объятия. Джауфре же узнал, что это графиня, и опять пришёл в сознание. Тогда он восхвалил бога и возблагодарил его за то, что бог сохранил ему жизнь до тех пор, пока он не увидел графиню. И таким образом, на руках у графини, он скончался. Графиня приказала его с почётом похоронить в соборе триполитанского ордена тамплиеров, а сама в тот же день постриглась в монахини от скорби и тоски по нём и из-за его смерти» (перевод М. Сергиевского). (18)

Вряд ли подобное жизнеописание поэта имеет какое-либо отношение к реальной действительности, но оно создано на основе его стихов. Это очень важный момент.

К наиболее типичным формам рыцарской лирики относится серенада, вечерняя песня, которую рыцарь исполнял, стоя под окном или балконом возлюбленной. Кстати, принцип вертикали в этом случае тоже очевиден.

Альба – несколько контрастная форма средневековой лирики. Это «песня зари», утренняя песня. Любовь рыцаря и дамы носит здесь уже более чувственный характер. Как правило,

это описание тайного свидания, и наступление утра означает здесь расставание. Оставленный у дверей спальни страж или слуга сообщают влюбленным о том, что близок час рассвета, а значит, настала пора прощаться. Приведу пример, в котором, пожалуй, наиболее очевидно выступает символика альбы. Автор стихотворения – Гираут де Борнейль:

*«О царь лучей, бог праведный и вечный,
Свет истинный, единый, бесконечный,
Молю тебя за друга моего.
Уж с вечера не видел я его,
И близок час денницы!»*

*Предшественница утренних лучей
Давно горит во всей красе своей,
Товарищ мой, усталые ресницы
Откройте вы, – как утро молода,
Вдали горит восточная Звезда,
И близок час денницы!»*

*О милый друг, услышьте песнь мою:
Приветствуя пурпурную зарю,
Уже давно в лесу щебечут птицы,
О горе вам, настал ваш смертный час!
Соперник ваш сейчас застанет вас, —
Уж брезжит луч денницы!»*

*Забылись вы – и плач напрасен мой.
Внемлите мне, товарищ дорогой,
И сонные свои откройте очи:
На небесах бледнеют звезды ночи,
И брезжит луч денницы!»*

*Прекрасный друг, товарищ милый, где вы?
Расстались мы, и сына Приснодевы
За вас всю ночь я пламенно молил
И, на коленях стоя, слёзы лил, —
Уж блещет луч денницы!»*

*Вас сторожить просили вы вчера,
И простоял я с ночи до утра;
Напрасно все: и плач мой, и моление!
Соперник ваш своё готовит миценье, —
Зарделся свет денницы!»*

*«Мой верный друг, могу ли вам внимать я,
Когда подруги жаркие объятья
Заставили меня забыть весь свет,
И до того мне вовсе дела нет,
Что рдеет луч денницы!»
(Пер. Ф. де Ла Барта.)*

Конечно, это уже вполне «любовь вблизи»: мы видим героя в объятиях госпожи. Но всё равно любовные переживания здесь ещё сохраняют знаковый характер. Я поясню: для женщины близость является наивысшим выражением её любви. Важно не столько само чувственное наслаждение, сколько знак. Дама может подарить рыцарю нечто на память, наградить его поцелуем или каким-то иным образом выразить симпатию, но подлинность чувств для неё – именно в этом. Кстати, Елену никто не спрашивает, любит ли она Париса – это совершенно никого не интересует. Её похищают, ведут из-за неё сражения. А здесь такое невозможно. Необходимы чувства. Женщина здесь – субъект. Она никогда не является объектом.

Кроме того, это утренняя песнь. Здесь существенна символика дня и ночи. Недаром каждая строфа завершается словами: «И близок час денницы». Эта звучащая рефреном фраза воспринимается со всё более нарастающей тревогой: приближается рассвет, а значит, и разлука. Утренняя песня – песня расставания. Так, к примеру, написана известная сцена прощания Ромео и Джульетты в одноименной трагедии Шекспира...

Но есть здесь ещё одна символическая составляющая, всем хорошо известная: день – пробуждение жизни, ночь – замирание. Однако в альбе они меняются местами.

В стихотворении звучит: «Приветствуя пурпурную зарю, // Уже давно в лесу щебечут птицы». Но – «горе вам!». Человек в этой песне уже не часть природы. В мире природы наступление утра означает пробуждение всего живого, а для героев альбы это – момент расставания, равносильный смерти. Кстати, это подчеркивает внеприродный характер таких отношений. Любовь здесь – не следование естественным законам природы, а нечто иное. Вообще, очень важная тема, характерная для альбы – цена любви. И цена эта – жизнь.

Ещё один существенный мотив. Дело в том, что мы не можем сказать, что создатели альбы сначала любят, а потом сочиняют об этом стихи. Нет. Чувства и стихи здесь – одно и то же. Нет другого языка для выражения любви, кроме языка поэзии. Не случайно возник даже специальный жанр, своего рода литературный спор о том, как следует передавать в слове любовные переживания.

Приведу некоторые примеры:

*Коль не от сердца песнь идёт,
Она не стоит ни гроша.
А сердце песни не споёт,
Любви не зная совершенно.
Мои канцоны вдохновенны-
Любовью у меня горят
И сердце, и уста, и взгляд. (19)
(Бернарт де Вентадорн. Пер. В. Дынный.)*

*В моей любви – поэзии исток,
Чтоб песни петь, любовь важнее знанья... (20)
(Аймерик де Пегильян. Пер. В. Дынный.)*

*Стала близка мне и слов красота,
Песню Любовь мне вложила в уста. (21)
(Аймерик де Пегильян. Пер. В. Дынный.)*

*На лёгкий, приятный напев
Слова подобрал и сложив,
Буду я их шлифовать,
Чтоб они правдой сияли.
В этом любовь мне поможет... (22)*

(Арнаут Даниель. Пер. В. Дынник.)

Необходимо, чтобы вы поняли: любовь рождает поэтическое вдохновение. Не любишь – не пишешь стихов. Стихи может создавать только тот, кто любит. Но нет другого языка для выражения любовного чувства, кроме языка поэзии. В прозе оно не выражается. Обычными словами любовь не выскажешь. Единственный её язык – это стихи. Поэтому нельзя сказать, что возникает раньше, а что позже. Только поэты любят, и только любящие сочиняют стихи...

Такая любовь, конечно, носит несколько условный, игровой характер. Кстати, рыцарь, объявляя себя влюбленным в некую даму, непременно менял имя, как и женщина, к которой было обращено его чувство. В этой любви рыцарь и дама как бы становились другими, не теми людьми, что были в реальной, обыденной жизни. Возникшее между ними чувство создавало какую-то иную, новую реальность, мир, в котором они и сами преображались.

Кроме того, это всегда была любовь именно к замужней женщине. Любовь к девушке средневековой поэзии абсолютно неизвестна. Дело в том, что брак в Средние века никогда не основывался на любви. Там действовали иные – родовые, династические соображения. Если рыцарь испытывал чувства к более знатной даме и строил планы жениться, его можно было заподозрить в корысти. Рыцарь ничего не ждал от женщины, кроме чувств.

Любовь и игра образовывали некое неразрывное целое... А что требует подобная игра? И почему это – игра? Только не подумайте, что рыцарь и его дама притворялись. Нет, ни в коем случае. Но, во-первых, никакого желания изменить свою жизнь или построить отношения с любимой женщиной у рыцаря не было. Ничего подобного! Он мог любить замужнюю даму, но у него и в мыслях не было расстроить её брак. Это – совершенно исключённый вариант. Цель игры – в самой игре. Второе: игра имеет твёрдые правила, и в рыцарской любви они тоже присутствовали: свои предписания, требования – этические, жанровые, и проч. Достаточно вспомнить «Кодекс любви», действовавший при дворе самой знаменитой красавицы Средневековья Элеоноры Аквитанской, включавший в себя 31 пункт. Было необходимо соблюдать определённый ритуал, следовать правилам, как и во всякой игре. Игры без правил не бывает. И третий момент, очень важный для понимания, – это была одновременно и вера, и притворство. Наверное, в детстве все играли в куличики, пекли их из песка. Тогда ответьте себе на такой вопрос: они были настоящие или нет? Ведь если не верить, что куличики настоящие, какая ж это игра? Но в то же время, и есть такие куличики тоже не следовало. Вот так и здесь: рыцарь был искренне увлечён своими чувствами, поклонялся красоте дамы, посвящал ей стихи. Но воспринималось это всеми как некая иная – идеальная, вымышленная, воображаемая жизнь, своего рода искусство.

Рыцарский роман –

важнейший жанр куртуазной литературы. Он имел два основных источника: эпос и рыцарскую лирику. В центре рыцарского романа стояла, как правило, героическая фигура рыцаря. Главная особенность рыцарского эпоса, той же «Песни о Роланде», заключалась в том, что его основу составляло некое важное историческое событие. Такова основа всех эпических сказаний. В рыцарском эпосе изображался подвиг, в частности, героический подвиг рыцаря Роланда, совершённый им во имя Франции... Здесь же в центре – личность, образ самого героя. И подвиг совершается им ради собственной славы или же во имя дамы, но никак не во имя общих целей. Кроме того, сюжеты эпоса – национальны, а в рыцарском романе они интернациональны.

Сюжеты рыцарского романа условно можно разделить на три основных цикла. Первый – античный, включавший в себя мотивы, заимствованные из античной литературы, прежде всего из поэмы Вергилия «Энеида». Допустим, история любви Энея и Лавинии, его сражение

с Турном. Однако в рыцарском романе этот сюжет существенно пересматривается: главной целью героя становится завоевание любви царевны, а вовсе не поиск новой родины, как было в поэме Вергилия. Второй, так называемый, восточно-византийский цикл, составили романы об Александре Македонском. Это сюжеты, заимствованные из литературы Востока и Византии, с которыми средневековые рыцари познакомились во времена Крестовых походов. И, наконец, бретонский цикл, основу которого составили кельтские народные предания. Ещё одним существенным источником таких сюжетов стала знаменитая хроника кельтского монаха Гальфрида Монмутского «История королей Британии». Это описание древней Британии, одним из центральных героев которой был легендарный король Артур. Бретонский цикл включает в себя три основных раздела. Это – сюжет о рыцарях короля Артура, сюжет о Тристане и Изольде и сюжет о Парцифале. Бретонский цикл – наиболее значительный в рыцарской литературе.

Итак, сюжеты рыцарского романа основываются на легендах. Кроме того, рыцарский роман имеет автора. Эпос не знал авторства, а в рыцарском романе обозначено присутствие автора. Он здесь не создаёт свой собственный сюжет, а обращается к уже известному, но по-своему его трактует. В рыцарском романе автора интересует герой, а не подвиг. Подвиг – скорее некое средство. Чем больше подвигов, тем больше славы. И, наконец, важнейшая тема рыцарского романа – это любовь.

В этой связи хочу вернуться к «Песне о Роланде». У героя поэмы Роланда была невеста по имени Альда, сестра его друга Оливьера. Возвратившись из Испании в Ахен, столицу своей державы, король Карл встретился с Альдой и сообщил ей о героической гибели рыцаря Роланда. Как Альда приняла эту весть? Умерла, конечно. А как иначе? Роланд погиб – Альда, «внезапно побледнев, ... к ногам владыки франков пала и умерла». (23) Хорошая, верная невеста. А как Роланд ведёт себя по отношению к ней? Он ведь очень долго умирает. В поэме описано, как Роланд прощается с жизнью: ложится под сенью ели, поворачивается лицом к маврам, чтобы не посчитали трусом, размышляет... Но, интересно, о чём он думает в эти последние свои минуты? «О землях, им добытых», о милой Франции, о короле Карле, «своём кормильце»... А вот об Альде он так и не вспомнил. Как это понимать? Конечно, вполне вероятно, что эпизод с Альдой – более поздняя вставка. Но можно дать этому и другое объяснение: в систему ценностей Роланда любовь к женщине просто не входила. Роланд вспоминает перед смертью о самом главном, а для него это его король и Франция.

Для героя же рыцарского романа всё обстояло иначе. Во имя любви он и совершал подвиги. Однако не следует думать, что герой рыцарского романа погружён исключительно в мир узких, сугубо частных интересов и любовь для него важнее, чем доблесть...

На примере романа Кретьена де Труа **«Ивэйн, или Рыцарь со львом»** (текст сохранился в семи рукописях, датируемых XIII или нач. XIV в.) можно судить о тех чертах, которые характерны для куртуазного романа в целом.

Главный герой романа – Ивэйн, один из рыцарей короля Артура. И первое, на что следует обратить здесь внимание: он ищет приключений. С этого всё начинается. Вообще, в романах, скажем, времён античности все приключения совершались, события случались с героем. А здесь герой сам отправляется на их поиски. Он – рыцарь, и ему нужны «авантюры»:

«...Ты кто таков?»

«Я рыцарь, – говорю мужлану, —

Искать весь век я не устану

Того, чего найти нельзя.

Вот какова моя стезя».

«Ответь без лишних поучений

Чего ты хочешь?» – «Приключений!

*Я показать хочу в бою
Отвагу бранную свою.
Прошу, молю, скажи мне честно.
Не скрой, когда тебе известно,
Где приключение найти?» (24)
(Пер. В. Микушевича)*

Это очень характерно для рыцарского романа: приключения позволяют рыцарю реализовать себя. Чем больше приключений, тем лучше.

Действие романа начинается с того, что на пиру при дворе короля Артура герой узнает от своего кузена рыцаря Калогренана о чудесном источнике, скрытом в дремучем Броселиандском лесу. Возле источника стоит небольшая часовня и возвышается дивная сосна, меж ветвей которой на цепи подвешен ковш. И, если полить из этого ковша на самоцветный камень, поднимется столь ужасная буря, что выживший в ней сможет считать себя непобедимым:

*«Источник в двух шагах отсюда.
Но берегись! Придётся худо
Тому, кто на таком пути
Не знает, как себя вести.
Когда ты человек неробкий,
Езжай по этой самой тропке...» (25)*

Ивэйн в тот же вечер тайно покидает замок, чтобы отыскать источник. Но оказывается, источник охраняется неким рыцарем. Тот предупреждает Ивэйна, что к источнику приближаться нельзя. Но рыцарю нужны приключения, и в отчаянном поединке Ивэйн повергает таинственного стража источника. Умиравший рыцарь поворачивает коня, а Ивэйн устремляется следом. Так он оказывается в незнакомом замке, где челядь смертельно раненного хозяина, в общем-то, вполне могла бы с ним расправиться. Но к Ивэйну проявляет благосклонность служанка Люнетта. И здесь возникает ещё один важный момент. Случается нечто фантастическое: Люнетта даёт рыцарю волшебное колечко, которое делает его невидимым. Иначе его бы тут же схватили...

Вообще в «Рыцаре со львом» мы встретим ещё немало подобных моментов. Поэтому хочу сразу сказать несколько слов об элементе фантастики в рыцарском романе. Дело в том, что фантастические допущения присутствовали и в эпосе. Скажем, в «Песне о Роланде» небесные силы принимают активное участие в событиях. В поэме описывается, как архангел является королю Карлу, спускаются на землю «всевышние херувимы» Рафаил «и Михаил-заступник», слетает «и сам архангел Гавриил», чтобы унести душу умершего Роланда в «чудный светлый рай». Но подобные вещи лишь для современного сознания кажутся чем-то невероятным. Читатели того времени не воспринимали сверхъестественное как выдумку. Это вполне укладывалось в представление средневекового человека о реальности. А в рыцарском романе фантастическое воспринималось как вымысел уже современниками. Читатели видели в этом некий сказочный элемент. Сказку же никто не принимает всерьёз. Поэтому про рыцарский роман говорили: он лживый, но приятный. То есть фантастичность здесь другого типа, чем в эпосе. Она носит условный характер. Превращение рыцаря в невидимку – это некая сказочная фантастика, свойственная стилистике самого рыцарского романа.

Благодаря чудодейственному кольцу Ивэйна не могут обнаружить Люнетта уговаривает его бежать. Но тут рыцарь видит даму Лодину, хозяйку замка, оплакивающую поверженного рыцаря Эскладоса. Он очарован её красотой и теперь уже не в силах уйти. Он хотел бы жениться на Лодине. И тогда служанка и в этом решает ему помочь. Ивэйн – убийца мужа дамы Лодины. Но служанка убеждает госпожу в том, что кому-то ведь нужно будет в дальнейшем

охранять источник. Так разве можно найти лучшего защитника? Ивэйн сразил её мужа – пусть теперь сам оберегает источник. И Лодина соглашается с такими аргументами. А затем даёт и согласие стать женой Ивэйна. Вассалы единодушно одобряют выбор госпожи: слава рыцаря Ивэйна, сына короля Уриена, гремит по всей земле, а доблесть свою он доказал, сразив мощного Эскладоса. Отныне Ивэйн – законный и любимый супруг златовласой Лодины.

И вот здесь возникает ситуация, прямо противоположная, скажем, ситуации рыцарского романа «Эрек». Рыцарь говорит Лодине, что должен вернуться ко двору короля Артура. Ивэйну следует закаляться в турнирах, чтобы быть достойным жены. Лодина, скрепя сердце, отпускает рыцаря, но повелевает вернуться ровно через год. Ивэйн с тоской покидает замок.

Но в сражениях и турнирах год проходит незаметно:

*На всех турнирах побеждая,
Свою отвагу подтверждая,
Ивэйн сподобился похвал.
Год незаметно миновал,
Прошло гораздо больше года.
Когда бы мысль такого рода
Ивэйну в голову пришла!
Нет! Закусил он удила.
Роскошный август наступает,
Весельем душу подкупает.
Назначен праздник при дворе.
Пируют рыцари в шатре.
Король Артур пирует с ними,
Как будто с братьями родными.
Ивэйн со всеми пировал... (26)*

И тут ко двору короля является посланница Лодины и сообщает, что теперь Ивэйн может вообще не возвращаться. В романе «Эрек» ради любви к красавице Эниде рыцарь забывал о доблестях, о подвигах, о славе. А здесь наоборот: герой отдал предпочтение рыцарским забавам:

*«Над госпожою надругался!
Любви законной домогался –
И поступил, как низкий вор.
Кто скажет: это оговор?
Проступков не бывает гаже.
Мессир Ивэйн виновен в краже.
Изменник чувствами играл
И сердце госпожи украл...» (27)*

Теперь он может забыть о Лодине...

