



Андрей Дмитриевич Михайлов, доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, главный научный сотрудник Института мировой литературы РАН, родился в Москве в 1929 году. В 1955 г. окончил романо-германское отделение филологического факультета МГУ. В 1958 г. окончил аспирантуру Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. Во время обучения в университете, в аспирантуре и последующее десятилетие занимался в основном широким кругом проблем, связанных с литературой и культурой эпохи Возрождения, что не мешало ему обращаться к творчеству писателей иных эпох (Ростан, Мариво, Стендаль, Мериме и др.). С начала 70-х годов А. Д. Михайлов стал усиленно заниматься медиэвистикой, чему посвящены три его монографии: «Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе» (1976, 2-е изд. 2006), «Старофранцузская городская повесть (фаблио) и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры» (1986, 2-е изд. 2006), «Французский героический эпос. Вопросы поэтики и стилистики» (1995). С конца 80-х годов занимается изучением творчества Марселя Пруста.

А. Д. Михайлов является заместителем Председателя редколлегии серии «Литературные памятники» (в этой серии им подготовлено не менее пятнадцати научных изданий). Был членом Главной редакции «Истории Всемирной литературы». Является членом редколлегии журнала «Известия РАН. Серия литературы и языка».



А. Д. МИХАЙЛОВ * СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЛЕГЕНДЫ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ

S E R I E S M I N O R



А. Д. МИХАЙЛОВ

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЛЕГЕНДЫ И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ



STUDIA PHILOLOGICA

SERIES MINOR



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ им. А. М. ГОРЬКОГО

А. Д. МИХАЙЛОВ

СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЛЕГЕНДЫ
И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ
ЛИТЕРАТУРЫ



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Москва

2006

ББК 83.3(0)9
М 69

Михайлов А. Д.

М 69 Средневековые легенды и западноевропейские литературы / Рос. академия наук; Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. — М.: Языки славянской культуры, 2006. — 264 с. — (Studia philologica. Series minor).

ISBN 5-9551-0150-0

В этой книге собраны работы, посвященные некоторым легендам Средневековья. На сложных путях от мифа к литературе, по крайней мере, в рамках средневековой культуры, всевозможным легендам принадлежит доминирующая роль. Включенные в эту книгу исследования преследуют каждый раз одну и ту же цель — выявить пути формирования средневековых легенд, особенности их функционирования и их последующую судьбу.

ББК 83.3

*В оформлении переплета использована картина Ф. У. Бертона
«Свидание в башне», 1864; на задней стороне переплета —
А. Д. Михайлов и Тоша. Фотография С. Оде (Нидерланды)*

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

ISBN 5-9551-0150-0

© А. Д. Михайлов, 2006
© Языки славянской культуры, 2006

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	7
Артуровские легенды и их эволюция	12
История легенды о Тристане и Изольде	65
1. Легенда	65
2. Параллели	101
3. Источники	122
4. Эволюция	135
5. Судьба	169
Гильом Оранжский в исторических легендах и эпической традиции	175

ОТ АВТОРА

На сложных путях от мифа к литературе, по крайней мере в рамках средневековой культуры, заняли свое место легенды. Можно с уверенностью сказать, что почти вся литература Средневековья легендарна. Все сюжеты ее — это так или иначе разработанные, осмысленные, изложенные легенды. Причем в большинстве своем легенды эти — свои, локальные, местные, то есть тоже средневековые исключительно. Они не являются ни в коей мере пересказом архаичных мифов, они берут из таких мифов только отдельные мотивы, только определенный взгляд на действительность, только к этой действительности отношение. Так, среди памятников литературы Средних веков мы не найдем ни растиражирования космогонических мифов, ни рассказов, простых и незамысловатых, о первопредках о культурных героях, о духах, вмешивающихся в судьбы людей, в судьбы племени или социума. Но отдельные черты и первопредков, и культурных героев, и, особенно, беспокойных духов в персонажах средневековых легенд отыскиваются легко. Для средневековых легенд отдельные сюжеты и мотивы архаичных мифов — это благодарный строительный материал. Так что здесь нет рубежа, нет противостояния. Даже напротив. Из мифов пришли в средневековые легенды мотивы противоборства с великанами, с полуфантастическими чудовищами, вообще со сверхъестественными силами, мотивы плаванья наугад по бурному морю без весел и паруса или опасного блуждания в лесных дебрях. Правда, черты эти подчас едва заметны, так как являются не основой сюжета, а приемами его оформления. Это скорее лишь только следы. Они могут быть смутными остатками былых мифов, каким-то образом застрявшими в повествовании, в изложении легенды и не играющими никакой роли в развитии сюжета; таковы, например, лошадиные уши короля Марка в ряде версий легенды о Тристане и Изольде. Дело в том, что, в отличие от легенд, мифы раскрывают и объясняют глубинные процессы бытия — создание человека, сложение племени или рода, взаимоотношения их с окружающей природой, с высшими, надмирными силами, нередко принимающими

антропоморфные формы. С легендами — иначе. В отличие от достаточно статичных, немногословных мифов, легенды подвижны, изменчивы и в своих терминах могут описывать как кардинальные моменты существования средневекового общества и средневекового человека — государственное строительство, «собрание земель», отпор слишком настойчивым иноземцам, так и более частные, более личностные ситуации — взаимоотношения внутри не только племени или рода, но и внутри семьи, рыцарское побратимство, рыцарственную «любовь издалека», поиски каких-либо заветных предметов, в том числе поиски невесты (в данном случае влияние мифов, «память» о них еще достаточно ощутимы), и просто по сути дела бессцельные поиски приключений.

Корни мифов уходят в глубокую архаику, корни легенд — здесь, перед нами, они по большей части лежат на поверхности. Мифы универсальны, средневековые легенды конкретны и по своему историчны. Историчны двояко — они повествуют о каком-либо историческом факте, придавая ему достаточно внушительные масштабы (ведь сам исторический факт может быть и вполне незначительным, вроде битвы в Ронсевальском ущелье; битва, видимо, действительно имела место, но ничего не решала, а ее основной участник, рыцарь Роланд, был слишком незначительным историческим персонажем). Но историзм легенды может быть и иным. Некоторые легенды окрашивают в загадочные, феерические тона повествование о судьбах того или иного знатного рода, вроде увлекательного рассказа об обольстительной деве-змее, или деве-птице Мелюзине, сыгравшей заметную роль в укреплении рода Лузиньянов.

Повторим: в основе средневековых легенд лежит, как правило, какое-то историческое событие, которое может теряться в глубине веков, либо быть относительно недавним. В любом случае рассказ о таком событии или о некоем значительном персонаже оформляется в легенде по определенным стандартам, нередко заимствованным из мифологической архаики. И этому не противоречит основная идеологическая установка средневековых легенд: в большинстве из них либо как непрерывный фон, либо как основной смысл легенды присутствует

идея противостояния двух миров, находящихся в непримиримом антагонизме. Героями очень многих легенд оказываются борцы за веру, что равносильно героям, отстаивающим интересы родной страны, ее силы, ее государственности. Конфессиональные конфликты лежат в основе очень многих средневековых повествований. Вот почему христианские идеи играют в средневековых легендах такую большую роль (и это является отражением реально существовавшего непримиримого столкновения христианского мира с миром «неверных»). Ряд легенд, не имеющих далеких, глубинных корней, посвящен открытой и незамысловатой конфронтации христианского мира с миром нехристианским. Первый, христианский мир в таких легендах непременно торжествует, наиболее яркие его оппоненты в конце концов переходят в лагерь недавних своих противников и сами, как обычно все неофиты, становятся еще более убежденными борцами за новую для них веру. Между прочим, эта борьба за торжество христианства вполне логично сочетается с укреплением христианской же государственности. В других легендах христианское начало присутствует в иной форме. Оно одухотворяет такие легенды, составляет их идеологическую основу. В подобных легендах обычно речь идет о подвигах благочестия (монашестве, отшельничестве, благотворительности), вершиной чего являются поиски Святого Грааля (как чаши евхаристии), которые увенчиваются успехом только при соблюдении определенных моральных правил и исполнении целого ряда заповедей.

Вполне понятно, что и противостояние нашествиям язычников (так называемых «сарацин»), и поиски Грааля (и то, и другое — это вполне героические деяния) связаны между собой. Когда христианская государственность защищена и упрочена, можно подумать и о приобщении к христианской святине, то есть отправиться на поиски таинственной чаши Грааля. Но как бы подготовкой к ним, этим поискам, причем, подготовкой подчас совершенно неосознанной, явились многочисленные рыцарские странствия в поисках неведомых и непредсказуемых приключений — для приобретения соответствующих навыков, проверки своей силы, сноровки и находчивости, подтверждения

своего права войти в рыцарское братство, собирающееся, обычно на праздник Троицы, к Круглому Столу короля Артура и занять подобающее этому рыцарю место.

Артуровские легенды были в эпоху Средних веков не только самыми популярными, но и наиболее продуктивными. Во-первых, у них была уже удаленная в прошлое мифологическая и легендарная же основа, во-вторых, они соответствовали как утопическим настроениям средневекового рыцарства, так и политическим устремлениям высших кругов тогдашнего общества, в-третьих, своей открытостью и повествовательной конструктивностью они давали широчайший простор для создания на их основе и по их моделям все новых и новых частных легенд, вплетающихся в универсальную легенду о справедливом, величественном и героическом социуме, которым является Артурово королевство (а скорее, всемирная империя). Само собой разумеется, в этом социуме могли возникать, так сказать, «местные» конфликты, соперничества, противостояния, не затрагивающие социум в целом. Королю Артуру крайне редко приходилось вмешиваться в эти столкновения противоположных интересов и своей верховной властью наводить порядок. Иногда рассказ о таких конфликтах становился сам автономной и отчасти универсальной легендой, как произошло с повествованием о любви Тристана из Леонуа и Изольды Белокурой.

Именно артуровские легенды, в силу своей универсальности и множественности вышли за рамки Средневековья и обрели как бы новую жизнь в определенные моменты развития европейской культуры — в эпоху Возрождения, в периоды романтизма, символизма, неоромантизма и, вероятно, и позже. Показательно, что легенды о Гильоме Оранжском и даже о Карле Великом и его отважном племяннике Роланде, как более локальные — и исторически, и идеологически, — не были столь же дружно и с таким же энтузиазмом подхвачены в последующие века.

В этой небольшой книге собраны работы, посвященные лишь некоторым из легенд Средневековья. За пределами книги остались, например, легенды, тесно связанные с Ближним Востоком и его культурой (скажем, легенда о Семи мудрецах).

Написанные в разное время, но тем не менее включенные в книгу, эти работы преследовали каждый раз одну и ту же цель — выявить пути формирования средневековых легенд, особенности их функционирования и их последующую судьбу.

За последние десятилетия появилось очень большое число новых работ, посвященных легендам Средневековья. У меня не было возможности все их внимательно изучить и даже в ряде случаев просто на них сослаться. Исключения сделаны только для исследований выдающихся, да и то далеко не для всех.

В заключение мне хотелось бы с благодарностью вспомнить моих учителей, коллег и друзей-медиевистов Д. Е. Михальчи, И. Н. Голенищева-Кутузова, Б. И. Пуришева, М. И. Стеблина-Каменского, Жана-Шарля Пайена, А. Я. Гуревича, Е. М. Мелетинского, Шарля Фулона, Н. Я. Рыкову, Жанну Ватле-Виллем, Ю. Б. Корнеева.

АРТУРОВСКИЕ ЛЕГЕНДЫ И ИХ ЭВОЛЮЦИЯ

1

Так называемые «артуровские легенды»¹ прошли в своей эволюции несколько этапов, многообразно отразившись в памятниках духовной и материальной культуры народов Европы — от архивольта северных дверей собора в Модене, датированного 1096 или 1106 годом², от валлийских «романов» IX—XI вв., составивших «Мабиногион», до обширнейших прозаических циклов конца Средневековья. В этом длинном ряду книга Мэлори — «как бы прощание с миром легенд и вымысла куртуазной поры»³. Но значение книги Мэлори не только в этой завершаемости важного этапа культурного развития. Она имела, как заметил академик В. М. Жирмунский, «поистине колоссальное влияние на всю английскую литературу XIX и XX веков и является для англичан национальным классическим наследием»⁴.

Действительно, на Мэлори история литературных обработок артуровских легенд не прекращается. Даже наоборот: именно с Мэлори и некоторых более молодых его современни-

¹ Литература, посвященная артуровским легендам, огромна, поэтому укажем здесь лишь два справочных издания и несколько основополагающих работ, остальные даются, по мере надобности, по ходу статьи. Итак: *The Arthurian Encyclopedia* / Ed. by N. J. Lacy. N. Y.; L., 1986; *Minary R., Moorman Ch. An Arthurian Dictionary*. Chicago, 1990; *Faral E. La légende Arthurienne*. T. I—III. Paris, 1929; *Arthurian literature in the Middle ages* / Ed. by R. S. Loomis. Oxford, 1959; *Markale J. Le Roi Arthur*. Paris, 1980.

² См.: *Loomis R. S. Arthurian Legends in Medieval Art*. L.; N. Y., 1938. P. 32—36; *Loomis R. S. Wales and the Arthurian Legend*. Cardiff, 1956. P. 198—208.

³ *Алексеев М. П. Литература средневековой Англии и Шотландии*. М., 1984. С. 318.

⁴ Литературная газета. 10 августа 1965 г.

ков⁵ начинается череда пересказов, переделок, транскрипций⁶. В этом смысле роль Мэлори двойственна: куртуазная традиция им порядком расшатана, но не преодолена. С куртуазной средневековой традицией Мэлори еще не порывает, и его книга — еще одна (последняя, гениальная и т. д.) литературная манифестация средневековых легенд, в терминах которых описывается им окружающий мир. Таким образом, Мэлори остается в пределах куртуазной идеологической и сюжетно-стилистической системы.

Корни артуровских сказаний уходят в далекое прошлое, в «темную» эпоху V—VII вв. и еще дальше — в верования и сказания дохристианской и доримской Британии, в культуру древних кельтов. Кельтский элемент в созидании артуровских легенд — древнейший и наиболее значительный.

Кельтская цивилизация является одной из великих цивилизаций древней Европы⁷. И хотя следы ее, как чисто материальные, так и духовные, обнаруживают себя повсюду, мы знаем об этой цивилизации все еще мало. Кельтские племена населяли когда-то всю Европу, но, постоянно теснимые, они вынуждены были непрерывно мигрировать, что неизбежно приводило к гибели памятников их культуры. Национальная культурная традиция во многом утрачивала единство и жизнеспособность. Для судеб собственно литературной традиции немаловажно также то, что у многих кельтских племен существовал запрет записывать сакральные и литературные тексты: литературная (а до нее — мифологическая) традиция была здесь исключи-

⁵ Мы имеем в виду, в частности, авантюрный роман «Тристан», созданный в первые годы XVI в. Пьером Сала (См.: *Pierre Sala. Tristan, roman d'aventures du XVI^e siècle / Publié par L. Muir. Genève; Paris, 1958*). О нем см. ниже с. 167—169.

⁶ Из характерных примеров подобных переделок см.: *Les Romans de la Table Ronde mis en nouveau langage par P. Paris. T. I—V. Paris, 1868—1877; Les Romans de la Table Ronde / Nouvellement rédigés par I. Boulenger. Paris, 1961*.

⁷ См.: *Филип Я. Кельтская цивилизация и ее наследие. Прага, 1961*.

тельно устной. Когда запрет на письменную фиксацию литературных памятников был забыт, записанными оказались лишь поздние версии кельтских легенд и преданий. Поэтому, например, галльская ветвь общей культуры кельтов (рано слившаяся с культурой Древнего Рима) представлена исключительно данными археологии и свидетельствами античных писателей. Этим последним в полной мере доверять нельзя: древнеримские писатели и историографы мерили кельтскую культуру своими мерками, тем самым навязывая чуждые ей критерии. Так, древние римляне старательно искали в мифологии кельтов аналогии своим мифам и легендам, не принимая во внимание (вернее, не понимая), что эти две мифологические системы не только непохожи, но даже во многом несовместимы. Эту непохожесть и несовместимость некоторые из поздних писателей античности все-таки почувствовали и отметили не без недоумения, например Лукиан из Самосаты⁸. Он отмечал, что кельтские божества претерпевали трансформацию под воздействием культуры римлян⁹. С подобными трансформациями мы будем постоянно сталкиваться и в формирующихся артуровских легендах, что не исключает чрезвычайной устойчивости на протяжении многих веков отдельных компонентов кельтской культуры.

Кельтская цивилизация уже к началу нашей эры распалась на несколько автономных ветвей, между которыми существовал, конечно, постоянный обмен, у них были общие истоки, но пути и судьбы — разные. Кельтское культурное единство рано было утрачено. Следовательно, участие этих ветвей в сложении общей культуры средневекового Запада оказалось различным, различным же, в частности, был их вклад в формирование артуровских легенд. Пракельтский элемент просматривается в них с трудом. С большим основанием можно видеть в артуровских сказаниях отзвуки ирландских и валлийских вариантов кельтских мифов и легенд, о чем речь пойдет несколько ниже.

⁸ Лукиан. Собр. соч. Т. II. М.; Л., 1935. С. 722—724.

⁹ См.: *Le Roux F. Le Dieu celtique aux liens. De l'Ogmios de Lucien à l'Ogmios de Dürer // Ogam. Tradition celtique. Rennes, 1960. Т. XII. P. 209—234.*

Происхождение преданий о короле Артуре изучается уже давно, и здесь было предложено немало решений. Споры велись в основном вокруг того, относить ли возникновение этих преданий ко времени их первой письменной фиксации (причем здесь нередко подлинность текста Ненния, валлийского хрониста конца VIII в., бралась под сомнение, и поэтому речь шла о начале XII в.), приурочивать ли их к моменту кульминации борьбы кельтов с саксами (VI в.) или искать их истоки в кельтском фольклоре. В конце концов, для нас не так уж и важно, кем был легендарный Артур — римским легионером¹⁰ или кельтским вождем¹¹, не так уж важно, существовал ли он вообще¹² (видимо, существовал: археологические раскопки последних лет¹³ подтверждают свидетельства средневековых летописцев). Важнее другое: необычайная, поистине удивительная и стойкая популярность артуровских легенд несомненно объясняется условиями их возникновения и функционирования; в их эволюции отразился путь от мифологии к литературе (через фольклор) и дальнейшая трансформация последней. Каждый из этих переломов и превращений оставил след в изучаемых нами легендах. Артур не был только кельтским вождем, только римским военачальником, только мифологическим героем древних бриттов. Поэтому различные этимологии его имени, которые мы сейчас перечислим, не ошибочны, а узки. Имя Артура возводят к латинскому *Artorius*, к индоевропейскому *ara-* (землепашец), к кельтскому *artos* (медведь), к ирландскому *art* (камень) и т. д.¹⁴ В действительности имя Артура, как и сложенные о нем легенды, — многослойны. Они подобны средневековому палимпсесту, где сквозь новый текст смутно просматривается старая рукопись, которая никогда

¹⁰ См.: *Rhys J. Studies in the Arthurian Legend*. L., 1891. P. 7.

¹¹ См.: *Jones W. L. King Arthur in history and legend*. Cambridge, 1914. P. 17.

¹² См. *Jackson K. H. The Arthur of history // Arthurian literature in the Middle ages*. Oxford, 1959. P. 10.

¹³ См., например: *О. Орестов. Легенды и быль о короле Артуре // Вокруг света*. 1971. № 1. С. 63—67.

¹⁴ *Faral E. La légende Arthurienne*. T. I. Paris, 1929. P. 134.

не оказывается стертой до конца. С этой многослойностью артуровских легенд мы сталкиваемся не только в обширных сводах и компиляциях XIII—XIV вв., где обилие и разнородность источников оборачиваются противоречиями в развитии сюжета, обрисовке действующих лиц и т. п. (не избежал этого и Мэлори), но и в более сюжетно завершенных, замкнутых произведениях, как, например, в романах Кретьена де Труа.

Попытки исключительно мифологического истолкования артуровских легенд следует признать несостоятельными. Для этого просто нет материала, хотя отдельные пережитки древних магических ритуалов (например, обряда инициации и т. п.) присутствуют даже в поздних литературных обработках «бретонских» сюжетов. Теперь от исключительно мифологической интерпретации артуровских легенд подавляющее большинство исследователей отказалось. Так, если Джон Рис¹⁵ видел в Артуре, исходя из этимологии, им принятой (ага — землешаг), какое-то кельтское аграрное божество, то Роджер Шерман Лумис¹⁶ убедительно показал, что в легендах о короле Артуре не удается обнаружить каких-либо рудиментов сельскохозяйственных мифов. Нет в Артуре и черт «первопредка» или культурного героя, типичных для древнейшего слоя фольклора доклассового общества¹⁷. Однако некоторые мотивы кельтской мифологии в сказаниях об Артуре все-таки присутствуют, что убедительно показано Р. Ш. Лумисом в серии его работ (например, отождествление Артура с богом Браном-вороном).

Говоря об Артуре как о мифологическом персонаже (вернее, о его мифологических истоках или эквивалентах), нельзя забывать о том, что состав плохо известного нам кельтского пантеона все время менялся, причем не только количественно, но и функционально. Нельзя также не учитывать «обратной связи»: столкновение мифов с исторической действительностью

¹⁵ *Rhys J.* Op. cit. P. 39 sqq.

¹⁶ *Loomis R. S.* Celtic Myth and Arthurian romance. N. Y., 1927. P. 350—355.

¹⁷ См.: *Мелетинский Е. М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М., 1963. С. 25—72.

отзывалось перераспределением старых и возникновением новых мифологем. К старым мифам мы подчас идем неизбежным путем реконструкции (нередко — ювелирным по тонкости, но и по хрупкости, методом аналогий). При этом многослойность мифов вряд ли может быть с достаточной точностью учтена. Добавим, что сказания об Артуре, зафиксированные в валлийских текстах, — вторичного происхождения. Как полагает Р. Ш. Лумис¹⁸, в них немало ирландских элементов. В кельтской мифологической системе — не один слой. Эта система развивалась в постоянном взаимодействии и столкновении с рудиментами мифологии пиктов (давших мировой культуре прообраз Тристана) и со сказаниями соседних народов (в частности, очевидно, скандинавов, издавна совершавших набеги на Британские острова)¹⁹.

Кельтский пантеон продолжает вызывать споры, хотя его изучение ведется со времен Цезаря, Плиния и Страбона. Уже у Цезаря мы находим параллели между кельтскими (галльскими) божествами и богами Древнего Рима. В основном опираясь на писания древних, были выявлены в верованиях кельтов некоторые аналоги римских богов. Так, с Меркурием сопоставляется обычно Луг Длинной Руки, бог света, обладающий функциями всех других богов (очевидно, пережитки солярных культов); с Юпитером — Дагда, бог-друид, прорицатель, покровитель дружбы; с Марсом — Огме (Огмий, Огам), бог войны, но одновременно бог красноречия и письменности (в его функции входило также препровождать людей в иной мир); с Вулканом — Гойбниу, бог кузнечного ремесла; с Минервой — Бригита, мать богов и поэтов, богиня поэзии и ремесел; с Аполлоном²⁰ — Ойнгус (ирландское Мак Ог, валлийское Мабон, галльское Мапонийус), бог молодости и красоты.

¹⁸ Loomis R. S. *Wales and the Arthurian Legend*. Cardiff, 1956. P. 20.

¹⁹ См. обобщающую работу по кельтской мифологии: M.-L. Sioestedt. *Dieux et héros des Celtes*. Paris, 1940.

²⁰ См.: Le Roux F. *Notes d'Histoire des Religions*. 9. Introduction à une étude de l'«Apollon» celtique // Ogam. 1960. T. XII. P. 59—72.

Но эти параллели охватывают ничтожное число кельтских богов. По данным археологии, эпиграфики, нумизматики, литературы, мы сталкиваемся с десятками и даже сотнями кельтских божеств с довольно нечетким и противоречивым распределением функций. Такое обилие не раз ставило в тупик исследователей. Это обилие можно объяснить двумя причинами. С одной стороны, эта чрезмерная населенность кельтского пантеона отражает наличие местных божеств, поклонение которым было локально ограниченным и не вполне повторяло систему поклонений и ритуалов соседних, а тем более удаленных кельтских племен. У разных племен были и разные теонимы (за исключением нескольких общих, восходящих к пракельтскому пантеону, но их функционирование у разных племен могло не совпадать). С другой стороны, лингвистический анализ показывает, что это кажущееся обилие божеств — фиктивно: перед нами не разные боги, а лишь многочисленные прозвища (часто ситуативные, т. е. свертывающие сюжет, а также эпитетные) очень немногих божеств. Ряд ученых вообще склонны утверждать, что для древних кельтов, по крайней мере в период их независимости, характерна тенденция к монотеизму²¹. Впрочем, делаются оговорки: единое божество (пракельтов?) обычно выступает в нескольких лицах, чаще всего в трех (сакральное число у большинства первобытных народов).

Помимо почитания мифологических персонажей, у древних кельтов был распространен стойко державшийся, даже в романизованных и христианизированных областях, культ воды, камней и священных деревьев²². Кстати, этот культ всевозможных источников и озер дошел и до артуровской традиции, отозвавшись во множестве текстов, где говорится о воде в легендах и романах бретонского цикла. В этих легендах и романах герои проводят в недрах озер целые периоды своей жизни (как, например, Ланселот, получивший воспитание в подводном замке

²¹ *Le Roux F.* Introduction générale à l'étude de la tradition celtique // *Ogam.* 1967. Т. XIX. Р. 352.

²² *Ettinger E.* Les conditions naturelles des légendes celtiques // *Ogam.* 1960. Т. XII. Р. 101—112.

у Владычицы Озера), постоянно возвращаются туда, находятся в общении с жителями озер и т. д. В озеро падает и меч короля Артура Экскалибур, подхваченный показавшейся оттуда рукой. Помимо озер, в кельтском фольклоре и в артуровских легендах немалое место предоставлено и всевозможным источникам, многие из которых заколдованы, чудесны и т. п. Тема брода, который не каждому дано отыскать и у которого происходят решительные схватки героев, также весьма характерна для артуровских сказаний. Недавние археологические поиски на дне озер, ручьев и колодцев говорят о том, что подобные места издавна были предметом поклонения у разных кельтских племен.

Отметим также у кельтов распространенный культ животных, которые часто наделялись сверхъестественной силой, с которыми люди и боги находятся в сложных отношениях то дружбы, то вражды. По сообщениям средневековых хронистов, у кельтов существовала твердая вера в возможность превращений человека в животное (волка, вепря и т. д.) и обратно, и эту веру не смогло сокрушить даже христианство. Часто в верованиях кельтов фигурировали фантастические животные — трехрогие быки, единороги и т. п. Это внимательное, в известной мере даже почтительное отношение к животным отразилось и в артуровских легендах, где кони, собаки, вепри, ястребы и т. д. имеют почти обязательно собственные имена, находятся в активных отношениях с людьми, но в то же время сохраняют по отношению к ним большую независимость.

У древних кельтов был очень развит культ героев. Полуисторические персонажи, например кельтский царь VI в. до н. э. Амбига или военачальники Белловез и Сеговез, очень быстро становились героями народных легенд. Так сложились кельтские эпические сказания, памятники которых лучше всего сохранились в Ирландии, менее других кельтских областей подвергавшейся чужеземным влияниям. От ирландского героического эпоса нет прямой дороги к артуровским легендам, но известная связь между героями ирландских и артуровских сказаний безусловно есть.

Из героев ирландской мифологии и ирландского народного эпоса наиболее близок к Артуру король Улада Конхобар. Его

мудрость и справедливость напоминают аналогичные качества Артура, а его двор в Эмайн-Махе, состоящий из доблестнейших и славнейших рыцарей, — артуровский Камелот. Вот описание правления Конхобара из саги «Сватовство к Эмер»: «Жил некогда великий и славный король в Эмайн-Махе, Конхобар, сын Фахтны Фатаха. Блага и богатство были в изобилии у уладов, пока правил он. Мир был тогда, спокойствие и всем людям — добрый привет. Было вдоволь плодов и всякого урожая, а также и жатвы морской. Были довольство, справедливость и доброе владычество над людьми Ирландии в течение всего этого времени. В королевском доме в Эмайн были благолепие, пышность и всякое обилие»²³. Далее следует описание королевского дворца, поражавшего своим великолепием и разумной планировкой. Во дворце часто устраивались шумные трапезы, в которых участвовали все славные воины королевства: «Поистине все доблестные воины из числа мужей Улада находили себе место в королевском доме во время попоек, и все же не было при этом никакой тесноты. Блестящие, статные, прекрасны были доблестные воины, люди Улада, собиравшиеся в этом доме. В нем происходило много великих собраний всякого рода и дивных увеселений. Были там игры, музыка и пение, герои показывали подвиги ловкости, поэты пели песни свои, арфисты и музыканты играли на своих инструментах»²⁴. Однако при всем разительном сходстве со двором Артура, описанным в рыцарских романах (даже со дворами государей в развитых формах героического эпоса), двор Конхобара более примитивен и груб; в нем нередки резкие перебранки и драки, что было уже невозможно в Камелоте (по крайней мере в Камелоте рыцарских романов), где общество руководствовалось законами куртуазного вежества. Это различие не может нас удивлять, ибо сказания о Конхобаре и легенды о короле Артуре относятся к разным стадиям культурного развития, — одни возникли в первобытно-племенной среде, где разложение родового строя

²³ Ирландские саги / Пер., предисл., вступит. ст. и коммент. А. А. Смирнова. Л., 1933. С. 105.

²⁴ Там же. С. 106.