В полном отчаянии рыцарь устремляется в лес. Ивэйн словно впадает в безумие. Свою одежду он разрывает в клочья:

*Ткань дорогую раздирает,
Рассудок на бегу теряет.
Бежит в безумии бегом.
Поля пустынные кругом,
Кругом неведомая местность.
Баронов мучит неизвестность.
Ивэйна нужно разыскать...*

<...>

*И у лесничего из рук
Безумец вырывает лук.
Дичину в дебрях он стреляет
И голод мясом утоляет.
Среди пустынных этих мест
Ивэйн сырое мясо ест.
В лесах безумец наш дичает. (28)*

Однажды спящего рыцаря, скорее похожего на дикаря, находит некая знатная дама. Она решает помочь несчастному: натирает с головы до ног чудодейственной мазью и кладёт рядом с ним новую одежду. Словно пробудившись от безумия, Ивэйн прикрывает наготу. Внезапно до него доносится отчаянный львиный рык. Это тоже вполне сказочный мотив. Рыцарь видит, как лев сражается со змеем, впившимся в его хвост:

*В смертельной схватке лев и змей.
Попробуй-ка уразумей,
Кто помощи твоей достоин,
Когда ты сам примерный воин.
Рассудок здравый говорит:
Преступен тот, кто ядовит.
Перечить разуму не смея,
Ивэйн решил прикончить змея.
Ивэйн выхватывает меч.
Огнем лицо ему обжечь
Змей разъяренный попытался.
Ивэйн, однако, цел остался.
Ивэйна щит предохранил.
Расправу рыцарь учинил
Над ядовитым этим змеем,
Как над безжалостным злодеем.
Ивэйну пламя нипочем.
Он гадину рассек мечом,
Он змея разрубил на части,
Из этой кровожадной пасти
Не вырвав львиного хвоста.
Была задача не проста.
Решить задачу подобает.
Искусно рыцарь отрубает
Зажатый кончик, чтобы лев
Освободился, уцелев.
Должно быть, хищник в раздраженье
И нужно с ним вступить в сражение.
Но нет! Колени лев согнул,
В слезах, признательный, вздохнул.
И рыцарь добрый догадался,
Что лев навек ему предался... (29)*

Могучий зверь становится верным спутником и оруженосцем Ивэйна. Но однажды вновь оказавшись у чудесного источника, Ивэйн лишается чувств. Он всё-таки очень страдает от разлуки с дамой Лодиной:

*Он сетовал, он сокрушался,
Себя, несчастный, укорял,
В слезах сознание потерял,
И наземь замертво свалился
Тот, кто недавно исцелился.
Как будто чтобы рядом лечь,
Сверкнул на солнце острый меч,
Внезапно выскользнув из ножен,
Куда небрежно был он вложен.
В кольцу меч попал концом,
Разъединив кольцо с кольцом,
Ивэйну поцарапал шею
Он сталью хладною своею.
Ивэйну в тело сталь впиалась,
И кровь на землю полилась.
Хотя не пахнет мертвечиной,
Сочтя беспмятство кончиной,
Лев стонет, охает, ревет,
Когтями, безутешный, рвет
Свою же собственную гриву,
Подвластен скорбному порыву,
Он жаждет смерти сгорая.
Зубами лезвие меча
Из раны быстро извлекает
И рукоять меча втыкает
Он в цель древесного ствола,
Чтобы сорваться не могла,
Когда пронзит жестокой сталью
Он грудь себе, томим печалью.
Лев готов даже покончить с собой от горя – так беззаветно он предан своему хозяину:
Как дикий вепрь перед копьем,
Лев перед самым острием
На меч неистово рванулся,
Но в этот миг Ивэйн очнулся,
И лев на меч не набежал,
Свой бег безумный задержал... (30)*

В романе произойдёт ещё немало разных событий. Рыцарь и лев станут скитаться по свету и совершать подвиги: одолеют злого великана, спасут от гибели родственников рыцаря Гавэйна и даже сумеют освободить триста дев, пленённых демонами в замке Злоключенья... И в конце концов Ивэйн заслужит прощения дамы Лодины. Это случится в тот самый момент, когда рыцарь уже перестанет надеяться. Лодина сообщит, что «грех покаянием смягчен...» Ивэйн искупил свою вину. Неистовое безумие рыцаря доказало, как горестно он переживал их расставание.

Роман «Ланселот, или Рыцарь в Тележке» (между 1176-1181 гг.) – классический куртуазный роман, пользовавшийся, пожалуй, наибольшим успехом у публики. Кстати, это

та самая книга, которую будут затем читать Паоло и Франческа – персонажи «Божественной комедии» Данте. Герой романа рыцарь Ланселот влюблён в жену короля Артура королеву Гвиневу, как и положено в куртуазном романе. Ради Гвиневы он готов на самые безрассудные подвиги. Но вот однажды некий рыцарь похищает королеву Гвиневу, и никто не знает, куда она подевалась. Не раздумывая, Ланселот отправляется на поиски королевы. На пути ему встречается карлик, который обещает открыть имя похитителя, если Ланселот сядет в его тележку. Вообще-то, в те времена тележка равнялась позорному столбу для рыцаря. Ланселот оказывается перед нелёгким выбором: любовь к даме или рыцарская честь... Рыцарь колеблется, но ради беззаветной любви к Гвинеvre всё же выполняет унижительное требование прокатиться в тележке. Как и обещал, карлик открывает, где искать королеву. Оказывается, волшебник Мелегант спрятал Гвиневу в своём замке. Преодолев немало трудностей, Ланселот находит этот замок и вызывает похитителя на поединок.

Но тут возникает ещё одна неожиданная сложность. Ланселот замечает, что из окна башни за их сражением наблюдает сама пленённая королева. Ланселот не может позволить себе повернуться к даме спиной. Вообще, во время поединка подобного довольно трудно избежать. Но как бы ни было трудно, даже смертельно опасно, Ланселот сражается, не отрывая глаз от Гвиневы. В конце концов, он, конечно, побеждает соперника и является к королеве. А та, ко всеобщему удивлению, не желает его видеть. Рыцарь не может понять причины, ведь он освободил её... А всё дело в том, что Ланселот раздумывал, прежде чем сесть в тележку. Вот из-за этих-то минутных сомнений Гвинева и не желает теперь его принять.

Позже королева возвращается к своему двору, а в заточении у вассалов Мелеганта оказывается сам Ланселот. Долгие дни и ночи рыцарь томится в темнице. Между тем, в честь Гвиневы устраивается грандиозный рыцарский турнир, и Ланселот, разумеется, тоже хотел бы принять в нём участие. И тогда Ланселот просит отпустить его на турнир под честное рыцарское слово. По окончании состязаний он обязательно снова вернётся в замок Мелеганта. Рыцарскому слову можно верить, и Ланселота отпускают. Но на турнире все считают, что Ланселота среди его участников нет. Рыцарь выступает под закрытым забралом, и никто его не узнает. В том числе и королева. Она посылает доблестно сражающемуся незнакомцу записку, в которой просит, чтобы тот вёл себя как трус. Для Ланселота слово дамы превыше чести, и он выставляет себя на всеобщее посмеище. Тогда Гвинева догадывается, что за доспехами неизвестного скрывается Ланселот. Ещё раз убедившись в преданности влюблённого рыцаря, Гвинева отменяет своё повеление, и Ланселот становится победителем турнира. Таков типичный для куртуазного романа сюжетный ход...

Однако среди рыцарских романов особо выделяются два произведения. Они во многом выходят за рамки чисто куртуазной литературы. Не случайно впоследствии они окажут столь значительное влияние на развитие всей европейской литературы. Это романы «Тристан и Изольда» и «Парцифаль».

Роман о Тристане и Изольде известен во множестве версий. В XII веке возникла французская стихотворная обработка древней кельтской легенды. Существовали норвежская, английская, испанская, чешская и прочие вариации. Но всё же лучшая разработка сюжета принадлежит немецкому автору начала XIII века Готфриду Страсбургскому (стихотворный роман «Тристан»). Первая его особенность заключается в том, что перед нами биографическое произведение. Повествование начинается с рождения Тристана и завершается его смертью. Обычно рыцарские романы – это серия подвигов и приключений героя. Они имеют начало, но не имеют конца. Здесь же представлена завершённая человеческая жизнь.

Герой романа Тристан рано лишился родителей. Его отец Ривален (в некоторых версиях Мелиадук), король Лоонуа, погиб в сражении; мать, Бланшефлер, умерла вскоре после родов. У Тристана было трудное детство. Само его имя созвучно французскому слову *triste*, что значит

печальный. Но затем Тристан приезжает ко двору своего дяди, корнуэльского короля Марка. Здесь возникает важный мотив, близкий к «Песне о Роланде»: рыцарь Роланд – племянник короля Карла, Тристан же – племянник короля Марка.

Тристан очень предан своему королю, совершает ради него подвиги. К примеру, сумел избавить королевство Марка от страшных податей ирландскому исполину Морхульту, сразившись с ним и одержав победу в поединке. В этой части роман напоминает рыцарский эпос. Герой – верный вассал, но его не любят бароны короля. Они опасаются, что бездетный Марк решит передать Тристану корону. Тристан может стать наследником престола. И поэтому они хотят, чтобы король Марк как можно скорее женился. Здесь возникают разные варианты в разных версиях сюжета. По некоторым из них птичка приносит золотой волосок, и Марк объявляет, что возьмёт в жены девушку, которой он принадлежит. По другим трактовкам, в частности Готфрида Страсбургского, Марк сватается к ирландской принцессе Изольде. И в качестве свата он посылает к Изольде Тристана. Чтобы заполучить её в жены для короля Марка, Тристан совершает ещё один удивительный подвиг – убивает змея. И после этого мать Изольды дает согласие на брак дочери с королем Марком. Правда Изольда считает, что Тристан для себя её завоевывает. Но оказывается, Тристан – только сват короля.

Мать Изольды – волшебница. Она даёт служанке дочери сосуд с чудодейственным любовным напитком, который предназначался для Изольды и её будущего мужа короля Марка. Но по ошибке на корабле его выпивают Тристан и Изольда и уже не могут противиться охватившей их страсти. Тем не менее, Изольда становится женой короля. Она с радостью покорилась своим чувствам к Тристану, потому не испытывает и раскаяния. Но вот Тристана это мучает. Он – верный вассал Марка, его племянник. Он всем ему обязан. Марк – король, которому он присягал верно служить. Тристан всячески пытается бороться за свою честь. Но он бессилён...

Король Марк узнаёт об измене Изольды. Вообще-то, он не хочет этому верить, но злые наветчики приводят столь неоспоримые доказательства, что выхода нет. Он должен наказать Тристана и Изольду. Король в гневе приказывает сжечь Изольду, но по дороге к месту казни процессия встречает прокаженных, и Марк меняет решение: он отдаёт Изольду прокаженным, а Тристана изгоняет. Но Тристан считает, что с этого момента у короля Марка не остается больше никаких прав на Изольду. Он уводит её от прокаженных, и герои укрываются в лесу Моруа.

Это единственный счастливый период в их жизни. Тристан и Изольда живут в лесу, вдали от людей. Лес, вообще, очень важный символ. Он играет существенную роль во всей литературе Средних веков и Возрождения. Скажем, «Божественная комедия» Данте начинается словами: «Земную жизнь пройдя до середины, // Я очутился в сумрачном лесу». Герои комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь, или как вам это понравится» бегут в лес. Лес – это часть естественного, первозданного, в отличие от сада, к примеру. Сад – это окультуренный островок природы, а лес – дикое место. Любви Тристана и Изольды нет места в обществе, она может существовать лишь в лесу.

Тристан это понимает, поэтому, как это ни печально, считает своим долгом вернуть Изольду королю. И когда он узнает, что король Марк охотится неподалеку, то решает добиться, чтобы тот простил и вновь принял Изольду. Чтобы обмануть короля Марка, он кладёт между собой и Изольдой меч, желая показать, что даже в лесу Изольда хранит верность мужу. Король видит спящую Изольду, и этот меч, разделяющий её и Тристана, и решает, что Изольда всё-таки была оболгана. Но бароны не столь легковёрны. Они требуют Божьего суда над Изольдой.

В Средние века существовал обычай: в исключительных случаях человек приговаривался к смертельному испытанию, его судьба вверялась решению Господа как высшего судьи. К примеру, обвиняемый, давая клятву, брал в руки раскалённое железо, и, если говорил правду, Бог вступался за него – раскалённое железо не обжигало. Такую клятву верности королю Марку должна принести Изольда.

И тогда герои решают обмануть самого Господа Бога. Тристан в обличье паломника в условленный час приходит к реке, на другом берегу которой Изольде предстояло пройти испытание, и на руках переносит Изольду через водный поток. Достигнув берега, он будто бы оступается и падает, крепко обнимая королеву. И после этого Изольда клянется, что никогда не была ни в чьих объятиях, кроме объятий своего мужа короля Марка и того паломника, который только что на глазах у всех помог ей добраться до берега. А так как Изольда сказала правду, раскалённое железо не причинило ей вреда.

Средневековый автор понимал, что Бога так просто не провести. Но он давал этому обстоятельству особую мотивировку: Бог проявил снисходительность к Тристану и Изольде. Это божественное милосердие.

Тристан чувствует: если он останется и дальше служить при дворе короля, то всё повторится сначала. Сила их любви такова, что ни он, ни Изольда не смогут ей противиться. И он уезжает, чтобы никогда больше не видеть Изольду. Чтобы забыть её, он решает жениться. Его избранницу тоже зовут Изольда. Только, в отличие от первой, которая зовётся в романе Изольдой Белокурой, у этой иное прозвище – Изольда Белорукая. У неё прекрасные белые руки. «Имя и красоту королевы заметил Тристан. Он не хотел брать её в жёны за одно имя, за одну красоту. Если бы её не звали Изольда, не полюбил бы её Тристан. Не будь у неё Изольдовой красоты, не мог бы Тристан её полюбить. За имя и красоту, замеченную Тристаном, он вознамерился сделать её своею женой». Однако Тристан не способен полюбить другую женщину. Безразличие мужа оскорбляет Изольду Белорукою. Но случайно она слышит разговор Тристана с её братом, которому Тристан признаётся, что не волен в собственных чувствах.

В одной из битв Тристан получает смертельную рану. Он обречён, но перед смертью хотел бы ещё раз увидеть Изольду. Когда-то она дала ему своё кольцо со словами: если Тристан пришлёт с этим кольцом гонца, она последует за ним, куда бы то ни было... Тристан посылает за Изольдой, чтобы встретиться с ней в последний раз.

У Тристана уговор с гонцом. Этот мотив известен ещё с античных времён: если Изольда будет на корабле, то паруса должны быть подняты белые, а если нет – чёрные. Но если в истории с Тезеем, допустим, паруса были просто перепутаны, то здесь всё сложилось иначе. Тристан не может умереть, не повидав напоследок Изольду, и поэтому вся его жизнь – это ожидание. Но сам он не в силах подойти к окну и посмотреть, под какими парусами приближается корабль. Он просит свою жену Изольду Белорукою, чтобы та рассказала, что видит. И хотя паруса над кораблём белые, жена из ревности говорит, что – чёрные. Тристан умирает – больше нет смысла жить. Изольда застаёт уже мёртвого Тристана. Обнимая тело любимого, она и сама умирает от горя.

В конце концов король Марк узнаёт, что во всём виноват был волшебный напиток. Он прощает Тристана и Изольду, и героев хоронят рядом друг с другом. Позже над их могилами вырастают деревья, кроны которых оказываются сплетёнными между собой. Их не раз пытались разделить, но ветви всё равно снова и снова соединялись.

Кажется, налицо все типичные черты куртуазного романа того времени. Но всё же он выходит за рамки средневековой литературы. Отношение автора к чувствам героев двойственно. Конечно, Тристан и Изольда нарушают нравственные устои и законы своей эпохи. Но автор явно сочувствует любви героев, поскольку воспринимает её как некую иррациональную стихийную силу, над которой люди не властны. Таково действие волшебного напитка, который им довелось испить. Причём, в тот самый момент, когда это произошло, ещё на корабле, «любящие обнялись; в их прекрасных телах трепетало любовное желание и сила жизни. Тристан сказал: "Пусть же придёт смерть!"»(31)

Этот мотив очень важен в романе. Это любовь, которая не может осуществиться в действительности. Недаром Тристан в первую же минуту произнёс эти слова: «Пусть же придёт смерть». Только в смерти любящие смогли наконец соединиться. Жизнь их разлучала – смерть

соединила. И в этом смысле – это скорее средневековый роман. Жизнь не даёт почвы для счастья героев. В высшем смысле лишь в смерти чувства Тристана и Изольды обретают своё торжество.

Однако в романе есть один важный мотив, который не был свойственен литературе Средневековья. Это – ощущение неповторимой индивидуальности человека. Скажем, гомеровская Елена – самая прекрасная из женщин, более совершенной красавицы не было на свете. В средневековом романе женщина – тоже воплощение некоего абсолютного, недостижимого идеала. А здесь главное – неповторимость Изольды. Не случайно в романе есть и другая Изольда. У неё то же самое имя, и такая же она красивая. Казалось бы, нисколько не хуже первой. Но Тристану нужна только одна-единственная его Изольда. Это понимание любви как чего-то глубоко личного, субъективного. И Тристан, кстати, очень остро это ощущает.

Средневековое сознание складывало объективности: прекрасная, совершенная, идеальная. Его менее всего занимала неповторимая индивидуальность человека. А здесь именно на этом – на неповторимости, уникальности, единственности Изольды делается акцент. Тристан мог изменить королю Марку, но не способен был изменить этому чувству...

Первая разработка невероятно популярного в Средние века сюжета о рыцаре Парцифале, воспитанном в уединении и отправившемся затем на поиски Святого Грааля, принадлежит французскому поэту Кретьену де Труа (ум. ок. 1180). Это начатый, но не законченный им стихотворный роман «Сказание о Граале» («Perceval le Gallois, ou Le conte du Graal»). Но, пожалуй, самая значительная обработка сюжета, благодаря которой история простодушного рыцаря вошла в историю мировой литературы, принадлежит немецкому автору XIII в. Вольффраму фон Эшенбаху. В его романе «Парцифаль» сплелось легендарное и историческое. Многоплановость присутствует в самом образе Грааля. Неиссякаемая чаша, подобно рогу изобилия, всегда насыщает своего владельца – мотив, широко известный в мировом фольклоре. Но глубинный пласт, который здесь присутствует, связан с важнейшим сакральным символом – чашей, из которой Иисус Христос вкушал на Тайной вечери и в которую Иосиф Аримафейский, по преданию, собрал кровь из ран распятого Христа. Член Синедриона и тайный ученик Иисуса Иосиф Аримафейский стал первым хранителем священной реликвии, которая позже якобы была привезена в Британию. И это уже чисто религиозная, мистическая линия, хотя, надо сказать, церковь никогда официально не признавала подобных историй о Граале.

Начнём с сюжета романа. Главный его герой – юноша Парцифаль. Его отец, странствующий рыцарь Гамурет, совершивший немало подвигов, заслуживший победой на рыцарском турнире руку королевы Вalezии Герцелойды, погиб в одном из рыцарских походов. И теперь мать Парцифаля Герцелойда очень не хочет, чтобы её сын тоже стал рыцарем. Пытаясь уберечь сына от повторения трагической участи отца, Герцелойда покидает королевство. Она запрещает окружающим даже упоминать о рыцарях и рыцарской службе:

*«...Я родила его для мира,
И чтоб не сделалась беда,
Он знать не должен никогда
О страшных рыцарских забавах
И о сражениях кровавых». (32)*

Парцифаль подрастает в глуши, на лоне природы, и даже не догадывается о своём рыцарском происхождении. Но однажды в лесу во время охоты Парцифаль встречает всадников. Великолепное снаряжение незнакомцев приводит его в восторг.

*О, как доспехи их блестящи,
О, как их взор неустрашим!
Все трое на богов похожи. (33)*

Граф, восседавший на коне, увлекает юношу рассказами о рыцарских подвигах и о жизни рыцарей при дворе короля Артура и говорит:

*... "Ты молод чересчур.
Но славный наш король Артур
Возводит в рыцарское званье
Всех, кем заслужено признание
И покровительство его.
Кто не страшится ничего,
Кого геройство не покинет,
Тот при дворе Артура принят.
Спеши припасть к его стопам,
И рыцарем ты станешь сам!.." (34)*

Юноша приходит к матери и требует дать ему коня и доспехи, чтобы он смог отправиться в Нант ко двору короля Артура. Встревоженная Герцелойда решает прибегнуть к хитрости:

*Порою хитрость – та же сила...
И вот схитрить она решила:
"Сын просит дать ему коня?
Что ж, он получит от меня
Коня – то бишь, слепую клячу -
И шутовской наряд в придачу,
А в одеянье дурака
Узнает он наверняка
Толпы насмешки и побои:
Мол, коли шут – не лезь в герои!..
И ненаглядный мальчик мой
Сам в страхе кинется домой..."
Так поступить она решила
И в тот же вечер сыну сшила
Из мешковины балахон,
Подобье неких панталон
И туфли из телячьей кожи,
Что и на туфли не похожи,
Да с погремушками колпак,
Что скажешь? – вылитый дурак!.." (35)*

Герцелойда надеется, что при дворе новобранца Парцифалья поднимут на смех, и очень скоро сын сам будет вынужден вернуться домой.

И действительно, поначалу все только насмехаются над простодушным юношей. Но затем происходит нечто неожиданное. Это событие кажется чем-то случайным, непонятным для всех. Парцифаль встречает рыцаря Итера Красного, двоюродного племянника короля Артура. Тот рассказывает Парцифалю, что король лишил его владений и теперь Итер желает вступить в поединок с рыцарем из свиты короля, чтобы вернуть себе законное право на земли.

И вдруг Парцифаль заявляет, что готов сражаться. Придворные смеются, Парцифаль и на рыцаря-то не похож. Но каким-то чудом Парцифаль соперника побеждает. Прежде он никогда не держал в руках оружия, а тут проявил какую-то невероятную доблесть. Казалось бы, это просто удачное стечение обстоятельств. Но Парцифалья принимают ко двору, и он становится одним из рыцарей короля Артура.

Важную роль в его жизни в этот период играет рыцарь Гурнеманц, который старается обучить неискушенного Парцифалья всем тонкостям рыцарского искусства. Он ведь не знал ничего. И старый князь дает Парцифалю целый ряд наставлений:

*"Стремись священный стыд сберечь,
Знай: без священного стыда
Душа – как птица без гнезда,
Лишённая к тому же крыл..."*
И далее проговорил:
*"Будь милосерд и справедлив,
К чужим ошибкам терпелив
И помни всюду и везде:
Не оставляй людей в беде.
Спеши, спеши на помощь к ним,
К тем, кто обижен и гоним,
Навек спознавшись с состраданием,
Как с первым рыцарским даяньем...
Господне ждёт благодаренье,
Кто воспитал в себе смирение!..
Умерен будь! Сколь славен тот,
Кто и не скряга и не мот!..
С вопросами соваться бойся,
А вопрошающим – откройся.
При этом никогда не ври:
Спросили – правду говори!..
Вступая в бой, сомкни, мой милый,
Великодушие с твёрдой силой!..
Не смей, коль совесть дорога,
Топтать лежачего врага,
И если он тебе сдаётся,
То и живым пусть остаётся!
Ему поверив на слово,
Ты отпусти несчастного!..
Поверженных не обижай!..
Чужие нравы уважай!
Учись, мой рыцарь, с юных лет
Блюсти дворцовый этикет,
А также рыцарский устав!.."» (36)*

Но главный совет, который Гурнеманц даёт Парцифалю: никогда не задавать лишних вопросов.

Парцифаль старается освоить все эти строгие правила рыцарского поведения. Он снова отправляется в путь, следуя некому странному, «полному обещаний» зову, «идущему прямо с облаков»:

*Сегодня путь его пролёг
Среди нехоженных дорог,
Средь мхов, средь бурелома...
Чем дальше он от дома,
Тем больше топей и болот... (37)*

И вот однажды, с трудом пробираясь сквозь лесную чащу, Парцифаль замечает озеро:
*Ладью на озере видать.
И рыбаков. А посерёдке,
В кругу мужчин, сидящих в лодке,
Он замечает одного,
Кто не похож ни на кого:
В плаще роскошном, тёмно-синем,
Расшитом золотом... С павлиньим
Плюмажем... Будь он королем,
Пышней бы не было на нём
И драгоценнее наряда.
Герой с него не сводит взгляда
И спрашивает рыбака:
Что, далека или близка
Дорога в здешнее селенье? (38)*

Парцифаль видит, что незнакомец тяжело ранен, но не решается спросить, кто он такой и что с ним произошло, считает, что не положено спрашивать.

*Но что он видит в удивленье?
Сколь опечалился рыбак!
В его очах – могильный мрак.
Он грустно молвит: "Милый друг,
На тридцать – сорок вёрст вокруг
Жилья не сыщете людского.
Здесь нет селенья никакого...
А впрочем, добрый господин,
Тут замок – слышал я – один
Невдалеке виднеется...
Вам есть на что надеяться!
Спешите же скорей туда,
Где скал кончается гряда,
Но будьте крайне осторожны:
Глядишь, и оступиться можно!..
Чтоб в замок вас могли впустить,
Вы попросите опустить
Сначала мост подъёмный
Над пропастью огромной.
Опустят если – добрый знак..."
"Что ж. Я поеду, коли так..." (39)*

Парцифаль попадает в загадочный замок. А затем оказывается, что рыбак, встреченный им на берегу, это и есть хозяин замка Мунсальвеш король Анфортас:

*Тяжёлой хворью он измаян.
Глаза пылают. Хладен лоб.
Жестокий бьёт его озноб.
...
Но вопреки ужасной хвори
Он, с лаской дружеской во взоре,
Увидев гостя, попросил*

*Его присесть... Он был без сил,
Но добротой лицо лучилось...
И вдруг – неожиданное случилось... (40)*

*Парцифаль видит нечто удивительное:
Дверь – настезь. Свет свечей мигает.
Оруженосец в зал вбегают,
И крови красная струя
С копья струится, с острия
По рукаву его стекая.
И, не смолкая, не стихая,
Разносится со всех сторон
Истошный вопль, протяжный стон.
И это вот что означало:
Всё человечество кричало
И в исступлении звало
Избыть содеянное зло,
Все беды, горести, потери!..
Вдоль стен, к резной дубовой двери,
Копьё оруженосец нёс,
А крик всё ширился и рос,
Но лишь за дверью скрылся он,
Тотчас же смолкли крик и стон
И буря умиротворилась... (41)*

Окровавленное копьё – один из важных символов, которые здесь присутствуют. А затем Парцифаль видит и сам таинственный Грааль. Появляются прекрасные дамы со светильниками в руках, а за ними – королева, которая вносит Грааль:

*И перед залом потрясённым
Возник на бархате зелёном
Светлейших радостей исток,
Он же и корень, он и росток,
Райский дар, преизбыток земного блаженства,
Воплощенье совершенства,
Вожделеннейший камень Грааль...
Сверкал светильников хрусталь,
И запах благовоний пряных
Шёл из сосудов тех стеклянных,
Где пламенем горел бальзам -
Услада сердцу и глазам...
<...>
Да. Силой обладал чудесной
Святой Грааль... Лишь чистый, честный,
Кто сердцем кроток и беззлобен,
Граалем обладать способен...
И волей высшего царя
Он королеве был дан не зря...
Она приблизилась к больному
(И не могло быть по-иному),*

*Поставила пред ним Грааль...
Глядит с восторгом Парцифаль
Не на святой Грааль... О нет!
На ту, в чей плащ он был одет...
Но дело к трапезе идёт...
<...>
Грааль в своей великой силе
Мог дать, чего б вы ни просили,
Вмиг угостив вас (это было чудом!)
Любым горячим иль холодным блюдом,
Заморским или местным,
Известным исстари и неизвестным,
Любою птицей или дичью -
Предела нет его величью.
Ведь Грааль был воплощеньем совершенства
И преизбытком земного блаженства,
И был основою основ
Ему пресветлый рай Христов. (42)*

Грааль предстаёт здесь как глубоко таинственный, многоплановый образ. С одной стороны – это волшебный предмет, своего рода чудесный источник, способный поддерживать жизненные силы человека, а с другой – священная духовная реликвия. Парцифалю вообще очень хотелось бы узнать, что происходит. Всё увиденное кажется ему слишком загадочным:

*Он потрясён, смятен – не скроем.
Спросил бы: что творится здесь?
Однако скромность, а не спесь
Ему задать вопрос мешает
И права спрашивать лишает.
Ведь Гурнеманц предупреждал,
Чтоб Парцифаль не задавал
При неожиданных соблазнах
Вопросов лишних или праздных:
От любопытства кровь бурлит,
А вежество молчать велит!..
"Нет, любопытством не унижу
Честь рыцаря!.. А то, что вижу,
Мне объяснят когда-нибудь,
Лишь надо подождать чуть-чуть..."
<...>
Но тут приблизился к нему
С мечом в руках оруженосец,
Меч Парцифалю преподнёс,
Великую радость ему принёс.*

Больной король обращается к Парцифалю со словами:

*"Был этот меч всегда со мной,
Всегда служил мне верно.
Теперь же дело моё скверно,
Рука не в силах меч держать.*

*И он тебе принадлежать
Отныне будет: воздаянье
За добрые твои деянья
И нечто вроде возмещенья
За скромность угощенья..."*
Как речь столь странную понять?
Но Парцифаль молчит опять.
*Молчит! Хоть все, кто были в зале,
Сейчас вопроса ожидали.*
Он, очевидно, нужен всем.
Но Парцифаль, как прежде, нем... (43)

Парцифаль так ни о чём и не спрашивает. А затем уезжает из этого замка, возвращается ко двору короля Артура.

Но однажды, когда все рыцари были в сборе, перед ними появляется посланница Гра-аля – волшебница Кундри, некое двойственное существо. В её облике присутствуют не только человеческие, но и звериные черты:

*Ротик её украшали
Два длинных кабаньих клыка,
Приметных издалика.
Не избежать описаний
Кожки её обезьяньей,
И шерстью обросших ручек,
И умильных штучек,
Что назывались ногтями,
Но львиными были когтями...*
*Не уставала она сжимать
Рубиновую рукоять
Длинной шёлковой плети...*
Страшней никого я не знал на свете... (44)

Кундри принимается обличать Парцифаля:

*«...Низок и лукав
Ваш нрав и тёмный разум.
Красавцем ясноглазым
Посмели вы прийти сюда.
Меж тем от вас – одна беда.
Я всем чудовищем кажусь,
Но лишь одним сейчас горжусь,
Что с вами мы не схожи.
Мы не одно и то же!
Вы сердцем, вы душой урод!..
Пошто трусливо смолк ваш рот?
Иль требуют сокрытья
Известные события?..
Скажите, рыцарь: как же так?
Вам скорбный встретился Рыбак,
Несчастьем томимый...
А вы? Промчались мимо!*

*В ту приснопамятную ночь
Лишь вы могли ему помочь,
Но вас не занимала
Чужая боль нисколько...
(До чьей-то скорби снизойти?!
Куда там! Мне не по пути!
Того печаль изъела?
Но мне-то что за дело?!)
Вы даже не раскрыли рта!..
Но бог вам разомкнёт уста
И вырвет, вырвет ваш язык
За тот невыкрикнутый крик
Простого сострадания!
И нет вам оправдания
Ни в этом мире и ни в том...» (45)*

Оказывается, одним лишь сочувственным словом Парцифаль мог исцелить Анфортаса и вернуть былое процветание королевству. Он должен был узнать у незнакомца, в чём причина его мук, проявить сострадание, но исходил лишь из правил рыцарского этикета. Только теперь Парцифаль начинает это осознавать:

*«Душу мою застилает мрак.
Вот здесь я стою перед вами
И выразить не могу словами,
Какой измучен я тоской...
Не нужно радости мне людской,
И я назад к вам не приду,
Пока Грааль вновь не найду...
Я сознаю, в чём я виновен:
Был непомерно хладнокровен.
Мне быть не может оправдания,
Поскольку выше сострадания
Законы вездества поставил!
И ради соблюдения правил
Молчал перед лицом несчастья,
Ничем не выразив участия
Анфортасу, кому в ту ночь
Я мог, обязан был помочь!..
Вопрос с моих не сорвался губ
Потому, что молод я был и глуп...» (46)*

Отныне для Парцифаля остаётся единственное средство спасти Анфортаса: искупить свою вину подвигами. Он много странствует, чтобы вновь отыскать тот удивительный замок и увидеть Грааль. Но всё безуспешно. И тогда в его душе рождается бунт. Он больше не хочет служить Всевышнему:

*"Бог?! Бог?! Но что такое – Бог?! -
Воскликнул валежнец гневно. -
Не наши ль судьбы так плачевны,
Чтоб мы не поняли того,
Сколь бесполезна власть его,*

*Сколь слаб и немощен всевышний!..
Служить ему? Нет! Труд излишний!
Я верен был ему и предан,
И я обманут им и предан.
Кто на него усердье тратит,
Тому он ненавистью платит.
Я ненависть его приму,
Но боле – не служу ему!..
О, есть иной предмет служенья!..
Эх, друг Гаван! В разгар сраженья
На помощь бога не зови.
Взывай к спасительной Любви,
Хранительнице нашей верной!
Прощай, мой друг нелицемерный,
И да хранил тебя Любовь!..
Кто знает, свидимся ли вновь?.." (47)*

Но однажды Парцифаль встречается отшельника Треврицента, который на многое открывает ему глаза. Он призывает Парцифалья вернуться к вере:

*«Когда б в своём уме ты был,
То одного бы не забыл:
Бог не помочь не может!
<...>
«Бог это – Верность... Посему
Будь верен Богу своему.
Бог – Истина... К безбожью
Идут, спознавшись с ложью...
Бог есть – Добро. А суть Добра
В том, чтоб душа была добра.
Что ни произошло бы -
Всё восприми без злобы.
Свой разум злобой осквернишь, -
Тем самым бога очернишь -
Терпение господне,
Как сделал ты сегодня!
Добро – есть свет, а зло – есть тьма.
И коль ты не сошёл с ума,
Внемли сему совету:
Вернись к Добру и к Свету!..» (48)*

Оказывается, этот отшельник – брат Анфортаса и матери Парцифалья Герцелойды. Он рассказывает Парцифалью историю Короля-Рыбака Анфортаса. Унаследовав Грааль, он жаждал ещё большей славы, но в поединке получил рану, которая с тех пор не заживала... В сущности, отшельник посвящает Парцифалья в тайну Грааля:

*«...Грааль, он тем и знаменит,
Что человечью жизнь хранит.
Тот, кто на камень глянет,
Пусть знает: хоть побьют, хоть ранят,
Семь дней уж точно он не умрёт!*

*Это известно наперёд.
Достаточно лишь посмотреть -
И невозможно умереть
В течение недели!
Диво, в самом деле!..
...Исполнен к людям доброты,
Грааль сохраняет их черты
До самой старости молодыми,
Вот только делает седыми
С течением лет их волоса -
Знать, здесь бессильны все чудеса!..
В ночь на пятницу страстную
Грааль, о коем повествую,
Из-под заоблачных высот
Белоснежного голубя на землю ждёт
По заведенному порядку
На камень дивную облатку
Небесный голубь сей кладёт.
Так повторяется из году в год...
Облаткою Грааль насыщается,
И сила его не истощается,
Не могут исчерпаться никогда
Ни его питье, ни его еда,
Ни сокровища недр, ни сокровища вод,
Ни что на суше, в реке или в море живёт.
Несметны у Грааля богатства...
Но как же попасть в Граалево братство
И как о том, что ты избран, узнать?..
Надпись на камне умеи прочитать!
Она появляется время от времени
С указанием имени, рода, племени,
А также пола того лица,
Что призвано Граалю служить до конца...» (49)*

Служение – это и есть главное испытание. Оказывается, Парцифалю суждено было стать новым хранителем Грааля. Но на нём лежит вина. Грехи не позволяют ему вернуться в Мунсальвеш. Его уход из дома стоил жизни его матери. Он никогда даже не задумался о том, что виновен в её гибели. Красный Итер, которого он сразил в своём первом поединке, оказывается, был его двоюродным братом – Парцифаль совершил братоубийство. И, наконец, встретив больного незнакомца, законы вежливости он поставил выше простого человеческого сочувствия. Парцифаль должен искупить свою вину и только тогда сможет вновь отыскать путь к Святому Граалю.

Как бы подводя итог роману, сам Вольфрам фон Эшенбах так объясняет его суть:

*Да, я, Вольфрам фон Эшенбах,
За совесть пел, а не за страх
И за своим героем следом
От поражений шёл к победам...
Но высшая из всех побед -
Проживши жизнь, увидеть свет,*

*Не призрачный, а настоящий,
От чистой Правды исходящий,
Не просто по миру брести,
А Истину вдруг обрести... (50)*

Герой романа приходит к пониманию того, что чувство сострадания, искренность и милосердие выше любых рыцарских правил...

В «Парцифале» ещё сохраняются внешние черты рыцарского романа. Но если в прежних подобных произведениях подвиги для рыцаря, в общем-то, всегда были самоцелью, неким героическим приключением, возможностью проявить собственную доблесть, то здесь поиски Грааля – это нечто иное. Сюжет о рыцаре Парцифале превращается в историю героя, стремящегося осуществить предначертанную ему судьбу, обрести некую высшую истину. И этот недостижимый, непостижимый духовный идеал, вечно влекущий человека, воплощает собой Грааль.

Литература средневекового города

XII-XIII века в Европе – это период становления и расцвета городов. Сначала несколько слов о том, что вообще такое – средневековый город? Происхождение городов в эпоху Средневековья было различным, но, как бы то ни было, города всегда становились центром ремесла и торговли. Городское население составляли прежде всего ремесленники, которые объединялись в цеха, и купцы, которые тоже в свою очередь образовывали гильдии. Естественно, в каждом городе обязательно был храм, в связи с чем в составе горожан присутствовало духовенство. И, конечно же, студенчество. Только назывались студенты в Средние века иначе – школярами. Во многих средневековых городах, правда уже к концу эпохи, возникают университеты.

Вся культура Нового времени – это в сущности культура города, вся европейская цивилизация – это торжество города над деревней. Но в то же время город вполне вписывался в средневековый миропорядок. Правда, жизнь горожанина мало чем напоминала жизнь рыцаря. Она происходила в основном в сфере материальных, практических интересов, в то время как рыцарь был как бы отрешён от подобных забот, жил точно в некоем особом, выпадающем из обыденности мире. Его сфера – мир идеального. А горожанин... Повседневные заботы составляли непосредственное содержание всей городской жизни. К тому же города нередко подвергались рыцарским набегам. Рыцари грабили городское население. Церковь тоже в свою очередь обкладывала его разного рода поборами. Поэтому город видел как бы изнанку средневековой жизни. Рыцарь в глазах горожан – вовсе не тот герой, каким он представлялся в рыцарских романах, а нередко – грабитель и насильник, важный человек, который всегда был готов обобрать бедного горожанина. Как, скажем, и фигура монаха, которая тоже воспринималась неоднозначно. Не случайно в городской литературе по контрасту с рыцарской всегда присутствовало критическое начало.

Тем не менее, этот критический пафос не выходил за рамки средневекового понимания вещей. Крепнущая королевская власть опиралась на городское население, и горожане вправе были рассчитывать на некоторые привилегии и вольности. Поэтому они и не пытались что-либо изменить, скорее отстаивали собственные интересы в рамках самой существующей системы.

Особым моментом в жизни средневекового города, который во многом окрашивал городскую литературу, являлся карнавал, игравший важную роль и в эпоху Античности. Достаточно вспомнить о комедиях Аристофана и о роли карнавала в греческой культуре. Карнавал присутствовал и в римской действительности. Но в средневековой жизни карнавал занял совершенно особое место. Дело в том, что основной формообразующей категорией средневековой культуры стала вертикаль, а карнавал – это перевёрнутая мера, перевёрнутая вертикаль. И

потому принцип перевёртыша для средневекового сознания оказался столь значим. Он приобрёл несравнимо большую значимость, чем в прежние века.