только начиналось, другие — в обстановке складывающегося феодального общества. В ирландских сагах перед нами процесс перехода (через циклизацию) от богатырской сказки к героическому эпосу; свойственная последнему историчность в них лишь намечается. Ирландские саги сложились, очевидно, еще до римского завоевания и христианизации Британских островов (Ирландия римлянами и не была завоевана), артуровские же легенды возникли позже, они несут на себе отпечаток римской культуры, римского миропонимания. Не случайно Конхобар является одним из королей Ирландии, тогда как Артур правит всей Британией, а по существу стоит во главе всего Западного мира (вот почему его в искусстве Средневековья так часто сопоставляли с Карлом Великим).

И другие герои артуровских сказаний находят себе аналогов в ирландском эпосе. Тот же Конхобар в саге «Изгнание сыновей Уснеха» является параллелью королю Марку в легенде о Тристане и Изольде. Самый популярный герой древних ирландцев, Кухулин, может быть сопоставлен с Гавейном артуровского цикла²⁵. Да и не только с ним. Черты Кухулина можно найти и у героев артуровских легенд («Многими дарами обладал он, — говорится в саге «Сватовство к Эмер», — прежде всего — даром мудрости (пока не овладевал им боевой пыл), далее — даром подвигов, даром игры в разные игры на доске, даром счета, даром пророчества, даром пронизательности. Три недостатка было у Кухулина: то, что он был слишком молод, то, что он был слишком смел, и то, что он был слишком прекрасен»²⁶); в самом деле, все это легко обнаружить и у Ивейна, и у Ланселота, и у Персеваля.

Было бы ошибкой утверждать, что образы Кухулина или Конхобара в ходе развития народно-эпической традиции легли в основу образов героев артуровских легенд. Характерные и для тех и для других мотивы героического детства, инициации, поисков далекой невесты, борьбы с чудовищем и т. п. — суть неперменные компоненты биографии эпического героя.

²⁵ Loomis R. S. Wales and the Arthurian Legend. P. 77—78.

²⁶ Ирландские саги. С. 107.

Таким образом, в артуровских сказаниях повторяется лишь общая модель.

В основе артуровских легенд лежат кельтские эпические сказания; их ирландская вариация известна нам лучше всего. Поэтому ирландские саги — не источник, а параллель, в известной мере даже модель легенд о короле Артуре. Здесь не следует выстраивать прямолинейных генетических рядов. Так, например, было бы заманчиво, но слишком неосмотрительно видеть прообраз волшебника Мерлина в советнике Конхобара, друиде Катбаде, или в боге Мидере, известном даром превращений и любовью к смертной женщине. Мерлин артуровских легенд несомненно унаследовал многие черты этих мифологических персонажей, но не может быть возведен непосредственно и прямолинейно к ним.

Еще меньше оснований видеть истоки артуровских легенд в ранних памятниках валлийского эпоса. В таких сагах (этот термин применяется нами условно, по аналогии с ирландскими сагами), как «Мабиноги²⁷ о Пуйле», «Мабиноги о Бранвен», «Мабиноги о Манавидане, сыне Лира», «Мабиноги о Мате, сыне Матонви», историческая действительность (военные столкновения племен, борьба за власть и т. д.) переосмыслена мифологически. Здесь действие свободно переносится в Иной Мир (Аннос), герои меняются обликами, превращаются в животных и птиц, сочетаются браком с неземными существами (такова, например, таинственная женщина Рианнос, которую всегда сопровождают птицы, чье пение заставляет забыть о времени), плодородные земли внезапно превращаются в пустыню, заколдованные замки исчезают при приближении героя и т. д. Этот феерический элемент сочетается с жестокостью нравов и даже с некоторыми пережитками матриархата (отношение юного витязя Придери к матери, которую он, по смерти

²⁷ Этот термин имеет разные толкования, его переводят и как «рассказ о молодости и приключениях героя», и как «то, что должен знать рассказчик — ученик барда». См.: Мабиногион: Волшебные легенды Уэльса // Пер., вступит. статья и примеч. В. В. Эрлихмана. М., 1995.

Пуила, выдает замуж за короля Манавидана). В артуровские легенды из ранних валлийских саг на уровне сюжета не было перенесено ничего. Эпические мотивы, как и в случае с ирландскими сагами, отражают достаточно общую модель. Но валлийский эпос отозвался в сказаниях об Артуре своей стилистикой, своим волшебным, феерическим колоритом, поэтичным отношением к природе, населенной духами и активной по отношению к человеку, богатством фантазии.

Итак, первый этап — это как бы Артур до Артура. Нет ни имени, ни героических деяний, ни привычного нам окружения. Есть лишь «мотивы», которые очень скоро найдут отклик в ранних памятниках кельтской (валлийской) литературы и фольклора, где будет фигурировать и Артур.

(Такой же случай и с другим популярнейшим героем средневекового Запада — Тристаном: ирландский Найси или шотландский Даэрмейд — это тоже Тристаны до Тристана²⁸.)

Очень скоро в развитии артуровских легенд появился новый, весьма действенный фактор — христианство. Все, чем может оперировать современная кельтология, т. е. не только рукописи, достаточно поздние, но и произведения, которые несомненно на несколько веков старше этих рукописей, создано в христианизированной Британии. Лишь основа легенд, впрочем очень плотная, их первичный слой — чисто языческие.

Британские острова, особенно Ирландия, были христианизированы очень рано и очень мирно. Поэтому христианская культура не уничтожила языческую, а обогатила последнюю, принесла знакомство с греческой и римской литературой, традиции которых нашли здесь твердую почву (вот почему при дворе Карла Великого, среди деятелей каролингского Возрождения было немало ирландцев). Как заметил А. А. Смирнов, «еще долго после официального введения христианства в народе держалось двоеверие. Да и само ирландское духовенство проявило в этом отношении гораздо большую терпимость, чем

²⁸ См.: Смирнов А. А. Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам // Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965. С. 49—64.

духовенство в других странах. Удар пришелся главным образом по пантеону верховных богов. Что же касается веры в духов, то она сохранила в сагах свое прежнее место. Более того, она даже расширилась против прежнего. Именно большинство богов, утратив право на существование в своей «почетной» форме, не умерло, но перешло в низший разряд — в разряд духов: последних, как известно, христианская церковь терпела, отождествляя их с «дьяволами»²⁹. Именно благодаря не вытесненным христианством, а приспособившимся к нему народным верованиям артуровские легенды оказались в такой степени насыщенными мотивами сверхъестественного, чудесного, фантастического. То есть характерные черты кельтского мироощущения благодаря вызванным христианством трансформациям кое в чем даже усилились.

Ранняя христианизация объясняет также, почему на Британских островах столь значительны были традиции восточного христианства (Палестины, Сирии, Египта и т. д.) — монашество, отшельничество и т. п., почему сюда проникли некоторые восточные культы (например, Митры³⁰). Да и сложившаяся здесь церковная организация оказалась весьма своеобразной, отличающейся от континентальной. В христианизированной Британии, особенно в северной ее части, почти не было городов, а следовательно, не было епископств. Основными религиозными центрами стали монастыри. Их настоятелями, как правило, бывали отпрыски местных княжеских семей, а поэтому руководство монастырями редко уходило из рук одного рода, становясь как бы наследственным. Таким образом, монастыри становились средоточием и духовной и светской власти. Барды и филиды также неизменно тяготели к монастырям, и их устное творчество, арсеналом и почвой которого была кельтская мифология, развивалось рядом с письменной латинской традицией, параллельно ей, без непримиримого противоборства и противостояния. Поэтому воздействие библейских мотивов

²⁹ Ирландские саги. С. 33—34.

³⁰ См.: *Филип Я.* Кельтская цивилизация и ее наследие. С. 168.

было здесь, с одной стороны, глубоким и органичным, с другой же стороны — лишенным категорической императивности. Ранняя христианизация, приобщение в той или иной мере к раннему христианству объясняют, наконец, тот культ апокрифических евангелий, особенно «Евангелия от Никодима», и, в частности, легенд об Иосифе Аримафейском, которые зафиксированы на Британских островах уже в VII в.³¹ Этот культ Иосифа оказал сильнейшее воздействие на формирование артуровских легенд, вообще на самоощущение британцев: в Иосифе видели христианизатора Британии, в какой-то мере даже ее родоначальника.

Эрнест Ренан отмечал как главные черты ранней кельтской литературы абстрактность, кротость, пассивность, мечтательность³². Известный английский поэт XIX века Мэтью Арнольд³³ говорил о страстности, любви к фантастическому, о меланхолии. При всей односторонности этих оценок, в них немало верного. Очень справедливо, например, замечание Э. Ренана о том, что известная нам литература кельтов вполне самостоятельна и христианский элемент в ней едва заметен: «Вся природа заколдована и изобилует, подобно воображению, бесконечно разнообразными созданиями. Христианство редко обнаруживается; хотя иногда и чувствуется его близость, но оно ни в чем не изменяет той естественной среды, в которой все происходит. Епископ фигурирует за столом рядом с Артуром, но его функции ограничиваются только тем, что он благословляет блюда»³⁴. Современные кельтологи, например, Жан Марк³⁵, отмечают в поэзии кельтов особую созерцательность, вызванную близостью к природе. Кстати, эта близость подкреплялась у христианизиро-

³¹ См.: *Marx J. Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne.* Paris, 1965. P. 160—164. См. также: *Chadwick N. The Age of the Saints in the early Celtic church.* Oxford, 1961.

³² Ренан Э. Поэзия кельтических рас // Ренан Э. Собр. соч. Т. 3. Киев, 1902. С. 182—219.

³³ *Arnold M. On the study of Celtic literature.* L., 1867.

³⁴ Ренан Э. Собр. соч. Т. 3. С. 189.

³⁵ *Marx J. Nouvelles recherches sur la littérature arthurienne.* P. 9.

ванных кельтов широко распространенным отшельничеством. Монахи-отшельники, селившиеся в живописных местах, были не выдумкой авторов романов «бретонского цикла», а исторической реальностью тех «темных» веков.

Отшельническим духом овеяна и поэзия первых валлийских бардов — Анейрина, Талиесина и др. Долгое время считалось, что их творчество является поздней обработкой каких-то сказаний о мифологических и национальных героях (Кадуаладре, Артуре и др.). Новейшие исследования (прежде всего сэра Айвора Вильямса ³⁶) показали, что эти барды существовали в действительности и их произведения, являясь позднейшими записями, восходят к VI в. Таким образом, достаточно древней оказывается и валлийская поэма «Гододдин», рассказывающая о героической гибели одного из кельтских племен. В поэме, приписываемой Анейрину и относящейся к панегирическому жанру (в ней восхваляются воины короля Эдинбурга Миниддаука), упоминается военачальник Артур, довольно зловещая фигура: стаи воронов слетаются к тем местам, где поработал Артуров меч, так как там для этих птиц, питающихся трупами, всегда есть обильная добыча. Здесь перед нами узко племенной герой. Есть лишь имя. Идеологического наполнения, составившего суть артуровских легенд, еще нет. Впрочем, как полагает Ж. Маркс ³⁷, фигура Артура в этой поэме может быть позднейшей интерполяцией.

В одной из поэм, приписываемых барду Талиесину («Добыча Аннона»), повествуется о рискованной экспедиции, предпринятой Артуром против загадочного города-крепости, расположенного, по-видимому, в потустороннем мире (путешествия в загробный мир типичны для валлийского и ирландского фольклора и мифологии — ср. ирландскую сагу «Плавание Брана сына Фебала» ³⁸) и напоминающего «Остров фей» (Caer Siddi) валлийской мифологии. Вместе с Артуром отправляются на поиски обетованной страны три корабля с воинами, стремящими-

³⁶ *Williams J. Studies in Early Welsh Poetry. Dublin, 1944.*

³⁷ *Marx J. Nouvelles recherches.... P. 24.*

³⁸ Ирландские саги. С. 237—246.

ся раздобыть таинственный котел, купание в котором дарует вечную молодость. Культовые котлы постоянно фигурировали в верованиях кельтов. Академик Ян Филип пишет по этому поводу: «В этой символике... важное место занимал, кроме прочего, как на островах, так и на континенте, культовый котелок. В Ирландии магический котелок был символом изобилия и бессмертия и часто помещался на священном месте или в здании. При торжествах, известных под названием гобния, в котле варилось магическое пиво для питания и подкрепления божеств»³⁹. Поиски магических котлов из валлийской литературы перейдут и в артуровские романы. Из описанной в поэме «Добыча Аннона» опасной экспедиции возвращается лишь Артур и девять его воинов. Поэма окрашена в сумрачные, трагические тона. И здесь Артур — лишь племенной герой.

Для нас наиболее существен вопрос о том, является ли упоминание в валлийских литературных памятниках имени Артура всегда позднейшей интерполяцией, как иногда полагают. Или оно присутствовало в наиболее раннем, восходящем к VI—VII вв. слое. Вопрос этот сложен и не имеет, по-видимому, однозначного решения. Наиболее ранние памятники валлийской поэзии⁴⁰ собраны в достаточно поздних рукописях, состав которых пестр и неровен. Здесь Артур упоминается не только как непобедимый, отмеченный чертами первобытной жестокости и кровожадности воин, но и уже во многом мудрый король. То есть не только племенной герой, но и герой всех бриттов. Как произошло это превращение? Когда оно произошло? Здесь от мифологии и фольклора мы переходим к историческим судьбам островных кельтов.

2

В 407 г. римские легионы покинули Британию. С середины V в. отряды саксов начинают все глубже проникать на терри-

³⁹ Филип Я. Кельтская цивилизация и ее наследие. С. 171.

⁴⁰ См. о них: Jackson K. H. Arthur in early welsh verse // Arthurian literature... P. 12—19.

торию Уэльса. Поэтический мир кельтских легенд наполняется духом сопротивления и борьбы⁴¹. В этой обстановке начинается, на старой основе, сложение новых легенд, легенд о сопротивлении завоевателям. Это было одно из великих «сопротивлений» Средневековья: по своим литературным последствиям оно может быть сопоставлено с испанской реконкистой или борьбой русского народа против татаро-монгольского ига. Один из эпизодов этой многовековой борьбы — битва при горе Бадоне, о которой патетически рассказал в середине VI в. латинский хронист Гильдас, становится сюжетным ядром легенды, последним великим подвигом героя. Совершенно понятно, почему именно эта битва оказывается в центре создаваемой легенды: это был наиболее яркий, наиболее значительный успех кельтов. Вокруг этого эпизода группируются другие. В конце концов у Артура, как и у Геркулеса, оказывается двенадцать подвигов. Но их первый перечень, данный Неннием, возникнет позднее. Гильдас и писавший два века спустя Беда Достопочтенный (его «*Historia ecclesiastica gentis Anglorum*» датируется 731 годом) не упоминают ни всех этих сражений, ни самого Артура.

Однако отметим у Беды («*Hist. eccl.*», III, I, 2) упоминание короля Нортумбрии Освальда, грозного противника саксов. Освальд был горячим поклонником Богородицы; однажды на поле боя он своими руками водрузил в ее честь крест. Это стало легендой. Мотив из одной легенды перекочевал в другую: по свидетельству Ненния, Артур в одной из битв несет на своих плечах изображение девы Марии⁴². Здесь, как и в ряде сле-

⁴¹ *Marx J.* Les littératures celtiques. Paris, 1959. P. 13.

⁴² «*Octavum fuit bellum in castello Guinnion, in quo Arthur portavit imaginem sanctae Mariae perpetuae virginis super humeros suos, et pagani versi sunt in fugam in illo die, et caedes magna fuit super illos per virtutem Domini nostri Jesu Christi et per virtutem sanctae Mariae virginis genitricis ejus*» (*Faral E.* Op. cit. T. III. P. 39): «Восьмая война была у крепости Гвиннион, когда Артур поднял на свои плечи изображение святой Марии Приснодевы, и язычники были обращены в бегство в этот самый день, и большая резня была учине-

дующих текстов, борьба с англосаксонским нашествием приобретает религиозную окраску: бритты обороняют не только свою землю, но и веру, и одерживаемые ими победы как бы даруются по божественному соизволению. Этот религиозный элемент, не находящийся в противоречии с исторической действительностью (кельты были христианами, англы, саксы и юты — варварами), лишь в незначительной степени затронул легенду об Артуре на первых этапах ее развития. В собственно кельтских литературных памятниках, созданных вскоре после завоевания, т. е. начиная со второй половины VI в., он не прослеживается. Таким образом, элементы культа девы Марии не являются существенным моментом в формировании артуровской легенды. Параллель Освальд — Артур — не решающая, боковая.

Гильдас и Беда были, по-видимому, не валлийцами. Поэтому им, типичным средневековым хронистам, людям латинской культуры, мифологизирующая тенденция в интерпретации истории была чужда. Участие в одном из сражений простого кельтского военачальника (который превратится у Ненния в «*dux bellogum*») прошло для них незамеченным. У Гильдаса победа при горе Бадоне связывается с неким Аврелием Амброзием, римским легионером, грозой саксов. У Ненния (или автора приписываемой ему хроники), тесно связанного с местной средой, герой этого сражения вполне естественно становится кельтом. Впрочем, те двенадцать сражений, о которых идет речь у Ненния, не могут быть связаны с одним лицом, ибо между ними несомненно лежит большой временной промежуток. Если же отбросить хронологические соображения (которые довольно гипотетичны для «темной эпохи»), то невозможность совершения одним лицом всех двенадцати подвигов подтверждается границей продвижения англосаксов на Запад к середине VI в. (Эдинбург — Йорк — Линкольн — Дорчестер — Саутгемптон): двенадцать пунктов, упомянутых Неннием, слишком далеко отстоят от этой линии. Совершенно очевидно что быстро сложившаяся «легенда о сопротивлении» приписала

на им с помощью доблестного Господа нашего Иисуса Христа и святой девы Марии, родительницы его».

все эти эпизоды длительной борьбы кельтов с саксами одному лицу — простому военачальнику, вождю одного из кельтских отрядов. Такое превращение скромного военного эпизода в центральное ядро национальной легенды не должно нас удивлять — так не раз случалось в эпоху Средневековья (достаточно вспомнить Роланда и битву в Ронсевальском ущелье).

Как полагал Э. Фараль⁴³, выдвигание Артура как героя легенды об успешном противостоянии захватчикам связано с началом продвижения англосаксов на Север, что по времени ближе к первой редакции книги Ненния⁴⁴. Пограничные схватки кельтов с отрядами скоттов и пиктов отошли на задний план перед иноземным вторжением с Юга, и эта переориентация и внезапное напряжение борьбы и явилось отправным пунктом в развитии легенды. Лишь затем, когда общие задачи противостояния захватчикам привели к усилению кельтской общности (в самосознании, но не политически), легенды об Артуре попали и на юг. Подвиги «Артура», одного из вождей северных кельтов, были слишком незначительны, чтобы дойти до Беды или Гильдаса; приписанные ему легендой оказались достаточными, чтобы вдохновить Ненния и его последователей. «В результате этих превращений, — замечает Э. Фараль, — Артур, вождь северных бриттов, герой локальных сражений, приобретает в тексте «Артурианы», в том виде, в каком она дошла до нас, черты героя, чьи подвиги распространяются на всю Британию, и в котором последующие поколения призваны прославлять наиболее крупного государя британской национальной истории»⁴⁵.

⁴³ Faral E. Op. cit. T. I. P. 147.

⁴⁴ В книге Ненния четко прослеживаются разные хронологические пласты; так до гл. 36 основа книги — южная и более ранняя, затем появляются мотивы северной Британии, когда и возникает фигура Артура. Русский перевод «Истории бриттов» Ненния см.: Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина. М., 1984. С. 171—193 (здесь же, естественно, и перевод обеих книг Гальфрида).

⁴⁵ Faral J. Op. cit. T. I. P. 147.

Кельтская эпическая традиция, создавшая образы Конхобара, Кухулина, Пуйла, Придери и др., соприкоснулась с исторической реальностью, которая сразу же стала мифологизироваться. Сначала сложилась легенда о двенадцати подвигах Артура с кульминацией при горе Бадоне («Duodecimum fuit bellum in monte Badonis, in quo cogerunt in uno die nongenti sexaginta viri de uno impetu Arthur»⁴⁶), затем Артур превращается просто в мудрого непобедимого правителя, заступника кельтов. Валлийская основа этих легенд несомненна, хотя собственно валлийских памятников, отражающих первый слой легенды (борьба с саксами), крайне мало. Действительно, Артур как победоносный вождь кельтов в их столкновении с англосаксами запечатлен в немногих текстах, причем текстах по преимуществу латинских (от Ненния до Гальфрида Монмутского), хотя и написанных с валлийских позиций.

Книга Ненния важна для нас не своим влиянием на последующее развитие артуровской легенды (влияние это было действительно незначительным и ни в какой мере не может быть сопоставлено с воздействием Гальфрида Монмутского); произведение Ненния, — это свидетельство поворотного пункта в развитии легенды: частный эпизод, частный незначительный герой (как уже говорилось) в результате своего появления в момент особого напряжения сил и личной удачливости оказывается в центре творимой национальной легенды, аккумулируя все наиболее значительные события национальной истории. Книга Ненния — живое свидетельство существования легенды, ее развитости, ее активного функционирования в кельтской среде.

Немаловажно было и то, что хотя борьба кельтов с англосаксонским завоеванием была отмечена эпизодическими успехами, в целом же слабые, разрозненные кельтские племена были обречены на поражение. Это сразу придало творимой легенде скорбный колорит плача о национальной трагедии и одновременно нерасторжимо связало ее с упорной мечтой о грядущем

⁴⁶ Ibid. Т. III. Р. 38—39: «Двенадцатой была война на горе Бадон, когда при одной лишь вылазке Артура в один день были уничтожены 960 человек».

щем реванше. Тем самым артуровские легенды при своем возникновении в самосознании кельтов имели компенсаторный характер. Вера в реванш, надежда на который связывалась с именем Артура, оплодотворяла национальную жизнь в сохранившихся независимых частях Британии. А известную самостоятельность не потеряли лишь западные (часть Уэльса, Корнуолл) и северные (Шотландия) земли, где возникли княжества и королевства раннефеодалного типа (подобно государствам англов, саксов и ютов — на острове, или франков, бургундов, вестготов и т. п. — на континенте). Эти княжества и королевства не теряли независимости очень долго, пережив нашествие датчан в VIII—IX вв. и нормандское завоевание XI в. История сохранила нам имена ряда этих правителей; некоторые из них предпринимали даже попытки объединить под своей рукой весь Уэльс. Таковы Родри Великий, Хоуэлл Добрый, Луелин Великий, жившие в IX—X вв. Интенсивная работа, направленная на созидание кельтской государственности⁴⁷, превратила Артура из непобедимого полководца в мудрого государя.

Совершилось это не сразу. Тут, т. е. в промежутке между Неннием и Гальфридом Монмутским, перед нами памятники двух родов. С одной стороны, это жития местных святых, написанные не всегда валлийцами и почти всегда — не с кельтских позиций, с другой стороны — памятники валлийской литературы, записанные довольно поздно, но относящиеся как раз к интересующему нас периоду.

Труды агиографов (авторов плохо сохранившихся жизнеописаний св. Патерна, св. Карантока) интересны нам прежде всего как свидетельства большой популярности артуровских легенд в Южном Уэльсе. Очень характерно отношение церковных писателей к Артуру. Для них он не идеальный герой, не по-

⁴⁷ Работа не совершенно бесплодная: завоеватели-норманны вынуждены были считаться с кельтскими князьками (последний из них — Луелин аб Груффидд — умер в 1282 г.), а Эдуард I (1272—1307), король из норманнской династии, предусмотрительно ввел титул принца Уэльского для наследника престола, тем самым подчеркнув значение валлийских земель в своем королевстве.

следняя надежда поработенных кельтов; он местный властитель, жестокий, сластолюбивый и коварный⁴⁸. Такова первоначальная точка зрения католической церкви на Артура. Лишь в «постмонмутский» период она существенным образом изменится. Писавший уже в начале XII в. Уильям Малмсберийский не без осуждения отмечал чрезвычайное распространение среди кельтского населения легенд об Артуре⁴⁹, которым в народе «бредят до сего дня».

Таким образом, латинские источники (кроме уже упомянутых, «*Annales Cambriae*», «*Miracula Sanctae Mariae Laudunensis*» Германа Турнейского, «*Mirabilia*», «*Vita Sancti Goesnovii*», «*Historia Anglorum*» Генри Хэнтингдона и некоторые другие) говорят нам лишь о существовании и популярности артуровских легенд в кельтской среде. Источники эти, как полагал Э. Фараль⁵⁰, и послужили отправной точкой для Гальфрида Монмутского, а использовал он по существу одного Ненния, отбросив остальных, так как они ничего не могли ему дать.

Как мы уже могли убедиться, точка зрения Э. Фарала в настоящее время должна быть признана ошибочной. Следует отделять свидетельства (пусть очень значительные и красноречивые) о функционировании легенды от памятников, ее воплощающих. К последним, кроме «Британской истории» Ненния, относится ряд кельтских текстов, датировка которых в последние годы была коренным образом пересмотрена. В первую очередь здесь должен быть назван замечательный валлийский роман (термин этот употреблен в данном контексте условно; можно было бы сказать и «сага») «Кулох и Олуэн» (или «Килох и Олвен»).

Содержание этого произведения, справедливо вызывающего пристальнейший интерес исследователей, сводится к следующему

⁴⁸ См.: *Faral E. Op. cit. T. I. P. 243*

⁴⁹ «*Hic est Artur de quo Britonum nugae hodieque delirant*» (*Faral E. Op. cit. T. I. P. 247*): «Это Артур, о котором бритты еще и теперь всякий вздор в упомощении несут».

⁵⁰ *Faral E. Op. cit. T. I. P. 257—261.*

щему. Повествование представляет собой типично эпический рассказ о добывании невесты. В центре его — юноша Кулох, отправляющийся на поиски нареченной, которой он никогда не видел и о которой поведала ему его мачеха. По ее словам, юная Олуэн прекрасна, но девушку очень трудно добыть, так как ее ревниво сторожит отец — гигант Исбаддаден. Важно отметить табуированность поведения героя (что указывает на фольклорные корни сюжета): Кулох предназначено жениться на Олуэн и запрещено приближаться к другой женщине. Отец юноши советует сыну обратиться за помощью к Артуру. Кулох прибывает к замку короля бриттов. В описании артуровского двора, перечислении придворных и т. п. немало забавных подробностей, иронических черточек, но одновременно типично фольклорных стилистических приемов (параллелизмы, повторы, украшающие эпитеты и т. д.). Отметим также, что при дворе Артура находятся не только протагонисты будущих рыцарских эпосов, но и персонажи мифологических сказаний, что говорит о многослойности произведения и о его переходном характере. В сценах появления Кулоха при дворе отчетливо проступает народно-эпическая основа произведения: героя пускают к Артуру не сразу (как Луга в ирландских сагах или Персеваля в сказаниях о Граале). После ряда ретардаций, после борьбы с привратником Гленувиддом юноша предстает, наконец, перед Артуром. Мудрый король радушно встречает молодого человека и обещает ему любую помощь, обещает дать все, кроме семи вещей — своего корабля, меча, плаща, копья, щита, кинжала и своей жены Гвенхифары (Гиневра — Гвиневера артуровских романов). Эта система ограничений также вскрывает эпическую основу памятника. Кулох просит у Артура послать с ним нескольких его рыцарей. Король соглашается, и вместе с Кулохом на поиски прекрасной Олуэн отправляются сенешаль Кэй, кравчий Бедивер, а также Эдерн, Гуитир, Гуальхмей (Гавейн) и др. После долгого пути спутники находят замок гиганта, и им удается увидеть девушку. Она действительно прекрасна, и Кулох понимает, что уже давно любит ее, сам не догадываясь об этом. Это — также типично фольклорный мотив, не раз повторяющийся в различных памятниках Средневековья. Проис-

ходит встреча Кулоха и отца Олуэн. Юноша просит руки девушки, гигант отвечает уклончиво, предлагая обсудить все на следующий день. Когда Кулох и его спутники направляются к выходу, Исбаддаден мечет им в спину свое короткое копье, но Бедивер успевает поймать его и в свою очередь метнуть в коварного хозяина и ранить его. На следующий день переговоры снова оканчиваются ничем, снова коварный гигант пытается поразить копьем пришельцев, и снова копье перехвачено и поражает его самого. Все это повторяется и на третий день. Наконец, гигант ставит условия: чтобы получить Олуэн, Кулох должен пройти ряд испытаний, добыть ряд чудесных и заколдованных предметов. Юноша должен за один день вспахать и засеять большой холм и за один же день убрать с него урожай, разыскать волшебный напиток, дающий забвение, достать магический котел, добыть чудодейственный мед, колдовскую арфу, бездонную корзину, заколдованное оружие и т. д. Он должен отыскать и поймать свирепого кабана Торха Троифа, в шерсти которого запутался чудесный гребень. Все подвиги героя описаны достаточно подробно, особенно охота на кабана, которая начинается в Ленстере (Ирландия), затем переносится в Уэльс и заканчивается в Корнуолле. Все добытые героем и его спутниками вещи фигурируют на свадебном пире Кулоха и Олуэн. Во всех подвигах юноше помогают не только рыцари Артура, но и волшебник Мабон⁵¹ (персонаж, несомненно восходящий к кельтскому божеству Ойнгусу, аналогу Аполлона), а также ряд других мифологических героев (Гуинн, сын Нудда, и др.). Феерический колорит в соединении с известной простодушной жестокостью (побежденному Исбаддадену, например, перед свадьбой молодых людей просто отсекают голову, что заранее предопределено), наличие типично фольклорных тем и мотивов (начиная с основного сюжета произведения — добывания невесты через преодоление заранее обусловленных препятствий

⁵¹ Этот персонаж, Черный волшебник Мабон, встречается в ряде поздних романов «бретонского цикла» — в прозаическом «Романе об Артуре», в «Прекрасном незнакомце» Рено де Боже и др.

и выполнение определенного, во многом стандартного набора заданий), повторы, ретардации и т. п. — все это говорит о том, что «Кулох и Олуэн» является переходным произведением, в котором очень сильны элементы фольклора. Современный французский кельтолог Жан Маркс заметил об этом «романе»: «Эта сокровищница приключений, наполненная вызовами на поединок, странствиями, разыскиванием талисманов, узнаваниями, поисками заколдованных предметов, создает ту атмосферу, в которой, благодаря литературным шедеврам, созданным поэтами-бриттами, несмотря на содержащиеся в их произведениях огромные лакуны, интерполяции, противоречия, можно отыскать ключ и источник чудесного, окрашивающий в неповторимые тона бретонские сюжеты»⁵².

Книга о Кулохе и Олуэн важна не только своими незаурядными художественными достоинствами (да здесь и не все равноценно: ряд мест, например конец, представляется позднейшим кратким пересказом более пространной ранней редакции), но тем влиянием, которое это произведение оказало на дальнейшую судьбу артуровских легенд. Можно высказать предположение, что существовали и другие произведения, в которых образ Артура был достаточно разработан. Они почти не сохранились, а те, что дошли до нас (например, «Сновидение Ронабви»), относятся к более поздней эпохе, и их генезис не вполне ясен. Долгое время велись споры и о датировке «Кулоха и Олуэн». Предполагалось, что это произведение могло возникнуть лишь под влиянием Гальфрида Монмутского. В последнее время считается доказанным, что «Кулох и Олуэн» относится к середине XI в. (самое позднее) и поэтому предшествует не только Гальфриду Монмутскому, но и нормандскому завоеванию⁵³. Поэтому попытку Моргана Уоткина⁵⁴ видеть в валлийском «Мабиногионе» отзвуки куртуазных

⁵² Marx J. Nouvelles recherches... P. 29.

⁵³ См.: Foster I. L. Culhwch and Olwen and Rhonabwy's Dream // Arthurian literature... P. 31—43.

⁵⁴ Watkin M. La civilisation française dans les Mabinogion. Paris, 1962.

идеалов, распространенных на континенте (а в Англию они могли проникнуть лишь с норманнами), следует признать несостоятельной.

Такие произведения валлийской литературы, традиционно включаемые в «Мабиногион», как «Герайнт и Энида» или «Оуэйн и Люнета», очень напоминают романы Кретьена де Труа («Эрек и Энида», «Ивейн»), но не являются ни их источниками, ни подражаниями им. Полагают, что памятники валлийской литературы и романы Кретьена восходят к каким-то общим несохранившимся прототипам. Но «Кулох и Олуэн» разительно отличается от «Герайнта» и от «Оуэйна» своей народно-эпической структурой. Текст «Кулоха и Олуэн» дошел до нас в двух рукописях — в поздней «Красной книге Хергеста» и в «Белой книге Риддерха»; последняя датируется концом XI в., следовательно, текст романа можно датировать первой половиной XI столетия.

Рядом с «Кулохом и Олуэн» может быть поставлен другой памятник валлийской литературы — «роман» «Передур»⁵⁵. Это произведение, дошедшее до нас в довольно поздней редакции (ок. 1275), сохранило, как на археологическом срезе, следы составивших его последовательных «культурных слоев». Наиболее ранним слоем был рассказ о подвигах какого-то исторического или псевдоисторического персонажа, ставшего героем прозаического кельтского эпического повествования — так называемой «саги». В первоначальной валлийской саге большое место уделено воспитанию героя (что может быть сопоставлено со сходными эпизодами ирландских саг, в частности с обучением Кухулина военному делу у шотландской воительницы Скатах), его любовным увлечениям, воинским подвигам, посещению Чудесного Замка, где он видит торжественную процессию, участники которой проносят по залам копьё, с которого струится кровь, и глубокое блюдо, на котором лежит от-

⁵⁵ См.: *Williams M. Essai sur la composition du roman gallois de Peredur. Paris, 1909; Foster I. L. Gereint, Owein, and Peredur // Arthurian literature... P. 192—205; Marx J. Nouvelles recherches... P. 122—135.*

рубленная голова. В заключение саги повествуется о мести Передура глочестерским колдуньям.

Этот ранний народно-эпический слой в определенный момент (очевидно, достаточно поздний, относящийся к XI в.) вошел в соприкосновение с артуровскими легендами. Так появляется мотив посещения героем двора короля Артура и участия в странствиях Передура трех рыцарей Круглого Стола — Гуальхмея (Гавейна), Гуэйра и Оуэйна. На этом этапе происходит усложнение характера героя: к его наивной простоте присоединяются необузданная храбрость, склонность к рискованным, безрассудным деяниям. Усложняются и мотивы поступков Передура: помимо мести злобным колдуньям, он предпринимает отвоевание королевства, которое полагается ему по праву наследования.

Затем, благодаря непрерывным контактам кельтов-валлийцев с населением Бретани (эти контакты были постоянными начиная с VI в., когда теснимые англосаксами кельты переселились в Арморику, основательно ее кельтизирував), повествование о Передуре получило обработку на французском языке. Тут Передур превратился в Персеваля (т. е., по ложной средневековой этимологии, того, кто проникает — *perce* — в тайну долины — *val*, — где находится Чудесный Замок). Это французское сказание о Персевале, впрочем, не оставило никаких следов, но на него есть недвусмысленная ссылка в романе Кретьена де Труа: тут упоминается некое «старое повествование». Раньше это место в романе Кретьена воспринималось как обычный для эпохи стилистический штамп. В последнее время признано доказанным, что тут Кретьен упоминает действительно какое-то несохранившееся прозаическое произведение, какую-то повесть о приключениях, имевшую хождение в куртуазной среде. Ж. Маркс⁵⁶ попытался выявить структуру этой повести, точнее, установить узловые моменты ее сюжета, заимствованные Кретьеном. Однако следует признать, что все-таки не вполне ясно, была ли эта «повесть» зафиксирована в пись-

⁵⁶ См.: *Marx J. Le conte d'aventure, canevas du Conte du Graal de Chrétien de Troyes // Le Moyen Age. 1961. № 4. P. 439—477.*

менной форме или же бытовала лишь в устной передаче. Это не существенно. Важно, что некоторые черты этой французской обработки вернулись в валлийскую редакцию, привнеся в нее христианский элемент, но оставив в неприкосновенности центральный мотив отщепенца героя.

Наконец, последним, верхним слоем «Передура» стали довольно наивные заимствования, сделанные валлийским переписчиком или редактором из стихотворного романа Кретьена де Труа. Возникновение этого последнего слоя относится к XIII в. Франсуаза Ле Ру очень верно заметила, что «история Передура была переписана, как и другие валлийские романы, во вкусе сеньоров того времени, и герой был втянут в бесконечные приключения, что должно было позабавить аудиторию, которой не могли наскутить загадочное и чудесное»⁵⁷.

Следует также упомянуть «Триады», своеобразный памятник валлийской литературы. В них дано описание полулегендарной Британии (Prydein), ее достопримечательностей, ее героев и преданий. Хотя возникновение «Триад» восходит, по-видимому, к IX в., их окончательная обработка произошла уже после Гальфрида Монмутского и обнаруживает следы его воздействия. «Триады» многослойны и внутренне противоречивы: так, среди полулегендарных, полумифологических героев, не вошедших в некельтскую артуровскую традицию, фигурируют в них, например, и Тристан (Drystan ab Tallwch) и Изольда (Essyllt Vinwen) как одна из трех образцовых любовных пар. Поэтому валлийские «Триады», при всей их значительности как литературного памятника, являются произведением слишком многослойным, предстают перед нами в редакции слишком поздней, чтобы служить одним из существенных звеньев в развитии артуровских сказаний. Параллельно функционированию артуровских легенд в Уэльсе и Корнуэлле, где они вошли в латинские псевдоисторические хроники, саксонские анналы, валлийские «Триады» и гномические (т. е. имеющие своей темой какой-либо афоризм, пословицу) стихотворения, а также прозаические «саги» или «романы»

⁵⁷ *Le Roux F. Notes d'histoire et des religions // Ogam. 1966. T. XVIII. P. 156.*

(«Кулох и Олуэн», «Передур»), шло их развитие во французской Бретани. Здесь вызванный саксонским завоеванием приток кельтского населения привел если не к полной кельтизации, то к возникновению устойчивого билингвизма. Кельтская и французская фольклорные и литературные традиции развивались здесь рядом, взаимно обогащаясь. Именно в Бретани сложился жанр короткой стихотворной повести — «лэ» на любовно-приключенческий сюжет; этот жанр был доведен до высокого художественного уровня во второй половине XII в. современницей Кретьена де Труа поэтессой Марией Французской⁵⁸. В Бретани артуровские сюжеты, принесенные из Уэльса и попавшие в кельтскую же среду, соприкоснулись с куртуазной традицией, возникновение которой с такой обстоятельностью прослежено в капитальнейшем труде Рето Беццолы⁵⁹. Феерический и таинственный мир кельтских легенд стал важным компонентом литературных манифестаций куртуазных идей. Как пишет Ж. Маркс⁶⁰, бретонские жонглеры, распевавшие под звуки арфы свои «лэ» при княжеских дворах, были благодаря своему билингвизму прекрасным связующим звеном, обеспечившим широкий обмен между кельтской и французской культурами.

Среди предводителей военных отрядов, которые во главе с нормандским герцогом Вильгельмом Незаконнорожденным в 1066 г. вторглись на Британские острова, было немало бретонских сеньоров. В их свите были и жонглеры. Так артуровские легенды вернулись в Англию, но уже в основном во французской обработке. Англосаксонская знать после нормандского завоевания быстро усвоила французский язык, здесь сложилась франкоязычная литература (например, Мария Французская, родившись на континенте, большую часть жизни провела в Британии).

⁵⁸ См.: Смирнов А. А. Ле Марии Французской и анонимные ле // Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965. С. 88—114. См. о ней также ниже, с. 155—156.

⁵⁹ *Bezzola R. Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident. 3 parties en 7 vol. P., 1944—1963.*

⁶⁰ *Marx J. Nouvelles recherches.... P. 31—32.*

Таким образом, на собственно кельтской почве легенды об Артуре прошли в своем развитии по меньшей мере пять этапов, вернее, в них может быть выделено пять слоев, пять слагаемых. Во-первых, это эпические сказания с сильной мифологической основой о племенных героях (типа богатырской сказки); во-вторых, мифологизированная история племенных столкновений, отразившаяся в известной мере в ранних валлийских «сагах»; в-третьих, также мифологизированные легенды о сопротивлении англосаксонскому нашествию, где впервые появляется Артур как главный герой этого сопротивления; в-четвертых, валлийские «саги» или «романы», сложившиеся накануне нормандского завоевания; в них идея реванша и пафос борьбы с саксами совершенно оттеснены на задний план авантюрно-фантастическим элементом, а Артур выступает не столько удачливым военачальником, сколько мудрым, убежденным сединами правителем, окруженным цветом рыцарства; наконец, в-пятых, это обработка артуровских сюжетов в смешанной франко-кельтской среде (Бретань), вскоре возвращенная нормандским завоеванием на родину.

Здесь совсем в новых условиях — политических и идеологических — эти легенды получили новую же обработку, сперва на латинском языке под пером Гальфрида Монмутского, а вскоре и на новых языках — трудами замечательных средневековых поэтов⁶¹.

⁶¹ Подчеркнем здесь тесную связь складывающихся французской и английской куртуазных традиций (это не устраняет, конечно, вопроса о их национальной специфике, что можно было бы показать на сопоставлении творчества франко-норманна Васа и англичанина Лайамона). Таким образом, французские труверы воспринимали артуровские сюжеты по меньшей мере из трех источников: от бретонских жонглеров, от их островных собратьев и из латинских сочинений типа книги Гальфрида Монмутского. Связь с английской средой у них была довольно тесной. Так, крупнейший французский поэт второй половины XII в., Кретьен де Труа, мог иметь контакты с английским обществом, хотя это документально и не подтверждается. Дело в том, что Кретьен был связан со дво-

3

Это переосмысление старого эпического и фольклорного материала было продиктовано целым рядом политических причин. Но укажем здесь и на несколько иной аспект. В артуровских легендах, которые стали содержанием куртуазных романов, наполнявшие эти легенды фольклорные мотивы и темы, особенности стилистики и сюжетные «ходы» не исчезают, но коренным образом меняется их смысл. Они утрачивали живую непосредственность и во многом переходили в разряд сюжетообразующего фактора, даже просто «приема», что и было подмечено и высмеяно в эпоху Возрождения и Рабле, и Томасом Нэшем, и Сервантесом. Ритуально-мифологическая модель уступала место эмоционально-психологической. На смену мифологическому (или мифологизирующему) мышлению приходила литературная фантастика, вымысел. В этом отношении очень интересно наблюдение виднейшего советского медиевиста профессора А. А. Смирнова: «То, что в сказке, при всей видимой фантастичности, дается как самое “естественное”, праведливое и необходимое или же, наоборот, как столь же “естественно” неотвратимое, гибельное (добрые силы природы, счастливые случайности, помогающие животные и губительные явления природы — чудовища, силы мрака), — в куртуазном романе преобразуется в диковинное, любопытное, непонятное и случайное (“авантюры”)... Между фантастическим приключением и личностью героя, между его характером и его судьбой нет внутренней, смысловой связи»⁶². Известную стереотипность в технике романа на протяжении всего Зрелого Средне-

рами Марии Шампанской и Филиппа Фландрского; но Мария была дочерью знаменитой Алиеноры Аквитанской, вышедшей после развода с Людовиком VII за Генриха Плантагенета. Поэтому совершенно исключать возможность английских связей Кретьена вряд ли было бы правомерно.

⁶² Смирнов А. А. Из истории западноевропейской литературы. С. 97.

вековья отмечал академик В. М. Жирмунский. «Создание новых героев и новых романов, — писал он, — происходит по старым шаблонам, даже если в нем участвует новый материал, заимствованный из фольклорных или литературных источников. По этому принципу строятся в дальнейшем обширные прозаические компиляции типа старофранцузского цикла “Вульгаты” (первая половина XIII в.) и связанного с ней английского “Смерть Артура” (“La Morte d’Arthur”) рыцаря Томаса Мэлори»⁶³.

Это верное замечание не следует, конечно, распространять на лучшие, наиболее значительные памятники средневекового рыцарского романа. В произведениях поэтов второй половины XII и начала XIII в. не было ни схематической застылости, ни однообразия. Их книги открывали новый мир чувств и переживаний, новый мир индивидуальных человеческих отношений. С рыцарским романом в литературу пришел дух кельтской фантастики с его романтикой странствий, увлекательных приключений, нескончаемых поисков, с его атмосферой таинственности и загадочности.

Создателем романа бретонского цикла стал замечательный французский поэт Кретъен де Труа. Поэтому в формировании романного жанра его роль выдающаяся, особая. Строил он не на пустом месте. До Кретъена возникли обширные стихотворные романы на античные сюжеты («Роман о Фивах», «Эней», «Роман о Трое»), где старые темы, взятые у Вергилия, Стация и др., были рассказаны по-новому, в куртуазном духе. До него Вас переложил французскими стихами книгу Гальфрида Монмутского, придумав Круглый Стол и введя массу деталей рыцарского обихода. Но подлинно куртуазный роман создал Кретъен де Труа. Обращение к артуровским легендам не только дало ему увлекательные сюжеты; эти легенды стали в его творчестве формообразующим фактором. Из этих легенд в романы Кретъена вошел поэтический мир кельтской мифологии с чу-

⁶³ Жирмунский В. М. Средневековые литературы как предмет сравнительного литературоведения // Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Л., 1979. С. 170.

десными животными, заколдованными странами, с «Иным Миром», таинственным и влекущим, но одновременно и чрезвычайно опасным (страна мертвых и сад наслаждений одновременно). Но не только это: из кельтской мифологии взял поэт основные мотивы своих книг (поиски, странствия, побратимство и мн. др.). До Кретьена (у Гальфрида Монмутского, Васа) не было таких прославленных героев европейской литературы, как Эрек, Ланселот, Персеваль. Если поэт из Шампани и нашел их прообразы в бретонских приключенческих и волшебных сказках (существование которых можно лишь предполагать), то сделались героями романов они лишь под его пером.

Кретьен де Труа, как и его великий современник Низами Ганджеви, написал свою «пятерицу» — пять романов на артуровские сюжеты, разных по тематике, по трактовке многих проблем, по творческим композиционным приемам, но единых по общей теме — изображению утопического мира подлинной рыцарственности, олицетворением, средоточием которой оказывается у Кретьена двор короля Артура. Сам Артур не играет значительной роли в романах поэта. Но он не только верховный правитель, он высший арбитр в делах любви, мужества, благородства. Побывать при его дворе — огромная честь, восседать за его Круглым Столом — предел мечтаний каждого рыцаря. Мир, в котором существует Артур и его сподвижники, — условен. Условно время, условно пространство. Тем самым мир короля Артура существует у Кретьена вне времени и пространства. Не случайно поэтому его королевство не имеет четких границ, и это символично: Артур царит там, где существует дух рыцарственности. И наоборот: последний возможен лишь благодаря Артуру, тот его воплощение и высший гарант. Таким образом, у Кретьена де Труа королевство Артура — это не социальная, а прежде всего моральная утопия.

Кретьен жил в северо-восточной Франции, был, очевидно, клириком, хорошо знал латынь и доступных в то время античных авторов (прежде всего Овидия, которому в молодости подражал). Поэт долгие годы провел при дворах влиятельных феодалов Генриха Шампанского и Филиппа Фландрского. Многие его произведения написаны по их заказу. Не все они дошли

до нас. Но бретонские романы сохранились. Их, как уже говорилось, пять⁶⁴.

Все романы Кретьена вызвали многочисленные подражания на разных языках. Это относится прежде всего к его последней книге.

«Повесть о Граале, или Персеваль» (писалась книга в 1181—1191 гг.) — это самое сложное по замыслу и наиболее вызывающее споры создание Кретьена. В нем четко вычленился роман воспитания. Воспитания идеального рыцаря. Эволюция Персеваля подчеркнута статичностью Говена, который остается прирожденным гедонистом. Именно поэтому его поиски таинственного замка Короля-рыболова и Грааля не увенчиваются успехом. Найти их суждено лишь Персевалю, соединяющему в себе мужественность с религиозной одухотворенностью и аскетизмом. Но в романе Кретьена поиски не завершены, так как роман обрывается где-то в их середине. Продолжатели Кретьена (а их было несколько, и история Персеваля под их пером растягивалась до бесконечности) включили в поиски чудесной чаши и других рыцарей Круглого Стола, прежде всего Ланселота, который в тексте Кретьена даже не упоминается. Следует заметить, что по мере умножения этих продолжений все более усиливался религиозный элемент в трактовке поступков героев. Нахождение Грааля приравнивалось к обретению благодати, задачи снятия заклятия с земли Короля-рыболова и исцеления его самого все более отходили на задний план. Но эти трансформации в истолковании сюжета происходили

⁶⁴ Романы Кретьена де Труа издавались — строго научно — много раз, поэтому укажем лишь две наиболее значительные публикации: *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot*. Т. I—VI. Paris, 1954—1974; *Chrétien de Troyes. Oeuvres complètes*. Paris, 1994 («Bibliothèque de la Pléiade»). На русский язык переведены «Эрек и Энида» и «Клижес» (см.: *Кретьен де Труа. Эрек и Энида. Клижес*. М., 1980), а также, неполностью, «Ивейн» (см.: *Средневековый роман и повесть*. М., 1974. С. 31—152). Литература о Кретьене достаточно велика; наиболее важные работы указаны в сн. 65.

уже в более поздний период, чем тот, когда творил Кретьен. Христианская направленность в его творчестве незначительна; она и проявила-то себя лишь в «Персевале», произведении заказном, созданном в угоду патрону поэта Филиппу Фландрскому.

Воздействие творчества Кретьена де Труа на развитие европейского рыцарского романа было продолжительным и многообразным. От Кретьена был воспринят и сам тип романа бретонского цикла, и излагавшиеся им сюжеты. Последнее относится прежде всего к немецкой литературе, где продолжателями Кретьена выступили Гартман фон Ауэ («Эрек», ок. 1190; «Ивейн», ок. 1200) и Вольфрам фон Эшенбах («Парцифаль», ок. 1200—1210).

Впрочем, источником Вольфрама был, очевидно, не один Кретьен де Труа; по крайней мере, немецкий поэт дал сюжету о поисках Грааля вполне оригинальную интерпретацию, подчеркнув в легенде содержащуюся в ней этическую проблематику. Вольфрам фон Эшенбах углубил и развил едва намеченный у Кретьена мотив идеального рыцарского содружества, охраняющего замок таинственного Грааля. Это содружество как бы оттесняет на задний план двор короля Артура (правда, иногда сам Артур царит в замке Грааля), именно оно оказывается средоточием и образцом подлинного мужества, благородства и веры. Последователи Вольфрама подробнейшим образом разработали родословную королей Грааля — от Титуреля (роман Альбрехта «Младший Титурель», ок. 1270) до сына Парцифалья Лоэнгрин (стихотворная повесть Конрада Вюрцбургского «Рыцарь с лебедем», ок. 1280; анонимная поэма «Лоэнгрин», ок. 1290), где бретонская фантастика и христианская мистика причудливым образом переплетались с отзвуками феодальной действительности XIII в.: так, посланный Богом Лоэнгрин приходит на помощь Эльзе Брабантской, становится ее мужем, но затем все-таки возвращается в свой сказочный Мунсальвеш.

Здесь нет необходимости излагать дальнейшую историю длинной череды воплощений артуровских легенд в средневековом рыцарском романе, особенно в XIII и XIV вв., она неоднократно была самым детальным образом рассмотрена, в целом

и по частям, в трудах ученых многих стран⁶⁵. Отметим в этой эволюции одну ведущую особенность, которая вплотную подводит нас к книге Мэлори. Мы имеем в виду обозначившуюся уже с начала XIII в. в развитии «бретонского цикла» циклизующую тенденцию. Что это значит? Интерес к какому-либо

⁶⁵ Укажем лишь обобщающие работы: *Bruce J. D.* The evolution of Arthurian romance from the beginnings down to the year 1300. T. 1—2. Göttingen, 1923, «Arthurian literature in the Middle ages». Oxford, 1959. P. 94—552 (главы, написанные Р. Ш. Лумисом, редактором этого коллективного труда, а также Жаном Фраппе, Александром Миша, Ритой Лежен, Юджином Винавером, Эрнстом Хёпфнером, Альбертом Томпсоном, Отто Шпрингером, Фанни Богдановой, Чедриком Пикфордом, Полем Реми, Шарлем Фулоном, Марией Розой де Малькиель, Антонио Вискарди, Лууелином Фостером и др.); *Loomis R. S.* The development of Arthurian romance. L., 1963. См. также капитальное исследование более узкого характера: *Huby M.* L'adaptation des Romans courtois en Allemagne au XII^e et au XIII^e siècle. Paris, 1968. Специально о Кретъене де Труа из огромного числа посвященных ему работ см.: *Borodine M.* La femme et l'amour au XII^e siècle d'après les poèmes de Chrétien de Troyes. Paris, 1909; *Bezzola R.* Le sens de l'aventure et de l'amour (Chrétien de Troyes). Paris, 1947; *Cohen C.* Un grand romancier d'amour et d'aventure au XII^e siècle. Paris, 1948; *Loomis R. S.* Arthurian tradition and Chrétien de Troyes. N. Y., 1949; *Hofer St.* Chrétien de Troyes, Leben und Werke des alt-französischen Epikers. Köln, 1954; *Frappier J.* Chrétien de Troyes. Paris, 1957; *Micha A.* La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes. Genève, 1966; *Frappier J.* Etude sur Yvain ou le Chevalier au lion de Chrétien de Troyes. Paris, 1969; *Topsfield L. T.* Chrétien de Troyes: A Study of the Arthurian Romances. Cambridge, 1981; *Baumgartner E.* Chrétien de Troyes: Yvain, Lancelot, La charette et le lion. Paris, 1992; *Duggan J. J.* The Romances of Chrétien de Troyes. L., 2001. См. также: *Михайлов А. Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 111—147; *Мелетинский Е. М.* Средневековый роман: Происхождение и классические формы. М., 1983. С. 105—137.

герою народных сказаний может привести к объединению разрозненных рассказов (песен, поэм) об отдельных его подвигах. Это нанизывание автономных эпизодов на единый сюжетный стержень является простейшим случаем циклизации. Еще более повысившийся интерес к герою приводит к биографической циклизации, когда рассказы о его деяниях выстраиваются в логически последовательное повествование о его жизни от рождения до героической гибели, а недостающие звенья восполняются. Следующим типом циклизации является циклизация генеалогическая, когда любимый герой легенд наделяется далекими предками и потомками. Наконец, можно говорить еще об одном, более сложном типе циклизации — вокруг единого центра, когда повествование ведется уже о нескольких героях, связанных родством, дружбой, побратимством, вассальной зависимостью и т. д.⁶⁶

В сферу действия этих циклизирующих процессов были втянуты и артуровские легенды. Первую дошедшую до нас развернутую попытку сведения существующих легенд и конструирования на их основе биографии героя сделал, как известно, Гальфрид Монмутский. После этого наступает второй этап: отдельные мотивы, отдельные персонажи оказываются в центре автономных произведений, не утрачивающих, однако, связи с целым. В этих произведениях подверглись детализации и углубленной разработке как сюжетные мотивы, так и характеры героев. Затем разработанные частные эпизоды возвращаются в лоно сквозного сюжета, и начинается создание грандиозных компиляций. В этом процессе в круг артуровских легенд втягиваются сюжеты, бывшие первоначально на их периферии (сказание о поисках Святого Грааля), либо вообще генетически автономные (легенда о Тристане и Изольде).

Легенда о Граале входит в круг артуровских преданий относительно рано. Это один из самых сложных и самых спорных сюжетов «бретонского цикла». Ему посвящена поистине огромная литература, написанная с очень разных, порой взаимо-

⁶⁶ См.: *Жирмунский В. М.* Народный героический эпос. М.; Л., 1962. С. 32—43.

исключающих, позиций. Одна из распространенных точек зрения наиболее отчетливо и последовательно выражена в работе крупного французского медиевиста Марио Рока⁶⁷. Он сопоставил изображенное в романах о Граале торжественное шествие с рядом живописных и скульптурных работ эпохи (из Буржа, Шартра и др.) и пришел к выводу о том, что в легенде о Граале нет иной основы, кроме христианской. С точки зрения Марио Рока, эта процессия воспроизводит в символической форме один из моментов христианской литургии — таинство евхаристии. Тогда проносимое копьё оказывается символом (субституттом) того копья, которым один из воинов пронзил ребра распятого Иисуса, чаша же — символом той чаши, которая фигурировала во время Тайной Вечери и в которую собрали кровь Христа, истекшую из раны; оруженосец, держащий копьё, олицетворяет собой этого воина, а Дева, проносящая чашу, олицетворяет христианскую церковь.

Более гибкой концепции придерживается Жан Маркс⁶⁸. Он настаивает на кельтских корнях легенды, не отрицая ее христианского характера: «То, что все эти символы могут быть истолкованы в христианском духе, — вполне очевидно. То, что такая интерпретация напрашивается сама собой, — тоже не вызывает сомнений. Но мне кажется невозможным, чтобы христианское истолкование лежало в основе понятий и изображений, мифологический характер которых бросается в глаза»⁶⁹.

Здесь важно отметить, что в средневековой Британии довольно рано сложился культ Грааля⁷⁰, осмысленного как чаша, из которой Иисус ел и пил во время Тайной Вечери («Евангелие от Матфея», XXVI, 20—29) и в которую Иосиф Аримафейский собрал его кровь. Распространению этого культа среди кельтов способствовала простая историческая ошибка: средневековые монахи спутали двух Филиппов — первого епископа Ие-

⁶⁷ M. Roques. Le Graal de Chrétien et la Demoiselle au Graal // Romania. 1955. № 1. P. 1—27.

⁶⁸ Marx J. Nouvelles recherches.... P. 85—121, 196—204.

⁶⁹ Ibid. P. 87.

⁷⁰ От греч. *κράτηρ* — чаша, сосуд, через лат. *crater* и **Cratalem*.

русалима, который считался хранителем святых реликвий (чаши и копья), и первосвященника Галлии, и считали, что среди галлов насаждал христианство один из соратников Иосифа Аримафейского. Эта церковная легенда локализовалась в Западном Уэльсе, в Гластонбери, который был местом соприкосновения четырех культур — валлийской, ирландской, саксонской и франко-нормандской. Здесь загадочный Авалон артуровских сказаний столкнулся с христианским мифом и церковной легендой о присутствии в христианизированном Уэльсе потомков стражей самых главных христианских святынь. Эта легенда стала еще более популярна в эпоху Крестовых походов, когда со взятием Иерусалима культ святынь заметно усилился. Распространенный мотив кельтского фольклора (чаша изобилия, панацея от всех бед, и она же — напоминание о возмездии), отразившаяся в «Передуре», наполнилась христианским содержанием.

Первоначально (и это относится в известной мере и к Кретьену и даже к его продолжателям) эти чаша и копье звали к снятию заклятия с Заколдованного Замка и его обитателей, являясь указанием на освободительную миссию и залогом освобождения. Затем (уже у Робера де Борона, т. е. в самом начале XIII в.) это сменяется темой поисков Святого Грааля (= благодати), появляется христианская символика, а вскоре христианская идея начинает подменять собой в Артуриане все другие, прежде всего идею реванша побежденных кельтов, т. е. первоначальное сюжетное и идеологическое ядро артуровских легенд. Так возникает чисто церковная интерпретация последних. Образ Артура несколько отходит на задний план, тема Грааля становится ведущей и пронизывает собой все поздние обработки цикла. В этом отношении весьма показательна строение огромной прозаической версии на французском языке, так называемой «Вульгаты», которая состоит из следующих частей: «История Святого Грааля», «История Мерлина», «Книга о Ланселоте Озерном», «Поиски Святого Грааля», «Смерть короля Артура»⁷¹. Иногда эту серию романов, особенно три по-

⁷¹ См.: The Vulgate Version of the Arthurian Romances / Ed. by O. Sommer. Vol. I—VII. Washington, 1908—1913.