Средневековые карнавальные праздники носили, казалось бы, кощунственный характер. Достаточно вспомнить, скажем, очень яркое описание средневекового карнавала в романе В. Гюго «Собор Парижской Богоматери», где во время праздника горбуна Квазимодо возводят в папы. Карнавал – это церковь в перевёрнутом виде. Кроме того, устраивались пародийные литургии. Толпа во время карнавала могла ворваться в храм и совершить торжественное «богослужение». Элита духовенства облачалась в женские одежды и маски, на алтаре священники играли в кости, устраивались пляски... Роль Девы Марии исполняла какая-нибудь подвыпившая девица. В городской средневековой литературе сформировался целый пласт произведений, пародирующих основные элементы культа (как на латинском, так и на народных языках), сохранились многочисленные пародийные проповеди, пародии на молитвы и псалмы... В день первомученика Стефана, покровителя церковников, отмечался даже специальный праздник дураков. Организовывались особые «дурацкие корпорации», которые своим внутренним устройством в точности копировали церковную иерархию. Во главе их стояли выбранные «дураками» папа или мать-дура, у которых были свои епископы и церемониймейстеры. Наиболее древний орден дураков («Narrenorden») был организован в 1381 г., а к XV веку такие шутовские сообщества распространились по всей Европе под лозунгом "Число дураков бесконечно".

Как всё это понимать?

Карнавалы устраивались обычно дважды в год: по окончании Рождественского поста и перед Великим постом на Масленицу. В пост верующим приходится всё-таки очень строго себя ограничивать, соблюдать разного рода предписания... Поэтому церковь разрешала карнавалы, считая, что людям необходимо хоть на короткое время дать себе волю, раскрепоститься...

Вообще, важно правильно понимать особенности карнавального смеха. Приведу один пример, совсем элементарный, но, как модель, он, может быть, кое-что пояснит. Допустим, маленький ребёнок надевает штанишки на голову и смеётся. Что это значит? Он уже знает, что так нельзя, и не ставит под сомнение саму эту норму. Напротив, он её утверждает, хотя и делает это шиворот навыворот. Так и участники карнавала. Совершая во время карнавала все эти, казалось бы, бесчинства, кощунственные, провокационные действия, они вовсе не ставили под сомнение сами постулаты веры. Ничего подобного. Участники карнавала представляли всё шиворот навыворот, показывая то, как делать нельзя. Не над Девой Марией они насмеялись, а над ряженой девицей, что её изображала.

Однако есть здесь и другая сторона, и её нельзя не замечать. Дело в том, что малышу нравится нарушать норму. Он в ней не сомневается, но вот нарушать её ему приятно. Именно потому, что нельзя. Он получает удовольствие оттого, что делает всё наоборот. В средневековом смехе всё, конечно же, было сложнее, но принцип, сама схема – та же самая. При этом средневековый карнавал никогда не подвергал сомнению ни религиозные, ни какие иные установления. Норма оставалась нормой. Но карнавал создавал перевёрнутый мир. Это первое. И второе: людям доставляло удовольствие хотя бы на короткий период отступать от ограничивающих их жизнь правил. Они понимали, что всё это нехорошо, неправильно, но нарушать было приятно. Карнавал рождал ощущение свободы. Поэтому карнавные праздники играли столь важную роль в строго регламентированной культуре европейского Средневековья.

Теперь о **главных жанрах городской литературы**. В основном это были повествовательные жанры. Прежде всего короткие забавные повести в стихах, бытовые прозаические рассказы. Во Франции они носили название – **фаблио** (от фр. *fabula* – басня), в Германии – **шванк** (от средневерхненемецкого *swanc* – весёлая идея), в Италии – **новеллино** (Il novellino – анонимные сборники новелл). Такие произведения были тесно связаны с площадной, народ-

ной культурой. Их авторы, имена которых чаще всего оставались неизвестными, не выдумывали, а разрабатывали уже существующие, знакомые всем бродячие сюжеты. Фаблю и шванки носили анекдотический, шутливый характер. Последний был связан с карнавалом, с его смеховыми формами.

Но существовали и назидательные сюжеты. К числу таких популярных дидактических историй относится «Разрезанная попона». Её действующие лица: дед, отец, мать и ребёнок. Кстати, в произведениях городской литературы имена, как правило, отсутствовали. Женщина чаще всего изображалась негативно. В этом смысле городская литература – антитеза рыцарской, где женщина была вознесена на необыкновенную высоту. А здесь она представляла в явно сниженном образе. Так вот, жена не любит своего свёкра и требует, чтобы муж выгнал старика из дому. И тот, в общем-то, подчиняется жене. Но перед нами – поучительный пример. Отец велит мальчику дать деду с собой в дорогу попону, чтобы тому было чем укрыться. А сын берёт и разрезает попону пополам. И когда отец спрашивает мальчика, зачем он это сделал, неужели пожалел для деда целой попоны, тот отвечает: «Нет, это я для тебя приберегу, когда состаришься, отдам тебе вторую половину». Слова ребёнка заставили отца устыдиться и оставить старика доживать свой век в семье.

Излюбленными героями городской литературы становятся дурак и плут. Можно, конечно, сказать, что дурак и плут – это противоположности. Плут – умный, а дурак – глуп. Но между ними существует и внутренняя связь. Во-первых, и тот, и другой нарушают норму. Один по глупости, другой из хитрости, сознательно, но оба нарушают. Нарушитель – всегда центральный персонаж, тот, кто делает всё не так, как другие, не как положено (это лежит в самой основе карнавального мышления). А, во-вторых, плут часто прикидывается дурачком. Ему удобно притворяться, чтобы иметь возможность совершать разного рода плутовские поступки. Поэтому граница между плутом и дураком, в общем-то, довольно подвижна...

Сохранилось свыше 160 фаблю, созданных в период с конца XII до середины XIV века.

Наиболее простой формой этого жанра является «Бурёнка – поповская корова». Сюжет рассказа таков: поп убеждает крестьянина в том, что дары тот должен приносить не столько церкви, сколько лично ему, и тогда дарующему всё вернётся сторицей. Поверив в это, простодушный крестьянин решает отдать попу корову. Поп велит слуге привязать свою корову к той, что привёл ему крестьянин, «чтоб к дому могла привыкать»:

*Слуга Белянку в сад отводит
И, связав коров, сам уходит.
45 Осталась пара на лугу.
Бурёнка шею гнёт в дугу,
Есть траву она продолжает;
Белянка пастись не желает:
Верёвку тянет во всю мочь
50 И из сада уходит прочь.
Ведёт Бурёнку по полям,
По пастбищам и деревьям,
Пока её не притащила,
Хотя и нелегко ей было,
55 К виллану – прямо к самой двери.
Виллан глядит – глазам не верит;
В душе рад-радёшенек он.
«Ого, – он молвил, поражён, —
И впрямь, дорогая сестрица,
60 Господь воздаёт нам сторицей:
За Белянкой пришла Бурёнка,*

*Стало сразу две коровёнки...
<....>
В сей сказке вот какой урок:
65 Мудрый себя вверяет богу,
Бог пошлёт – и получит много;
А глупый – и копит и прячет, —
Не разбогатеть – без удачи!
Всё счастливый случай решает:
70 Двух коров ви́ллан получает,
А поп и одну потерял.
Подняться думал – ан упал!*

Подобный критический взгляд на духовенство присутствует и в фавлю «Завещание осла», однако здесь всё предстает несколько сложнее:

*1 Кто желает в довольстве жить
И дни свои так проводить,
Чтоб росло его состоянье —
Ждут того всегда нареканья
5 И злословья клеветников.
Каждый вредить ему готов,
Злой завистью одолеваем.
Как ни любезен будь хозяин,
Из десятка гостей его
10 Шесть найдётся клеветников.
Завистников же – сам-девятый;
За спиной он им враг заклятый,
А перед ним гнут низко шею
И быть приятными умеют.
15 Раз нету постоянства в том,
Кто сидит за его столом,
Кроме зависти – что другого
Ожидать ему от чужого?*

А дальше события разворачиваются так: у попа был осёл, которого он нежно любил, и, когда осёл умер, поп похоронил его на освящённой земле, где покоился прах честных прихожан. Завистники пожаловались епископу, рассказали ему о случившемся. Разгневанный епископ спрашивает попа:

*«Нечестивец, слугитель зла,
Куда вы зарыли осла?
<...>
Клянусь Египетской Марией,
Коль правда то, что говорят,
И люди случаи подтвердят,
Посадить вас велю в тюрьму
За неслыханную вину».*

А тот отвечает: «Дайте время, я всё объясню». Приходит на следующий день поп к епископу и говорит:

«Ваша милость, скажу вам кратко —

*Осёл у меня долго жил,
150 Много денег я с ним нажил;
Честно служил осёл мой славный
20 лет как слуга исправный,
И – я клянусь души спасеньем! —
20 су добывалось в день им,
155 В год 20 ливров добывал.
Чтоб в ад не попасть, отказал
Он вам их в своём завещанье». —
«Бог наградит его старанье, —
Сказал епископ, – и простит
160 Все преступления и грехи!»*

Епископ заключает, что предан земле был поистине праведный осёл! И завершается история словами:

*Теперь вы слышали о том,
Как сладил с попом-богачом
Епископ и как он добился,
Чтоб тот почтенью научился.
<...>
Не страшно тому наказанье,
Кто с деньгами на суд пришёл;
Христианином стал осёл...*

Финал сюжета двойственен. С одной стороны, богач здесь явно вызывает сочувствие, но, в то же время, оказывается, за деньги и осла можно признать христианином...

Подобная двойственность звучит и в фавлю «О виллане, который тяжбой приобрел Рай». Главный герой этой истории крестьянин (виллан)

*Помер в пятницу, утром рано,
И тут вот что с ним приключилось:
В час, как с телом душа простилась
И виллан лежал уже мёртв,
Не пришёл ни ангел, ни чёрт,
Дабы душе вопрос задать
Иль что-нибудь ей приказать.
Знайте – робость душа забыла
И радость она ощутила:
Взглянув направо, в небе зрит —
Архангел Михаил летит,
К блаженствам душу восхищает;
За ангелом путь направляет,
Душа вилланова – и вот
Перед ними уж райский вход.*

Но хранитель ключей от небесных врат апостол Петр никак не хочет пускать душу новопроставленного, говорит: «Рай – для святых и светлых угодников. Таким, как ты, не место в божьей обители!». А крестьянин ему на это отвечает: «Но ты ведь сам трижды от Христа отрекся!». Петр понял, что ему с таким не совладать, и обратился к апостолу Фоме, который, как

известно, был неверующим, усомнился в воскресении Иисуса... Тогда в спор вступил апостол Павел. Но крестьянин и в его прошлом отыскал нечто неприглядное:

*«Как? Лысый Павел преподобный,
Да вы ль так бойко говорите,
Вы – злейший тиран и мучитель,
Какого только свет рождал?»*

Как известно, по вине Савла (будущего апостола Павла) в своё время погибло немало христиан, в том числе был побит камнями первомученик Стефан. Так что крестьянин в конце концов заключает: «Все вы никуда не годитесь!».

Не в силах противостоять доводам крестьянина апостолы обращаются к самому Господу Богу, без приговора которого ни одной душе в Рай не попасть. Но и здесь крестьянин находит, что сказать:

*«Коль здесь они – могу остаться
Я и подавно, полагаю;
Не отрекался от тебя я,
И верил плоти воскресенью,
И не гнал людей на мученье;
Они же в этом провинились,
А ныне в раю очутились!
Пока я телом в мире жил,
Порядочным и честным слыл:
Беднякам свой хлеб отдавал,
Днём и ночью дверь открывал,
У огня их отогревал,
До кончины их призревал
И после в церковь шёл за прахом,
Жертвовал портки и рубаху —
Всё, в чём нуждался человек;
Иль это не добро, а грех?
Исповедовался не ложно
И плоть твою вкушал, как должно,
Кто помер так, тому, как слышно,
Отпускает грехи всевышний.
Знаете – правду ль я сказал;
Без помех я сюда попал;
Раз я здесь – зачем уходить?
Или ваши слова забыть —
Ибо вы сказали, конечно:
Вступивший здесь пребудет вечно,
Не ломать же мне ваш устав!»*

Так что же на это отвечает Господь?

*«Виллан, – бог говорит, – ты прав.
Вёл спор за рай с большим умением,
Тяжбу выиграл словопреньем;
В хорошей школе был, наверно,
Слова найти умеешь верно,
Умеешь дело зацелить».*

Каков же вывод?
*Притча хочет вас научить:
Часто зря страдает тот,
Кто тяжбой своё не берёт.
Ведь хитрость правду исказила,
Подделка естество сразила,
Кривда все пути захватила,
Ловкость стала нужней, чем сила.*

Сначала крестьянин тоже вроде бы вызывает сочувствие, а в финале оказывается, что тяжбой чего угодно можно добиться, даже места в Раю. Здесь тоже всё неоднозначно...

Или «Крестьянин – лекарь». Позже эта история ляжет в основу известного фарса Мольера «Лекарь поневоле». Крестьянин женился на дочери рыцаря, и теперь ему кажется, что жена ему изменяет. Хотя он и не поймал её на явной измене, но всё-таки думает, что та вряд ли ему верна. И поэтому жену бьёт – на всякий случай, профилактически. Женщине это надоело, и она решает наказать мужа. Как-то королевская дочь подавилась костью, и понадобилась помощь лекаря. Она и говорит: «Мой муж умеет лечить, но, если вы его об этом попросите, будет отказываться. Избейте его хорошенько, тогда он и поможет больной». Крестьянин действительно стал отпираться. Но, когда его избили до полусмерти, понял, что должен что-то предпринять. Принялся корчить перед больной разные смешные рожи, кривляться, и от смеха та сама выплюнула застрявшую кость.

Тогда со всего города стали собираться страждущие, требуя, чтобы крестьянин и их вылечил. Крестьянин взмолился: «Я же не лекарь, она сама случайно кость выплюнула!». Но в ответ услышал: «Мы знаем, как тебя заставить!». Крестьянин понял, что его снова станут бить, и тогда придумал вот что: предложил самому немощному пожертвовать собой ради спасения других: его бросят в печь, а все остальные будут исцелены его пеплом.

Крестьянин приступил к осмотру, и каждый из пациентов больше всего боялся, что может попасть в число безнадежных, поэтому на вопрос, как он себя чувствует, отвечал: «Прекрасно!». Так что больных в конце концов в замке не осталось, разом все поправились.

Существует также немало немецких шванков, среди которых особой популярностью пользовалось сочинение Штриккера «Поп Амис». Главный герой этой серии – хитроумный и ловкий священник, способный найти выход и извлечь для себя выгоду в любой ситуации. Приведу два примера. Завистливый епископ, с которым враждует герой, устраивает ему различные испытания. В данном случае – предлагает научить осла читать. Поп Амис восклицает: «Как?! Даже ребёнка обучить чтению нелегко, а тут – осёл!». Епископ отвечает: «Ну, не сразу, постепенно». Тот соглашается: «Хорошо, научу его одной букве». Берёт книгу и пересыпает овсом. Осёл принимается листать страницы в поисках зёрен, и каждый раз, когда их находит, произносил звук «а». А раз так, вроде и читать научился!

Другой эпизод о том, как поп Амис решил заработать. Пришёл в один богатый дом и объявил, что рисует портреты. Причём если портрет заказчиков не устроит, обещал отдать его даром. Хозяева решили, что перед ними дурачок, которого запросто можно провести! Он их изобразит, а они не заплатят, скажут, что не понравилось! А герой и не думал рисовать. Пустые холсты показывает и говорит: «Особенность этих рисунков в том, что видеть их могут только законнорожденные, а незаконнорожденные ничего не увидят». И, естественно, все признают, что портреты прекрасны.

В конце концов, пережив множество приключений, дойдя до самого Константинополя, поп Амис возвращается на родину разбогатевшим и мирно заканчивает свои дни аббатом в одном из монастырей.

«Роман о Лисе» стал наиболее ярким памятником городской литературы Средневековья. Название роман здесь – условное. Это цикл, существовавший во множестве версий, соединение различных фаблио, шванков. Первые французские варианты «Романа о Лисе» опирались на более ранние германские источники. Сам сюжет обширной эпической поэмы уходит корнями в глубины фольклора, в басни, в народные сказки о лисе и волке. Но только этому традиционному противостоянию животных-героев придан характер сатиры на средневековое общество. Это, кстати, входит в сам замысел произведения:

*Вы, сударь, слышали не раз
От нас, сказителей, рассказ,
Как похищал Парис Елену,
Он был наказан за измену.
Вы часто слышали от нас
Печальный, трогательный сказ
О славном рыцаре Тристане
И о его смертельной ране.
Сегодня я для вас начну
Рассказ весёлый про войну,
Что продолжалась сотни лет
(Конца ей и доселе нет)
Ренар и волк её вели...
(Пер. В. Масса)*

Вот такая пародия и на античную классику и на рыцарский роман.

В настоящее время слово «ренар» (так зовут главного героя произведения) по-французски означает – лис, но старое французское название животного было иное. Однако персонаж оказался настолько популярен, что со временем само его имя стало обозначать лисицу. Волка зовут Изенгрим. Это вечно голодный рыцарь. Лис – тоже рыцарь, приближённый короля, льва Нобля. Он живёт в замке Альтертун (Вонючая дыра), участвует в турнирах, враждует с баронами...

Борьбе лиса и волка в романе, как я уже сказал, придан характер феодальной междоусобицы. Но лис хитёр и потому всегда одерживает над волком победу. Наконец незадачливый волк решает обратиться в суд. Судить лиса должен король Нобль. Но лев с давних пор благоволит лису. Когда-то ему довелось делить добычу – быка, корову и телёнка, и лис разрешил спор таким образом: «Быка отдать льву, корову – львице, а телёнка – лвьёнку». Это очень понравилось королю, и с тех пор он питает к лису особую благосклонность. Но на суде присутствует ещё и верблюд, который представляет папский двор. Он произносит речь, из которой ничего понять нельзя, но смысл её сводится к тому, что король может решить дело, как ему вздумается. В общем, лев уже готов был оправдать лиса, но в это время в суд являются петух Шантеклер и куры с обвинительной петицией: лис удушил их благочестивую сестру. И уж тут ничего не поделаешь – лиса приговаривают к казни. Лис соглашается принять наказание, но заявляет, что раскаялся в содеянных грехах и просит напоследок позволить ему побывать в Ватикане. Лиса отпускают на богомолье. Но тот делает несколько шагов и... ловит зайца.

Лис вынужден скитаться, прячась от всех, с трудом добывает себе пропитание. Но лукавство и смекалка по-прежнему выручают его: то лстивыми речами выманит у ворона кусок сыра, то одурачит рыбаков, прикинувшись мёртвым. Те положат его в повозку с богатым уловом, а лис тем временем досыта набьёт себе брюхо, да ещё и прихватит, убегая, часть добычи с собой. Волк Изенгрин, тоже рыщущий в поисках съестного, подходит к дому лиса. Запах жареной рыбы заставляет волка забыть о смертной вражде. Он просит лиса угостить его. Но хитрец

предлагает Изенгрину самому наловить себе рыбы. Ренар отводит волка на почти замерзший пруд и велит опустить хвост в прорубь. В итоге волк не только лишается хвоста, но и едва успевает унести ноги...

Мотив суда над лисом повторяется в произведении неоднократно. В одном из эпизодов лис соглашается на поединок с Изенгрином. Волк его одолевает, Ренара хотят повесить, но монахи упрощают отправить его в монастырь. Пройдоха лис становится монахом. Но, естественно, днём он усердно молится, а ночами таскает кур.

Это лишь эпизод романа. Но хочу обратить внимание на один важный момент: в этом фрагменте дана как бы универсальная критика всех сторон средневекового общества: и королевской власти, и феодальной междоусобицы, и церкви. Однако не следует думать, что сами нормы здесь ставятся под сомнение. Напротив, происходящее предстает как некое искажение, отступление от общепринятого. Недаром герои романа – звери. И все они отклоняются от образца: лев вовсе не похож на настоящего льва, да и лис поступает не так, как следовало бы лису. Но сами нормы здесь остаются незыблемы. Под вопросом оказывается лишь то, насколько они осуществимы в реальной действительности.