следних, называют «Ланселотом в прозе» или «Ланселотом-Граалем»⁷², так как этот персонаж играет во всех ее частях ведущую роль. Предполагалось даже, что три последние романа написаны одним автором; в настоящее время признано, что их объединяет не общность художественных приемов, стиля, а лишь основная сюжетная структура: Жан Фрапье⁷³ считает, что создателем этой структуры был один автор, написавший, очевидно, «Ланселота», а два другие романа были написаны кем-то другим, но точно следуя его схеме. Однако было бы неверным полагать, что прозаический цикл, обладая внешним сюжетным единством, лишен противоречий. Группируясь вокруг легенды о Граале, он не наполняется полностью религиозным содержанием. В многочисленных рукописных версиях отдельных частей и всего цикла перед нами напряженная борьба церковного и светского начал. Незавершенность этой борьбы видна хотя бы в том, что прозаический цикл, традиционно начинаясь с истории Грааля, заканчивается не завершением его поисков, а рассказом о предательстве Мордреда и смерти Артура. Одновременно со сложением цикла вокруг нового — религиозного — ядра продолжалась обработка отдельных светских мотивов (любовных, приключенческих и т. д.). Отдельные части цикла обнаруживают тенденцию к разрастанию. Достигается это путем простого увеличения числа рыцарских схваток, блужданий по лесу (тема леса, то мрачного и враждебного героям, то дружественного им, несомненно пришла в рыцарский роман из валлийского фольклора), встреч с заколдованными замками,

⁷² См.: *Lot F. Etude sur le Lancelot en prose*. Paris, 1918. Обратим внимание, что при публикации прозаических версий (а их существует несколько) в качестве названия используют то одно наименование, то другое, тем самым выделяя основную повествовательную доминанту каждой версии; см.: *Lancelot: Roman en prose du XIII^e siècle* / Ed. A. Micha. Т. I—IX. Paris; Genève, 1978—1983; *Le Livre du Graal* / Ed. Ph. Walter. Т. I—II. Paris, 2001—2003 («Bibliothèque de la Pléiade»), издание продолжается.

⁷³ См.: *Frappier J. Etude sur la Mort le Roi Artu*. Genève; Paris, 1961. P. 27—146.

мудрыми отшельниками, свирепыми зверями и т. д.; в этих приключениях, таким образом, начинает участвовать все большее количество персонажей. Более сложным приемом развертывания сюжета является мотив поисков. Поиски (queste) пришли в роман артуровского цикла из валлийского фольклора и «саг», где этот мотив очень распространен. Встречается он и в ирландской средневековой литературе. В артуровском цикле мотив поисков позволяет выстраивать длинные сюжетные ряды, в которых каждый следующий большой эпизод является производным от предыдущего. С мотивом поисков тесно связана (являясь их оправданием) идея товарищества, объединяющего всех рыцарей Круглого Стола. Модель такого сцепления эпизодов может быть следующей: какой-либо рыцарь, которому просто наскучило пребывание в Камелоте, отправляется на поиски приключений, или же он, прослышав о некоей девице, попавшей в кабалу к злому волшебнику или кровожадному дракону, горит желанием ее освободить; перед отъездом он берет с друзей клятву по истечении положенного срока в свою очередь отправиться на его поиски, что те и выполняют; с известного момента повествование начинает развиваться в двух планах: рассказ о нескончаемых приключениях первого рыцаря перемежается сообщениями об ожидании и беспокойстве его друзей, а затем и их собственных «авантюрах». Эта редупликация сюжета может быть очень большой, но к концу романа обязательно должно произойти слияние параллельных сюжетных линий, чтобы привести повествование к единой развязке. В той или иной мере по этому принципу построены многие стихотворные и прозаические романы XIII в.

Важной особенностью артуровского цикла была его «открытость»; в него легко вплетались новые мотивы, сюжеты, герои. Наиболее яркий пример — включение в цикл истории трагической любви Тристана и Изольды. В первых ее обработках (Беруля, Тома) Артур лишь упоминался, не было ни Гвиневеры, ни Ланселота, ни других рыцарей Круглого Стола. В прозаических версиях⁷⁴ основной сюжетный стержень (столь удач-

⁷⁴ См. Löseth E. L. Le roman en prose de Tristan, le roman de

но выявленный Ж. Бедье⁷⁵) расшатывается уводящими в сторону эпизодами, где участвуют многие герои артуровских легенд. Одновременно с этим Тристан, король Марк и другие персонажи сказаний начинают фигурировать в различных редакциях «Вульгаты» рядом с Ланселотом, Гавейном, Бедивером, сенешалем Кэем и др. В отличие от Мэлори, «Тристан в прозе» не становится частью прозаического артуровского цикла, но прочно связывается с ним одними героями, одним принципом обрисовки характеров и построения сюжета. Мэлори целиком зависит от этой позднесредневековой традиции.

Сэр Томас Мэлори (ок. 1417—1471) жил и писал в XV веке. Проще всего было бы назвать это столетие в истории английской культуры эпохой переходной. Такое определение было бы верным, но само по себе оно почти ни о чем не говорит. Понятно, от чего к чему был переход — от Зрелого Средневековья к Возрождению. Важнее установить, как совершался этот переход, какова была его механика, что он с собою нес. И насколько этот кризис феодализма сказался на судьбах артуровских легенд.

В плане политическом это был переход от феодальной раздробленности к централизованной монархии. Это сопровождалось кровавыми усобицами, в которых столкнулись династические притязания Ланкастеров, Йорков, затем Тюдоров. Наибольшего напряжения политическая борьба достигла в период так называемой войны Алой и Белой розы (1455—1484), в которой принял участие и Мэлори.

В плане культурном это было постепенное вызревание предренессансных черт — усиление контактов с возрожденческой

Palamède et la compilation de Rusticien de Pise, analyse critique d'après les manuscrits de Paris. Paris, 1890; Vinaver E. Etudes sur le Tristan en prose. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique. Paris, 1925; Vinaver E. The Prose Tristan // Arthurian literature... P. 339—347; Curtis R. L. Le Roman de Tristan en prose. München, 1963.

⁷⁵ См.: Bedier J. Le Roman de Tristan par Thomas. Vol. 2. Paris, 1905.

Италийей, расширение сети светских школ, первые шаги книгопечатания, все возрастающее знакомство с античным наследием и т. д., то есть все то, что мы называем «предгуманизмом». Но об этой эпохе, особенно о первой половине века, нередко говорят как об определенном рецидиве Средних веков — и в области мышления, и в области чисто литературной практики. Как будто для того, чтобы сделать решительный рывок вперед, надо было несколько отойти назад — для разбега. В произведениях двух крупнейших поэтов эпохи, Томаса Окклива и Джона Лидгейта, ощутимо чувствовалось, рядом с дальнейшим усложнением и окостенением куртуазной топики, усиление морализма, явное тяготение к навязчивой и скучной дидактике. Характерно, что в первой половине века поэзия не просто доминирует, но захватывает все новые территории — в стихах пишутся трактаты об охоте и фортификации, наставления по кулинарии, домоводству, разведению садов или медицине. В стихах же, длинные и лишенные подлинной поэзии, перелагают исторические предания и хроники.

Во второй половине столетия ситуация заметно меняется. Эти почти пять десятилетий не сохранили нам имен оригинальных поэтов. Можно сказать, что поэзия, особенно поэзия лирическая, окончательно приходит в упадок. На этом блеклом фоне выделяется лишь английская и шотландская народная баллада, как бы восполняющая зияющий пробел.

Иначе обстояло с прозой. Ее постепенный расцвет не в последнюю очередь был связан с появлением книгопечатания. Отныне книга стала более дешева и доступна. Ее чтение становилось привычным не только в среде крупных феодалов или монастырском капитуле, но подчас и в доме состоятельного горожанина. И что не менее важно — книгу теперь читали в небольшом семейном кругу или даже наедине, тогда как раньше такое чтение превращалось в публичную декламацию в шумном пиршественном зале, на ярмарочной площади, в присутствии многих слушателей.

Первые английские типографы начали с переводов и с изданий памятников своей собственной словесности. Так, рядом с Овидием и Вергилием, Боккаччо и Гвидо де Колумной появи-

лись Чосер и Гауэр. Нередко это были скорее переложения и пересказы, нежели переводы в нашем смысле слова. Печатались также всевозможные псевдоисторические хроники или захватывающие описания путешествий, а также переработки авантурных романов и рыцарских эпопей. Как правило, эти переработки делались прозой, хотя оригинал и мог быть написан в стихах.

Давно замечено, что когда какая-либо значительная эпоха подходит к своему завершению, ее представители, даже если они этого и не осознают, стремятся подвести ее некий — политический, мировоззренческий или художественный — итог. Подчас это выливается в создание некоего синтетического произведения, сплетающего воедино разрозненные и разноречивые тенденции, существовавшие в прошлом. Таким синтезом, обобщением, итогом, такой «суммой» (как любили говорить в Средние века) и явилась для своего времени книга Сэра Томаса Мэлори, его «Смерть Артура», этот поразительный и пленительный синтез куртуазных иллюзий, идей и повествований.

Мэлори обладал характером неуравновешенным и, как теперь бы сказали, «взорным». Он то предавался покаянию, то пускался во всяческие авантюры. Ему не раз приходилось сидеть в тюрьме — то за откровенные вымогательства и грабеж, то за поддержку «не той» партии. Но в тюремных стенах он времени зря не терял. Он работал сноровисто и споро; когда он вышел, наконец, на свободу, рукопись книги была готова. Мэлори называл ее по-старинному длинно: «Полная книга о короле Артуре и его рыцарях Круглого Стола» (всемирно известное название «Смерть Артура» принадлежит первому издателю книги знаменитому английскому первопечатнику Вильяму Кэкстону, выпустившему творение Мэлори в 1485 г., то есть спустя много лет после смерти автора). В версии Кэкстона «Смерть Артура» издавалась много раз. В 1934 г. была обнаружена так называемая Винчестерская рукопись, которая хотя и не является авторской, но все же ближе к оригиналу (он, естественно, не сохранился), чем текст первого издания. В 1947 г. книга была напечатана по тексту Винчестерской рукописи, в 1974 г. был опубликован ее русский перевод.

Источники книги Мэлори, в том числе претерпевшие решительную перестройку куртуазные идеалы и сюжеты, и та гипотетическая «Французская Книга», о которой Мэлори так упорно пишет, выявлены в настоящее время достаточно четко. Юджин Винавер подробно говорит о них в обстоятельнейших комментариях к своему изданию книги Мэлори. Поэтому лишь кратко скажем о них, но предварительно заметим, что выявление этих источников связано у Ю. Винавера с его концепцией создания и строения книги. Ю. Винавер не случайно назвал свое издание не традиционно «Смерть Артура», а «Сочинения» («Works»). Подразделив эпопею Мэлори на восемь частей, согласно рубрикации и колофонам Винчестерской рукописи и их внутреннему стилистическому и сюжетному единству, исследователь пришел к выводу, что перед нами не единое произведение, а восемь самостоятельных «романов», написанных в разное время, несколько в иной последовательности и не всегда в одной и той же стилистической манере. Это подтверждается и некоторыми сюжетными противоречиями, на которые обратил внимание ученый⁷⁶. Так, например, Тристан появляется уже в книге VII Кэкстона, тогда как о его рождении рассказывается лишь в книге VIII, поход Артура на Рим описывается дважды — сначала подробно в книге V, затем кратко — в книге XX, история Ланселота разделена на две части, она излагается в книге VI и в книгах XVIII—XIX, хотя хронологически эта последовательность должна быть иной. Ю. Винавер полагает, что Кэкстон сначала не заметил этих и многих других противоречий у Мэлори, затем исправлять их было уже поздно. Кэкстон хотел издать именно «книгу», т. е. единое произведение. Поэтому он заменил имеющийся в рукописи Мэлори краткий колофон («на этом кончается рассказ о смерти Артура») на более распространенный («так заканчивается благородная и веселая книга, называемая смертью Артура»). Если пер-

⁷⁶ The Works of Sir Thomas Malory / Ed. by E. Vinaver. Oxford, 1947. T. I. P. XXXII. Сжатый, но удачный анализ книги Мэлори см.: Андреев М. Л. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М., 1993. С. 16—32.

вая фраза относилась к последнему «роману» Мэлори, то вторая — ко всей их серии. Так название одной лишь части эпопеи распространилось на все это грандиозное творение⁷⁷.

Точка зрения Винавера не была принята безоговорочно. На доводы ученого выдвигались контрдоводы. Д. Брюэр писал: «Если и можно согласиться с теорией отдельности этих повестей, то неизбежно нужно отбросить тезис профессора Винавера, а именно то, что романы Мэлори существуют в отдельном виде так, как это бывает при рассмотрении разных романов какого-либо современного автора, то, что эти романы могут следовать друг за другом произвольно (точнее, не имеют своего собственного специфического порядка), и, наконец, то, что они не обладают кумулятивным эффектом»⁷⁸. Оппоненты Винавера⁷⁹ не без успеха доказывали единство книги. Колофоны ведь можно рассматривать не как показатель автономности отдельных частей, а, наоборот, как связующие звенья между ними. Как полагают многие ученые, перед нами несомненное художественное единство, несмотря на многообразие составляющих его частей. Причем для Средневековья это случай совсем нередкий, достаточно вспомнить хотя бы «Кентерберрийские рассказы» Чосера, отстоящие от книги Мэлори на неполное столетие⁸⁰.

Что касается замысла и, главное, методов работы Мэлори, последовательности написания отдельных книг, то большинство исследователей приходят к выводу, что со всей необходимой определенностью ответить на этот вопрос нельзя. С. Льюис, например, пишет: «Ни на секунду я не думаю, что намерением Мэлори было написать одно “сочинение” или написать много

⁷⁷ Ibid. P. XXXIII.

⁷⁸ Brewer D. S. The hole book // Essays on Malory / Ed. by J. A. W. Bennett. Oxford, 1963. P. 41.

⁷⁹ Brewer D. S. Form in the Morte Darthur // Medium Aevum. 1952. T. XXI. P. 14—24; Lumiansky R. M. The Question of Unity in Malory's Morte Darthur // Tulane Studies in English. 1955. T. V. P. 29—39; Reiss E. Sir Thomas Malory. N. Y., 1966. P. 26—30.

⁸⁰ Reiss E. Op. cit. P. 29.

“сочинений” (в том смысле, как мы понимаем эти выражения). Он рассказывал нам об Артуре и его рыцарях. Разумеется, у него был один объект — тот же король, тот же двор. И столь же само собой разумеется, что объект был множественный — приключений у них было много»⁸¹. Таким образом, вопрос о методе (вернее, методике) Мэлори как бы остается открытым. Такое грандиозное произведение не могло, конечно, быть создано на одном дыхании. На первых порах помогала французская «Вульгата». Подход писателя к своему материалу менялся, его мастерство совершенствовалось. Но нельзя сказать, что самыми несовершенными были первые части. Нам кажется, что Мэлори хотел написать одно большое суммирующее, итоговое сочинение, прекрасно отдавая себе отчет, что его книга сложится из многих и, главное, разнородных частей. Их разнородность коренится в неоднородности источников Мэлори.

Написанию книги должна была предшествовать большая работа. Работа двоякого рода. Во-первых, знакомство с развитой артуровской традицией, как английской, так и французской, не менее популярной в Англии, чем на континенте. Это работа внимательного, вдумчивого читателя. Здесь проявилась большая литературная культура Мэлори. Причем она росла по мере осуществления его замысла. Но требовалась и другая работа: по отбору, сопоставлению, сведению воедино разрозненных версий. Многие противоречия и даже стилевая разноголосоца книги Мэлори, как уже говорилось, объясняется многообразным характером его непосредственных источников, т. е. тех книг (по преимуществу французских), которые у него были под рукой.

Некоторые из этих источников отыскиваются легко.

Не рассматривая всех эпизодов и мотивов книги Мэлори, восходящих к латинским, французским и английским средневековым памятникам, остановимся лишь на нескольких примерах, иллюстрирующих методы работы английского писателя и его обращение со своими источниками.

⁸¹ Lewis C. S. The English Prose Morte // Essays on Malory. Oxford, 1963. P. 22.

Центральное положение в эпосе Мэлори занимает «Книга о сэре Тристане Лионском» (кн. VIII—XII Кэкстона). Здесь Мэлори переработал популярный французский прозаический роман о Тристане, первая редакция которого появилась около 1230 г. Мэлори не переводит, строчка за строчкой, «Французскую Книгу», он заметно сжимает, сокращает многие эпизоды и в конце концов так и не доводит повествования до конца. Вводит Мэлори и очень малораспространенный эпизод из одной из боковых версий «Тристана», представленный в немногих рукописях, эпизод с Александром-Сиротой (племянник короля Марка, убившего своего брата, отца Александра). Этот эпизод является примером поздней циклизации, когда в основное повествование вплетаются эпизоды почти посторонние, по крайней мере слабо связанные с основным сюжетом (в известном смысле будущие вставные новеллы). Таким же вставным эпизодом в истории Тристана и Изольды является рассказ о сэре Ланселоте и леди Элейне (имеющий продолжение в кн. XVIII Кэкстона).

«Повести о Святом Граале» (кн. XIII—XVII Кэкстона) также принадлежит важное место в эпосе Мэлори. Как полагают исследователи, это наименее оригинальное создание писателя. При всех индивидуальных особенностях стиля Мэлори, «Повесть о Граале» наиболее близка к своему источнику — четвертой части французского прозаического цикла XIII в. — к роману «Поиски Святого Грааля»⁸². Эту книгу Этьен Жильсон⁸³ не без основания назвал трактатом о благодати. Это наиболее абстрактная, наиболее имматериальная, наиболее мистическая часть артуровского цикла. Мэлори, рыцарь и христианин, не мог, конечно, совсем отказаться от этой абстрактности, нематериальности и мистичности. Но он последовательно снижает, приземляет свойственный его предшественникам высокий

⁸² См. о нем: *Pauphilet A. Etudes sur la Queste del Saint Graal attribuée à Gautier Mar. Paris, 1921.* См. также: *Lol-Borodine M. Trois essais sur la Quête du Saint Graal. Paris, 1921.*

⁸³ *Gilson E. La mystique de la grâce dans la Queste de Saint Graal // Romania. 1925. P. 323—347.*

религиозный пафос. Как заметил академик М. П. Алексеев, «в полном противоречии со своими источниками Мэлори не решается противопоставить грешного Ланселота целомудренному искателю Грааля Галааду, и... возвышая Ланселота как идеального рыцаря, Мэлори вместе с тем отступает от церковно-христианских толкований “поисков чаши благодати”, которые получают у него более прозаический и земной смысл занимательных рыцарских авантюр»⁸⁴.

Завершается эпопея Мэлори «Повестью о смерти Артура Бескорыстного» (кн. XX—XXI Кэкстона). Источники этой части долгое время вызывали споры. Дело в том, что текст Мэлори, с одной стороны, очень близок к французскому прозаическому роману XIII в. «Смерть короля Артура»⁸⁵ и к одноименной английской аллитеративной поэме (а также строфической поэме), с другой же стороны, здесь немало оригинальных мелких эпизодов, характеристик героев и т. п.

Считалось, что Мэлори воспользовался каким-то несохранившимся французским романом, явившимся источником и книги Мэлори, и аллитеративной поэмы. Но сохранившиеся более чем 50 рукописей французского романа⁸⁶ не содержат ни одной из оригинальных деталей, обнаруженных у Мэлори. Этот факт приводит к двум выводам: все эти многочисленные новации появились в несохранившемся французском источнике Мэлори; все они суть создание английского писателя. Первый вывод противоречит характеру средневековой рукописной традиции: переписчики-редакторы никогда не решались на столь смелое вторжение в предшествовавший им текст, они «ремоделировали», а не творили. Поэтому остается только второй вывод: Мэлори, используя французский прозаический роман и английскую поэму как канву своего произведения, со-

⁸⁴ Алексеев М. П. Литература средневековой Англии и Шотландии. М., 1984. С. 319.

⁸⁵ См. о нем: *Frappier J. Etude sur la Mort le Roi Artu. Cenève; Paris, 1961.*

⁸⁶ См.: *La Mort le Roi Artu, roman du XIII^e siecle / Ed. par J. Frappier. Genève; Paris, 1964. P. XXX—XXXVI.*

здал (а не воссоздал) новый роман. Этот единственно верный вывод, к которому приходит Ю. Винавер (ранее он придерживался точки зрения сторонников несохранившегося промежуточного звена⁸⁷), вполне соответствует его взгляду на характер эволюции творческого метода Мэлори. Начиная Мэлори во многом как обычный средневековый переделыватель-перелататель⁸⁸, поэтому ранние части его эпопеи более зависимы от своих источников, чем поздние. Но здесь Винавер подчеркивает не только большую стилистическую и сюжетную свободу английского писателя, он полагает, что Мэлори приходит к новой концепции романа; он вновь разрывает на части сложившийся на протяжении Средневековья обширный цикл, но разрывает его не так, как это делали авторы «авантюрных» романов XIII в. («Отмщение за Рагиделя», «Идер» и мн. др.), которые либо развивали до больших размеров какой-либо боковой эпизод, либо по существующим моделям придумывали новые сюжетные положения. Мэлори, по мнению Винавера⁸⁹, создает эпопею, обладающую композиционным и идейным единством и одновременно — замкнутые автономные «романы». Но мы застаем Мэлори как бы на полпути. Этот переход от обширного, много раз переписанного и переработанного прозаического цикла (столь характерного для Средневековья) к автономному роману Нового времени у Мэлори, типичного представителя английского Предвозрождения⁹⁰, не со-

⁸⁷ См.: *Vinaver E. Malory. Oxford, 1929. P. 128—154.* Его новые позиции в этом вопросе поддержаны в коллективном труде: *Malory's originality // A Critical Study of Le Morte Darthur / Ed. by R. M. Lumiansky. Baltimore, 1964.*

⁸⁸ Аналогичные черты прослеживаются и в восточных средневековых литературах; см.: *Рифтин Б. Метод в средневековой литературе Востока // Вопросы литературы. 1969. № 6. С. 75—93.*

⁸⁹ См.: *The Works of Sir Thomas Malory. Vol. III. P. 1275.*

⁹⁰ См.: *Матузова В. И. К проблеме английского Предвозрождения // Вестник Московского университета. Филология. 1969. № 6. С. 38—47.*

вершился до конца (только намечается он и в «пятикнижии» Рабле). Поэтому перед нами не результат, а процесс. Такие черты творческого метода Мэлори, как стремление к созданию автономных романов, как устранение из своего творения столь типичных для средневековых произведений «бретонского цикла» фантастики, таинственности, сверхъестественности, как привязывание изображаемых событий к английской природе, английской топографии и т. п., не реализованы последовательно во всех частях эпопеи.

Книга Мэлори была произведением итоговым. Итоговым в том смысле, в каком им была и «История британских королей» Гальфрида Монмутского. Автор латинской «Истории» подводил итог развитию артуровской легенды на кельтской почве. Подводил итог и одновременно открывал в эволюции легенды новую страницу. Назовем этот этап куртуазным. По числу созданных произведений он наиболее богатый. Но не многослойный. За три века — от Васа и Кретьена де Труа до Мэлори — артуровская традиция развивалась прежде всего количественно. Две противоборствующие тенденции — автономизации и циклизации — не следуют здесь друг за другом, а сосуществуют, взаимодействуя. Поэтому куртуазный этап в эволюции артуровских сказаний значительно более гомогенный, чем предшествующий. Это не значит, что никаких изменений не происходило. Они были. Одно из самых существенных — постепенное исчезновение из «бретонского цикла» лежащей в его основе кельтской мифологии. Мир артуровских легенд сам приобретал мифологические черты. Камелот, Круглый Стол, рыцарское братство, поиски Грааля становились новыми мифологемами. Именно в этом качестве они воспринимались уже на исходе Средневековья. Поэтому обращение к артуровским легендам в XIX и XX вв. — у А. Теннисона, Р. Вагнера, У. Морриса, О. Ч. Суинберна, Д. Джойса (в «Поминках по Финнегану») и мн. др. — возрождало старые мифы, но основными мифологемами были здесь не мотивы кельтского фольклора, а идеи куртуазного Средневековья.

По прочтении Мэлори, Альфред Теннисон (1809—1892) в своих писавшихся на протяжении тридцати лет (начиная

с 1842 г.) «Королевских идиллиях» (куда входят такие поэмы, как «Сэр Галахад», «Сэр Ланселот и Гвенивера», «Святой Грааль», «Гарет и Линетта» и др.) эстетизировал далекое Средневековье, видя в артуровской утопии, созданной поэтами XII и XIII вв., недостижимый морально-этический идеал. Приблизительно в том же духе написаны на сюжеты артуровских сказаний поздние поэмы прерафаэлиты Олджернона Чарлза Суинберна (1837—1909) «Тристам Лионский» (1882) и «Повесть о Балене» (1896). Однако если молодые прерафаэлиты (Данте Габриэль Россетти, Эдвард Бёрн-Джонс и др.), также восхищавшиеся книгой Мэлори, увидели в артуровских легендах мощный импульс для своего собственного живописного творчества, выработав достаточно условный орнаментальный, «под Средневековье», художественный стиль, то их вдохновитель Уильям Моррис (1834—1896) в поэме «Защита Гвиневеры» (1858) стремился постигнуть подлинную суть Средних веков, отказавшись от их идеализации и от нарочитого стилизаторства.

На восприятие артуровских сюжетов большое воздействие оказало во второй половине XIX в. музыкально-драматическое творчество Рихарда Вагнера. Но великий немецкий композитор обращался к национальным источникам, а не к книге Мэлори; его «Лоэнгрин» (1848) восходит к одноименной анонимной поэме XIII в., «Тристан и Изольда» (1859) — к «Тристану» Готфрида Страсбургского (ок. 1210), «Парцифаль» (1882) — к одноименному роману Вольфрама фон Эшенбаха.

Книга Марка Твена «Янки при дворе короля Артура» (1889) была направлена не против романа Мэлори (которого американский писатель читал с большим увлечением), а против чрезмерной популярности псевдосредневековья, мода на которое захлестнула западноевропейскую массовую культуру в конце XIX века. Мэлори благодаря своему таланту был в известной мере повинен в распространении этой моды, но, конечно, не может нести ответственности за упрощенное и слащавое понимание Средних веков в викторианской Англии.

Для нас важна не только рецепция его творчества последующими поколениями, но и его место в его собственной эпохе.

Мэлори, как и многие другие деятели конца Средних веков, подвел итог куртуазной традиции, тем самым подготовив ее гибель. Поэтому он стоит на пороге новой эпохи, эпохи иного содержания и смысла, — эпохи Возрождения.

Таковы сложные пути эволюции средневековых легенд, во многом ставших надежной опорой в дальнейшем, уже не средневековом развитии литературы. Здесь перед нами примечательное взаимодействие «источников» и «почвы», настолько переплетенных друг с другом, что что было «раньше» — невозможно сказать.

ИСТОРИЯ ЛЕГЕНДЫ О ТРИСТАНЕ И ИЗОЛЬДЕ

1. Легенда

Средневековье знало немало легенд, оно неутомимо и увлеченно создавало мифы и творило легенды, как большого национального звучания (например, о подвигах Сида или Роланда), так и менее значительные (скажем, о «любви издалека» провансальского трубадура Джауфре Рюделя к принцессе Триполитанской). Эти легенды продиктованы историей, ее всенародными драмами и небольшими частными эпизодами. Но в том и в другом случае смысл легенды, тот пафос и тот лиризм, что несла она, не вызывали споров. Но рядом с легендами историческими были и другие — мифологические. В них их истоки еле видны, почти незаметны. Такие легенды вобрали в себя верования и представления целых эпох, отразив в переосмысленном виде систему этических ценностей, вырабатывавшуюся веками. В таких легендах неизбежно много слоев, и смысл их неоднозначен. Они вызывали разные толкования уже на протяжении Средневековья. Они остаются предметом глубокого изучения и оживленных споров и в наши дни.

Легенда о Тристане и Изольде относится как раз к числу таких легенд. Но рядом с другими мифами Средневековья ее положение особое. Так, популярнейшая в свое время легенда о поисках чудесной чаши Грааля, породившая огромное число посвященных ей литературных памятников, не перешагнула, однако, хронологические рамки своей эпохи. Возникнув в Средние века, она и осталась типично средневековой. Иначе — легенда о Тристане и Изольде. Она относится к числу легенд «вечных». Рожденная культурой Средневековья и понятная лишь в контексте этой культуры, она не умерла вместе с нею. Дело в том, что легенда о Тристане и Изольде моделирует человеческие отношения, поэтому она универсальна. Но отношения эти, при всей их кажущейся простоте, глубоки и сложны.

В них как бы скрывается какая-то «тайна»¹, требующая разгадки и порождающая всевозможные толкования.

Каждая эпоха оставила свое осмысление легенды о Тристане и Изольде, каждый обращавшийся к ней писатель — от авторов валлийских «Триад» и французских рыцарских романов до Джойса, Кокто, Томаса Манна — видел в этой печальной истории юного рыцаря и его возлюбленной повод для изложения своих этических позиций. От книги к книге оценка легенды менялась и вместе с ней менялись и функции действующих лиц, мотивы их поведения, движущие ими нравственные принципы, менялись их характеры. И все-таки в сознании этой длинной череды литераторов (поэтов, писателей, переводчиков и т. д.) как бы постоянно присутствовала некая модель легенды, отталкиваясь от которой, и в споре с которой создавался очередной новый вариант повести о Тристане Леонском и Изольде Белокурой.