Другим, не менее значимым явлением словесного искусства Средневековья, становится театр. Происходит **зарождение средневековой драмы** (IX–XIII вв.) Хочу сразу отметить: с гибелью античной культуры перестал существовать и театр в том виде, как его понимали древние. А в Средние века театр рождается заново. Позже, в эпоху Возрождения, когда возникнет острый интерес к наследию Античности, будет возрождена и античная драма. Вообще, античная традиция станет играть очень важную роль в формировании нового европейского театра. Но средневековый театр формируется как нечто самостоятельное, вне связи с античным.

Средневековый театр рождается в церкви. Вообще, во всяком богослужении, в католическом даже в большей степени, чем в православном, присутствует некий сценический элемент, то есть изначально средневековая драма формировалась как часть церковной службы, которая разворачивалась в виде некоего действия, может и не совсем театрального, но во всяком случае, какие-то элементы театральной образности в нём присутствовали. Но это ещё не было театром. Первичная форма театра возникает в тот момент, когда действие выносится за стены храма, на паперть, позже – на церковный двор и, наконец, на городскую площадь; когда оно перестаёт быть частью церемониала, а становится дополнением к нему, разыгрывается вне его рамок.

Другая важная особенность этих драм в том, что в отличие от богослужения, которое, как известно, в католической церкви и сегодня совершается на латыни, они разыгрывались на народных языках и уже этим отделялись от литургии. Хотя в основе действия лежал религиозный сюжет, оно разворачивалось вне церковной службы и уже не являлось звеном богослужения. Такая драма получила название полулитургической.

Одной из самых ранних из известных нам **полулитургических драм** является «Представление об Адаме» (в некоторых переводах «Действо об Адаме»). Драма состоит из трёх частей: «Изгнание Адама и Евы из Рая», «Убийство Каином Авеля» и «Явление пророков». Наиболее интересной из них является первая, сюжет которой воспроизводит историю грехопадения человека. Здесь существенно пространство: церковная паперть символизирует собой Рай, где пребывают Адам и Ева, Бог – как бы в самой церкви, а место, куда люди будут изгнаны, земля, это – церковный двор. Устроители представления не допускали смены различных мест действия. Разновременные и разнопространственные элементы совмещались в едином сценическом пространстве...

Представление начинается с того, что Бог обращается с наставлениями к Адаму и Еве:
Я создал плоть

Твою из глины.

<...>

Я сотворил по своему

Тебя подобно. Потому

Блюди, чтоб мысли мне твои

Противоречить не могли.

Затем он указывает людям на «древо познания добра и зла» и запрещает прикасаться к его плодам. Однако в эту условную, религиозно-нравоучительную канву вплетаются и некоторые элементы действительности, достоверные жизненные детали. Отношения Адама с Создателем во многом напоминают отношения вассала и сеньора. Человек должен покорно служить.

Адама пытается соблазнить дьявол, уверяя, что если тот всё же вкусит от «древа познания», «очи его отверзятся, грядущее станет ему ясным...». Но безуспешно... Тогда дьявол обращается к Еве, которая оказывается куда более сговорчивой. Кстати, главный соблазн, с которым дьявол обращается к Адаму, это обещание сделать его равным Богу! Но Адам не внимлет мятежным речам. А вот Еву дьяволу удастся соблазнить. И соблазняет он её тем же: обещанием могущества и власти, готовностью открыть женщине все тайны бытия. Но тут есть одна тонкость. Она заключается в том, каким образом дьяволу всё же удастся убедить Еву. Он восхищается её красотой, нежностью, сожалеет, что Адам её недостоин... Но, главное, дьявол обращается к Еве с просьбой не рассказывать Адаму об их разговоре: пусть это останется между ними. И вот с той минуты, когда Ева согласилась утаить от Адама эту беседу, она и вступила в сделку с дьяволом, оказалась в его сетях. А дальше всё как в Библии. Ева вкушает запретный плод, после чего с восторгом восклицает:

Как будто Богу я равна.

Я знаю всё, чем я была,

Чем быть должна: вся глубь света.

Не медли же, вкуси, Адам.

Тебе я тем блаженство дам.

Женщина протягивает яблоко и Адаму, но тот не решается его попробовать. Ева настаивает:

Таких не приходилось есть.

Возьми, пока возможность есть...

Адам всё же поддается уговорам. Как следует из ремарки, «Адам съедает часть яблока и познаёт, что согрешил; он опускает глаза, снимает пышные одежды и надевает одежду бедную, сшитую из фиговых листьев, и, являя вид великой скорби, начинает сетовать».

Но тут появляется разгневанный Господь и, обращаясь к дерзнувшему нарушить его запрет людям, произносит:

Идите вон. Сменить вам рай

Придётся не на лучший край.

<...>

Ждёт вас отныне глад и труд,

Ждёт скорбь, усталость и нужда

Дни, и недели, и года.

<...>

И вам страдать отныне впредь,

И нет того, кто б пожалел,

Кто б вам помог хотя словами,

*Коли не сжалюсь сам над вами.
(Перевод с франц. С. Пинуса).*

После этого ангел в белых одеждах с «пылающим мечом в руках» изгоняет Адама и Еву из Рая. Люди спускаются на церковный двор и начинают работать лопатами. Таков финал, иллюстрирующий божий приговор человеку: "В поте лица твоего будешь есть хлеб" (Бытие, 3:19).

Но и здесь в трактовку канонического библейского сюжета проникают элементы действительности: раньше Адам был вассалом, теперь же стал бедняком-землепашцем, вынужденным весь свой век исправно трудиться....

Следующий этап развития средневекового театра связан с появлением миракля. Слово **миракль** по-французски означает «чудо». Это драма о чуде. Но для миракля характерен уже не религиозный, а скорее реалистический, взятый из повседневной действительности сюжет. Полулитургическая драма – это всегда религиозный сюжет, в который включались какие-то элементы реальности. А здесь, наоборот: в реальный, бытовой план вторгается элемент религиозного чуда – это нечто иное.

К примеру, «Игра о святом Николае» – самый ранний из известных нам мираклей (впервые представлен около 1200 г.). Его автор – французский поэт Жан Бодель (кон. XII – нач. XIII вв.). События миракля относятся ко временам Крестовых походов и разворачиваются в двух разных пространствах одновременно. Один центр действия – дворец восточного царя, во владения которого вторглись войска крестоносцев; второй – во Франции, в небольшом городке Аррасе.

Так вот, некий рыцарь после кровопролитной битвы, в которой полегло немало христианских воинов, попадает в плен к сарацинам. Сарацинский правитель замечает в руках у этого честного человека изображение Николая-чудотворца. «Негодный, – воскликнул царь, – веришь ли ты в это дерево?»

«Ч е с т н ы й ч е л о в е к. Государь, это – святой Николай, помогающий угнетённым; чудеса его всем явны: он возвращает все потери, он выводит заблудших на истинный путь, он призывает к богу неверных, возвращает зрение слепым, воскрешает утопленников; вещь, вверенная его хранению, не потеряется и не испортится, даже если бы то был этот дворец, полный золота; только бы он был поставлен при казне: такова милость божия, ему данная». (51)

Как это часто бывает в сказках, царь говорит пленнику: «Если ты сказал правду, тебя ждёт свобода, а если солгал – смерть». «...Прежде чем я уйду отсюда, твой Николай подвергнется испытанию: я хочу поручить ему свою казну, но если только я потеряю даже то, что может поместиться в моем глазу, ты будешь сожжён или колесован. Сенешал, сведи его к Дюрану, моему мучителю и палачу. Но смотри, чтобы он был заключён в оковы».

Христианина отправляют в темницу. Царь же, чтобы испытать чудотворную силу святого, открывает все свои сундуки и хранилища и ставит у порога статуэтку Николая-чудотворца. Это первый сюжетный ряд.

Но действие разворачивается одновременно на двух разных сценических площадках, и другая пространственная точка – это трактир во французском городке, где воры играют в кости и выпивают. Они задолжали хозяину. Каким-то образом, как – это не объяснено, им становится известно, что в городе открыты хранилища, и они отправляются грабить, чтобы расплатиться с трактирщиком. Кстати, добраться от трактира до царских хранилищ физически нельзя, но это – условность театрального действия.

Несложно догадаться, что бедного пленника ожидает смерть, поскольку царя все-таки обокрали. Христианин обращается с мольбой к своему небесному покровителю: «Пресчастливый святой Николай, помоги мне в моей нужде, ибо пришёл конец мой, если враги одолеют

меня! В нужде узнается друг. Господин, помоги же своему человеку, на которого озлобляется языческий царь; он не хочет сносить, чтобы я жил ещё! До завтра отложен мой конец, если казна не будет принесена. Господин, утешь злосчастного, который убивается в плаче и слезах!»

И здесь происходит нечто, характерное для миракля, – сам святой Николай является герою. (Это уже не статуэтка, а актёр). Святой должен спасти честного человека. Но для этого он отправляется, и это тоже характерно для миракля, в трактир и действует примерно как полицейский: заставляет воров всё вернуть. Мираклю свойственно это сочетание – чудесное показано как нечто сугубо наглядное. Николай просто физически отбирает награбленное. Говорит «верните», и напуганные воры возвращают сокровища. Царь узнаёт, что в казну возвратилось даже «больше, чем было украдено». На него это событие производит столь сильное впечатление, что он отрекается и от Аполлона, и от Магомета, и от «тарабарского плута» Тервагана, которым прежде поклонялся, и сам принимает христианскую веру. Причём происходит это в тот самый момент, когда на второй площадке виден трактир, где воры вновь пьют и ругаются, то есть, представлены параллельно совершенно разные события, совмещено бытовое и религиозное. Воров случившееся ничуть не изменило, они и не собирались что-либо пересматривать в своей жизни, остаются такими же, какими и были. Где-то поблизости висит бельё, и они тут же решают его украсть. Царя же и его приближенных всё происшедшее преображает.

Другое значительное драматургическое произведение XIII в. – «Миракль о Теофиле» французского поэта Рютбёфа (ок. 1230 – ок. 1285). В этом меракле, созданном около 1261 г., впервые предстаёт литературная обработка истории, которая в дальнейшем обретёт черты сюжета о докторе Фаусте. Герой миракля Теофил – церковный казначей, который всю свою жизнь стремился честно служить Богу и следовать христианским заповедям. Некогда он славился в округе своим достатком и добродетелью. Но судьба обошлась с ним жестоко: он потерял всё, впад в немилость у церковного начальства. В отчаянии Теофил обращается к Богу:

*Мой господин! В моей мольбе
Я столько помнил о тебе!
Всё роздал, раздарил, что мог,
И стал – совсем пустой мешок.
Мой кардинал сказал мне: "Мат".
Король мой загнан в угол, взят,
А я вот – нищенствую сам...
Подрясник свой к ростовщикам
Снесу, иль жизни я лишусь...
И как с прислугой разочтусь?
И кто теперь прокормит их?
А кардинал? Ему до них
Нет дела... Новым господам
Пусть служат... Он к моим мольбам
Не снизойдет... Чтоб он издох!
Ну хорошо! Я сам не плох!
Будь проклят верящий врагу:
Сам провести его могу.
Чтобы своё вернуть, готов
Пойти на всё, без дальних слов.(52)
(Пер. А. Блок)*

По вине кардинала, за которого Теофил всегда ревностно молился, он стал нищим, и теперь готов продать душу дьяволу, только бы отомстить обидчику, вернуть чин и былое богатство.

Дьявол соглашается помочь Теофилу, но у него свои требования:

*Мой друг и брат мой, Теофил,
Теперь, когда ты поступил
Ко мне на службу, делай так:
Когда придёт к тебе бедняк,
Ты спину поверни и знай -
Своей дорогою ступай.
Да берегись ему помочь.
А кто заискивать не прочь
Перед тобой – ты будь жесток:
Придёт ли нищий на порог, -
Остерегись ему подать.
Смиренье, кротость, благодать,
Пост, покаянье, доброта -
Всё это мне тошней креста.
Что до молитв и благостынь,
То здесь ты лишь умом раскинь,
Чтоб знать, как это портит кровь.
Когда же честность и любовь
Завижу, – издыхаю я,
И чрево мне сосёт змея.
Когда в больницу кто спешит
Помочь больным, – меня мутит,
Скребёт под ложечкой – да как!
Делам я добрым – злейший враг.*

Таково условие договора – творить лишь злое, иначе человек дьяволу не интересен. Теофил его принимает. И теперь герою кажется, что исполнилось всё, к чему он стремился:

*Теперь мне выгодней твердить
Свои молитвы, чем тогда.
Теперь десятками сюда
Крестьяне будут притекать.
Я их заставлю пострадать:
Теперь я вижу в этом прок,
Дурак, кто с ними не жесток.
Отныне буду чёрств и горд.*

Кардинал возвращает Теофилу отнятое, приносит свои извинения и даже объявляет:

*Мой друг, иль вас попутал чёрт?
Вам надо помнить, Теофил,
Чтоб строгий долг исполнен был.
Итак, теперь и вы, и я
Здесь поселимся, как друзья.
Согласно дружбе, будем впредь
Сообща поместьями владеть.
Теперь я больше вам не враг.*

Но оказывается, прежде чем заключить договор, дьявол взял у Теофила расписку:
*Тебе не снился и во сне
Тот чин, который я, клянусь,
Тебе добыть не откажусь.
Но раз уж так, то слушай: я
Беру расписку от тебя
В умно расставленных словах.
Не раз бывал я в дураках,
Когда, расписок не беря,
Я пользу приносил вам зря.
Вот почему она нужна.*

Как известно, подобная расписка делается кровью. И теперь, когда душе Теофила грозит ад, он переживает искреннее раскаяние и молит о помощи Деву Марию. Вообще, Богородица часто выступает заступницей, «тёплой заступницей мира холодного», как писал М. Лермонтов («Молитва»). В католической традиции её нередко именуют «прибежищем грешников». Множество легенд повествует о том, как Дева Мария испрашивает для заблудших облегчения участи. И здесь она тоже решает Теофила простить. В этом чуде возникает это характерное сочетание религиозного и натуралистического. Дева Мария подходит к дьяволу и отбирает у него расписку. Нет расписки, и Теофил – спасён.

В «Действе о Теофиле» этот мотив играет важную роль. Это не просто какое-то иррациональное чудо: расписку Дева Мария буквально выхватывает у дьявола. Это очень конкретно, наглядно представлено. А ещё: оказывается, сама по себе расписка ничего не значит. Дьявол думал, что главное – засвидетельствовать соглашение с человеком письменно, а оказалось – его можно и расторгнуть.

В XIV веке на смену чуду приходит **мистерия** (франц. *mystères*, от лат. *ministerium* – церковная служба, или от *mysterium* – таинство). Мистерии были грандиозны по своим масштабам. Сюжетами их становились важнейшие события Ветхого и Нового Завета, причем святых и библейских персонажей изображали священники, а дьяволов и второстепенных героев – обыкновенные горожане или бродячие актеры. Женские роли исполнялись молодыми людьми в масках. Подготовкой представлений занимался специальный комитет, состоявший из граждан и духовенства, который отвечал за сбор средств на сооружение сцены, декорации, изготовление костюмов и проч. Это был поистине народный театр. Мистерии проходили на городской площади, как правило, в дни религиозных праздников. Представление начиналось ранним утром и продолжалось с небольшими перерывами до захода солнца. Нередко оно длилось несколько дней. Так, по некоторым свидетельствам «Мистерия о деяниях апостолов» насчитывала свыше 600000 стихов и разыгрывалась непрерывно в течение 40 дней. В продолжение всего этого времени в городе закрывались лавки, пустели улицы. Платные места для зрителей – партер и галерея – располагались под открытым небом. Но большинство желающих устраивалось где придётся: стоя, сидя, а то и лёжа на крышах близлежащих домов... Число действующих лиц мистерии тоже было впечатляющим; достигало порой нескольких десятков, а то и сотен человек.

Во многом это напоминает античный театр. Однако отношение к представлениям было иным, чем в Античности. В античном театре зрители осознавали условность самого этого действия, понимали, что это театр, игра. Лучшего актёра или, допустим, драматурга отмечали наградой и т.д. А здесь такого не было. Дело в том, что для христианского религиозного мышления всякое подобие священо. В мистерии изображались события Священного писания. Конечно, это были лишь подобию. Но и икона – тоже подобие, однако высоко почитается веру-

ющими. Поэтому и отношение к мистерии было гораздо более серьёзным. Она не воспринималась как условная игра...

В мистерии создавалась модель целого мироздания. Рай, Ад, Земля условно обозначались различными площадками и беседками, расставленными на площади. Так, к примеру, в стихотворном прологе мистерии «Воскресение спасителя» (XII в.) говорилось:

*Мы покажем представление
Святого Воскресения.
Расположим в порядке
Беседки и площадки.
С креста следует начать,
Затем пойдёт гробница,
Возле неё ж – темница,
Чтобы татей туда заточать.
Ад должен быть напоследок,
А с другой стороны беседок
Будут небеса... (53)*

Действие разворачивалось одновременно в разных точках пространства. Вообще, важнейшая категория средневекового мышления – это вертикаль. Рай в сознании верующих, конечно, символически располагался вверху, на небе. Но поскольку в театре это показать невозможно, использовались и некоторые условные замещения: Рай – справа, Ад – слева, правое знаменует верх, левое – низ. Применялся особый тип декорационного оформления, при котором на сценической площадке устанавливались выстроенные по прямой линии фронтально все декорации, необходимые по ходу действия. В сущности это та же конструкция, что и в иконе, где подобным образом выражается отсутствие времени для Бога – одновременность всей истории.

События мистерий охватывали необъятный материал – ветхозаветный, новозаветный, апостольский... Но в то же время в столь грандиозные по масштабам патетические действия вторгались и некие бытовые реалии. Это проявлялось в виде включений в представления каких-то второстепенных, эпизодических для Священного писания персонажей и моментов. Реальная жизнь неизбежно всё более проникала в мистику.

Скажем, в одной из мистерий, посвященных Распятию и Воскресению Христа, мать Иисуса и Мария Магдалина отправляются к продавцу благовоний и масел, чтобы умастить ими тело перед погребением. Хозяин лавки видит, что женщины охвачены горем, и продает им свой товар за нереально высокую цену. А затем происходит такая бытовая перебранка между торговцем и его женой, которая упрекает мужа за то, что только дурак мог продать в такой ситуации хорошие благовония! Мог бы подсунуть и плохие. Покупательницы бы всё равно не заметили...

Подобные совершенно приземленные, бытовые детали и подробности всё чаще проникали в канонический религиозный сюжет. В действие стали включаться второстепенные персонажи во вставных фрагментах и разного рода отступлениях, и в какой-то момент это взорвало подобный тип представления...

Важным жанром позднего средневекового театра становится **фарс**. Это, конечно, средневековая комедия. Но что такое фарс с точки зрения этимологической? Это – «фарш», слово, которое всем известно, но вряд ли ассоциируется с фарсом. Оно происходит от латинского *farsa* (начинка); во французском это слово *farce*, буквально «фарш». Фарс – это та бытовая, реалистическая начинка и комические интермедии, которые поначалу включались в религиозную канву мистерий.