Было бы ошибкой видеть в этой модели наиболее раннюю, наиболее примитивную стадию развития легенды. В сохранившихся текстах от этой исходной, изначальной версии — лишь рудименты. Характерным примером такого пережиточного мотива могут служить лошадиные уши короля Марка. Это качество внешности обманутого мужа лишь упомянуто в одной из ранних обработок сказания, но никак не обыграно, никак не раскрыто, не является непременным элементом сюжета (о происхождении, о смысле этой детали будет сказано в своем месте); поэтому, являясь, принадлежностью «архетипа», подобный мотив не входит в «модель» легенды, о которой была речь выше. Таким образом, мы имеем в виду не гипотетический «архетип», а инвариант, реальными вариантами которого являются дошедшие до нас тексты.

Их временная распределенность крайне неравномерна. Поздняя стадия развития легенды представлена достаточно большим числом памятников, еще большим — рукописей. От более ранней и как раз интересующей нас стадии текстов

¹ Ср.: *Gallais P. Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan. Paris, 1974. P. 39.*

сохранилось немного и дошли они в виде отдельных фрагментов. Но стадия эта (хронологически она приурочена к последней трети XII столетия) — наиболее важная.

Существенно также отметить, что этот инвариант, эта модель соответствует не примитивной стадии (о чем уже говорилось), а как раз стадии «вершинной», отмеченной поразительной зрелостью вкуса и художественной ясностью; именно в этот момент под пером талантливейших поэтов легенда была закреплена и, если можно так выразиться, «сформулирована». Причем, разные «ветви» легенды, представленные, скажем, соответственно произведениями англо-нормандца Тома и континентального трувера Беруля, разнятся лишь в деталях, в нюансах. Ядро легенды и здесь — едино.

Пока мы забудем об этих частных отличиях. Забудем и об истоках легенды, очень многое в легенде объясняющих. Рассмотрим легенду о Тристане и Изольде как некое непротиворечивое целое, рассмотрим инвариант. Собственно, в таком подходе нет ничего нового. Если работы исследователей не посвящены проблеме возникновения легенды, ее эволюции, ее отдельным манифестациям, то в них сказание рассматривается именно как некое единство. Такой подход, конечно, смазывает оттенки. Но нам представляется, что, признавая важность этих нюансов, не следует их преувеличивать. Один из современных медиевистов, М. Лазар, совершенно прав, когда предлагает не искать в легенде некий эзотерический смысл (чем иногда так увлекаются) и истолковывать лишь то, что написано, то есть вернуться к реальным текстам. Но М. Лазар ошибается, полагая, что эти тексты, по крайней мере две основные версии легенды, можно рассматривать только отдельно, ибо они, как полагает ученый, несопоставимы². Жозеф Бе-

² См. *Lazar M. Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII siècle. Paris, 1964. P. 172*: «Совершенно очевидно, что нельзя говорить о легенде о Тристане и Изольде, как если бы речь шла об одной поэме, произведении одного автора... Анализировать все эти разные по концепции версии, относящиеся к разным эпохам, рассматривать их как одно произведение и извлекать в результате

дье был абсолютно прав, когда вслед за реконструкцией романа Тома он проделал такую же операцию и с легендой в целом³. Он называл искомое «прототипом» (или «архетипом»). Но, думается, такое определение не вполне верно, ибо подчеркивает изначальность, исходность (а следовательно, и некоторое предшествование известным текстам) реконструируемой художественной единицы. Нас же в данном случае интересует не «прототип», переработанный и, если угодно, кое в чем искаженный последующими транскрипциями, а именно инвариант, конкретными вариантами которого стали произведения Беруля, Тома, Эйльхарта фон Оберга, Готфрида Страсбургского, монаха Роберта и т. д.

Итак, сначала — легенда в целом.

Посвященная ей литература поистине огромна. Мы не предполагаем делать ее хотя бы беглого обзора. Укажем лишь на устоявшиеся, наиболее распространенные точки зрения.

Гастон Парис⁴ назвал как-то нашу легенду «эпопеей адюльтера». Для известного французского литератора Дени де Ружмона, связывающего легенду с ересью катаров и — еще дальше — с манихейством, отношения Тристана и Изольды — это прославление чувственной любви, прославление страсти как противовес христианской концепции брака⁵. Мишель Казенав считает «Тристана и Изольду» легендой освобождения от условностей и норм и прославлением жизни⁶. Не раз указывалось, что в основе трагедии двух молодых возлюбленных — конфликт между свободным чувством и сковывающими рамками феодальной морали⁷. Но,

этого анализа некое общее содержание и общий смысл — это значит становиться на неверный путь».

³ *Bédier J. Le Roman de Tristan par Thomas. Vol. II. Paris, 1905.*

⁴ *Paris G. Poèmes et Légendes du Moyen Age. Paris, 1899. P. 176.*

⁵ *Rougemont D. de. L'amour et l'Occident. Paris. 1972. P. 61.*

⁶ *Cazenave M. Le Philtre et l'amour. La légende de Tristan et Iseut. Paris, 1969. P. 126.*

⁷ См., например, «История французской литературы».

как справедливо заметил один из современных критиков, «трагизм романа о Тристане определяется не только тем, что окружающий мир с его системой социальных принуждений делает невозможным счастье влюбленных и торжество страсти. Такое понимание было бы слишком односторонним и поверхностным»⁸. Впрочем, столкновение противоречащих друг другу интерпретаций вряд ли продуктивно: сама легенда несомненно дает основание для различных толкований. Она — многозначна. Нельзя сказать, что в ней нет прославления сильного естественного чувства, нет фатального, пессимистического взгляда на любовь, нет, наконец, столкновения ходячей морали, причем, не только морали XII в., но и многих последующих столетий, с безморальным (но не аморальным) чувствованием исключительных героев. Все это несомненно есть в нашей легенде. Как и многое другое. И трагедия здесь — не только неразрешимый конфликт чувства и долга, хотя и для такого толкования легенда дает материал.

Итак, легенда в целом, ее инвариант.

Но о чем она? Или иначе: о ком? То есть, кто в ней главный герой? Ответ, казалось бы, может быть только один: юноша из Леонуа и ирландская принцесса. Но поэты XII в. полагали иначе, недаром большинство из них не сговариваясь назвали свои книги одинаково: «Роман о Тристане». Это выдвижение в основные протагонисты лишь одного героя не умаляет ни обаяния образа Изольды, ни его значительности. Нет здесь и отражения якобы рабского положения женщины, типичного, по мнению некоторых исследователей, для Средневековья. Это не невнимание к Изольде, это — признак жанра, это — его концепция.

Поэтому рассмотрим легенду в том виде, в каком она была рассказана средневековыми поэтами, для которых Тристан был основным протагонистом. Рассмотрим, таким образом, «Роман о Тристане».

Т. I. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1946. С. 107.

⁸ Козовой В. Роман о Тристане и Изольде // *Le roman de Tristan et Iseut / Renouvelé par J. Bédier*. Moscou, 1967. P. 17.

Е. Винавер⁹ предложил очень остроумное графическое изображение нашего сюжета. Вот оно:

	<i>Лес Моруа</i>	
	<i>Испытания</i>	<i>Испытания</i>
	<i>Женитьба Марка</i>	<i>Женитьба Тристана</i>
<i>Изольда узнает Тристана</i>		<i>Тристан-юродивый</i>
<i>Битва с драконом</i>		<i>Последняя битва</i>
<i>Золотой волос</i>		<i>Последнее послание</i>
<i>Ривален и Бланшефлер</i>		<i>Чудо с деревьями</i>

В этой схеме действительного хорошо выявлена внутренняя гармония развития сюжета и симметрия его эпизодов. Но в схеме Е. Винавера неизбежно многие важные эпизоды легенды опущены. Оставлены лишь те, которые существенны для взаимоотношений Тристана с Изольдой. А ведь герой сталкивается и с другими персонажами, и эти контакты бывают важны для его судьбы. Без этих контактов не было бы и Изольды, не было бы трагической любви, не было бы легенды.

Посмотрим на структуру сюжета не с точки зрения отношений героя и героини, а с точки зрения Тристана, его личной судьбы. То есть посмотрим на сюжет иначе, чем это сделал Е. Винавер. Отметим, какие эпизоды не уложились в его схему, какие он опустил. Их немало. И все они — «эпизоды без Изольды», как правило, «до нее».

Это прежде всего — детство героя. А оно в ряде ранних памятников описано довольно подробно. Чем отличается это детство, чему оно научило Тристана, какой отпечаток наложило на его жизнь?

Во-первых, герой легенды — плод страстной, всепоглощающей любви его родителей, короля Леонуа Ривалена (в некоторых версиях — Мелиадук, Канелангрес) и принцессы Бланшефлер (Элиабель или Бленсинбиль других версий). Родители Тристана — люди незаурядные. Ривален — могущественный король; он владеет многими городами и замками; он искушен во

⁹ Vinaver E. Etudes sur le Tristan en prose. Paris, 1925. P. 9.

многих искусствах; он доблестный, стойкий и мужественный рыцарь; он рассудителен и проникателен, мудр и осмотрителен, справедлив и великодушен; но он может быть и жестоким. Тристан унаследует затем многие положительные качества отца. Под стать Ривалену его жена Бланшефлер, сестра Марка. Она прекрасна лицом и стройна станом, учтива и обходительна, умна и великодушна. Но любовь их, страстная и глубокая, с самого начала приносит обоим мучительные страдания. Здесь нет сословных барьеров, нет внешних препятствий, нет препятствий и внутренних: молодые люди быстро и горячо полюбили друг друга; брат девушки, король Марк, не будет противиться их браку. И тем не менее Ривален и Бланшефлер тяжело страдают. Это — склад характера обоих. Кроме того, как остроумно заметил Дени де Ружмон¹⁰, у счастливой любви не может быть истории. Предметом поэзии может быть только несчастливая любовь. И еще одно: печальная история родителей Тристана создает тональность всего дальнейшего повествования. Не приходится удивляться, что Тристан, дабы оправдать наивную средневековую этимологию своего имени, и зачат в тоске и горе. Норвежская сага монаха Роберта рассказывает: «В таких-то муках — у нее от горя, у него от ран — и было зачато это дитя, которому предстояло жить и повергать в печаль всех своих друзей» (гл. 12). Любовь Ривалена и Бланшефлер завершается счастливым браком, но не становится после этого радужной и просветленной. Печать трагической обреченности окрашивает их отношения. И вот результат: Ривален погибает в схватке с врагом, Бланшефлер умирает от горя и родовых мук. Так не знающая никаких препятствий и поэтому в других обстоятельствах счастливая любовь завершается трагически.

Но рождается Тристан. Печальным было его появление на свет. И с первых дней жизни его подстерегают опасности. Воспитатель Тристана сенешаль Роальд Твердое Слово скрывает, что это дитя короля. Он воспитывает мальчика как своего собственного сына, и Тристан считает Роальда своим отцом. Чего боится Роальд, зачем прячет ребенка, зачем выдает за сына?

¹⁰ Rougemont D. de. L'amour et l'Occident. P. 11.

В интересующих нас версиях это объяснено сбивчиво (если вообще объяснено), и Бедье не без основания в своей популярной обработке легенды изложил этот мотив предельно кратко. В более поздних версиях, напротив, этот мотив развит довольно значительно (и, добавим, весьма банально). Так, например, во французском прозаическом романе отец Тристана совсем не умирает: он просто пропадает на охоте, заманенный одной влюбленной в него дамой в некий заколдованный замок. Бланшефлер умирает из-за трагической ошибки. А отец Тристана возвращается. Семь лет он растит сына, но затем женится; мачеха ненавидит пасынка и делает попытку его отравить. В инварианте иначе. Здесь ребенку либо угрожает воинственный герцог Морган, захвативший земли Ривалена, либо попросту злые силы. Жизнь Тристана будет полна опасностей, и это оказывается изначально заданным.

Итак, первый значительный эпизод легенды — это трагическое появление героя на свет и опасности, подстерегающие его уже в колыбели.

Следующий эпизод, разработанный в ранних версиях несколько бегло, но тем не менее заслуживающий внимания. Это — куртуазное воспитание Тристана. В произведениях эпохи не раз изображалось воспитание идеального рыцаря и образцового государя (вспомним хотя бы ранний фрагмент «Романа об Александре»). И здесь легенда о Тристане и Изольде не отстает от своего времени. Но если сравнивать Тристана с другими героями куртуазной литературы, то нельзя не заметить, что сын Ривалена превосходит их всех по многосторонности и учености. В самом деле, чего только не умеет Тристан. Но послушаем опять норвежца Роберта: «Тристрам был очень способным учеником и вскоре в совершенстве овладел семью главными искусствами и многими языками. Затем он изучил семь видов музыки и прославился как знаменитый музыкант» (гл. 17). Но, конечно, не только к этому проявляет свои незаурядные способности юноша.

Он прежде всего образцовый рыцарь. Свое мужество, удаль, сноровку он демонстрирует непрерывно, постоянно. Он одинаково хорошо сражается и на коне, и в пешем строю, и вру-

копашную. Он владеет и тяжелым копьем, и легким дротиком, и мечом, и луком. Он как будто рожден в седле, а тяжести доспехов и не замечает. Мы бы назвали его и прекрасным спортсменом: он легко перепрыгивает через высокую ограду, быстро бегает и т. д.

Но все это — лишь малая толика знаний и умений героя. Тристан — прекрасный охотник. Он знает повадки разной дичи, искусен во всевозможных видах ловитвы. Он умеет освежать затравленного зверя и неутомим в погоне за лесной добычей (английская традиция сделала Тристана высшим арбитром в сфере охоты).

Тристан — мастер и в области других благородных забав. Он, как уже говорилось, «знаменитый музыкант», он умеет играть на арфе и на роте (старинный струнный музыкальный инструмент кельтского происхождения), причем исполняет не только старые напевы, но и складывает новые. Не случайно игра его пленяет слушателей и юноша дает уроки музыки принцессе Изольде (в ряде версий он научит ее читать и писать и преподаст начатки латыни). Как многие музыканты Средневековья, Тристан был и поэтом, сочиняя любовные «лэ». Не приходится удивляться, что один из авторов рыцарских романов, Жерберт де Монтрей (первая половина XIII в.) вставил в свою книгу о Персевале и поисках Грааля эпизод о Тристане-менестреле.

Нельзя не отметить актерских данных Тристана. То он изображает бродячего жонглера, то прикидывается паломником, то превращается в прокаженного в рубище и с трещоткой, то разыгрывает юродивого. И все это с блеском, с необычайным правдоподобием, так что даже друзья, даже Изольда не сразу распознают нашего героя за личиной изображаемого им персонажа.

В этих трансформациях Тристан использует еще одно свое знание. Он весьма сведущ в свойствах трав, он натирается ими, меняя цвет кожи, он prepares всякие настои, изменяющие черты его лица.

Тристан говорит на семи языках, и норвежские купцы с успехом используют его как толмача.

В игре в шахматы или тавлеи он превосходит всех окружающих, и это его дарование оказывается для юноши роковым — именно во время игры норвежские купцы похищают увлеченного поединком героя.

Тристан досконально изучил и корабельное дело. Он разбирается в назначении снастей, умеет по звездам пролагать курс кораблю, не теряется в бурю, знает, как идти на парусах и на веслах.

Легенда знакомит нас и еще с одним талантом Тристана. Он недаром принадлежит эпохе грандиозных строительных начинаний и свершений, эпохе готики. В разлуке с милой он проектирует и строит в ее честь часовню, украшает скульптурой, отделявает резьбой прекрасный грот.

Итак, рыцарь и охотник, поэт, музыкант и актер, навигатор и фармацевт, архитектор и художник, шахматист и полиглот...

Добавим к этому некоторые качества души. Он верен в дружбе и великодушен к врагам, бескорыстен и добр, терпелив и незлопамятен. Ему не чужды ни родственные чувства, ни свойственная людям эпохи богобоязненность. Он заботится о подданных и щедр к подчиненным. Он, наконец, способен на большое всепоглощающее чувство.

Что еще отличает Тристана? Это неудовлетворенность. Вернее, постоянное стремление к новому, неизведанному, опасному. Ему как бы тесно в рамках обычной повседневности, обычных человеческих норм. В этом смысле он близок героям многих рыцарских романов эпохи. Но в отличие от них он не ищет ни личной выгоды, ни упрочения своего положения. Неудовлетворенность и незаинтересованность, характеризующие юношу Тристана, — это также плод воспитания. Или характера, сформировавшегося рано и затем не меняющегося. Незаинтересованность, бескорыстное подвижничество героя отличают его всю жизнь. Это его качество полезно отметить, ибо им многое определится в судьбе юноши. А бескорыстие его поистине поразительно. Действительно, Тристан побеждает герцога Моргана, но не вступает во владение отвоеванными у узурпатора землями; он отдает их Роальду Твердое Слово и больше о них не вспоминает. Не вспоминает даже тогда, когда его вы-

нуждают покинуть двор Марка. Он ищет пристанища на чужбине — в Польше, Испании, Бретани, — но не в родном гнезде. Из великодушия и безрассудной удали вступает он в бой с Морхольтом, ничего не требуя в награду. Он сражается с драконом, побеждает его и — вот вершина его бескорыстия — отдает завоеванную невесту другому. На службе у Бретонского герцога, отца Изольды Белорукой и Каэрдина, он опять-таки не ищет ни славы, ни достатка. Сколько героев куртуазной литературы увенчивали цепь своих рыцарских подвигов браком с прекрасной и богатой принцессой, сколько из них возвращали себе престол своих предков, где начинали королевствовать со своей милой подругой. Тристан — иной. Как уже говорилось, он не ищет благополучия. Ностальгией он тоже не страдает, ибо не имеет прочных корней. Откуда эта «неукорененность»? Плод воспитания? Черта характера? Следствие обстоятельств? Очевидно, всего понемногу.

Итак, Тристан образован, умен, талантлив. Добр, отзывчив, великодушен. Смел, удал, безрассуден. Эти качества мы обнаруживаем в нем уже в самом начале повествования. По его ходу они оттачиваются и уточняются. Но новые не появляются. Тристан — не развивающийся, а раскрывающийся герой. Но важно отметить его исключительность. В этой исключительности некоторые исследователи, например, М. Казенав, видели основу конфликта легенды: Тристан, по их мнению, как бы принадлежит иному миру, у него иные жизненные принципы, иная мораль, иное представление о добре и зле. И в этом смысле оказывается символическим лечение Тристана Изольдой: «иной» герой, пораженный «иной» силой, может быть вылечен только «иными» руками¹¹. Мы не склонны видеть в особости героя что-то таинственное и мистическое. Но особость эту запомним.

Следующий важный эпизод: норвежские купцы. Е. Винавер этот эпизод не учитывает. Между тем, он — важнейший. О чем здесь рассказывается? Казалось бы, не о столь существенном. Юноша зашел на норвежский корабль, увлекся игрой в шахматы, не заметил отплытия, оказался, таким образом,

¹¹ Cazenave M. Le Philtre et l'amour. P. 39—40.

в плену. Купцы пользуются его разносторонними познаниями и намереваются, при случае, выгодно продать. Но тут появляется новое действующее лицо, которое будет затем выходить на сцену в самые ответственные, кульминационные моменты сюжета. Это — море. Безбрежное, таинственное, манящее. Оно вмешивается в судьбу героя, перекраивая ее по своему усмотрению. «Роман о Тристане» — наиболее «морской» роман средневекового Запада. На это обратил внимание еще Гастон Парис, писавший: «В этой драме, бурной, глубокой и изменчивой, как море, море постоянно на виду и в действии; оно играет в этой драме роль захваченного происходящим актера»¹² (Впрочем, Ж. Бедье отрицал, — как нам представляется, напрасно — это качество нашей легенды¹³). Действительно, стихия моря, поэзия моря пронизывает, наполняет легенду о Тристане и Изольде. М. Казенав писал по этому поводу, справедливо подчеркивая отличие «Романа о Тристане» от всех других произведений эпохи: «Где еще найдешь столь глубокую символику стихий, этого мужчину и эту женщину, становящихся также морем, огромным морем, что их окружает, что придает определенный ритм их существованию, отмечает его этапы, приносит героям жизнь и смерть? Оно — что-то вроде мистического пути, ведущего с востока на запад, из Бретани, где они умирают, в Корнуэльс, где царит Марк, и в далекую Ирландию, остров Изольды. Путь этот проходит по морю, что лежит между Корнуэльсом и Бретанью, отделяет от Изольды и принесет смерть, и по морю между Корнуэльсом и Ирландией, которое приближает к Изольде и принесет жизнь. Море — это смерть, но когда веряются ему, оно дает жизнь. Море — это жизнь, но когда начинают тщетно ждать на его берегу, оно приносит отчаяние и смерть»¹⁴.

Следует подчеркнуть, что в нашей легенде присутствует не просто море. Такое в рыцарском романе XII в. можно было встретить. Например, в поэтичнейшем повествовании о сара-

¹² Paris C. Poèmes et Légendes du Moyen Age. P. 123.

¹³ Bédier J. Le Roman de Tristan par Thomas. Vol. II. P. 145.

¹⁴ Cazenave M. Le Philtre et l'amour. P. 34.

динском принце Флуаре и пленнице-христианке Бланшефлер (не будем путать ее с матерью Тристана). Но в этом французском стихотворном романе (созданном также в 70-е годы XII столетия) перед нами совсем иное море — южное, с жарким солнцем, яркими красками, пронзительной голубизной неба, с ослепительными пятнами приморских городов, шумных, живописных, гостеприимных. И это море может быть бурным и угрожающим, но в свисте его ветра редко слышатся тревожные нотки. Здесь море более нейтрально, к нему не стягиваются все ведущие нити сюжета.

Иное — в легенде о Тристане. Это море — северное; оно могуче, бурно, угрожающе. Его суровая атмосфера постоянно присутствует в романе. Дело, конечно, не только в том, что наша легенда родилась на морском берегу и отразила своеобразное мироощущение островных кельтов. Море перестает быть только обстановкой, оно становится поэтичной метафорой. Становится символом. Символом очень емким и многозначным. Именно поэтому, то есть потому, что море здесь — не просто активный фон действия, без моря, в «континентальном исполнении», легенда не могла бы существовать.

Нелишне вспомнить, когда море появляется в нашей легенде как активная сила (ибо как фон оно присутствует практически всегда).

Во-первых, когда оно относит корабль норвежских купцов к берегам Корнуэльса.

Во-вторых, когда Тристан, смертельно раненный Морхольтом, пускается по воле волн, в легкой ладье, без весел и паруса, — и приплывает в Ирландию.

В-третьих, когда море снова приводит Тристана к ирландским берегам в поисках девушки с золотыми волосами.

В-четвертых, когда Тристан и Изольда пьют любовный напиток.

Наконец, в-пятых, когда Изольда спешит на корабле Каэрдина к умирающему возлюбленному.

Море, таким образом, обозначает не просто существенные моменты сюжета. Моменты узловые. Еще точнее — переломные в судьбе героя. Прежде всего, его.

Действительно. Вот норвежский корабль, на котором в плену томится юноша Тристан, попадает в страшную бурю. Она длится целую неделю. Корабль швыряет с волны на волну и носит по разбушевавшемуся морю. Тогда норвежцы клянутся в случае спасения даровать Тристану свободу. Буря стихает, на горизонте появляется земля, и вот юноша уже на незнакомом берегу. Но это не просто спасение из постылого плена. Или спасение от бури. Тристан, как известно, попадает ко двору короля Марка и покоряет всех умом, знаниями и изысканным обхождением. Здесь завязываются отношения Тристана с королем, отношения, несомненно представляющие собой зерно легенды. Таким образом, можно сказать, что отношения эти — «дело рук» моря.

Или второе вмешательство водной стихии в судьбу героя. Умиравший Тристан в ладье доверяется волнам. Именно поэтому он берет с собой меч и арфу, но не берет весел и не ставит паруса. Юношу опять долго носит по водной глади, но ему не угрожают бури и ураганы. В конце концов течение приносит его ладью к берегам Ирландии. Этот эпизод не менее содержателен, чем предыдущий. Он насквозь символичен. Отправиться так в открытое море — это обречь себя на верную гибель. Но Тристан и так уже погибает от отравленных ран, нанесенных Морхольтом. Плавание это очень напоминает переселение в иной мир (вспомним барку Харона). И ладья становится плавучим саркофагом. М. Казенав остроумно назвал это плавание Тристана «отрицанием отрицания»¹⁵: юноша побеждает причиненный «Ирландией» недуг, приплыв в Ирландию, опасности морского плавания наугад спасают героя. То есть, Тристана вылечивает Ирландия в лице Изольды от ран, нанесенных Ирландией в лице Морхольта.

Но прибытие в Ирландию — это не только спасение. Это встреча с Изольдой. Надо ли говорить, что эта встреча — второй важнейший компонент легенды.

Теперь надо эти два мотива объединить. Это происходит в результате третьего плавания Тристана... Но спустимся на короткое время с борта корабля на сушу.

¹⁵ Cazenave M. Le Philtre et l'amour. P. 42.

Морские путешествия героя так или иначе оказываются связанными с его рыцарскими подвигами. Они либо предшествуют поединкам, либо влекут к ним. Таких поединков три, что вполне соответствует ступеням инициации фольклорного героя. Поединки эти, как и морские скитания, определяют его судьбу. После знакомства с Марком, будучи посвящен им в рыцари, Тристан сражается с герцогом Морганом, побеждает его и возвращает свои владения. Он начинает с этого, в то время как герои многих рыцарских повествований этим заканчивали свои подвиги. Это — долг Тристана. Но выполнив его и тем самым от этого долга освободившись, он освобождается от него и чисто материально: отдает свои земли в вечное управление Роальду Твердое Слово. Теперь он свободен и может связать свою судьбу с Марком. На службе у Марка он сражается с Морхольтом. Теперь и этот долг (долг Марку за гостеприимство, посвящение в рыцари и т. п.) уплачен. И Тристан уплывает от Марка, уплывает в никуда. Ирландия его спасает. Так возникает новый долг — по отношению к семье Изольды (здесь взаимоотношения очень осложнены, и мы коснемся их ниже). Победа над драконом (как результат третьего плавания) освобождает героя и от этого долга. Третья победа отдает Тристану Изольду.

Мотивы служения Марку и отношений с Изольдой окончательно стягиваются в тугой узел в результате четвертого плавания, когда молодые люди испивают любовного зелья. Характерно, что это морское путешествие описано особенно подробно (мы имеем в виду облик моря): Изольда страдает от качки и боится больших волн, затем все изнывают от штиля, потом море баюкает любовников, вкусивших радости любви.

Наконец, пятое плавание. Плывет теперь не Тристан (его плавания на первичном уровне оканчивались счастливо), плывут к Тристану. Теперь море настойчиво вмешивается в судьбу героев и определяет ее. Но почему оно задерживает прибытие Изольды? Чтобы Тристан совсем изнемог от ран? Или чтобы оттянуть роковую развязку (ведь Изольда Белорукая уже обдумала свое предательство)?

Так что же символизирует собой море? М. Казенав, посвятивший этому вопросу немало страниц в своей книге, видит в море субститут Изольды. Иногда в нашей героине видят аналогию воды, в Тристане — Солнца, и рассматривают легенду как вариант мифа о борьбе-любви этих примитивных божеств¹⁶. Море неуловимо, изменчиво, непостоянно. Но, думается, не этим характеризуется Изольда. Или не только этим. Поэтому море символизирует в нашей легенде также и другое — судьбу Тристана. Это она — текуча, подвижна, ненадежна. Герой постоянно вверяет свою судьбу морю, и она становится подобна морю.

Е. Винавер в своей схеме сюжета легенды не учитывает ни эти плаванья, ни (за редким исключением) поединки героя. А между тем, как мы пытались показать, и те и другие имеют в повествовании большое значение. Не только потому, что они вообще существенны, важны, но и потому, что и плавание, и поединок становятся каждый раз исходным моментом дальнейшего развития сюжета, его напряжения.

Но вернемся к схеме Е. Винавера и к структуре нашей легенды. Совершенно очевидно, что в ней можно выделить три части. Восходящую — от рождения героя до рокового плаванья и испытания любовного напитка (или до женитьбы короля Марка). Нисходящую — от изгнания Тристана и его женитьбы на «второй» Изольде до смерти любовников. Между ними располагается третья; это стадия непосредственных любовных отношений с Изольдой, так сказать, стадия «леса Моруа». Представим это графически, но не будем расчленять срединный этап. Заметим только, что и в нем можно было бы выделить симметричные эпизоды, например, отдачу Изольды прокаженным и суд раскаленным железом, и т. п. Так или иначе, все эти эпизоды с мотивом «леса Моруа» связаны: они провоцируют бегство героев в лесные дебри, либо полны воспоминаний о счастливой жизни под древесной сенью.

¹⁶ См.: Тристан и Изольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афревразии // Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора под редакцией академика Н. Я. Марра. Л., 1932.

Итак, исключив тяготеющие к эпизоду «лес Моруа» испытания, выпавшие на долю любовников, мы приходим к следующей схеме:

<i>Лес Моруа</i>	
<i>Женитьба Марка</i>	<i>Изгнание Тристана</i>
<i>Любовный напиток</i>	<i>Женитьба Тристана</i>
<i>Изольда узнает Тристана</i>	<i>Изольда узнает об «измене» Тристана</i>
<i>Бой с драконом</i>	<i>Бой с великаном</i>
<i>Знакомство с Изольдой</i>	<i>Тристан — нищий</i>
<i>Бой с Морхольтом</i>	<i>Бой с рыцарями Марка</i>
<i>Бой с Морганом</i>	<i>Последний бой</i>
<i>Норвежские купцы</i>	<i>Корабль Каэрдина</i>
<i>Рождение</i>	<i>Смерть</i>
<i>Ривален и Бланшефлер</i>	<i>Чудо с деревьями</i>

В этой схеме также видна симметрия и параллелизм эпизодов. Рассмотрим симметричные пары.