Один из таких ранних фарсов – «Баран». Здесь ещё совершенно очевидно общее религиозное содержание. Пастухи пасут овец, им встречается маг, явно – пройдоха, жалуется пастухам на тяжёлую жизнь. Говорит, что жена каждый год рождает, и у них уже так много детей, что он просто не знает, как жить. Пастухи слушают мага с сочувствием, а потом, когда маг уходит, замечают, что тот украл у них барашка. Пастухи решают отправиться вслед за магом. Приходят к тому в дом, а маг восклицает: «Какой барашек? У меня вот снова ребёнок родился, а вы мне про барашка!» Пастухам стало стыдно, и они решили преподнести новорождённому дар. Но когда приблизились к колыбели, то увидели, что там не младенец, а украденный барашек. В этот момент раздаётся голос свыше, возвещающий, что в Вифлееме родился Христос. И дары, которые предназначались для мнимого ребёнка мага, они относят к яслям младенца Христа. Здесь – комедийная ситуация, с одной стороны, но с другой – присутствует и религиозный сюжет. Таким фарс был изначально. Но в дальнейшем религиозная канва исчезает, фарс становится бытовой комедией.

Один из самых знаменитых фарсов средневековья – фарс об адвокате Патлене («Господин Пьер Патлен», ок. 1470; «Новый Патлен», ок. 1475; «Завещание Патлена», ок. 1500). Патлен – типичный персонаж городской литературы, о котором не зря говорят – «хитрее нету хитреца». Но плутни Патлена чаще всего направлены против таких же ловкачей и мошенников, как и он сам. В одном из многочисленных сюжетов фарса адвокат Патлен решает защищать в суде недалекого на вид пастуха, которого суконщик обвиняет в краже баранов. Патлен ему советует: о чём бы ни спрашивал судья, отвечать лишь бляеньем. Пастух так и поступает. Адвокат заключает: «Видите, до чего дошёл бедняга, как такого судить?» Прикинувшемуся безумцем пастуха оправдывают. Тогда Патлен ему говорит: «Тебя оправдали, плати». Но пастух и на это отвечает: «Бе-е». Адвокат недоумевает: «Суд же позади, можно нормально разговаривать!» Но находчивый пастух лишь блеет в ответ. Он так и не заплатил Патлену.

Патлен

...О горький миз!

Провёл я столько прощелыг,

У них кредита добиваясь,

И оплатить намереваясь

В день Страшного суда. А тут

Я пастухом простым надут! (54)

(Пер. В. Васильева)

Кстати, именно в этом фарсе звучит ставшая крылатой фраза: «Вернемся к нашим баранам». Этими словами судья то и дело прерывает речь богатого суконщика, который, забыв о провинившемся пастухе, осыпает упреками его ушлого адвоката, некогда прикинувшемуся умирающим и не уплатившего ему за сукно.

Существует множество фарсов о дурных жёнах. Их героини всегда вздорны, капризны, изворотливы, ветрены, а, главное, чрезвычайно строптивы. Но не менее значительную группу составляют и фарсы о глупых мужьях. К примеру, фарс «Лохань» (1490-е гг.). Его герой – горожанин по имени Жакино. Жена и тёща заставляют покладистого Жакино делать всю домашнюю работу и при этом постоянно ругают его, обзывают бездельником. Он даже не в силах запомнить всё, что ему велят: «Жан, сделай то! Жан, сделай сё! // На Жана взваливают всё!» Наконец жена и тёща решают составить точный перечень того, что Жакино делать обязан:

Тёща. С утра топить на кухне печь...

Просеивать, месить и печь...

Жена. Бельё замачивать в лохани...

Тёща. Да позаботиться заранее,

Чтобы воды хватило в чане...

Жена. Ходить на рынок, Жакино...
Тёща. Вozить на мельницу зерно...
Жена. И стряпать каждый день обед.
Тёща. И кухню подметать как след,
Чтобы ни сора там, ни пыли.
Жакино. Вы что-то слишком зачастили,
Не успеваю я писать.
<...>
Жена. Стирать
Ты будешь детские пелёнки.
Жакино. К чертям!
Жена. Подумай о ребёнке!
Жакино. Жена, мужской ли это труд?
Жена. Пиши, болван, пройдоха, плут!
Жакино. Нет – хоть стреляй в меня из пушки.
К лицу ли мужу постирушки?
Ты не добьёшься ничего.
Жена. Ох, проучу же я его!
Он у меня не взвидит света. (55)
(Пер. Е. Баевской)

Жена зовет Жакино выкручивать бельё, но в перебранке неожиданно падает в огромную лохань с водой и начинает тонуть:

...На помощь! Караул!
Нет больше сил! Держусь едва я!
<...>
Спаси меня! (56)

А Жакино на эти крики о помощи отвечает:
Э нет, мой свет:
Такого в нашем списке нет.

И начинает зачитывать барахтающейся в воде жене список своих обязанностей, стараясь ничего не упустить из виду.

В конце концов Жакино всё же помогает жене выбраться из лохани, но в обмен берёт с неё обещание впредь выполнять всю женскую работу по дому самой:

... Наступит мир у нас с женою,
И станет всё как у людей.
По неразумности своей
С женой вступая в перебранку,
Всё вывернул я наизнанку.
Смеялась надо мной жена –
Теперь осмеяна она.
Я вновь хозяин, муж, отец.
Прощайте, зрители! Конец. (57)

Сюжеты фарсов заимствовались из городской повседневности. Их действующими лицами становились своего рода узнаваемые образы-маски, типизированные персонажи, нарушающие не только некие бытовые, но и социальные, профессиональные, нравственно-этиче-

ские нормы: монах, торгующий индульгенциями, сластолюбивый поп, псевдоученый, лекарь-шарлатан, солдат-мародер, чиновник-взяточник... Фарсовый театр с его карнавальным шутовством и карикатурностью долгое время оставался одной из наиболее ярких форм городского вольномыслия...

В особый тип можно выделить фарсы, в которых пародировалась церковь и её догматы... Хотя надо сказать, и представители клира не жаловали фарсеров (так горожане называли исполнителей фарсов). Сохранились свидетельства современников о самом прославленном актёре средневекового театра, по прозвищу Понтале. Однажды у себя в балагане Понтале громко бил в барабан, чем очень мешал проведению мессы в храме неподалеку. Разгневанный клирик пришёл на представление и на глазах у публики изрезал ножом кожу на барабане актёра. Тогда Понтале надел на голову дырявый инструмент и отправился на мессу. Из-за хохота, который подняли прихожане, пришлось прервать богослужение.

Несколько слов о жанре **моралите** (франц. *moralite*, от лат. *moralis* – нравственный). Это тоже характерный жанр XV-XVI вв., целиком построенный на аллегорических фигурах и олицетворении различных отвлечённых понятий. Некоторые из них достаточно очевидны. К примеру, Скупость – это человек, который сам в отрепьях, но с мешком золота в руках. У Глупости – ослиные уши, у Чревоугодия – огромный живот. Персонажи моралите легко угадывались по таким очевидным приметам и атрибутам: Вера – крест, Надежда – якорь, Любовь – сердце, Возмездие – меч, Правосудие – весы, Совесть – зеркало... Может, несколько неожиданной сегодня может показаться фигура Наслаждение. Это – апельсин.

Главной темой моралите являлся извечный конфликт между светлым и тёмным началами в жизни человека, каждое из которых старалось завладеть его душой, но при этом Добро неизменно торжествовало, что должно было благотворно воздействовать на публику. Моралите носили явно нравоучительный характер. К примеру, моралите «Каждый человек» – об участи умирающего. Когда к человеку приближается смерть, все его покидают. Дружба была готова проводить с ним дни и ночи на пирах и в веселье, могла последовать за ним даже в каких-то дурных, порочных делах, но разделить с ним смерть она не хочет. Его оставляют Родство и Богатство. Единственное, что следует за человеком после смерти, – это его Добрые Дела. В заключение моралите обязательно излагалась некая обобщающая мораль.

Своего наивысшего расцвета городская средневековая литература достигла в Италии. Для её развития здесь сложились совершенно особые условия. Формально Королевство Италия вплоть до 1648 года было составной частью Священной Римской империи. На протяжении всего Средневековья продолжалась борьба между римскими папами и императорами за реальную власть над Италией. Под знаком их вооруженного соперничества прошли многие национальные события XII–XV вв. Эта борьба позволила итальянским городам, лавируя между двумя противниками, добиться относительной самостоятельности и превратиться не только в центры мировой торговли, но и в своеобразные города-государства.

К таким мощным образованиям относилась Флоренция – город в центре горной провинции Тоскана, которому суждено было сыграть необычайно важную роль не только в экономике и политике, но и в становлении итальянской культуры. В XII веке во Флоренции возникли первые политические течения. Подобного не знало европейское Средневековье. Это были своего рода конкурирующие феодальные партии. Первая опиралась на власть германского императора и носила название – гибеллины. Вторая партия – гвельфы – выступала за усиление влияния римского папы. В конце концов гвельфы одержали в этом противостоянии победу над гибеллинами и изгнали их из Флоренции.

Данте Алигьери

Величайший поэт Средневековья родился во Флоренции в 1265 г. По словам самого Данте, в день его рождения солнце находилось в созвездии Близнецов ("Рай", XXII песнь), что по тогдашним представлениям означало склонность человека к занятиям искусством и науками. Родители Данте принадлежали к партии гвельфов. По легенде, которую поддерживал сам поэт, история его рода восходила к знатному римскому семейству, участвовавшему в основании Флоренции. О матери синьоре Белле известно лишь то, что она умерла, когда Данте был ещё ребенком. Отец Алагьеро Д'Алигьери зарабатывал, вероятно, нотариальной практикой и по общему флорентийскому обычаю ростовщицеством. Родители сумели дать сыну неплохое образование. Данте имел широкие познания в античной и средневековой литературе, в естественных науках. Позже учился, предположительно, в Болонском и по некоторым свидетельствам Парижском университетах. Курс высшего образования в те времена включал в себя изучение "семи свободных искусств": грамматики, риторики, диалектики, арифметики, геометрии, астрономии и музыки. Известно, что Данте владел французским. Хорошо был знаком со стихами провансальских трубадуров. Конечно же, знал латынь: свободно читал произведения Цицерона, Боэция... Вергилий был его любимым поэтом.

Что касается внешнего облика, поэта подробно описал Джованни Боккаччо, первый биограф Данте, лично знавший многих его близких родственников: "Был наш поэт роста ниже среднего, а когда достиг зрелых лет, начал к тому же сутулиться, ходил всегда неспешно и плавно, одежду носил самую скромную... Лицо у него было продолговатое и смуглое, нос орлиный, глаза довольно большие, челюсти крупные, нижняя губа выдавалась вперед, густые черные волосы курчавились, равно как и борода, вид был неизменно задумчивый и печальный».

В Италии в этот период получила распространение поэзия так называемого «Нового сладостного стиля» (итал. «Dolce stil nuovo»). Данте и его друг Гвидо Кавальканти стали наиболее яркими её представителями. Первое произведение Данте связано именно с этим поэтическим стилем. Это лирика, посвященная его любви к Беатриче. Ранняя смерть Беатриче стала серьёзным потрясением для Данте. По свидетельству тех, кто знал поэта близко, эта «смерть повергла Данте в такое горе, в такое сокрушение, в такие слёзы, что многие... боялись, что дело может кончиться только смертью. И думали, что последует она в скором времени, ибо видели, что он не поддается никакому сочувствию...» Но именно эти тяжелые переживания и породили первый поэтический сборник Данте «Новая жизнь» ("Vita Nuova"), в сущности, первую в западноевропейской литературе автобиографию.

Это произведение во многом продолжало традиции провансальской поэзии, существовавшей главным образом как стихи, обращённые к даме. Но в стихах Данте, по сравнению с поэзией трубадуров, моменты феодального служения вообще никакой роли не играли. Зато резко усилились религиозные мотивы. После смерти Беатриче Данте всерьёз обратился к изучению древних книг, к науке и философии. Его привлекали труды Альберта Великого, одного из первых европейских Фаустов, соединившего в одном лице архиепископа и естествоиспытателя. Большое влияние в этот период на Данте оказали взгляды католического мыслителя Фомы Аквинского, сумевшего связать христианское вероучение с идеями Аристотеля. «Этика» Аристотеля стала одной из самых любимых книг Данте.

Однако ни философия, ни поэзия, ни даже любовь не могли составить для него смысл существования. Данте был человеком сильного политического темперамента. В 1295 г. Данте впервые вступает на политическое поприще.

К тому времени партия гвельфов распалась на две части – Белых ("чистых") и Чёрных ("недовольных") гвельфов. Чёрными гвельфами заправляли древние, но не слишком богатые аристократы; Белыми руководили богатые, но не столь родовитые банкиры. Данте стал одним из лидеров Белых гвельфов, стремившихся отстоять для Флоренции положение, независимое от влияния наследственной аристократии и папы. И когда те одержали победу над Чёрными и изгнали их из Флоренции, Данте стал одним из семи priors Флорентийской республики.

Это был довольно высокий политический пост. Но, по словам самого поэта, этот приорат стал началом всех его бедствий.

Торжество Белых гвельфов оказалось кратковременным. В 1301 г., опираясь на помощь папы римского Бонифация VIII и заручившись поддержкой брата короля Филиппа IV Красивого – Карла Валуа, Чёрные гвельфы сумели взять реванш и жестоко расправились со своими противниками. Данте повезло: его в это время не было во Флоренции. Дом Данте разрушили до основания. Наряду с другими Белыми гвельфами поэт был обвинен в тяжком преступлении: присвоении финансовых средств республики. В 1302 г. против Данте был вынесен новый судебный вердикт: поэт был заочно приговорен к сожжению...

Дальнейшая жизнь Данте проходит в изгнании, вдали от Флоренции. Он мечтает вернуться на родину, но так никогда и не сможет этого сделать. В эмиграции меняются политические убеждения Данте. Он разочаровывается в партии Белых гвельфов и заявляет, что отныне составляет партию из одного человека, и это – он сам. Теперь свои надежды он возлагает на германского императора Генриха VII. В 1309 г. состоялась коронация Генриха VII и его супруги Маргариты Бабантской. Но, чтобы стать императором Священной Римской империи, король должен был венчаться в Милане легендарной железной короной лангобардских королей, что возводило в сан властителя Италии, и лишь затем в Риме императорской короной. Незадолго до этого по всей Италии было разослано латинское послание Данте, в котором поэт приветствовал нового правителя, несущего, по его мнению, мир и покой стране. Когда позже Генрих VII отправится в Итальянский поход, Данте станет писать прокламации с призывами поддержать императора, полагая, что перемены позволят ему восстановить утраченные гражданские права. Но в 1313 г. Генрих VII внезапно умирает от малярии, так и не успев вступить во Флоренцию. Надежды Данте на возвращение рушатся навсегда.

В 1315 г. Флоренция издаёт декрет об амнистии, в котором изгнанникам предлагалось вернуться на родину на определенных условиях: они должны были признать собственную вину, публично покаяться и внести значительный денежный выкуп. Данте счёл подобные требования неприемлемыми и был вновь осуждён на смертный приговор, отмененный, кстати, лишь во второй половине XX века.

На некоторое время Данте нашёл убежище в Вероне. В последние годы жил в Равенне, окружённый детьми, (58) друзьями и поклонниками. Летом 1321 года как посол правителя Равенны поэт отправляется в Венецию для заключения мирного договора. Но на обратном пути Данте заражается малярией и умирает в ночь с 13 на 14 сентября.

Самые именитые граждане Равенны на своих плечах несли гроб с телом поэта до места упокоения. Лишь во Флоренции никто не отозвался на смерть великого соотечественника. Позже Флоренция неоднократно пыталась вернуть останки Данте, но Равенна всякий раз отвечала отказом. Как писала А. Ахматова в стихотворении 1936 г.:

*Он и после смерти не вернулся
В старую Флоренцию свою.
Этот, уходя, не оглянулся,
Этому я эту песнь пою.
Факел, ночь, последнее объятье,
За порогом дикий вопль судьбы...
Он из ада ей послал проклятье
И в рай не мог её забыть, –
Но босой, в рубахе покаянной,
Со свечой зажжённой не прошёл
По своей Флоренции желанной,
Вероломной, низкой, долгожданной...*

Данте – автор трёх трактатов: «О народном красноречии», «Пир» (1304-1307), и «О монархии» (1312-1313), в котором изложил своё политическое мировоззрение. Впервые в европейской традиции Данте предложил отделить церковь от государства, разграничить светскую и церковную власть...

В своем первом трактате «О народном красноречии» Данте выдвинул важное утверждение: писать необходимо на народном языке, а не на латыни, итальянский язык может стать достойным средством поэтического выражения. Поэты «Нового сладостного стиля» уже писали к тому времени по-итальянски. Но в научных сочинениях повсюду отдавалось предпочтение латыни. Конечно, возникает вопрос: в Италии существовало множество разных диалектов, какой из них – истинный итальянский? На этот вопрос Данте отвечает гениально просто: эталонным следует считать тот язык, на котором создаёт свои творения он, Данте. И уже следующий свой трактат «Пир», чисто философское сочинение, что особенно удивительно, Данте пишет на итальянском. Художественные произведения на национальном языке ещё встречались, но философские трактаты никто до Данте на иных языках, кроме латыни не писал. Данте стал первым. Он явился создателем итальянского литературного языка.(59)

Первое художественное произведение Данте – сборник сонетов и канцон **«Новая жизнь»**. Из стихотворений, созданных между 1283 и 1292 гг., Данте отобрал те, что были посвящены Беатриче или казались достойны её памяти, расположил их в хронологическом порядке и связал прозой.

Данте так начинает своё произведение:

«В этом разделе книги моей памяти, до которого лишь немного заслуживает быть прочитанным, находится рубрика, гласящая: "Incipit vita nova". (60) Под этой рубрикой я нахожу слова, которые я намерен воспроизвести в этой малой книге, и если не все, то по крайней мере их сущность». (61)

Прототипом образа Беатриче была реальная женщина, дочь знатного флорентийца Фолько Портинари, вышедшая замуж за банкира Симона деи Барди. Встреча Данте с юной Беатриче на весеннем празднике в доме её отца стала едва ли не самым значительным событием его жизни. По словам самого поэта, в тот момент, когда он впервые увидел её, «столь благородную и достойную», «дух жизни, обитающий в самой сокровенной глубине сердца, затрепетал столь сильно, что ужасающе проявлялся в малейшем биении. И, дрожа, он произнес следующие слова: «Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi». (62)

Данте пишет: «Девятый раз после того, как я родился, небо света приближалось к исходной точке в собственном своем круговращении, когда перед моими очами появилась впервые исполненная славы дама, царящая в моих помыслах, которую многие – не зная, как её зовут, – именовали Беатриче» (II).

Хочу сразу обратить внимание, мы к этому ещё вернемся, когда будем говорить о «Божественной комедии»: в произведениях Данте важна символика чисел. В «Новой жизни», в частности, особое значение имеет число девять. О Беатриче сказано: «В этой жизни она пребывала уже столько времени, что звёздное небо передвинулось к восточным пределам на двенадцатую часть одного градуса. Так предстала она предо мною почти в начале своего девятого года, я уже увидел её почти в конце моего девятого» (II).

Число 9, как пишет Данте, «согласно с Птолемеем и христианской истиной... – число движущихся небес». В «Новой жизни» оно будет ещё неоднократно встречаться, обозначая некий духовный порог, решающий шаг к чему-то новому, процесс духовной концентрации, предшествующей обновлению...

Связь между словами новый (neu) и девять (neum) имеется во множестве языков, где эти слова если не тождественны, то восходят к одному и тому же корню. Но в произведении Данте не только числа – всё носит символический характер. В том числе и цвета, связанные с образом

Беатриче. Она «появилась облаченная в благороднейший кроваво-красный цвет, скромный и благопристойный, украшенная и опоясанная так, как подобало юному её возрасту» (II). Красный – один из цветов Богоматери, символизирующий небесную любовь.

Второй раз Данте увидел Беатриче, спустя ровно девять лет. «Когда миновало столько времени, что исполнилось ровно девять лет после упомянутого явления Благороднейшей, ... случилось, что чудотворная госпожа предстала предо мной облаченная в одежды ослепительно белого цвета» (III).

В юной флорентийской красавице Данте видится некое чудо, нарушающее законы природы. Беатриче воспринимается поэтом как светоносная посланница небес. Любовь к ней духовно преображает Данте, делает его как бы иным, новым существом.

Этот мотив будет затем развит в «Божественной комедии», но уже в «Новой жизни» он очевиден. Сам Данте говорит об этом так: «Когда же я немного отдохнул и мёртвые духи мои воскресли, а изгнанные вернулись на свои места, я сказал моему другу такие слова: «Я сделал шаг в ту часть жизни, где нельзя уже идти далее, ежели хочешь воротиться» (пер. с итал. А.Эфроса).

Эти слова очень важны: «Я сделал шаг в ту часть жизни, где нельзя уже... воротиться». Это о смерти. Любовь и смерть здесь образуют некое неразрывное целое. Дело в том, что этот мотив звучит, к примеру, и в Новом Завете, в словах апостола Павла: «Смерть становится желанной, как условие полного соединения с предметом любви» (Второе послание к коринфянам, гл. 5, 8); «Желаем лучше выйти из тела и водвориться у Господа» (Первое послание к коринфянам, гл. 15).

В первой канцоне Данте пишет:

*Скажу: Любовь дала моей печали
Столь сладостное чувство ощутить,
Что если б я дерзнул его открыть,
Познал бы мир любовное волненье.*

То есть он сразу придаёт своей любви поистине метафизический характер.

*Любовь гласит: «Дочь праха не бывает
Так разом и прекрасна и чиста...»
Но глянула, – и уж твердят уста,
Что в ней Господь нездешний мир являет.
Её чело – как жемчуг, где мерцает
Прозрачно разлитая бледнота;
Себя в ней доказует красота,
А естество – всю благость воплощает.
Из глаз её, когда она взирает,
Несутся духи в пламени любви
И мечут встречным молнии свои,
И сердце в них биение теряет.
Её улыбку вывела Любовь:
Кто раз взглянул, тот не дерзает вновь. (63)
(Пер. с итальянского А. Эфроса)*

В 1289 г. умирает отец Беатриче. Данте настолько сильно сопереживает горю возлюбленной, что в горячечном бреду видит, будто умерла сама Беатриче. С её уходом рушится целый мир: гаснут солнце и звезды, дрожит земля, птицы замертво падают на землю. Но это не просто видение человеческой кончины. Данте видит Беатриче, которая вместе с ангелами возносится

на небеса. И слова, которые употребляет здесь поэт, прежде звучали лишь по отношению к возносящемуся Христу.

В реальной жизни смерть Беатриче наступает позже, год спустя, хотя и эта дата в сочинении Данте весьма туманна: «Я говорю, что, если считать по обычаю Аравии, её благороднейшая душа вознеслась в первый час девятого дня месяца; а по счету, принятому в Сирии, она покинула нас в девятом месяце года, ибо первый месяц там Тизирин первый, называемый у нас октябрём; а по нашему исчислению, она ушла в том году нашего индикта, считая от Рождения Господня, когда совершенное число завершилось девять раз в том столетии, в котором суждено ей было пребывать на этом свете» (XXIX). На самом деле Беатриче умерла 9 июня 1290 года, но в данном случае важно не это, а кружение вокруг числа девять.

Завершает книгу сонет, который был написан уже после смерти Беатриче:

*Над сферою, что шире всех кружится,
Посланник сердца, вздох проходит мой:
То новая Разумность, что с тоской
Дала ему Любовь, в нём ввысь стремится.*

*И вот пред ним желанная граница:
Он видит донну в почести большой,
В таком блистанье, в благодати такой,
Что страннический дух не надивится.*

*Что видел он, то изъяснил; но я
Не мог постигнуть смысла в хитрой притче,
Как ни внимала ей душа моя.*

*Но явно мне: он о Благой вещал,
Зане я слышал имя: «Беатриче» —
И тайну слов, о донны, постигал. (64)
(Пер. с итал. А. Эфроса)*

Хочу прокомментировать этот последний сонет. «Над сферою, что шире всех...», или, точнее было бы сказать, тише всех кружится, находится Эмпирей, где пребывает Господь. Мы ещё вернёмся к этому образу, когда будем говорить о «Божественной комедии». «Посланник сердца, вздох проходит мой: // То новая Разумность, что с тоской // Дала ему Любовь, в нём ввысь стремится». Любовь к Беатриче – это устремлённость ввысь. Она позволила Данте соприкоснуться с этой высшей духовной сферой бытия, она – его путь к Раю. И хотя поэт не способен описать этот запредельный «горный» мир, говорит, что у него для этого просто не хватает слов, гораздо важнее, что он смог ощутить этот абсолют.

Данте так заключает своё сочинение: «После этого сонета явилось мне чудесное видение, в котором я узрел то, что заставило меня принять решение не говорить больше о благословенной, пока я не буду в силах повествовать о ней более достойно. Чтобы достигнуть этого, я прилагаю все усилия, о чем она поистине знает. Так, если соблаговолит Тот, Кем всё живо, чтобы жизнь моя продлилась ещё несколько лет, я надеюсь сказать о ней то, что никогда ещё не было сказано ни об одной женщине». (XLII).

В этих словах, в сущности, заложен замысел «Божественной комедии». Данте так сумеет воспеть Беатриче, как ни один поэт не воспевал свою возлюбленную. В этом смысле «Новая жизнь» – пролог к главному произведению Данте, его «Божественной комедии»....

«Божественная комедия»

Считается, что работу над «Божественной комедией» Данте начал около 1307 года, а последние строчки поэмы были написаны им в 1320 году, незадолго до смерти.

«Божественная комедия» связана с особым жанром, получившим значительное развитие в Средние века. Это жанр видения. К нему можно отнести произведения, изображающие некий иной, потусторонний, нематериальный мир. Вообще, для средневекового человека смерть была главным событием жизни, его более всего волновал этот вопрос: а что будет там, за порогом земного существования? Поэтому визионерские свидетельства, разнообразные описания загробного мира составляли важную часть культуры Средневековья.

Эти описания были в основном двух типов: изложение реальных видений того или иного человека или же – литературные сочинения, к коим, в частности, относится и поэма Данте. Что значит в данном случае «реальные»? Разумеется, ни один человек ещё не вернулся с того света, чтобы рассказать об увиденном. Но, во-первых, в Средние века с огромной серьёзностью относились к снам. Если человек видел загробный мир во сне, считалось, что это подлинное видение. Кроме того, встречались, очевидно, и случаи, когда люди испытывали некое околосмертное состояние, которое сегодня принято называть клинической смертью. Вернувшись к жизни, они делились увиденным. Правда, хочу заметить, в Средние века грамотных было мало, поэтому свидетельства, которые сохранились – это, как правило, записи, сделанные священниками. И это тоже накладывало известный отпечаток на характер свидетельств...

Так что же люди видели? А то, что им уже было известно, хотя, конечно, встречались и вариации. В XX веке проводилось немало подобных исследований. Большинство из переживших клиническую смерть действительно что-то воспринимали, они не выдумывают. Но когда человек вспоминал об этом пограничном опыте, то излагал лишь то, о чём изначально уже имел некое умозрительное представление. Известно, что нельзя рассказать сон. Мы не можем в точности передать сновидение, а обязательно его заново выстраиваем. Какие-то впечатления увиденное во сне, несомненно, оставляет, но вот передать сон последовательно, реконструировать его так, как он в действительности развивался, невозможно. Когда мы рассказываем о увиденном во сне, вспоминаем какие-то образы, наша мысль находит в их появлении и чередованиях какую-то логику, хотя на самом деле, логики там, может быть, и не было. Или же она какая-то совершенно иная. Здесь неизбежны искажения. А уж о таком состоянии, как смерть, что и говорить...

Но книга Данте – это литературное произведение, хотя многие современники искренне верили в то, что Данте действительно побывал в загробном мире. Нередко поэту приходилось слышать: "Посмотрите, вон идёт человек, который спускается в Ад и возвращается оттуда, когда ему вздумается..." Тем не менее, «Божественная комедия» не реальное видение, не сон, а воплощение литературного замысла. Но к этому я хотел бы добавить, что Данте всё это действительно видел. Не в том смысле, что он там побывал, нет. Но это не было придумано, поэма отражает его собственное видение.

Теперь немного о другом. Данте считал, что художественное произведение должно заключать в себе четыре смысловых уровня. Первый – смысл буквальный. Я уже говорил, что современники Данте верили в достоверность его потустороннего путешествия. Оно представлено в поэме как реальное, совершенное во плоти и наяву... Второй уровень – аллегорический. Это желание показать связь между грехом и наказанием, добродетельным поступком человека и формой заслуженного посмертного блаженства. Каждый грех влечет за собой кару, а доброе деяние – награду. В загробном мире поэт видит разнообразные состояния, которые души умерших переживают в соответствии с божественным воздаянием... Третий уровень – смысл моральный. Задача Данте – попытаться вывести людей из состояния греха, помочь им открыть путь к просветляющей их жизнь истине. И, наконец, четвертый, высший уровень – анагогический. Это некий сверхсмысл, заложенный в произведении, попытка найти ответы на самые

главные, последние вопросы бытия: что такое время, вечность, что есть человек, что есть Бог – то есть приблизиться к разгадке самых сокровенных тайн мироздания, поставить вопросы, на которые невозможно найти рациональные ответы...

Надо сказать, всякое произведение искусства, безусловно, несёт в себе три уровня смысла. В любом художественном тексте, кроме буквального, присутствует и некий символический смысл, без этого невозможно. Если художник изображает дождь, то это не совсем погодное явление, дождь здесь что-то ещё обозначает. В любом произведении есть этот иной, второй смысловой план, иначе это не искусство. И во всяком произведении заложен некоторый моральный посыл. Может быть, писатель и не ставил перед собой какой-то определенной нравственной цели, как, допустим, Данте, но невольно всякое произведение выражает этическую позицию автора. И даже отказ от всякой морали тоже несёт в себе некую мораль... Но вот что касается высшего – анаagogического смысла, то он присущ лишь по-настоящему значительным, самым великим произведениям. «Божественная комедия» Данте, безусловно, относится к их числу.

Итак, что такое загробный мир в поэме Данте? Обратимся сперва к одной существенной стороне этого вопроса. Дело в том, что современный человек остро ощущает время, а восприятие человека Средневековья, напротив, было настроено на моменты, так или иначе сопряженные с вневременным. Загробный мир – это и есть мир вечности. Для средневекового человека любой религиозный праздник – это возможность соприкоснуться с этим вневременным миром. Известно, скажем, что в воскресенье не положено заниматься уборкой, стирать. Хотя, казалось бы, ничего греховного нет в том, чтобы привести в порядок комнату или постирать белье. А почему нельзя? А потому что это связано с временем. Необходимо выпасть из временного потока, погрузиться в мир вечности. Средневековый человек остро ощущал этот особый вневременной мир, но в чистом виде это ощущение представлено только в описании Рая у Данте.

Когда Данте достигает Рая, его предельной высоты – Эмпирея, мы к этому ещё вернемся, он видит божество. Бог – это сияющая точка, и про эту высшую, божественную точку сказано: «Здесь все где и все когда». Это и есть вечность. В ней заключена вся полнота бытия, всё, что было, есть и будет. В этой точке как бы сосредоточено всё Мироздание. Это наиполная полнота, поистине совершенный, абсолютный мир.

Что касается Ада, это не совсем вечность, поскольку Ад имел начало. Согласно Данте, Ад возник в результате низвержения с небес Люцифера, восставшего против Бога. Вонзившись в Землю, Люцифер застрял в ее центре, физическом средоточии Вселенной, образовав воронкообразную пропасть. Но если в Раю заключена вся полнота времени, все возможные «когда», то в Аду главное – это отсутствие времени.

А что значит «время»? Конечно, время в привычном нам понимании измеряется движением часовой стрелки по циферблату, это так. Но не совсем. Проще всего, пожалуй, о сути времени сказал когда-то Томас Манн: «Время – это то, что вынашивает перемены». Когда есть изменения, есть время. В Аду – безвременье, отсутствие времени, поэтому на воротах Ада написано: «Входящие, оставьте упования». Ибо надежда связана с движением времени, с ощущением, что пройдет время и что-то изменится. А если не изменится, то не на что и уповать. Люди надеются на перемены, которые несёт в себе время, и там, где нет времени, – нет надежды. Вообще, каждая земная вещь пребывает в своем особом, только ей присущем времени. Скажем, мясо, которое хранится в холодильнике, пребывает в несколько ином временном режиме, чем если бы оно осталось лежать на столе. В холодильнике оно медленнее портится. А в консервной банке ещё медленнее...

А вот в Аду времени нет вообще. Это не полнота времени, а полное его отсутствие. Грешники переживают в Аду чудовищные муки, и эти муки нескончаемы. Вот как, к примеру, Данте

описывает дождь в третьем круге Ада: «...дождь струится – холодный, вечный, грозный, ледяной». Представьте себе этот ледяной дождь, и он никогда не перестанет. Это и есть отсутствие времени. Мы ждём, что дождь пройдёт, а он будет длиться вечно.

Ещё один из таких страшных образов Ада, к которому мы ещё вернемся, это образ графа Уголино, грызущего череп своего врага, архиепископа Руджери:

*124 Мы отошли, и тут глазам моим
Предстали двое, в яме леденя;
Один, как шапкой, был накрыт другим.*

*127 Как хлеб грызёт голодный, стервенея,
Так верхний зубы нижнему вонзал
Туда, где мозг смыкаются и шея. (65)*

Так вот, это тоже будет вечно продолжаться. Это никогда не кончится, потому что в Аду нет времени. Это ужасная вечность... Времени нет, но некоторое ощущение длительности всё же присутствует: это ощущение муки, которую грешник испытывает здесь каждое мгновение.

Хочу обратиться к простому примеру, чтобы было понятно, на что это похоже. Наверное, большинство знает, как болят зубы. В чём-то это напоминает ужасную вечность Ада. Есть ощущение длительности, потому что больно, и вы каждую секунду это чувствуете. Но ничто не поможет.

Что касается Чистилища, это, в общем-то, некоторое более позднее изобретение. Вначале были только Ад и Рай. Кстати, православие не признает Чистилища. Но тогда слишком безнадежным представляется посмертное положение человека, по той простой причине, что в Рай попасть очень трудно. Разве что святые могут на это рассчитывать, а так – люди грешат достаточно, чтобы Рай был для них закрыт. А вот в Чистилище может оказаться всякий. Это должны быть не очень серьезные грехи, а такие, которые люди обычно совершают. Кроме того, можно покаяться, и Бог проявит милосердие. Человеку придется провести в Чистилище некоторое время, спустя которое ему, возможно, откроется Рай, но не сразу. Поэтому каждый мог рассчитывать на Чистилище, а на Рай лишь надеяться. Кроме того, период пребывания в Чистилище мог быть сокращен, если за умершего молились живые.

Конечно, у грешников нет часов, но они могут почувствовать, сколько прошло времени... Дело в том, что Ад – это подземная воронка, к этому образу мы ещё вернемся, и там полная темнота. Поэтому сказать, сколько там пробыл – невозможно. Рай – это мир чистого света, где, опять же, очень трудно ориентироваться. А Чистилище – это гора, с которой видны восходы и закаты, и можно оценить, сколько времени ты там находишься. Поэтому в чистом виде вечность – это Рай. Ад это ужасная вечность. Это не полнота времени, а безвременье. Чистилище же в какой-то степени соотнесено с ходом времени.

Но в известном смысле вся «Божественная комедия» Данте – это мир вечности. Основной принцип структуры поэмы – это вертикаль. А сама вертикаль есть синоним вечности. Ад представляет собой воронку из девяти кругов. Это некая градация уровней: самые безобидные грешники занимают здесь первый – верхний круг, а самые страшные – последний. Чистилище – это гора, включающая в себя семь уровней, и там тоже, естественно, самые большие грешники помещены внизу: чем выше круг, тем менее тяжки грехи. Рай же – это концентрические сферы, но и они тоже вытянуты по вертикали – это девять сфер, которые венчает Эмпирей, где пребывает Бог. Итак, всё мироздание вытянуто по вертикали, и место человека на этой духовной шкале определяется либо тяжестью совершенных им в жизни проступков, либо некими высокими, возвышающими душу деяниями...

Но хочу сразу отметить, что у Данте это – абсолютный мир. Вообще, средневековое общество тоже было построено по принципу вертикали, это очевидно. Существовала социальная

вертикаль – король, бароны, крестьяне и т.д. Но нельзя сказать, что эта вертикаль была абсолютна. А в поэме Данте нет ничего случайного. И поэтому место, которое тот или иной человек занимает в этом мире, – тоже абсолютно. Не имеет значения, каково было его социальное положение, общественный статус при жизни, здесь это не принимается во внимание, как и время, в которое человек жил, – важна лишь внутренняя, духовная суть.

К примеру, второй круг Ада. Кого мы там встречаем? Елену и Париса, Тристана и Изольду, из исторических персонажей – Клеопатру и современницу Данте – Франческу да Римини. Не важно, что одна – царица, а другая – мифологическая героиня и жили они в разные эпохи. Обеих объединяет один и тот же грех сладострастия, и потому в вечности они помещены в один круг. Это абсолютная вертикаль, и в этом смысле вся «Божественная комедия» – это мир, где царит абсолют.

В связи с этим хочу коснуться ещё двух вопросов, прежде чем перейти к рассмотрению самого текста поэмы. Во-первых, о названии – «Божественная комедия». Сам Данте не называл поэму «божественной», именовал ее просто комедией. А почему это – комедия, там ведь нет ничего смешного? Но, во-первых, комедией называлось произведение, имеющее счастливую развязку, а Данте, как известно, достигает Рая. Во-вторых, книга написана на народном итальянском языке. Эпитет же «божественная» ей дали позже (впервые он появился в издании, вышедшем в 1555 в Венеции). Но не потому, что Данте в своей поэме размышляет о Боге, а потому что она божественно совершенна, прекрасна. В ней присутствуют те же удивительные мера и порядок, которые сам Господь придал некогда сотворенному им миру.

В одном из писем Данте объясняет, что его поэма – это аллегория наподобие Библии. Она имеет сложную символическую структуру. Напомню, какое значение Данте придавал числовой символике. В поэме выделяется несколько таких чисел. В основе самой её структуры лежит число три. Тройка – это вертикальное число, символизирующее божественное триединство, духовность. И есть горизонтальное число четыре – земное, являющееся символом нашей земной, материальной действительности, видимого мира. Мы делим год на четыре сезона, жизнь – на четыре отрезка, горизонт – на четыре стороны света, различаем четыре действия в арифметике и т. д. Семерку Данте считал священной, поскольку та представляет собой некую божественную сумму: состоит из божественной тройки и земной четверки, сочетает в себе духовное и материальное, объединяет Бога и Землю. Из комбинаций тройки и четверки состоят все естественные временные отрезки на земле. Как символ целостности и совершенства, семерка у Данте ассоциируется с человеком и человеческим восприятием. Отсюда семь нот в звукоряде, семь дней в неделе, семь классических планет на небосводе, семь смертных грехов, семь добродетелей, семь таинств и т. д.

Кроме того, в поэме Данте встречаются квадраты чисел. Допустим, три в квадрате – это девять, число, символизирующее некий порог, за которым следует новый уровень. Как квадрат божественной тройки, девятка имеет глубокое религиозное значение. В архаичных культурах она ассоциируется с образом Великих Богинь. В христианстве это число перехода. В своей Нагорной проповеди Иисус провозгласил девять духовных заповедей. Вознесение Христова произошло в девятый час утра... Число десять тоже символизирует некую ощутимую божественную границу. Оно олицетворяет согласие человека с высшим божественным принципом, ассоциируется с Богочеловеком, Христом. И, наконец, десять в квадрате – это сто, символ совершенства. Это все числа Данте – 3, 4, 7, 9, 10. Упоминания других чисел в поэме Данте нет. Но всё, что хотите, исчерпано этими числами.