История любви Ривалена и Бланшефлер — это, конечно, и параллель любви героев, и антитеза ей. Параллель потому, что и она печальна, и она оканчивается трагически. Антитеза же в том смысле, что любовь эта не знает препятствий. Но параллелизма здесь больше, чем антитетичности. Любовь Ривалена и Бланшефлер — это предсказание любви Тристана и Изольды и ее трагического конца. Таким образом, это символ. Чудо с деревьями — тоже символ, символ соединения в смерти и посмертного (лишь) счастья. Но также — символ неодолимой силы любви. Эти два симметричных эпизода обрамляют легенду, это ее начало и ее финал.

Симметрия-противопоставление рождения и смерти также очевидны. Поэтому перейдем к следующей параллельной паре. О значении плавания с норвежскими купцами мы уже говорили. Это первое вмешательство моря в судьбу Тристана. Возвращение корабля Каэрдина, везущего Изольду, — это последнее его вмешательство. В обоих симметричных эпизодах море сначала очень бурное, тревожное, угрожающее, оно долго носит корабли по

своим волнам. Оно как бы колеблется, не может сразу прийти к решению и треплет, и качает несчастные корабли. Ибо когда буря стихнет, в судьбе героя наступит решительный перелом.

Победа над герцогом Морганом — это первый подвиг Тристана, открывающий череду его рыцарских свершений. Вполне закономерно ему симметричен последний бой героя, когда он получает смертельную рану.

Боем с Морхольтом симметрична схватка героя с рыцарями короля Марка. В первом случае Тристан сражается за Корнуэльса и против Ирландии (то есть, против Изольды), во втором — за Ирландию (то есть, за Изольду) и против Корнуэльса.

Первому плаванию в Ирландию и знакомству с Изольдой соответствует последнее свидание с королевой. Характерно, что и в том и в другом случае Тристан предстает перед Изольдой переодетым, в чужом обличье: в первом случае он выдает себя за жонглера, во втором — прикидывается нищим. Обе встречи связаны с большим риском: в первой в Тристане могут узнать убийцу Морхольта, во второй — в смиренном нищем могут распознать Тристана, навсегда изгнанного из королевского дворца.

В результате победы над драконом Тристан получает Изольду. Но эта «добыча» мнима, так как он просит руки девушки не для себя, а для своего дяди. Таким образом, его «владение» Изольдой в данном случае чисто номинально. В симметричном эпизоде Тристан одерживает победу над великаном. Каков результат этой победы? Герой отстраивает роскошный грот, где находится изображение его возлюбленной. Он как бы снова получает Изольду и опять-таки фиктивно: он владеет не возлюбленной, а лишь ее изображением.

Что может быть симметричным такому важному эпизоду, как узнавание ирландской принцессой в Тристане убийцы ее дяди? Следует заметить, что в этот момент юноша подлинно завоевывает Изольду, завоевывает не в поединке, а в ее собственном сердце. Совершенно несомненно, что девушка опускает меч, занесенный над головой героя, повинувшись не доводам разума, но велению сердца. Этому эпизоду симметрична сцена, где Изольда узнает об «измене» возлюбленного, и это

было пошатнуло ее любовь. Она, конечно, не может разлюбить Тристана, но долго не может простить ему этой измены, пусть и мнимой.

Любовный напиток закрепляет любовь молодых людей, так сказать, материально. Этому эпизоду симметрична женитьба Тристана на Изольде Белорукой. Этой женитьбой герой пытается освободиться от своей любви. Это акт отказа от Изольды, попытка преодолеть силу приворотного зелья.

Наконец, последняя симметричная пара. Корабль с Тристаном, молодой ирландской принцессой и их спутниками приплывает в Корнуэльс. Юноша вручает королю свою добычу. Марк сочетается браком с Изольдой. Тристан отказывается от возлюбленной, но отказ этот мнимый: уже в первую брачную ночь, пока обманутый Марк лежит с Бранжъеной, Тристан заключает в объятия свою ирландку. В симметричном эпизоде Тристан тоже отказывается от Изольды, уходя в добровольное изгнание. И этот отказ тоже мнимый: герой продолжает любить королеву и затем не раз тайком встречается с ней.

Это стремление к симметрии эпизодов характерно для нашей легенды в целом. Можно было бы насчитать больше симметричных пар. Но из-за того, что мы имеем дело с рядом версий, в которых последовательность эпизодов не строго идентична, их затруднительно расположить на схеме. Да у произведения XII в. и не могло быть столь последовательной и мелочной симметрии; она могла бы быть плодом лишь изощренного умельца, скажем, эпохи барокко или поздней готики, но никак не ранее. В числе таких не вполне симметричных (но несомненно параллельных) эпизодов можно назвать сватание к Изольде сенешаля ирландского короля (сенешаль, как известно, выдает себя за победителя дракона) и ухаживание за корнуэльской королевой Кариадо.

Как видим, параллельные эпизоды не только симметричны. Они складываются в последовательную цепь оппозиций — рождения и смерти, первого и последнего боя, первой и последней встречи и т. д. Полезно отметить, что обе эти части — восходящая и нисходящая — развития сюжета и судьбы героя подчинены влиянию моря.

Иное — в срединной части, целиком посвященной любви протагонистов. Здесь царит иная стихия, безбрежная, изменчивая и неуловимая, как море, но менее тревожная и угрожающая. Это лес. Образу леса в средневековом романе можно было бы посвятить специальное исследование. Это отразило реальное положение вещей: лес в Средние века был наиболее привычной, обыденной обстановкой, в которой жили люди той эпохи, стихией, одновременно привлекавшей и пугавшей. Поэтому, как справедливо заметил А. Я. Гуревич, в эту эпоху «лесной ландшафт присутствует в народном сознании, в фольклоре, в воображении поэтов»¹⁷.

Лес в судьбе Тристана играет особую роль. Он всегда герою дружелюбен. Здесь он охотится, прячется от врагов, подстерегает баронов-предателей, здесь проводит три трудных и суровых, но прекрасных года с возлюбленной. Лес, при всей своей бескрайности и аморфности, символизирует некоторую надежную стабильность. По крайней мере для Тристана. Поэтому-то наш герой столь часто и столь охотно скрывается под сенью леса. Недаром он знает повадки лесных обитателей, распознает след зверя, подражает голосам птиц и вообще чувствует себя здесь как дома.

Но в этой срединной, «лесной» части легенды перед нами несколько иной Тристан. Поведение его непоследовательно, противоречиво, лишено логики. Все это дало основание Дени де Ружмону говорить о «загадках»¹⁸ в характере героя и строить свою концепцию легенды во многом на анализе этих загадок.

Прежде чем обратиться к этой серии непоследовательностей, полезно отметить, что легенда о Тристане — это история взаимоотношений героя с целым рядом персонажей. Их много, этих действующих лиц, сталкивающихся с Тристаном, они плотно заполняют повествование. Здесь есть непримиримые враги, вроде карлика Фросина, трех баронов-предателей, Андретта, есть верные друзья — Горвенал, Динас из Лидана, Пери-

¹⁷ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972. С. 38.

¹⁸ Rougemont D. de L'amour et l'Occident. P. 23—24.

нис, Каэрдин и т. д. Но речь сейчас не о них. Во взаимоотношениях лишь с тремя персонажами раскрывается характер Тристана и, собственно, реализуется легенда. Это король Марк, Изольда Белокурая и Изольда Белорукая.

Король Марк — дядя Тристана. Но не этим определяются их отношения. Дени де Ружмон так излагает содержание легенды: «Тристан рождается в горести. Отец его только что скончался, его мать Бланшефлер умирает, родив сына. Отсюда — имя героя, мрачный колорит, окрашивающий его жизнь, низкое грозное небо, нависающее над легендой. Король Корнуэльса Марк, брат Бланшефлер, берет сироту к своему двору и воспитывает его»¹⁹. Непонятно, из какой версии извлек исследователь этот вариант. Марк нигде не воспитывает Тристана. Это очень важно. Приверженность героя к королю Марку не выработана многими годами близкого общения. Таким образом, приверженность эта — плод обдуманного решения, пусть и пришедшего внезапно, как наитие свыше. М. Казенав видел в этой приверженности нечто мистическое: «Когда, — писал критик, — после того, как он отвоевал наследство отца, герой решает стать вассалом Марка, низвести себя до уровня его баронов и подданных, мы должны думать, что отныне речь идет об особой связи, о мистической зависимости, а не об обычной феодальной верности»²⁰. М. Казенав совершенно прав, когда отрицает чисто «феодальный» характер отношений Тристана и Марка. Совершенно очевидно, что это отношения не вассала и сюзерена. Это и не родственные или не вполне родственные отношения. Тристан называет Марка чаще не «дядей», а «отцом», и король Корнуэльса относится к племяннику совсем не как к обычному родственнику (Андрет — тоже племянник Марка, но взаимоотношения их совсем иные). Мы не склонны видеть в этой взаимной приверженности что-то сверхъестественное и мистическое. Но это несомненно любовь, а в ней всегда есть что-то необъяснимое, внелогическое.

¹⁹ Ibid. P. 21.

²⁰ Cazenave M. Le Philtre et l'amour. P. 31.

Достоин ли Марк такой любви?

Во многих эпизодах легенды король Корнуэльса выглядит ровней Артура, короля бриттов. Он мудр, справедлив. От него веет уверенной неторопливостью. Он действительно никуда не спешит, разве что в тот знаменательный день, когда открывает в лесу спящих любовников. Марк любит стабильность, устойчивость, привычность каждодневного обихода. Короля Марка можно сопоставить с персонажами поздних «жест» например, из цикла Гильома Оранжевого. Как и они, Марк — слабый король. Он не снаряжает военных отрядов, не бьется с воинственными соседями, он безропотно готов платить тяжелую и унижительную дань ирландцам. Он не думает о будущем страны и он, несомненно, — плохой политик. Он позволяет своим баронам спорить с ним и угрожать ему смутой. Что же, взаимоотношения Марка с Андретом, с Ганелоном, Годиноном и Деноаленом верно передают феодальный миропорядок с его междоусобицами и своекорыстным неповиновением баронов. Идиллии артуровского королевства здесь нет и следа.

Ученые, в частности, Ж. Ш. Пайен²¹, верно подметили «антибаронский» смысл нашей легенды. Добавим сюда остроумную находку А. Блока (в набросках неосуществленной исторической драмы «Тристан»): мятежные бароны, угрожающие «отпасть» и уйти в свои замки, преследующие любовников и требующие от Марка жестокого суда над ними, трусливо падают перед Морхольтом²².

Этим кичливым, злобным, завистливым баронам противостоят в легенде простые рыцари, не поднявшиеся еще достаточно высоко по социальной лестнице. Противостоят, если и не явно выражено, то позиция «автора» не подлежит сомнению. А Беруль красноречиво и недвусмысленно назвал одного из ба-

²¹ Les Tristan en vers / Ed. de J. Ch. Payen. Paris, 1974. P. X. Позже вышло издание, включающее более многочисленные версии легенды; см.: Tristan et Yseut: Les premières versions européennes / Ed. de Chr. Marchello-Nizia. P., 1995 (Bibliothèque de la Pléiade).

²² А. Блок. Собр. соч. Т. 4. М.; Л.: Гослитиздат, 1961. С. 545.

ронов Ганелоном, намекая на известный персонаж «Песни о Роланде».

Тристан для Марка как для слабого, «ленивого» короля очень удобен. Это — готовый наследник. Его не надо воспитывать, направлять, подталкивать. И он родственник, что снимает споры о законности передачи ему престола. Это — внешне, на уровне разума, на уровне высокой политики и государственных интересов. Но есть и другой уровень — личный. Лично Тристан Марку очень симпатичен. Симпатичен не только многочисленными знаниями и умениями, о которых уже говорилось выше. Симпатичен своей добротой, отзывчивостью, бескорыстием. Марк, конечно, очень одинок. У него нет ни одного друга. Только враги и завистники. Отвратительный племянник Андрет, видимо, мечтающий о престоле дяди. Мятежные бароны. Придворный интриган Кариадо. И вот появляется Тристан. Марк видит в нем свои черты. Мы знаем, каким Марк был королем. Но не знаем, каким он был рыцарем. Но зачем предполагать, что он им был плохим? Рыцарская горячность Тристана не может не импонировать Марку. Как и многочисленные таланты юноши. Марк мечтает, что в Тристане осуществится то, что не осуществилось в нем: мудрец и рыцарь на троне. Но это — опять-таки на высшем уровне, имея в виду государственные интересы. А на личном, глубинном? Здесь Марку нравится Тристанова непрактичность: отвоевать свое королевство и отказаться от него — так мог бы (или хотел бы) поступить и Марк, так он почти и делает, хватаясь за Тристана как за наследника.

Таким образом, приверженность Марка к Тристану двойственна, если не «двоесмысленна». Это и следствие родства душ, и результат обдуманного, расчетливого решения. То есть, это и благородный порыв сердца, и эгоистическое желание переложить на чужие плечи свои заботы, которые становятся уже непосильными.

Но мятежные бароны путают карты: приходится жениться. Что нужно Андрету и другим, кого Беруль постоянно называет «проклятыми богом»? Мотивы поведения баронов в нашей легенде выяснены очень точно. Это — желание и впредь иметь

дело со слабым королем. Их требования — в какой-то мере пробный шар. Им надо выяснить, как далеко Марк пойдет на уступки. И как только он решительно говорит «нет», они прекращают свои домогательства.

А уступать Марку приходится постоянно. Но следует иметь в виду, что уступает он не какой-то моральной системе, а грубой силой. Он уступает баронам так же, как вынужден был уступать Морхольту и другим ирландцам. Силе он может противопоставить только уловки, только хитрость. Он оттягивает решение о женитьбе, а когда оттягивать более становится нельзя, придумывает уловку с ласточками и золотым волосом. Марк надеется, что принцессу с золотыми волосами невозможно найти, быть может, ее не существует вовсе. Но тут он несколько просчитался, недооценив Тристана.

У Бериуля, как заметил М. Лазар, Марк напоминает мужа-рогоносца из фавлио²³. Думается, это не совсем так. Вот Марк сидит на сосне и подслушивает ночной разговор любовников, вернее, сцену, которую они для него разыгрывают. Чего он хочет? Увериться в их невиновности. То есть — самому обмануться, если угодно. Потому что он их любит и потому что так ему удобнее. Для него, слабого короля, главное, чтобы не было, как теперь бы сказали, конфликтной ситуации. Поэтому в столкновении Тристана и баронов он всегда на стороне племянника. Марк к нему привержен, он действительно испытывает к нему отцовские чувства. Но всего дороже ему — покой и стабильность. Поэтому, принимая в свой дом блудную жену после трех лет отсутствия, веря в ее невиновность (или уверяя в этом других), он все-таки удаляет Тристана, хотя эта разлука не может не печалить стареющего короля.

Эта разлука последовала после знаменитой сцены в лесу. Эта сцена — вершина в развитии (точнее, раскрытии) характера корнуэльского короля. Эта глубокая по своему психологизму сцена поразительна для XII столетия. Думается, другой такой в западноевропейском рыцарском романе — не найти, хотя мотив меча, разделяющего спящих, довольно распростра-

²³ Lazar M. *Amour courtois et fin'amors*. P. 154.

нен (он есть, например, в «Песни о нибелунгах»). В сцене этой Марк совсем не смешон, каким он мог бы показаться из-за своей наивной доверчивости, отрицающей всякую логику и здравый смысл. Он величественен. Он дарует любовникам, тяжело его оскорбившим, жизнь, хотя мог отнять ее. И он оставляет свой меч, свой перстень и свою перчатку, напоминая о своих правах мужа, сюзерена и короля. Типично феодальный жест: ведь это знакомые нам по правовым нормам эпохи *investitura per gladium, per annulum, per gantum*. И в этой сцене весь Марк: для него главное — как мы помним, покой. Как он старательно убеждает себя, что отношения любовников безгрешны! Как, он хочет верить в это и как затем хочет уверить других! Однако королем движет, конечно, не только стремление к покою. Он благороден и великодушен, добр и душевно широк. Эти высокие моральные качества Марка и лежат во многом в основе конфликта. Дело не в том, что Марк для Тристана король и «отец»; он *хороший* король и *хороший* «отец»; вот за это юноша и любит дядю, поэтому и глубоко страдает, его обманывая, поэтому если его неудержимо влечет к Изольде, то не менее сильно отталкивает от нее. Дело здесь не в Изольде, которую юноша всегда любит одинаково, а в Марке, в его высоких моральных качествах. Но Марк способен и на внезапную — как бы от раздражения — жестокость. Он готов казнить любовников, отдать Изольду на поругание прокаженным, обречь ее на суд раскаленным железом. Подобная жестокость, между прочим, превосходит правовые нормы Средневековья. Иногда это объясняют воздействием субстрата легенды, ее кельтской основы. Здесь на помощь призывают этимологию. По-кельтски «марк» (или «марх») значит «лошадь». И у героя нашей легенды появляются лошадиные уши (у Бериуля, например). Иногда идут еще дальше и сопоставляют имя корнуэльского короля с индоевропейским корнем «*mag-*» (= «смерть»). Так, например, полагает М. Казенав²⁴. Думается, однако, что это сопоставление явно натянуто, хотя, конечно, можно порассуждать о том, что общение с королем Марком приносит в конце

²⁴ Cazenave M. Le Philtre et l'amour. P. 90.

концов нашим героям смерть, что фигура короля с самого начала окрашена в мрачные тона. Что касается лошадиных ушей, то появление этого мотива в легенде — где-то на ранней стадии ее развития — может быть объяснено влиянием этимологии: раз имя персонажа обозначает «лошадь», то и у его носителя во внешности появляются «лошадиные» признаки. Но и только.

Ни от мрачной аллегории смерти, ни от не совсем понятно-го символа лошади в образе Марка ничего нет. И в его внезапной вспылчивой жестокости нет ничего мистического. Она — тоже от слабости, от неуверенности, от желания стабильности.

Эти качества короля проявляются и в его отношении к Изольде. В легенде почти не говорится, что Марк вкушает с женой чувственные радости. Он любит ее, скорее, как дочь. Если в нашей легенде кто и испытывает разлад между чувством и долгом, то это как раз король Марк. Лишь долг, своеобразно персонифицированный в образе мятежных баронов, заставляет его преследовать любящих. Сам бы он, быть может, даже умилился их юному чувству. И жалость, смешанная с умилением, коснулась Марка в многозначительной сцене в лесу Моруа.

Итак, Марк испытывает по отношению к Тристану чувство сложной привязанности, и лишь воспоминание о долге (правах и обязанностях) мужа и короля может поколебать эту любовь.

Тристан тоже любит Марка. Но любовь к Изольде на какой-то момент оказывается сильнее. Когда это происходит? Пока длится действие любовного напитка. То есть, для Беруля — три года. Это очень тонкая деталь. В душе Тристана сталкиваются в противоборстве две любви. Сначала, еще в Ирландии, побеждает приверженность к Марку: юноша не задумываясь предназначает дяде девушку, которую завоевал для себя в столь трудном поединке. Затем начинает действовать напиток. Это Тристана ослепляет. За все три года в душе его не мелькает ни тени раскаяния. Он хитрит, обманывает, предает, прячется, пускается в бегство, внезапно нападает. И так — с первых шагов на корнуэльской земле: ведь пока опоенный Марк возводит на брачное ложе Бранжьену, Тристан сжимает в объятиях Изольду. Но когда кончается действие напитка, для юноши начинается подлинная трагедия. Он продолжает

любить ирландскую принцессу. Но он снова любит Марка. Верх берет попеременно то одна, то другая любовь. Побеждает любовь к Изольде.

Как все было бы проще (и примитивней!), если бы Марк оказался злодеем или заклятым врагом героя. Каким бы это было оправданием Тристану! Трагизм нашей легенды во многом состоит в том, что неодолимые препятствия, с которыми борются герои, — не вне, а внутри них, в том, что Тристан и Изольда ополчаются не на коварных злодеев и не на бесчеловечные общественные законы (скажем, кровной мести, как другие прославленные любовники — Ромео и Джульетта), а на доброго и слабого короля Марка.

И вот еще одна существенная деталь, тонко подмеченная Ж. Ш. Пайеном. Герои связаны системой обязательств не только с Марком. Они нарушают не только божественные установления. Они живут не в некоем вакууме. Они окружены людьми, от них зависящими, с ними связанными. «Тристан, — пишет Ж. Ш. Пайен, — среди прочих рыцарей выделяется доблестью и доверием короля, поэтому именно ему надлежит заниматься военной выучкой молодых людей. Изольда же, ибо она королева, должна выдавать замуж бедных дворянских девушек и снабжать их приданым»²⁵. Наша легенда — это повествование о судьбе исключительного героя во многом в исключительных же обстоятельствах. Но эта исключительность не исключает и мелких забот обыденной жизни. Мотив развенчания баронской вольницы, столь явно роднящий ряд ранних обработок легенды о Тристане и Изольде с памятниками героического эпоса (особенно не каролингских циклов), реализовался не только в картинах борьбы героя с «проклятыми богом», но и в той заинтересованности окружающим, которая появляется у героев в тот момент, когда действие напитка начинает слабеть. Это «возвращение к жизни» испытывают оба любовника — и Тристан, и Изольда.

Дочь ирландского короля — характер более цельный и сильный, чем Тристан или Марк. Она — человек одного по-

²⁵ Les Tristan en vers. P. IX—X.

рыва, одной страсти, яростной и целеустремленной. Она совсем непохожа на череду героинь куртуазной литературы, на Геньеверу, Лодину, Эниду рыцарских романов эпохи. В ней много языческого, варварского. По народным представлениям — она колдунья, то есть знахарка, сведущая в таинственных свойствах трав, в сокровенных приметах и заговорах, в вещих снах и знаменениях. Если кто в нашей повести и принадлежит «другому» миру, то это Изольда. Ирландия в легенде изображена остроанно: это далекая заморская страна, окутанная густыми туманами, раскинувшаяся под низким пасмурным небом. Характерно, что из Ирландии приплывает гигант Морхольт, именно там свил гнездо злобный дракон. А Изольда — дитя этих диких скал и нелюдимого моря. Как натуры импульсивные, Изольда легко переходит от яростного гнева к не менее пылким ласкам. Самый яркий в этом отношении эпизод — попытка умертвить Бранжъену. Столь же решительна Изольда, когда узнает в выздоравливающем Тристане убийцу Морхольта. И ни тени колебания не замечаем мы у корнуэльской королевы, когда она, заметив одного из враждебных ей баронов, просит возлюбленного получше натянуть свой лук и точнее направить стрелу. Изольда не знает сомнений. Лишь однажды она колеблется: когда приставляет к мечу Тристана тот страшный осколок, что извлекла когда-то из черепа Морхольта. И решение приходит: убить убийцу. Убить не потому, что Тристан оказался предателем, нарушил установленные нормы. Нет, Тристан поразил Морхольта в честном поединке, и Изольда это знает. Ею движет любовь. Родственная любовь. Но новая, пробуждающаяся любовь к чужеземцу побеждает родственное чувство. И снова колебания, и снова необходимость принять трудное решение. Но приняв его, Изольда не поддается больше сомнениям. Полюбив Тристана, она всецело отдается этой любви. Она, конечно, не любит Марка, и до сцены с напитком мечется от бешенства: она не может простить молодому человеку, что, завоевав ее в поединке, он пренебрег ею и предназначает ее другому. Считается, что Изольда полюбила первая²⁶. Наверное. Но это

²⁶ Ср.: Cazenave M. Le Philtre et l'amour. P. 53.

не существенно. Важнее, что оба любят раньше эпизода с приворотным зельем. Любовный напиток лишь обостряет чувства обоих. И не случайно, что напиток этот — плод ирландской земли, то есть, он тоже от Изольды; это ее неистовство, ее необузданность. Изольда любит не то что слепо или самозабвенно. Человек одной страсти и одной цели, она отдается любви без колебаний. В ее душе нет конфликта. Ее не смущает ни вынужденное лукавство, ни прямой обман, ни несправедливость. Препятствия ее не пугают. Она преодолевает их и идет напролом.

Какая же любовь изображена в легенде, какая любовь в ней утверждается? Совершенно очевидно, что любовь, далекая от куртуазных норм, допускающих и поцелуи и более откровенные ласки, но отказывающих любовникам в высшем наслаждении, требующих известной изысканности, утонченности, меры (*mezura*)²⁷. В нашей легенде изображена иная любовь — пылкая, страстная, плотская (о том, что любовники, прекрасные в своей бесстыдной наготе, сжимают друг друга в объятиях, говорят постоянно). Под стать такой любви и стиль ранних памятников, излагающих легенду, — он весь построен на гиперболах и не знает литот²⁸. И вполне очевидно, что такая любовь не осуждается. На это указывает, в частности, постоянное вмешательство (или невмешательство) высшей божественной справедливости. Действительно. Любовники, дабы оправдаться и снова затем обманывать, непрестанно поминают всеу имя божие. И это сходит им с рук. Вмешательство провидения особенно очевидно в эпизоде «прыжка Тристана». Показательно, что юноша прыгает в пропасть из окна часовни, из алтарной абсиды. Он должен разбиться, но остается цел и невредим. А сцена с «мечом целомудрия»? Разве не провидение заставило уставшего после охоты Тристана положить свой меч между собой и Изольдой? «Меч целомудрия» можно, конечно, понимать энигматически. Он безусловно и символ. Но, во-первых, не только символ и, во-вторых, символ не платонических отно-

²⁷ См.: *Lazar M.* Amour courtois et fin'amors. P. 28—32.

²⁸ См.: *Les Tristan en vers.* P. IX.

шений любовников. Положил ли Тристан этот меч случайно (так у Беруля, Тома, Эйльхарта) или умышленно, чтобы еще раз обмануть Марка (так у Готфрида Страсбургского), провидение в любом случае споспешествует молодым людям. Это божие благословение обнаруживает себя и в сцене суда раскаленным железом. И здесь — прямой обман, построенный на примитивной игре слов. И опять высший судия дает себя обмануть. Или участвует в обмане.

Таким образом, вопрос о греховности любви Тристана и Изольды этим постоянным божеским благоволением по существу снимается. То есть, эта любовь конечно греховна — и для героев, и для создателей легенды, — как любая супружеская измена. Греховна с точки зрения общепринятой морали. Морали, которая противоположна этой любви, но, тем не менее, не осуждается, не развенчивается. У этой любви есть по меньшей мере три оправдания. Во-первых, она родилась до брака, Тристан добыл себе невесту в честном поединке, и она по праву принадлежит ему. Во-вторых, любовь эта не освящена, конечно, ибо освящение предполагает какой-то возвышающий обыденное акт, а скреплена напитком. Напиток связал Тристана и Изольду по отношению друг к другу, но освободил по отношению ко всему окружающему, в частности и ходячей морали. И в-третьих, любовь эта не может быть счастливой. По крайней мере такова концепция нашей легенды.

Она не может быть счастливой не потому, что Изольда обвенчана с другим (в конце концов она могла бы и развестись, развелась же Альенора Аквитанская с Людовиком VII), не потому, что ее любовник связан с Марком сложными психологическими отношениями. Все коренится в характере Тристана. Как он любит Изольду? На всю жизнь, конечно. Но обратим внимание, как он все время нагромождает препятствия этой своей всепоглощающей любви. То есть, он постоянно преодолевает препятствия, которые сам же и создает. То, что препятствия эти созданы самим Тристаном, не приходится сомневаться, и это было точно подмечено Дени де Ружмоном²⁹. Однако,

²⁹ Rougemont D. de. L'amour et l'Occident. P. 29.

Ружмон ошибается, когда пытается понять причины столь странного поведения героя. Ружмон пишет: «Какова в действительности тема легенды? Разулки влюбленных? Да, но во имя страсти, во имя любви к любви, которая их терзает, во имя обострения любви, ее преобразования — даже ценой собственного счастья и собственной жизни»³⁰. Ибо для Ружмона Тристан любит не Изольду и Изольда любит не Тристана. «Тристан любит чувствовать себя влюбленным, — пишет Дени де Ружмон, — более, чем любит Изольду Белокурую. А Изольда не предпринимает ничего, чтобы удержать Тристана подле себя, ей достаточно любовного сновидения. Они нуждаются друг в друге, чтобы сгорать, но не в партнере как таковом. И не в присутствии другого, а скорее — отсутствии!»³¹. Да, отношения любящих можно представить как цепь расставаний и встреч. Но не потому, что лишь этим поддерживается их любовь. Для Изольды, например, и не встает вопроса о выборе: она всегда пойдет за Тристаном, она разлучится с ним, коль скоро он этого захочет, но кинется к нему, лишь только он ее позовет. В этом смысл кольца, данного при расставании молодой женщиной возлюбленному. Тристан тоже любит Изольду всегда сильно и страстно — и в период суровой идиллии леса Моруа, и тогда, когда пытается забыть на службе в чужих краях.

Для Тристана подлинные препятствия — это препятствия психологические, внутренние. Внешние, социальные он легко преодолевает. Он не считается с мнением «баронов-предателей», он может похитить возлюбленную, может продолжать с ней встречаться — у лесника Орри — уже после примирения с Марком и обещания уйти в добровольное изгнание. Внутренние препятствия преодолеть труднее; они оказываются практически непреодолимыми.

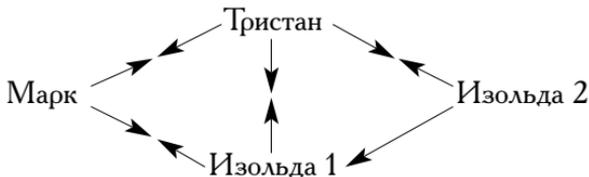
Дени де Ружмон считает, что еще одним препятствием, которое придумывает Тристан, является его женитьба. Она действительно стала таким препятствием, усиливающим любовь, но изначально эта женитьба не была задумана как препятствие.

³⁰ Ibid. P. 29—30.

³¹ Ibid. P. 33.

Наоборот, женитьба на Изольде Белорукой — это попытка забыть первую Изольду, вытеснить прежнюю любовь любовью к жене. В версии Тома об этом сказано недвусмысленно и прямо: Тристан решил жениться на сестре Каэрдина потому, что она была красавица, как и его возлюбленная, и звали ее тоже Изольдой. То есть, здесь примерно тот же путь, как и при лечении раны, нанесенной «Ирландией»: подобное подобным.

Считается, что Изольда Белорукая — это дублет первой Изольды (так и было в гипотетических кельтских источниках). Думается, в структуре сюжета, центром которого является Тристан, это не так. Ведь взаимоотношения героев можно изобразить следующим образом:



Ведь отношения с ирландской принцессой — это измена Марку. Женитьба на второй Изольде — измена первой. Для того, чтобы не чувствовать вины перед названным отцом, примириться с ним в сердце своем, надо изменить возлюбленной. Тем самым функционально Изольда Белорукая оказывается дублетом Марка. Вот почему Тристан так страдает, не выполняя своих супружеских обязанностей. Вообще, эта часть легенды овеяна не столько тяжелой атмосферой предчувствия гибели героев, сколько дымкой щемящей печали. И печаль эта — затаенное страдание бретонской принцессы. Образ ее — очень человечен. Человечен — даже в последнем роковом обмане. Единственном обмане, продиктованном отчаянием, оскорбленным самолюбием любящей женщины, которая ни с кем не хочет делить любимого.

Таким образом, Тристан оказывается героем, постоянно раздираемым двумя противоположными, друг друга исключаящими чувствами: любовью к Марку и к Изольде или к двум Изольдам (заметим, что страдая рядом со второй Изольдой,

герой не помышляет о Марке; функционально тот подменен сестрой Каэрдина). И каждый раз он попеременно принимает противоположные решения. Он обречен поступать так всю жизнь, до смерти. В этом смысл мотива смерти, сильного в ряде поздних обработок легенды, например, у Вагнера.

Обратим внимание, когда Тристан посылает за Изольдой, то есть вынуждает молодую женщину пойти на общественный скандал, бросить мужа, убежать к любовнику. Не тогда, когда он начинает чрезмерно тосковать в разлуке (тогда он обычно идет в свой грот или, переодетый, навещает Изольду). Он посылает Каэрдина, когда начинает особенно страдать от ран. Ему нужна не просто Изольда (что было бы так понятно), ему нужна Изольда, которая его вылечит. Поэтому можно сказать, что вторая Изольда поторопилась: Тристан не бросил бы ее, по крайней мере не бросил бы надолго. Он бы вернулся. Ведь вернулся же он после поездки в Корнуэльс с Каэрином. Жан Кокто очень прощательно назвал свой сценарий, написанный на наш сюжет, «Вечным возвращением». Вечно возвращаться — удел Тристана. Возвращаться к Изольде, к Марку, ко второй Изольде. И снова их покидать. Таков характер нашего героя. Трагедия его — это во многом трагедия непоследовательности.

Нет, мы не хотим сказать, что лишь этим объясняется трагический исход нашей легенды. Мотивы роковой предопределенности, в которых своеобразно преломились идеи магической любви-страсти под воздействием «гейса» (защиты), характерные для ряда памятников кельтской литературы, не могут быть сброшены со счета. Нельзя забывать и о нравственных препонах, продиктованных господствующей моралью. Все эти препятствия Тристан и Изольда вынуждены преодолевать и все это неотвратимо влечет их к гибели. Но, как мы стремились показать, своеобразие характера героя во многом оказывается решающим.

С этим сочетается утверждаемая нашей легендой концепция любви. Подлинная любовь, по мысли «авторов» легенды, это любовь плотская, то есть греховная, то есть незаконная. В этом не следует видеть антиаскетических настроений, имевших хождение в XII в. как реакция на аскетическую проповедь бернар-

динцев. Если уж искать какую-то доктрину, которую наша легенда призвана была опровергнуть, то это была доктрина куртуазной любви. Действительно, внешняя ситуация нашей легенды вполне соответствует той, которую воспевали куртуазные поэты: рыцарь любит замужнюю даму, стоящую выше его на социальной лестнице. Но Изольда ведет себя совсем не так, как такая куртуазная дама: она не мучает возлюбленного, но ищет любой возможности, чтобы оказаться в его объятиях. Тристан, таким образом, страдает не от «жестокости» своей дамы, а от невозможности сделать выбор между двумя душевными стремлениями. Тем самым любовь перестает быть чувством светлым, радостным, возвышающим. Пусть и связанным с некоей «сладостной болью», то есть таким, например, каким воспел его провансальский трубадур Гильем Монтаньяоль:

Amors non es peciatz;
Anz es vertutz que lo malvatz
Fai bos, el'h bo'n melhor.
Et met om en via
De bon far tota dia³².

Любовь Тристана и Изольды не делает их более благородными. И поэтому она их и не оправдывает. Но в оправдании они и не нуждаются. У любви — свои законы. Отстаивая это, наша легенда развивала куртуазные идеи. Но и их преодолевала. Как заметил Ж. Ш. Пайен, «тот, кто любит, — находится за пределами добра и зла»³³.

Наша легенда провозгласила право страсти. Страсти подчас сумрачной, темной, связанной с несправедливостью, предательством, жестокостью. Такая концепция разрушала куртуазные мифы. Но не отвергала их полностью и бесповоротно. Та-

³² Le troubadour Guillem Montanhagol / Ed J. Coulet. Toulouse, 1898. P. 69: «Любовь — это не грех; это, скорее, достоинство, которое делает плохого хорошим, а хорошего — еще лучшим. Она указывает человеку путь к ежедневным добрым делам».

³³ Les Tristan en vers. P. XI.

кая концепция любви и личной жизни стала грандиозным завоеванием литературы, совершенно исключительным для своего времени. Быть может, как раз это нетривиальное решение проблем человеческих взаимоотношений и явилось той притягательной силой, заставившей стольких поэтов обращаться к нашему сюжету. Томас Манн назвал основным импульсом развития европейского романа «принцип углубления во внутреннюю жизнь»³⁴. Автор своего «Тристана» писал: «Принцип углубления во внутреннюю жизнь несомненно связан с этой тайной, когда мы, затаив дыхание, вслушиваемся в то, что само по себе незначительно и совершенно теряем интерес к грубому авантурному сюжету, который будоражит наши чувства»³⁵. Авантурный сюжет, как увидим, появится в нашей легенде лишь на поздней стадии ее развития. В инварианте его не было. Было сложное любовное чувство, бескомпромиссное и безнадежное. Любовь Тристана и Изольды изначально связана со смертью (Морхольта, например), со смертельным риском, ведет постоянно к смерти (баронов-предателей, затем самих героев). Герои гибнут, но не для того, чтобы воссоединиться за порогом смерти, а потому, что не могут долго жить друг без друга. А также — и особенно! — потому, что не могут и жить вместе. То есть, потому, что такая страсть бесплодна. Это тонко подметил Рихард Вагнер (хотя он, вслед за Готфридом Страсбургским, слишком преувеличил устремленность героев к смерти, как к единственному избавлению): «Их чувство, — писал великий композитор, — проходит до конца все фазы бесплодной борьбы со сжигающим их в глубине души пламенем, начиная от самых робких сетований, в которых выражает себя неутомимо-страстное желание, от нежнейшего трепета — до вспышки страшного отчаяния при осознании безнадежности этой любви, пока, наконец, бессильно никнущее в себе самом чувство Тристана и Изольды не угасает, как бы растворяясь в смерти»³⁶.

³⁴ Манн Т. Искусство романа // Манн Т. Собр. соч. Т. 10. М.: Гослитиздат, 1961. С. 280.

³⁵ Там же. С. 281—282.

³⁶ Вагнер Р. Статьи и материалы. М., 1974. С. 65.

Эта любовь бесперспективна и безнадежна — в данной ситуации и данных героях — из-за глубокой человечности протагонистов, ибо они (точнее, Тристан) не могут бесконечно попираТЬ человеческие нормы, мечутся между противоположными привязанностями, колеблются, не решаясь совершить решающий шаг.

Такой решающий шаг совершают за них (а точнее, за Тристана) окружающие: Бранжьена, подносящая им волшебное питье, Марк, отдающий Изольду прокаженным и изгоняющий племянника, отшельник Огрин, мирящий их с королем, и т. д. Таким же решающим шагом оказывается для героев и смерть, которая «действует» помимо их воли, перекраивая их судьбу. Поэтому-то Тристан и не боится смерти. Не боится не потому, что он храбр, а потому, что смерть окажется еще одной внешней силой, освобождающей его от необходимости принимать решение. Причем, теперь уже навсегда.

Итак, легенда о Тристане и Изольде, как всякая «вечная» легенда, соединяет в себе универсальное (и поэтому мы найдем ей немало всевозможных параллелей) с единичным. Это единичное и является зерном легенды, зерном не только в том смысле, что оно легенду объясняет, но и в том, что дает толчок все новым и новым ее интерпретациям. Как правило, это зерно заключает в себе некую тайну, порождает споры, ибо не объясняется логикой развития действительности, а потому потенциально может быть истолковано по-разному. Зерно нашей легенды, как мы стремились показать, состоит в особенности характера протагониста (причем, именно одного протагониста) и его взаимоотношений с другими героями. Характеры этих последних тоже «отмечены», для смысла легенды они небезразличны, но они — вторичны, то есть они не существуют вне столкновения с характером главного героя, помогая ему раскрыться полностью и реализовать себя.

Так было, конечно, и со многими другими памятниками романного жанра, которые тоже имеют своим сюжетом судьбу одного персонажа (таковы, например, все романы Кретьена де Труа). Поэтому отличие нашей легенды от подобных произведений не во внешней ее структуре, а в повышенной, исключи-

тельной для своего времени усложненности отношений героя с его окружением.

Что касается «суперструктуры» легенды («любовный треугольник» и т. д.), то и здесь сказание о Тристане и Изольде на первый взгляд малооригинально. В действительности же оно неповторимо, ибо все дело не во внешней ситуации, а во внутренней мотивировке поведения действующие лиц.

2. Параллели

Дени де Ружмон, говоря о легенде в целом, назвал ее «типом человеческих отношений»³⁷. Это справедливо: история любовного треугольника, даже в его ограничительном, в духе нашей легенды, варианте постоянно встречается в мифах, сказаниях, литературных памятниках разных времен и разных народов. В этом смысле число параллелей к легенде о Тристане и Изольде практически неограниченно. Неограниченно не только в том случае, если речь идет о составляющих легенду «мотивах», но и тогда, когда перед нами сюжет о любви двух молодых людей, любви, осложненной родственными отношениями с третьим персонажем.

О. М. Фрейденберг перечисляет следующие мотивы нашей легенды: «Похищение героя. Кораблекрушение, странствия по морю, любовное соединение при посредстве ручья, любовный напиток. Дань и жертвоприношения чудовищу. Отъезд среди слез и возврат при ликовании. Бой с великаном, с чудовищем, с драконом, с женщиной. Отвоевание женщины и отвоевание собаки. Золото, камень, кольцо, меч в виде атрибутов. Рука (герр. белая рука), как атрибут. Неизлечимая рана и женщина-целительница. Волшебные травы, волшебный напиток, волшебная собака, заставляющая забыть о горе. Самозванный претендент, ложно приписывающий себе победу над чудовищем и требующий невесту. Служанка, заменяющая госпожу на брачном ложе. Удаление в лес, мнимая смерть и благополучное возвращение. Герой забывает героиню, герой временно сходит с ума.

³⁷ Rougemont D. de. L'amour et l'Occident. P. 15.

Нищета, безобразие, неузнанность, перемена имени и наружности. Двойник героини с той же наружностью и с тем же именем, без момента любовного соединения. Рассерженная героиня прогоняет героя, ненавидит его и бранит. Разлуки и встречи, свидания, уловки жены и измены мужу. Герои, обращенные в растительность»³⁸.

Из этого перечня мотивов (который можно было бы и расширить), составляющих нашу легенду, можно выделить некоторые, легко отыскиваемые в памятниках литератур разных эпох и разной национальной принадлежности. При этом сопоставлении перед нами могут быть две возможности: совпадение мотива может говорить о генетическом родстве сопоставляемых памятников или указывать на их типологическую близость. Отграничить одно от другого не всегда представляется возможным. Покажем это на нескольких примерах.

Сюжет нашей легенды обнаруживает явное сходство — в отдельных своих компонентах — с рядом мифологем античного Средиземноморья. Действительно. Поход аргонавтов во многом продиктован сходными соображениями, что и плавание Тристана в Ирландию: воспитанный в изгнании, Ясон является к своему дяде Пелию, чтобы потребовать царство. Это ему обещано, но при условии, что он привезет из Колхиды золотое руно. В Колхиде герою приходится пройти ряд испытаний, в частности сразиться с драконом. Дочь царя Ээта Медея, волшебница и врачевательница, влюбляется в Ясона и отплывает вместе с ним. Пелий пытается овладеть Медеей, но это ему не удается (девушка губит его, погружая в кипящую воду якобы для того, чтобы омолодить). Помимо ряда конструктивных мотивов (плавание за руном, которое в какой-то мере может рассматриваться как субститут красавицы с золотыми волосами, битва с драконом, дева-целительница и т. д.), перед нами и намечающийся любовный треугольник. Вообще, подобных «треу-

³⁸ Фрейденберг О. М. Целевая установка коллективной работы над сюжетом Тристана и Изольды // Тристан и Изольда. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Африки. Л., 1932. С. 15.

гольников» античность знает немало (Ипполит—Федра—Тесей, Парис—Елена—Менелай, или Одиссей—Калипсо—Пенелопа, Ясон—Медея—Креуса, Парис—Елена—Энона и мн. др.).

Зигмунд Эйснер³⁹ приводит следующую таблицу соответствий одного из важных эпизодов нашей легенды (бой Тристана с Морхольтом) с не менее важным эпизодом из биографии древнегреческого героя Тесея (победа юноши над чудовищем Минотавром в лабиринте Крита и его любовная связь с дочерью Миноса Ариадной):

Морхольт	Минотавр
а. Героиня — красавица-дочь короля Ирландии	а. Героиня — красавица-дочь критского царя Миноса
б. Морхольт — брат матери героини	б. Минотавр — незаконное детище матери героини
в. Морхольт — союзник отца героини	в. Минотавр — союзник отца героини
г. Морхольт требует ежегодной дани молодыми людьми от имени короля Ирландии	г. Царь Крита требует ежегодной дани молодыми людьми для Минотавра
д. Морхольт переплывает море, чтобы получить дань	д. Дань должна быть привезена Минотавру
е. Морхольт не предназначен дочери короля	е. Минотавр не предназначен дочери царя Крита
ж. Вопреки протестам дяди, Тристан, которому позже предстоит путешествие к дому Морхольта, вызывает Морхольта	ж. Вопреки протестам отца, Тесей приезжает издалека, чтобы сразиться с Минотавром в его логове
з. Т. к. битва происходит в чужой Морхольту стране, дочь короля Ирландии ничем не может ему помочь. А Марк дает Тристану новый меч	з. Дочь царя Миноса предает отца и дает Тесею новый меч
и. Тристан сражается с Морхольтом на острове, попасть на который трудно	и. Тесей сражается с Минотавром в лабиринте, доступ в который затруднен

³⁹ Eisner S. The Tristan legend. A Study in Sources. Evanston, 1969. P. 122—125.

к. Тристан убивает Морхольта	к. Тесе́й убивает Минотавра
л. Король Ирландии опечален	л. Минос, царь Крита, опечален
м. В Ирландии не знают, кто именно убил Морхольта, т. к. битва происходит в Корнуэльсе	м. Ложного победителя нет
н. (Позже в Ирландии) Тристан опознан в бане по его мечу как убийца Морхольта	н. Идентификация Тесея не необходима
о. Изольда покидает Ирландию вместе с Тристаном	о. Ариадна покидает Крит вместе с Тесе́ем
п. По приезде Тристан отдает Изольду Марку как невесту	п. По приезде Тесе́й отдает Ариадну Дионису как невесту

Таблица эта достаточно красноречива и параллелизм эпизодов двух легенд — античной и средневековой — несомненен.

Или вспомним о ране Тристана, полученной в бою с Морхольтом. Она издает такое зловоние, что никто из окружающих, кроме Марка, не решается приближаться к юноше. Столь же зловонна рана Филоктета, ужаленного змеей.

Как известно, Тристан, раненный ирландцем Морхольтом, может излечиться только в Ирландии, куда он и прибывает, не открывая, кто он. Так и Телеф, раненный копьем Ахилла, может быть вылечен лишь этим самым копьем.

Роль белого и черного паруса в финале нашей легенды известна⁴⁰. Так и Тесе́й, отправляясь сражаться с Минотавром, обещает отцу своему Эгею в случае победы поднять на мачте белый парус. Но он забывает об этом уговоре, плывет под черным парусом, и отчаявшийся Эгей бросается со скалы в море.

Финал нашей легенды имеет еще одну интересную античную параллель. Речь идет о любви Париса и Эноны. Оставленная Парисом, Энона предрекла ему, что он будет смертельно ранен в Троянской войне и спасти его сможет только она одна. Действительно, когда Парис был поражен стрелой Филоктета,

⁴⁰ См., например, *Eisner S. The Tristan legend. P. 150—155.*

он спешно послал за Эноной. По одним мифам, она отказалась его лечить и юноша умер, по другим — она спешила ему на помощь, но запоздала и найдя его уже мертвым, сама испустила дух у его бездыханного тела.

О чем говорят эти примеры? Указывают ли они на воздействии античных мифов — в их раннесредневековой, по преимуществу латинской, передаче — на сложение нашей легенды? Думается, ответ на этот вопрос должен быть отрицательным. Литературная обработка нашего сюжета могла, конечно, вобрать некоторые из перечисленных мотивов в их античной интерпретации. Но использование античного опыта было здесь несомненно факультативным. Как вынужден был признать Б. В. Казанский, «установление литературной параллели доказывает не более, как возможность или вероятность “заимствования”; далеко не все источники этих “заимствований” установлены; и самое понятие “параллели” очень неопределенно и условно. Не говоря уже о сюжете “Тристана и Исольты” в целом, основное его содержание лишь очень схематически соответствует контаминации сказания о Ясоне, добывающем царевну из-за моря для дяди-царя и присваивающем ее, с преданием о Парисе, могущем получить исцеление только от покинутой им любовницы-целительницы, а включение ряда отдельных элементов из совершенно различных легенд является слишком неоправданным в плане прямого литературного заимствования»⁴¹.

К такому же выводу приведет нас и сопоставление нашей легенды с рядом мотивов, обнаруживаемых, скажем, в библейских сказаниях. Впрочем, библейских параллелей легенды о Тристане и Изольде настолько немного, что перечислить их не составит труда. Во «Второй книге Царств» («Вторая книга Самуила») рассказывается о преступной любви Амнона, сына Давида, к своей сводной сестре Фамари (гл. 13). В этом библейском эпизоде герой становится жертвой охватившего его неодолимого любовного влечения. С нашей легендой здесь совпадает лишь мотив запретности любви и одержимости любовью. Мотив одержимости демоном и единокорства с ним, о чем расска-

⁴¹ Тристан и Исольты. С. 117.

зывается в библейской Книге Товита, может быть сопоставлен с мотивом змееборства из нашей легенды. Но опять-таки это сопоставление нельзя сделать без очень сильной натяжки. При толковании легенды о Тристане и Изольде в духе вагнеровской идеи любви-смерти можно увидеть в легенде и трансформированные мысли «Песни песней»: «крепка как смерть, любовь; люта, как преисподняя, ревность; стрелы ее — стрелы огненные; она пламень весьма сильный. Большие воды не могут потушить любви, и реки не зальют ее» (гл. 8, 6—7).

Иногда параллель нашей легенде видят в грузинском предании о любви царевича Абесалома и крестьянской девушки Этер⁴². С нашим сказанием может быть сопоставлен лишь финал этой истории: больной Абесалом призывает возлюбленную, с которой он разлучен, но она не застаёт юношу в живых. В горе Этер закаляется. Их хоронят рядом, и из их могил вырастают цветы, переплетающиеся между собой. Вопросы о генетическом родстве этого грузинского предания с нашей легендой ставить, конечно, нельзя.

Среди параллелей нашему сюжету со значительно большим основанием, чем об античных или библейских мифологемах, можно говорить о ряде памятников, хронологически значительно менее от нее удаленных.

Во-первых, можно говорить о совпадении отдельных мотивов. Например, в средневековых литературах Европы не раз встречается мотив воздержания любовников, причем, в этом случае они обычно изображаются разделенными во время сна каким-либо предметом — камнем, куском мяса, мечом и т. п. Скажем, в исландской «Саге о Волсунгах» рассказывается, что Сигурд именно так проводит ночи с Брюнхилд («Оставался он там три ночи, и спали они на одной постели. Он берет меч Грам и кладет его обнаженным между собой и ею»⁴³).

Во-вторых, могут совпадать не один мотив, а несколько, и,

⁴² См.: Дондуа К. Д. Абесалом и Этер // Тристан и Изольда. С. 175—182.

⁴³ Сага о Волсунгах / Пер., предисл. и примеч. Б. И. Ярхо. М.; Л., 1934. С. 186.

главное, их последовательность. Так, Д. С. Лихачев сопоставил легенду о Тристане и Изольде с древнерусской «Повестью о Петре и Февронии Муромских»⁴⁴. Действительно, в русской повести ряд мотивов и — главное — их связь и взаимная обусловленность заставляют вспомнить историю Тристана. Петр сражается со змеем, склонявшим к блуду жену брата, подобно тому, как Тристан побеждает дракона, обложившего Ирландию страшной данью. Как и герой западной легенды, Петр заболевает, забрызганный ядовитой кровью змея, и излечить его может только мудрая врачевательница Феврония. Феврония излечивает его дважды, как и Изольда, которая дважды оказывает помощь раненому Тристану. Как и в нашей легенде, в «Повести» результатом лечения оказывается вспыхнувшая взаимная любовь. Она скрепляется браком. Так было, очевидно, и в гипотетических кельтских версиях легенды о Тристане; по крайней мере, юноша обладает девушкой до того, как она становится женой Марка. «Несмотря на социальные препятствия, — пишет Д. С. Лихачев, — князь женится на крестьянской девушке Февронии. Как и любовь Тристана и Изольды, любовь Петра и Февронии преодолевает иерархические преграды феодального общества и не считается с мнением окружающих. Чванливые жены бояр не взлюбили Февронию и требуют ее изгнания, как вассалы короля Марка требуют изгнания Изольды»⁴⁵. Добавим, что, как и Три-

⁴⁴ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. М., 1970. С. 94—95 (1-е изд., 1958). Ср.: Изборник. М., 1969. С. 757 (примеч. Р. П. Дмитриевой). Ср. также: «Особенно много общего наблюдается между Повестью о Петре и Февронии и Повестью о Тристане и Изольде как в передаче главной поэтической темы и сюжетной линии, так и в отдельных характерных эпизодах. Близость эта носит типологический характер и обусловлена тесной связью всех этих произведений с устно-поэтическим творчеством» (Дмитриева Р. П. Древнерусская повесть о Петре и Февронии и современные записи фольклорных рассказов // Русская литература. 1974. № 4. С. 91).

⁴⁵ Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси. С. 94. Здесь удивляет указание автора на преодоление героями «иерархических преград феодального общества», чего, конечно, в нашей ле-

стан, Петр испытывает и сомнения, то есть ему приходится преодолевать не только внешние препятствия, но и внутренние. Есть и другие совпадения, например, в сцене в лодке, когда Феврония умным ответом осаживает надоедливого поклонника (вспомним ухаживания Кариадо в нашей легенде). И наконец, главное — мотив любви за порогом смерти. Петр и Феврония умирают в один день, и тела их неотвратно оказываются в одном и том же общем гробу.

Тема посмертного соединения, причем, не обязательно непосредственного, но чаще символического — крон двух деревьев, тянущихся друг к другу цветов, табличек с вырезанными на них именами любящих — постоянно встречается в литературе и фольклоре. Поэтому любовь «до гроба» не есть неперемнная принадлежность нашей легенды. На ее основании делать какие-либо выводы о возможных заимствованиях по меньшей мере неосторожно. Между тем это иногда утверждается. Так, Л. А. Дмитриев, развивая верное наблюдение Д. С. Лихачева, писал: «особенно близка к Житию Петра и Февронии Повесть о Тристане и Изольде. И эту близость едва ли можно объяснить только сходством тех эпических мотивов, которые легли в основу муромского жития и старофранцузского эпоса. По-видимому, автору Жития Петра и Февронии была известна какая-то версия Повести о Тристане и Изольде»⁴⁶. Вряд ли. А если все-таки была известна, то почему из легенды в ее русской «транскрипции» исчезло главное — мотив недопустимости любви и острота внутреннего неразрешимого конфликта, жертвой которого оказывается протагонист? Как заметил Н. И. Конрад, рассматривая «Лейли и Меджнун» Навои: «Повесть о разном вспыхнувшей любви, об одержимости этой любовью, о смерти в один и тот же миг. Что ж, и тема эта, да

генде не было. Р. П. Дмитриева в более поздней работе эту оплошность своего учителя исправила. См.: Повесть о Петре и Февронии / Подгот. текстов и исслед. Р. П. Дмитриевой. Л., 1979. С. 5.

⁴⁶ Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., 1970. С. 261.

и сюжет — вечны. И встречались мы с ними в литературе не раз. Любовь с первого взгляда... Она может вспыхнуть и в школе... Она, любовь, может вспыхнуть и на корабле, идущем по ирландскому морю. И даже в кривом, скучном переулке, на который повертывают с Тверской»⁴⁷.

Внешняя близость к нашей легенде обнаруживается в персидском романе «Вис и Рамин», написанном поэтом Гургани в середине XI в. Близость сюжетных структур здесь настолько велика, что высказывалось предположение о возможности прямого заимствования⁴⁸, хотя материальные основания для этого вряд ли могут быть отысканы⁴⁹.

В романе о Вис и Рамине и в легенде о Тристане и Изольде действительно немало общих черт и параллельных мотивов.

⁴⁷ Конрад Н. И. Запад и Восток. М., 1972. С. 287.

⁴⁸ Zenker R. Die Tristansage und das persische Epos von Wis und Ramin // Romanische Forschungen. XXIX. 1910. S. 321—362. Ср.: Polak L. Tristan and Vis and Ramin // Romania. XCV. 1974. № 2. P. 216—234; Schröder F. R. Die Tristansage und das persische Epos Wis und Râmîn // Grundriss der romanischen Literatur des Mittelalters. XI. 1961. S. 1—44.

⁴⁹ Впрочем, в своей очень обстоятельной работе видный французский медиевист Пьер Галле вновь вернулся к этой теме и даже попытался проследить гипотетический путь сюжета персидской поэмы через арабизированную Испанию и куртуазный Прованс к северофранцузским поэтам. В основе исследования П. Галле лежит мысль, что легенда о Тристане и Изольде не могла возникнуть как обычная средневековая легенда, что в ее основе должен лежать конкретный литературный источник, который был при перенесении на европейскую почву и в более архаичную культурную среду «мифологизирован»; поэтому легенда приобрела новые черты и иной смысл, отличающие ее от поэмы Гургани (См.: Gallais P. Genèse du roman occidental. Essais sur Tristan et Iseut et son modèle persan. Paris, 1974). П. Галле даже высказал предположение, что перенести легенду на романскую почву мог знаменитый эрудит и писатель Петр Альфонси. Однако это и многие другие утверждения ученого достаточно осторожны и в лучшем случае предварительны.

Прежде всего, параллельна исходная ситуация сюжета: старый король (соответственно Мобад и Марк) решает взять в жены молодую прекрасную девушку (это Вис и Изольда). Но невеста отдает свое сердце юноше, родственнику ее жениха (Рамин и Тристан), который сопровождает ее к королевскому двору. Молодые люди становятся любовниками до брачных торжеств. У них есть надежная и опытная помощница, готовая подменить собой девушку на брачном ложе (кормилица и Бранжьена). На этом параллелизм сюжетов не кончается. В частности, в обоих произведениях любовники вынуждены пройти через испытание огнем, они лгут, обманывают, пускаются в бегство, престарелый муж-король то жестоко их преследует, то готов простить и поверить в их невиновность. Удаленный в изгнание герой, желая забыть любимую, женится на другой (Гюль и Изольда Белорукая), но затем вновь возвращается к своей первой любви. Узнав об этой мнимой измене (то есть, женитьбе), героиня испытывает жестокие муки ревности, долго не может противиться своему чувству. Сопоставлявший эти два памятника немецкий исследователь Р. Ценкер полагал, что персидская поэма оказала воздействие на французский куртуазный роман. Другие ученые возможность такого воздействия решительно отвергали. Дело в том, что многие частные мотивы, которые мы находим в поэме «Вис и Рамин» и в легенде о Тристане, не являются достоянием исключительно этих двух памятников. В то же время очень важным оказывается принципиальное различие в отношении героев к основному конфликту. Если Тристан испытывает необоримое чувство вины, ибо он, как мы стремились показать, не меньше привязан к Марку, чем пылает страстью к Изольде, если эта последняя также сознает незаконность своей любви (хотя это и не внушает ей особых угрызений совести), то, например, Вис открыто ненавидит Мобада и не считает свою измену неправым поступком. Да и Рамин не очень терзается, обманывая дядю. Если в поэме «Вис и Рамин» присутствует мотив одержимости любовью, необоримости и всевластия чувства, то в персидском памятнике нет идеи «любви до гроба» (и «за гробом»); даже напротив: книга многозначительно кончается счастливым браком, длящимся ни много ни мало восемьдесят три года. У этой счаст-

ливой четы было и многочисленное потомство, и герои поэмы удачно правят страной, которой до них управлял Мобад.