Поэма делится на три части, посвященные трем царствам загробного мира – это Ад, Чистилище и Рай. Вторая и третья части включают в себя 33 песни, то есть снова – 3 и 3. В первую часть включена одна дополнительная песнь, которая служит прологом ко всей поэме. Таким образом, всего в «Божественной комедии» 100 песней приблизительно одинако-

вой длины (130–150 строк), то есть 10 в квадрате. В Аду 9 кругов, в Чистилище 7 кругов, в Раю 9 сфер и всеобъемлющая высшая – Эмпирей. Написана «Божественная комедия» особой строкой – терциной, в само строение которой Данте тоже вкладывал глубокий смысл. Условную схему терцины можно представить как последовательность «а – b – а», за которой следует чередование «b – с – b», а дальше «с – d – с» и т. д. Каждая строфа содержит три строчки, так что здесь тоже присутствует троичность. Ещё раз повторю: в книге Данте просто не может быть ничего случайного.

Приведу пример, чтобы было понятно, что это такое. Важнейшим событием для Данте как героя поэмы является его встреча с Беатриче. Это тридцатая песнь «Чистилища», т. е. 3 умноженное на 10. Ей предшествуют 63 песни, за которыми следуют еще 36. Обратите внимание: это зеркальные числа, 63 и 36. Кроме того, в сумме 6 и 3 дают 9. Вообще, количество стихов в различных песнях колеблется, но в тридцатой песне их 145. В сумме эти числа дают 10. Встреча с Беатриче происходит в 73 стихе, а 7+3 это тоже 10. Вот почему поэму Данте называли «божественной»: в ней всё абсолютно.

Первая песнь поэмы – вводная:

*1 Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.*

*4 Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несусь!*

*7 Так горек он, что смерть едва ль не слаще.
Но, благо в нём обретишь навсегда,
Скажу про всё, что видел в этой чаще.*

*10 Не помню сам, как я вошёл туда,
Настолько сон меня опутал ложью,
Когда я сбился с верного следа. (66)
(Ад. Песнь первая. 1-12)*

Итак, – «Земную жизнь пройдя до половины», – как это понимать? Данте считал, что средняя продолжительность человеческой жизни – семьдесят лет, и, следовательно, середина пути – тридцатипятилетие. Данте, который родился в 1265 году, хотел подчеркнуть, что эти строчки написаны в 1300 году. На самом деле это было написано не в 1300 году, но ему хотелось, чтобы в тексте присутствовала эта круглая дата – начало нового столетия. Мы ведь тоже в свое время как-то особенно переживали наступление 2000 года, смену эпох.

Но эти слова можно понимать и иначе. Средневековый человек воспринимал свою земную жизнь как своеобразную подготовку к миру загробному, и потому старался прожить её так, чтобы по крайней мере обрести в мире ином покой. То есть, смысл человеческого существования – в жизни вечной. А для этого, так как все мы грешны, надо покаяться, иначе не попадешь и в Чистилище. Встречаются, конечно, и столь тяжкие грехи, что покаяние не поможет, но в простых грехах оно способно облегчить посмертную участь. А так как мы не знаем, когда умрём, то каждое мгновение человек должен каяться. Кстати, совершив покаяние, религиозный человек начинает жить как бы заново. И поэтому «жизнь, пройденная до половины», – это можно понимать и как некую кризисную точку, тот духовный перелом, который переживает Данте.

Теперь фраза: «Я очутился в сумрачном лесу». Лес – это очень важный символ, символ природы. Человек погрузился в таинства собственной природы, своего естества и – заблудился. Он дошёл до середины пути и чего-то ждет. Вообще, символика играет важную роль во всей поэме, а в первой песне особенно.

Но вот Данте видит некий холм и решает подняться на его вершину:

*13 Но, к холмному приблизившись подножью,
Которым замыкался этот дол,
Мне сжавший сердце ужасом и дрожью,*

*16 Я увидал, едва глаза возвёл,
Что свет планеты, всюду путеводной,
Уже на плечи горные сошёл.*

*19 Тогда вздохнула более свободной
И долгий страх превозмогла душа,
Измученная ночью безысходной.*

*22 И словно тот, кто, тяжело дыша,
На берег выйдя из пучины пенной,
Глядит назад, где волны бьют, страша,*

*25 Так и мой дух, бегущий и смятенный,
Вспять обернулся, озирая путь,
Всех уводящий к смерти предначинной.*

*28 Когда я телу дал передохнуть,
Я вверх пошёл, и мне была опора
В стопе, давившей на земную грудь. (67)
(Ад. Первая песнь. 13-30)*

Итак, была ночь, сумрачный лес вокруг, а затем наступило утро. Свет играет очень важную роль в произведении Данте. Свет – это духовность, контраст тьме. Мы видим человека, пребывающего во тьме, который пытается взойти на холм, чтобы приблизиться к свету. И он думает, что способен это сделать. Однако ничего не получается.

*31 И вот, внизу крутого косогора,
Проворная и вьющаяся рысь,
Вся в ярких пятнах пёстрого узора.*

*34 Она, кружа, мне преграждала высь,
И я не раз на крутизне опасной
Возвратным следом помышлял спастись.*

*37 Был ранний час, и солнце в тверди ясной
Сопровождали те же звёзды вновь,
Что в первый раз, когда их сонм прекрасный*

*40 Божественная двинула Любовь.
Доверясь часу и поре счастливой,
Уже не так сжималась в сердце кровь*

*43 При виде зверя с шерстью прихотливой;
Но, ужасом опять его стесня,
Навстречу вышел лев с подъятой гривой.*

*46 Он наступал как будто на меня,
От голода рыча освирипело
И самый воздух страхом цепеня.*

*49 И с ним волчица, чьё худое тело,
Казалось, все алчбы в себе несёт;
Немало душ из-за неё скорбело.*

*52 Меня сковал такой тяжёлый гнёт
Перед её стремящим ужас взглядом,
Что я утратил чаянье высот. (68)
(Ад. Первая песнь 31-54)*

Итак, ему преграждают дорогу три зверя. Три! Ещё раз повторяю, у Данте будет много разных перечислений, но других чисел, кроме 3, 4, 7, 9, в «Божественной комедии» не встречается. Здесь три зверя. Первый – это рысь с её прихотливой шкурой, аллегорический образ чувственных страстей, которые мешают человеку набрать духовную высоту. Но их он преодолевает, всё-таки начинает восхождение. А затем появляется лев. Лев – это символ гордости и властолюбия. Но самое важное, что окончательно сразило Данте, – это волчица. Символический и аллегорический смысл этого образа раскрывается в самом тексте:

*49 И с ним волчица, чьё худое тело,
Казалось, все алчбы в себе несёт;
Немало душ из-за неё скорбело. (69)
(Ад. Песнь первая. 49-51)*

Волчица – это воплощение корыстолюбия и алчности.

Чувственные страсти, гордость и, в особенности, корысть и алчность мешают Данте подняться выше. Герой поэмы «утратил чаянье высот». С чувственной страстью всё понятно, с гордостью – тоже, он их преодолел, а вот алчность... Дело в том, что важнейшей, глубинной основой мира, по мнению Данте, является любовь. Когда Данте достигает Рая, ему открывается некая последняя тайна бытия, этим завершается «Божественная комедия».

*142 Здесь изнемог высокий духа взлёт;
Но страсть и волю мне уже стремил,
Как если колесу дан ровный ход,*

*145 Любовь, что движет солнце и светила. (70)
(Рай. Песнь тридцать третья. 142-145)*

Кстати, само это слово Данте пишет с большой буквы: «Божественная двинула Любовь». Он видит звёздное небо:

*37 Был ранний час, и солнце в тверди ясной
Сопровождали те же звёзды вновь,
Что в первый раз, когда их сонм прекрасный*

40 Божественная двинула Любовь. (71)

(Ад. Песнь первая. 37-40)

Любовь – это сила объединяющая, ведущая к свету, алчность же – разделяет, уводит человека в ту область, «где лучи молчат», и потому алчность и корыстолюбие, по мнению Данте, противостоят любви, они – из числа самых страшных, непростительных пороков.

Кроме того, здесь есть ещё один важный мотив, оттенок смысла: для того, чтобы обрести себя, надо не бояться себя потерять. Для того чтобы познать истину, оказывается, следует не подняться, а, скорее, осмелиться ступить вниз. Дело в том, что в трудную минуту на помощь к Данте приходит дух поэта Вергилия. Пребывающая на небесах Беатриче обращается к нему со словами:

*61 Мой друг, который счастьем не был другом,
В пустыне горной верный путь обрести
Отчаялся и оттеснён испугом.*

*64 Такую в небе слышала я весть;
Боюсь, не поздно ль я помочь готова,
И бедствия он мог не перенести. (72)
(Ад. Вторая песнь 61-66)*

Вергилий должен провести Данте по загробному миру. Им необходимо сперва спуститься в преисподнюю, пройти Ад и Чистилище, и только затем у врат Рая Данте сможет увидеть Беатриче. Она будет сопровождать его в Рай. Оказывается, прежде чем узнать, что такое праведность, необходимо испытать, что такое грех. Надо познать грех в самом себе, преодолеть собственную духовную мглу...

Что такое образ Вергилия в поэме? Вергилий – любимый поэт Данте, но в «Божественной комедии» он олицетворяет собой не столько поэзию, сколько светское знание – искусство, науку, вообще человеческий разум, если хотите. Данте придает большое значение этим областям существования: и искусству, и науке, но считает, что рациональное знание может открыть человеку лишь то, как жить не следует. Путь же к истинной реальности открывают любовь и вера. «Она – основа чаемых вещей // И довод для того, что нам незримо...» (Рай, Двадцать четвертая песнь. 64-65. С.418). «Нам подобает умозаключать // Из веры там, где знание невластно...» (Рай. Песнь двадцать четвертая. 76-77. С. 418). «Поистине безумные слова – // Что постижима разумом стихия // Единого в трёх лицах естества!» (Чистилище. Песнь третья. 34-36. С. 172).

Итак, Вергилий должен открыть Данте, что такое – грех. Истину же ему явят любовь и вера, которые воплощает собой Беатриче. Данте встретит её на пороге Земного Рая. Правда, хочу сразу заметить: после восьмого круга Рая её сменит ещё один проводник – христианский святой Бернард Клервоский. В последних песнях поэмы именно он будет сопровождать Данте. Это реальное историческое лицо, богослов-мистик, обладавший колоссальным нравственным авторитетом как в церковных, так и в светских кругах, основатель и духовный покровитель рыцарского ордена тамплиеров. Но, надо сказать, его появление в этой роли в поэме Данте кажется недостаточно мотивированным, Беатриче вполне могла бы остаться с героем до конца пути. Было бы ещё понятно, если б её сменил архангел. Вероятно, это было связано с приверженностью Данте к неким тайным учениям, но думаю, прежде всего, это было сделано по одной причине – требовалось три проводника. Два для Данте – не число, поэтому он в конце ввёл в действие образ Бернарда Клервоского. Данте нужны три проводника, он не может обойтись двумя. Числа для него невероятно важны.

Вообще в «Божественной комедии» сосуществуют как бы два сюжета. Они, конечно, между собой тесно связаны, но в то же время их можно отделить друг от друга. Первый сюжет – это движение, собственно путь, пройденный Данте. Он проходит через Ад, Чистилище и Рай и постигает в конце концов сущность Творца. А второй сюжет – это картины загробного мира, причём образы его наиболее ярко выступают в первой части поэмы, посвященной Аду, в других разделах эта сторона не столь существенна.

Хочу начать с первой сюжетной линии. Это путешествие Данте, который в данном случае выступает как герой поэмы. Это живой человек, который спускается в мир мёртвых. Прежде всего, он должен понять, что такое грех. И первый, очень важный момент на этом пути – необходимость избавиться от страха.

*46 Нельзя, чтоб страх повелевал уму;
Иначе мы отходим от свершений,
Как зверь, когда мерещится ему.*

*49 Чтоб разрешить тебя от опасений,
Скажу тебе, как я узнал о том,
Что ты моих достоин сожалений. (73)
(Ад. Песнь вторая. 46-51)*

Когда Данте достигает границ Ада, звучат слова:
*1 Я УВОЖУ К ОТВЕРЖЕННЫМ СЕЛЕНЬЯМ,
Я УВОЖУ СКВОЗЬ ВЕКОВЕЧНЫЙ СТОН,
Я УВОЖУ К ПОГИБШИМ ПОКОЛЕНЬЯМ.*

*4 БЫЛ ПРАВДОЮ МОЙ ЗОДЧИЙ ВДОХНОВЛЁН:
Я ВЫСШЕЙ СИЛОЙ, ПОЛНОТОЙ ВСЕЗНАНЬЯ
И ПЕРВОЮ ЛЮБОВЬЮ СОТВОРЁН.*

*7 ДРЕВНЕЙ МЕНЯ ЛИШЬ ВЕЧНЫЕ СОЗДАНИЯ,
И С ВЕЧНОСТЬЮ ПРЕБУДУ НАРАВНЕ.
ВХОДЯЩИЕ, ОСТАВЬТЕ УПОВАНИЯ. (74)
(Ад. Песнь третья. 1-9)*

Никаких надежд. По словам Вергилия, «Здесь нужно, чтоб душа была тверда; // Здесь страх не должен подавать совета». (Ад. Песнь третья. 14-15. С. 24). Итак, первый важный шаг на пути к нравственному очищению, это избавление от страха, иначе Ад не пройти. Главное – не бояться, как бы ни было страшно то, с чем предстоит столкнуться.

Теперь о структуре Ада. В поэме Данте Ад представлен в виде колоссальной воронки, упирающейся в центр Земли, и состоит из девяти кругов. Распределение грехов в этих кругах говорит нам о сути нравственной концепции Данте: чем ниже уровень, тем более тяжёлый грех.

Прежде всего, о том, что значит для Данте первый круг Ада, так называемый Лимб (лат. limbus – кайма). Это сложный вопрос. В Лимбе пребывают добродетельные нехристиане и некрещённые младенцы. Последние умерли в младенческом возрасте и потому не могли принять крещение. А первые тоже не виноваты. Они родились до пришествия Христа и потому не познали истинного Бога, лишь приблизились к этому познанию... Правда, Христос, согласно преданию, многих ветхозаветных святых вывел из Ада – Адама, Авеля, Ноя, Моисея, Давида, Авраама... Но вот античных – оставил. Выдающиеся представители античной культуры, среди которых Гомер, «превысший из певцов всех стран», Гораций, Овидий, Сократ, Платон, Аристотель, находятся в Аду. Они здесь, собственно, не испытывают никаких страданий. Но они

лишены света. Они не узнали его при жизни. Не по своей вине... Но теперь, в вечности, им приходится пребывать во тьме.

А вот со второго круга начинается верхний Ад – это второй, третий, четвертый и пятый круги. Второй круг занимают сладострастники, третий – чревоугодники, четвертый – скупцы и расточители, пятый круг, Стигийское болото, – гневные. Что такое грехи верхнего Ада? В целом, это грехи, которые связаны с человеческими слабостями: люди поддаются страстям, не умеют им сопротивляться. Здесь есть своя градация, но это верхний Ад.

Нижний Ад – это седьмой, восьмой и девятый круги. В пропасти нижнего Ада они располагаются как бы тремя уступами. Но грехи нижнего Ада это уже не последствия слабости, а проявления злой воли. Грехи нижнего Ада – это когда человек грешит осознанно.

Промежуточный круг – шестой. Здесь, среди еретиков и лжеучителей, находятся также эпикурейцы. Они жили подобно грешникам верхнего Ада, то есть отдавались страстям и соблазнам материального мира. Но есть одно отличие: те поступали так по малодушию, а эти – по убеждению. Они занимают промежуточный круг между верхним и нижним Адом.

Классификация грехов нижнего Ада вызывает наибольшие трудности для нашего понимания. Дело в том, что она не соответствует не только уголовному кодексу, но и современным нравственным представлениям. Седьмой круг Ада – это насильники. В трёх поясах седьмого круга представлены три вида насилия. Здесь находятся совершившие насилие над ближними, т. е. убийцы и тираны; насилие над собой – самоубийцы, и третий пояс занимают насильники над божеством – богохульники.

Первый вопрос, который в связи с этим возникает: почему для Данте самоубийство больший грех, чем убийство? С нашей точки зрения всё наоборот. Но, во-первых, Данте считает, и это очень важный момент, – человеку можно простить то, что роднит его с животным, является выражением его физического естества. Другое дело – относящееся к духовной сущности. И вот там, где люди этой своей высшей сущностью пренебрегают, и возникают самые ужасные грехи. Животные убивают друг друга, но они не кончают жизнь самоубийством – это сугубо человеческое преступление.

Данте воспринимает самоубийство как очень тяжкий грех. Жизнь – это дар Бога, и человек обязан до конца исполнить то, что предначертано свыше, принять любую участь. Данте видит в самоубийстве некий скрытый протест против Создателя, и потому самоубийцы занимают промежуточное положение между убийцами и богохульниками. Насилие над собой есть насилие над божеством.

Восьмой круг – это обманщики. Он состоит из десяти рвов, или Злых Щелей. Каждый последующий ров здесь расположен ниже предыдущего и отделен от других валом. В Злых Щелях представлены разные виды обмана. Градации меж ними не столь существенны, мы не будем на этом останавливаться. Гораздо важнее другой вопрос: почему для Данте обман – больший грех, чем убийство, ведь с нашей точки зрения убийство куда страшнее. Дело в том, что Данте убежден, и надо правильно его понять, что звери не обманывают. Они, может, и убивают, но никогда не обманывают. А вот люди условились, что будут следовать в своей земной жизни правде, а сами – врут. Если в убийстве ещё может содержаться какой-то скрытый животный инстинкт, то обман есть нарушение некоего изначального договора, который существует между людьми. На этом держится всякое человеческое сообщество.

Хочу пояснить мысль Данте. Конечно, обман довольно широко распространён в нашей действительности, гораздо больше, чем убийство. Хотя убивают тоже много, но обманывают на каждом шагу. Тем не менее, надо сказать, жить в обществе, где все обманывают, невозможно, мы всё-таки существуем с представлением, что люди честны друг с другом. Конечно, понимаем, что кто-то в чём-то нам лжёт, но потребность в правде заключена в человеке как некое безусловное изначальное установление. А если представить, что вообще никто вокруг не

говорит правду, никакого общества не будет, оно просто распадётся. Поэтому для Данте обман – больший грех, чем даже лишение другого жизни.

Самая глубинная часть Ада – это девятый круг, ледяное озеро Коцит. Здесь представлена высшая форма обмана – обман доверившихся, или, попросту говоря, предательство. Предательство для Данте – самый чудовищный грех. Девятый круг разделяется на четыре пояса. Первый пояс (Каина) удерживает предателей родных, второй пояс (Антенора) – предателей родины и единомышленников, третий пояс (Толомея) – место пребывания предателей друзей и четвертый – это Джудекка, куда помещены предатели благодетелей.

Почему для Данте предатели родных и предатели родины, конечно, серьёзные грешники, но всё-таки – меньшие, чем, скажем, предатели друзей или, тем более, благодетелей? По одной простой причине: степень греха возрастает по мере роста степени нашей свободы. Близких мы не выбираем, как, впрочем, и родину. А вот выбор друзей и благодетелей является актом нашей собственной свободной воли и потому влечёт за собой и большую долю ответственности.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.