Иногда считается, что с нашей легендой поэма о Вис и Рамине сближается благодаря мотиву второй возлюбленной (= жене) и воздержания любовника. Но мотив этот был весьма распространен в XII в. как в литературе Западной Европы, так и Ближнего Востока. Немецкий исследователь Э. Зингер⁵⁰ приводит тому красноречивый пример. Арабский поэт VII в. Кайс ибн-Зарих, согласно легендам, имевшим хождение в XI и XII вв., был женат вторым браком на женщине, носившей то же имя, что и его первая жена Лубна. Но он хранит целомудрие по отношению ко второй жене, так как не может забыть первую. Тема «невозможности замены» постоянно встречается у «куртуазных» лириков Востока и Запада. В. М. Жирмунский приводит красноречивые слова провансальского трубадура Гильома де Кабестань: «Я люблю Вас, госпожа, такой высокой любовью, что эта любовь не дает мне возможность любить другую; но любовь позволяет мне быть куртуазным по отношению к другой даме, и этим я надеюсь отвести от себя это тяжелое страдание; ибо, когда я думаю о Вас, перед которой склоняется радость, я забываю и оставляю всякую другую любовь: с Вами я остаюсь и Вас считаю самой дорогой моему сердцу»⁵¹.

Однако мотив полового воздержания, столь часто встречающийся в средневековых литературных памятниках разной национальной принадлежности, генетически восходит к нескольким, совершенно автономным традициям. Мотив этот постоянно возникает в ирландском эпосе, обнаруживающем с нашей легендой многозначительные параллели.

Вопрос о типологическом и генетическом родстве ряда памятников литературы древних кельтов (островных и континентальных) и легенды о Тристане и Изольде стал предметом при-

⁵⁰ См.: *Singer S. Arabische und europäische Poesie im Mittelalter // Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften. 1918. № 13. S. 8—10.*

⁵¹ *Жирмунский В. Народный героический эпос. Сравнительно-исторические очерки. М.; Л., 1962. С. 68.*

стального изучения целого поколения ученых⁵². У нас он детально рассмотрен А. А. Смирновым⁵³.

Во-первых, отметим совпадения с нашей легендой отдельных мотивов из так называемых ирландских саг.

Так, маленькая сага «Повесть о Байле Доброй Славы»⁵⁴ рассказывает о глубокой любви юного героя к Айлен, дочери Лугайда. Они договорились встретиться, чтобы «заключить союз любви». По пути Байле получает ложное известие, что на его возлюбленную напали «воины из Лагена» и убили ее. Юноша не вынес своего горя и упал замертво. Спутники хоронят его и ставят на могиле каменный столб, справив печальную тризну. «И выросло тисовое дерево на могиле той, с верхушкой, похожей видом на голову Байле». Когда Айлен узнала о смерти Байле, она «упала мертвой, бездыханной, и погребли ее, как и Байле. И выросла яблоня из могилы ее, разрослась она на седьмой год, а на верхушке ее — словно голова Айлен». Из этих двух деревьев, выросших над могилами любовников делают таблички, на которых «поэты и рассказчики стали записывать повести о любви, сватовствах и разных деяниях уладов». Когда король Кормак взял эти таблички в руки, они соединились так крепко, как «жимолость обвивается вокруг ветви». Здесь перед нами по крайней мере три мотива, параллельные легенде о Тристане. Во-первых, это любовь юная, чистая

⁵² См.: Schoepperle G. *Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance*. Vol. 1—2. London, 1913; *Thurneysen A. Eine irische Parallele zur Tristan-Sage // Zeitschrift für romanische Philologie*. XLIII. 1923. S. 385—402; *Carney J. P. Studies in Irish Literature and History*. Dublin, 1955. P. 189—242; *Eisner S. The Tristan legend. A Study in Sources*. Evanston, 1969; *Padel O. J. The Cornish Background of the Tristan Stories // Cambridge Medieval Celtic Studies*. I. 1981. P. 53—81.

⁵³ Смирнов А. Роман о Тристане и Изольде по кельтским источникам // Из истории западноевропейской литературы. М.; Л., 1965. С. 49—64.

⁵⁴ Русский перевод см.: Ирландские саги / Пер., предисл., вступит. ст. и коммент. А. А. Смирнова. Л.; М., 1933. С. 249—252.

и столь сильная, что смерть одного из любовников приводит к смерти и другого. Во-вторых, это мотив, так сказать, «ложной информации» (как и в нашей легенде, где такую ложную информацию сообщает Изольда Белорукая). Наконец, в-третьих, это мотив соединяющихся табличек, аналогичный мотиву соединяющихся деревьев, выросших над могилами Тристана и Изольды. Как точно заметил А. А. Смирнов, «перед нами как бы фрагмент “тристановского” типа саги, хорошо сохранившийся без всяких сторонних примесей»⁵⁵. Но именно «как бы», ибо считать сагу «Повесть о Байле Доброй Славы» источником нашего сюжета, конечно, нельзя.

В другой небольшой ирландской саге «Любовь к Этайн»⁵⁶ с легендой о Тристане и Изольде могут быть сопоставлены по крайней мере четыре мотива. Во-первых, это требование вассалов короля Ирландии Эохайда Айрема жениться и завести наследника. Во-вторых, это мотив поисков невесты («тогда послал Эохайд послов по всем пяти королевствам Ирландии, чтобы они разыскали прекраснейшую женщину или девушку, какая только найдется в Ирландии, для него в жены»). Затем, это любовь молодого героя (Айлиль Ангуба) к жене брата. Наконец, это мотив лечения героиней недуга героя («Она продолжала каждый день навещать его и стала теперь мыть ему голову, сама подавать пищу и воду на руки»). Однако эти совпадения ни в коей мере не могут указывать на генетическое родство данной саги с легендой о Тристане или ее прототипом.

В одной из ключевых саг цикла о Кухулине, «Сватовство к Эмер»⁵⁷, также находим параллели легенде. Собственно, речь должна идти в основном об одном эпизоде этой саги. Кухулин со спутниками прибывает в дом Руада, короля островов, как

⁵⁵ Смирнов А. Указ. соч. С. 61.

⁵⁶ Русский перевод см.: Ирландские саги. С. 255—259. А. А. Смирнов в своем обзоре кельтских параллелей нашей легенды эту сагу не рассматривает.

⁵⁷ Русский перевод см.: Там же. С. 105—131. Эту сагу А. А. Смирнов также не рассматривает. Ср.: Eisner S. The Tristan legend. P. 127—133.

раз в тот момент, когда полуфантастические существа фоморы, олицетворявшие для древних ирландцев злое начало, явились туда для сбора дани. Они намереваются увезти с собой Дерборгиль, дочь короля. Кухулин сражается с фоморами и побеждает их, но оказывается раненым в запястье. Девушка лечит его. Кухулин не открывается, кто он, и многие в королевском замке хвастались, что это они убили фоморов. Во время мытья в бане королевская дочь опознает героя. Руад предлагает Кухулину в жены Дерборгиль. Таким образом, здесь перед нами довольно точная параллель эпизода битвы Тристана с драконом, похвальбы ирландского сенешаля, опознание героя во время мытья в бане и лечения его Изольдой. Есть в этой саге и «сопротивляющийся любовник» — это Кухулин в его взаимоотношениях с Уатах, дочерью Скатах.

Говоря об этой саге, отметим в ней еще одну деталь. Среди спутников Кухулина здесь назван некий Дурст, сын Серба. Запомним это имя. Мы вернемся к нему, когда будем рассматривать непосредственные источники нашей легенды.

Среди приведенных примеров таких непосредственных источников мы не найдем. Не найдем мы их и в ряде других саг, которые часто сопоставляют с легендой о Тристане и Изольде.

В довольно древней саге о Требланн, дочери Фройха, сына Ойгнуса⁵⁸, рассказывается о любви героини к юному Фройху, сыну Фидаха Фолтруада. Причем, она полюбила его еще до встречи с ним. Требланн посылает к молодому человеку служанку, предлагая ему бежать с ней. После некоторого его сопротивления они долго блуждают по лесам, затем возвращаются в дом Фройха, который обнаруживает, что его скот украден. Он пускается на его поиски, оставляя молодой женщине чудесный камень, который будет целым, пока герой будет жив. Однако враги юноши при помощи заклинаний разбивают камень, и Требланн, думая что Фройх погиб, умирает от тоски. С легендой о Тристане эту сагу сближает мотив «сопротивляющегося любовника», блуждания по лесу, смерти в результате преднамеренного обмана. Правда, погибает лишь один любовник.

⁵⁸ См.: *Eisner S. The Tristan legend. P. 98—99.*

Но Фройх, как известно, находит смерть в другой саге — в самой обширной и самой замечательной из ирландских саг — «Похищение быка из Куальнге».

В саге о Лиадан⁵⁹, также достаточно древней, сопротивление оказывает не юноша, а девушка. Основной конфликт саги — между любовью и долгом. Юноша Куиритир устраивает пир в честь поэтессы Лиадан и склоняет ее к любви. После некоторых задержек они бегут на юг, в Мюнстер, и ведут жизнь в лесу. Повстречав местного святого отшельника, они признают над собой его власть. Он разрешает им продолжать жить вместе, но заставляет класть по ночам между собой его молодого ученика. Но вскоре Куиритир порывает с молодой женщиной и отправляется в паломничество. Лиадан следует за ним, но он уплывает в море на небольшой ладье, и с тех пор о нем больше никто ничего не слышал. Героиня находит каменную плиту, на которой обычно молился Куиритир, и на этой плите испускает дух. Когда ее хоронят, эту плиту кладут в ее могилу. Тристановская легенда сближается с этой сагой мотивами «сопротивляющегося любовника», жизни в лесу, встречи с отшельником (Огрин нашей легенды), полового воздержания, смерти из-за предполагаемой гибели возлюбленного.

Есть известные параллели с легендой о Тристане и Изольде также в саге о Бекфоле⁶⁰, жене короля Диармайта, сына Аида Светлого (полагают, что этот Диармайт был исторической личностью и жил в середине VII в.⁶¹). Молодая королева любит Кримтанда, приемного сына Диармайта. На первых порах юноша отвергает эту любовь, как и положено «сопротивляющемуся любовнику», и скрывается от одержимой любовью молодой женщины в лесу. Но Бекфола добивается своего, и в сопровождении служанки направляется в лес, чтобы вести там обычную для подобных сюжетов лесную жизнь. Но нападение волков мешает любящим встретиться. Бекфола бежит на остров, где

⁵⁹ См.: *Carney J. P. Studies in Irish Literature and History. P. 220—223*

⁶⁰ См.: *Eisner S. The Tristan legend. P. 99—100.*

⁶¹ Ср. *Dillon M. The Cycles of the Kings. Oxford, 1946. P. 75.*

живет богатырь Фланд. Они проводят ночь вместе, но Фланд не касается молодой женщины. Она предлагает ему жениться на ней, но Фланд просит отсрочки, так как ему надо отвоевать свое наследство. Бекфола возвращается на то место, где оставила свою служанку, думая, что ту растерзали волки, но девушка оказывается жива. Героиня направляется к Диармайту, но, когда Фланд отвоевывает наследство, она бросает мужа и отправляется к нему. Таким образом, здесь целых два «сопротивляющихся любовника» — Кримтанд и Фланд. Мы находим в саге мотив бегства в лес и жизни в нем. Мнимая гибель служанки заставляет вспомнить эпизод из нашей легенды с Бранжьеной, оставленной в лесу на съедение диким зверям.

В сагах о Треблани, Лиадан и Бекфоле, как видим, опять-таки совпадают с легендой о Тристане и Изольде лишь отдельные мотивы. Поэтому считать эти памятники древнеирландской литературы каким бы то ни было источником нашего сюжета вряд ли возможно.

Сложнее вопрос о трех других ирландских сагах, почти точно повторяющих (или намечающих) структуру легенды о Тристане и Изольде. Эти саги подробно проанализированы в научной литературе, в частности в работе А. А. Смирнова, поэтому лишь кратко скажем о них.

Первая из этих саг — «Изгнание сыновей Уснеха»⁶². Здесь рассказывается о любви красавицы Дейрдре, воспитанной в доме короля Конхобара, и юноши Найси. Найси выступает в саге как типичный «сопротивляющийся любовник»: он отказывается от Дейрдре, и девушка вынуждена прибегнуть к «гейсу» — магическому заклятию, чтобы заставить его бежать с ней. Они долго скитаются и ведут суровую и трудную жизнь в лесу. Конхобар, который давно собирался жениться на Дейрдре, а после ее бегства разыскивающий ее, хитростью заманивает любовников в западню, где Найси погибает. Дейрдре по-видимому становится женой короля, но не может забыть любимого. В конце концов она бросается со скалы и погибает. Здесь можно обнаружить следующие мотивы, позволяющие сблизить эту сагу с ле-

⁶² Русский перевод см.: Ирландские саги. С. 61—73.

гендой о Тристане: 1) предстоящий брак старого короля с молодой девушкой; 2) любовь героини к юноше и его первоначальное сопротивление; 3) их бегство и трудная жизнь в лесу; 4) мнимое примирение с королем и возвращение любовников к его двору; 5) смерть героя в результате обмана; 6) жизнь героини с нелюбимым мужем; 7) смерть героини, которая не могла пережить своего возлюбленного. Как видим, внешне в этой саге действительно немало мотивов, позволяющих сопоставить ее с нашей легендой. Но нет одного из ведущих — мотива особых отношений юного героя и пожилого короля.

Мы находим его в другой широко известной ирландской саге — «Преследование Диармайда и Грайне»⁶³. Текст этой саги сохранился в ряде списков, которые считаются недостаточно авторитетными. Наиболее хорошо сохранившаяся рукопись относится, по-видимому, к началу XVII в. (с нее сделан и русский перевод), но в этой поздней версии сюжет утратил ряд важных черт, о чем мы скажем ниже.

Основное содержание этой саги (в ее первоначальном виде) таково. Старый Финн решает жениться на молодой красавице Грайне, дочери короля Ирландии Кормака. Во время свадебного пира девушка обращает внимание на юношу Диармайда, племянника Финна. Грайне подносит всем гостям кубок с волшебным напитком, испробовав который, все засыпают. Не пили его лишь Ойсин, сын Финна, и Диармайд О'Дуйвне. Оба отказываются похитить девушку, но она произносит над Диармайдом «гейс», и он вынужден бежать с ней. Они долго скитаются по горам и лесам, а Финн с дружиной преследует их. Но из любви и верности дяде Диармайд не прикасается к Грайне и ночью кладет между собой и девушкой большой камень как символ целомудрия их отношений. Однажды, когда они переправлялись через бурный поток, вода забрызгала Грайне выше колен, на что девушка горько заметила, что вода оказалась «более смелой», чем Диармайд. Юноша не вынес упрека и отдался охватившему его чувству. Преследование любовников продолжается, но Ди-

⁶³ Русский перевод см.: Исландские саги. Ирландский эпос. М., 1973. С. 718—792.

армайд побеждает всех воинов Финна, с которыми сражается. Наконец Финн предлагает Диармайду примирение, но во время праздничной охоты он подстраивает так, что на юношу бросается зеленый банн-гульбайнский кабан, от которого ему было предсказано погибнуть. От руки Финна погибает и Грайне. В более поздней версии затушевано родство Финна и Диармайда, устранены мотивы воздержания и «смелой воды»; изменен и финал: Грайне не гибнет, а становится женой Финна.

Отметим, что Диармайд — это типичный «сопротивляющийся любовник» (как и Тристан по отношению к обеим Изольдам) и он подчиняется Грайне только в результате «гейса». Как и в нашей легенде, соединению любовников помогает волшебное питье. У героя есть друг-воспитатель Ангус из Бруга на Бойне, подобный Горвеналу Тристана. Родственные отношения Диармайда и Финна такие же, как и у Марка с Тристаном. Как и Изольде, Грайне предстоит брак с пожилым королем (впрочем, здесь Финн назван не королем, а вождем фениев). Как и герои нашей легенды, Диармайд и Грайне скитаются в лесу, где ведут суровую и скудную жизнь. Герой саги погибает в результате коварного обмана, как и Тристан. Но нет в саге «Преследование Диармайда и Грайне» таких важных мотивов легенды о Тристане и Изольде, как битва с драконом, сложность взаимоотношений любовников из-за убитого Морхольта, лечения героиней юноши, их одновременной смерти и символического единения за гробом. Есть в нашей легенде и рассмотренной только что саге различия более мелкие, но тем не менее весьма знаменательные. Так, как заметила Гертруда Шепперле⁶⁴, воздержание Тристана и целомудрие Диармайда — разного порядка. Тристан не прикасается к жене, так как хранит верность возлюбленной, тогда как Диармайд стремится остаться верным дяде, своему сюзерену. Это различие может указывать на большую архаичность саги, так как мотив верности возлюбленной (что не осложнено семейными отношениями) мог возникнуть лишь в куртуазную эпоху. Есть различия в трактовке «камня (= меча) целомудрия»⁶⁵ и т. д.

⁶⁴ Schoepperle G. *Tristan and Isolt*. Vol. II. P. 415.

⁶⁵ Ср.: Eisner S. *The Tristan legend*. P. 93—94.

Наконец, обратимся еще к одной саге, которую предположительно датируют X веком. Это «Повесть о Кано, сыне Гартнана»⁶⁶. Герой саги, как установили исследователи, имел реального прототипа — шотландского короля, жившего в середине VII в. (умер в 688 г.). Хотя отдельные моменты сюжета совпадают с биографией исторического Кано, содержание саги, конечно, вымышленное. Оно сводится к следующему⁶⁷. Во времена Айдана Мак Габрана, одного из шотландских королей, внук его Кано, сын Гартнана, был изгнан из родных земель в Ирландию. Сначала он прибывает в королевство Ульстер, где короли Диармайт и Блатмак принимают его с почетом. Затем он приезжает в Коннахт, где королевствует престарелый Маркан, женатый на молодой красивой Кред. Молодая женщина уже много слышала о Кано и полюбила его еще до того, как встретила с ним. Во время пиршества в доме отца Кред, Гуайре, героиня опаивает волшебным напитком всех присутствующих, кроме Кано. Она хочет сделать Кано своим любовником, но юноша отказывается, говоря, что согласится на это лишь тогда, когда станет королем Шотландии. Он вручает ей в виде залога камень, в который заключена его душа, покидает дом Гуайре и долго скитается по ирландским лесам. Став шотландским королем, он ежегодно встречается с Кред. Приезжая однажды на очередное свидание, на корабле, после схватки с врагами, Кано появляется перед возлюбленной с лицом, покрытым кровью. Кред, ожидавшая Кано на берегу, поражена его видом, и, думая, что возлюбленный близок к смерти, сама бросается в пропасть и разбивается о скалы. Камень, в котором была заключена душа Кано, раскалывается. Из-за этого сам герой умирает через три дня. Есть в саге один второстепенный персонаж, о котором, однако, следует упомянуть. Это Колгу, сын Маркана от первого брака, влюбленный в Кред и грубо ее домогающийся, злобно выслеживающий молодых людей.

В этой саге перед нами, во-первых, опять «сопротивляющийся»

⁶⁶ Английский текст см.: *Dillon M. The Cycles of the Kings. P. 79—83.*

⁶⁷ Ср.: *Eisner S. Op. cit. P. 97.*

ся любовник», хотя мотивы его воздержания иные, чем в других сагах: он обязан Маркану лишь за оказанное гостеприимство. Отметим затем общий почти для всех рассмотренных нами примеров мотив брака старого короля и молодой женщины, а также мотив ее измены с молодым героем. Такая деталь, как волшебный напиток, усыпивший гостей на пиру, сближает сагу с легендой о Тристане: чудесное питье способствует соединению любящих. Как и в истории Тристана и Изольды, в саге о Кано один из любовников приезжает на роковое свидание на корабле, тогда как другой ждет на берегу. Важен также мотив любви до гроба: подобно Тристану и Изольде, Кано и Кред не могут пережить друг друга. Что касается Колгу, то по своей функции этот персонаж соответствует двум действующим лицам легенды о Тристане — Андрету, племяннику Марка, выслеживающему любовников, и Кариадо, ухаживающему за Изольдой.

Мотив камня, в который заключена душа героя, восхитил А. А. Смирнова, заметившего: «Разрыв камня с душою Кано, вызывающий смерть последнего, и разрыв сердца у Изольды над трупом Тристана, это две крайние точки, между которыми лежит все развитие легенды»⁶⁸. Символика камня и заключенной в него души прозрачна и красноречива. Ее параллелизм определенному мотиву нашей легенды несомненен. Но вряд ли между ними протянулась генетическая прямая.

Вместе с тем, если вернуться к саге в целом, то нельзя не заметить, что ее сближает с легендой о Тристане не только параллелизм мотивов. Существенно отметить и совпадение имен персонажей: Маркан — это уменьшительное от Марка. Важна также локализация событий: действие разворачивается между Шотландией и Ирландией, причем Кано оказывается шотландцем, а Кред — ирландкой, совсем как Тристан (если принять, что Леонуа — это Лотиан) и Изольда.

Далекie параллели нашей легенды, такие, как древнерусская «Повесть о Петре и Февронии Муромских» или персидская поэма «Вис и Рамин», говорят лишь о сходности путей художественного сознания — в сходных, конечно, историко-

⁶⁸ Смирнов А. Указ. соч. С. 60.

культурных условиях. Ни о чем другом эти параллели не говорят. По этому поводу с исчерпывающей убедительностью высказался В. М. Жирмунский, писавший, что «даже очень близкое сюжетное сходство, при отсутствии убедительных указаний на наличие прямых или косвенных культурных связей и взаимодействий, должно рассматриваться как результат историко-типологических схождений под влиянием общих социально-исторических и художественно-психологических предпосылок»⁶⁹.

Сложнее вопрос о кельтских параллелях. Родство мотивов подкрепляется здесь сходностью географической обстановки и совпадением отдельных (вообще-то крайне редких) имен. З. Эйсер⁷⁰ предложил следующую схему совпадений, сопоставив легенду (ТИ) с сагами «Преследование Диармайда и Грайне» (ДГ) «Повесть о Байле Доброй Славы» (БДС), «Повесть о Кано, сыне Гартнана» (К), «Повесть о Треблани, дочери Фройха» (Т), «Повесть о Лиадан» (Л), «Повесть о Бекфоле» (Б), и «Изгнание сыновей Уснеха» (ИСУ):

	ДГ	БДС	Г	Т	Л	Б	ИСУ	ТИ
Сопrotивляющийся любовник	+	+	+	+	+	+	+	+
Герой — музыкант и охотник							+	+
Старый король по имени Марк			+					+
Старый король — дядя героя	+							+
Любовь героини к герою до знакомства с ним		+	+	+			+	+
Просьба героя об отсрочке			+	+	+	+		
Предполагаемая смерть служанки						+		+
Путешествие с севера на юг		+	+		+			

⁶⁹ Жирмунский В. Народный героический впуск. С. 65.

⁷⁰ Eisner S. The Tristan legend. P. 104—105.

Старый король, женатый на молодой героине или помолвленный с ней	+		+			+	+	+
Волшебный напиток	+		+					+
Бегство в лес	+				+	+	+	+
Разделяющий меч или другой предмет	+				+		+	+
Смелая вода	+							+
Ложное известие, приводящее к смерти		+	+	+				+
Смерть, связанная с путешествием			+				+	
Один из героев разбивает голову о скалу			+				+	
Единение в смерти		+			+			+

3. Источники

Изучение источников нашей легенды может идти двумя путями, вернее, включать два основных направления поисков. Во-первых, следует выяснить, каков исторический фон легенды, что предполагает изучение отразившихся в легенде общественных отношений, отзвуков реальных событий или исторических персонажей, в трансформированном виде вошедших в повесть, наконец, ее географии. В своей совокупности это, в той или иной мере, конечно, даст ответ на вопрос о том, где и когда наша легенда могла зародиться. Во-вторых, следует сопоставить мотивы легенды и ее сюжетную канву с рядом параллельных произведений, у которых с нашей легендой могут быть те или иные генетические связи. Все это в целом позволит с той или иной приближенностью реконструировать первоначальный вариант легенды, то есть ее прототип.

Следует заметить, что эта методология принципиально отличается от приемов Ж. Бедье при его реконструкции прототипа нашей легенды⁷¹. Ж. Бедье использовал исключительно французские тексты или же восходящие к ним — немецкие, английские, скандинавские, итальянские. Он признавал кельтские (и пиктские) источники легенды, но в своих реконструкциях не шел столь далеко. Он позволил себе реконструировать лишь французский прототип. Впрочем, ряд важных текстов был ему еще неизвестен.

В настоящее время большинство исследователей пришло к выводу, что какие-то очень отдаленные корни легенды о Тристане уходят в Шотландию, частично заселенную пиктами. На это указывает изучение валлийских текстов, сохранивших в отрывочной форме фрагменты нашей легенды, точнее же говоря — свидетельство о ее существовании. Речь идет прежде всего о так называемых валлийских «Триадах»⁷², созданных в XI—XII вв. (по некоторым данным — в XIII в.). В самой суммарной форме они передавали бытовавшие в валлийской среде старые легенды и мифы о местных королях и героях. Среди обширнейшей «артуровской» номенклатуры мы встречаем в «Триадах» упоминания и персонажей нашей легенды. Герой ее называется то Друстаном (или Дрестаном), то Тристаном. Подобная вариативность указывает, как представляется, на свежесть и подвижность бытования легенды в среде населения Уэльса и Корнуэльса, на ее движение с Севера на Юг. Тристан — Друстан здесь постоянно называется сыном короля Таллуха. Оглушение типично при переходе от северных кельтских диалектов к южным (ср. Дрестан — Тристан), поэтому вполне закономерно искать другой вариант имени отца нашего героя. Как было установлено, северо-кельтским аналогом Таллуха был Талорк⁷³.

⁷¹ См.: *Bédier J. Le Roman de Tristan par Thomas. Vol. II. Paris, 1905.*

⁷² *Trioedd Ynys Prydein. The Triads of Britain / Ed. by R. Bromwich. Cardiff, 1961.*

⁷³ См.: *Eisner S. The Tristan legend. P. 47; Cp.: Bédier J. Le Roman de Tristan par Thomas. Vol. II. P. 105—108; Loth J. Les noms de Tristan et Iseut // Revue celtique. XXXII. 1911. P. 407—411.*

Исторических персонажей с именами Друстан (или Друст) и Талорк в анналах кельтской Британии немало. Так, в одной из хроник упоминается пиктский король Друст, сын Талорка, умерший в 780 г. Но здесь не сказано, что Талорк был королем (как об этом постоянно говорится во всех редакциях нашей легенды). Да этого и не могло быть: в пиктском обществе с его выборной королевской властью сын короля, как правило, не мог занять трон отца. «Подходящий» король Талорк отыскивается в VI в. Он был сыном некоего Муирхолоха и правил в течение одиннадцати лет⁷⁴. Э. Эйснер и предлагает этого пиктского царька в прототипы отца нашего героя⁷⁵.

(Заметим в скобках, что в упомянутой выше ирландской саге «Сватовство к Эмер» некий Друст, сын Серба, может рассматриваться как один из самых ранних исторических пиктских «Тристанов». В V в. зафиксирован Друст, сын Ирба; в латинской грамоте, где мы встречаем его имя, оно изображено так: «Drustfiliusirb» что могло при ошибочном чтении и дать Друста, сына Серба. Впрочем, этот Друст не мог быть прототипом нашего персонажа, ибо, как уже говорилось, им был другой носитель этого имени, хотя было бы заманчиво увидеть здесь некое перемещение функций: герой легенды передал ряд связанных с ним сюжетных мотивов Кухулину, а имя — спутнику легендарного ирландского героя.)

Итак, анализ пиктских хроник и лингвистические данные, а также изучение «Триад» и валлийской «Истории Тристана» (видимо, фрагмента) указывает на VI в. как на то время, когда жили прототипы героев нашей легенды, видимо, чем-то прославившиеся и оказавшие тем самым воздействие на ее сложение.

Это столетие было очень важным в истории Северной Британии. Здесь заметно усилилось ирландское влияние, принесшее с собой зачатки латинской образованности. В 563 г. ирландский ученый монах Колумба (521—597) отплыл с двенадцатью учениками в Шотландию. На одном из прибрежных

⁷⁴ См.: *Chadwick H. M. Early Scotland. Cambridge, 1949. P. 13.*

⁷⁵ *Eisner S. The Tristan legend. P. 54.*

островков (Айона) он построил церковь и заложил монастырь. Постепенно проповедь Колумбы распространилась на западную Шотландию, землю пиктов. Христианизация здесь, как и во многих других странах Северной Европы, была исключительно мирной; новая религия довольно органично вошла в сознание местного населения, потеснив старые верования, но не уничтожив их. Шотландское христианство было очень похоже на ирландское, что вполне закономерно. Как и в Ирландии, главными церковными центрами Шотландии стали не епископства (то есть города), а монастыри. Их зависимость от светской власти была минимальной. Известная политическая стабилизация, отсутствие опустошительных вражеских набегов, свободный контакт с соседями способствовали если не развитию и распространению образованности, то, по крайней мере, ее сохранению. Конечно, образованность эту не следует преувеличивать и полагать, что в монастырской среде были хорошо известны древнеримская и, тем более, древнегреческая (в латинской передаче) литература. Однако полностью отрицать возможность знакомства с нею ирландских и шотландских монахов вряд ли правомерно. Сошлемся хотя бы на такой общеизвестный факт, как призывание Карлом Великим к своему двору ученых монахов как раз из Ирландии. Именно ирландские книжники сделали возможным функционирование придворной академии Карла и вообще так называемое «Каролингское Возрождение».

Помимо монастырей, возвышавшихся в Ирландии и Шотландии среди лесов и скалистых предгорий, христианство приняло там еще одну специфическую форму. Речь идет об отшельничестве, столь угодном людям, склонным к одинокой медитации, созерцательной жизни, близости к природе. Это объясняет своеобразный характер кельтского искусства и литературы с их внимательным отношением к окружающему человеку миру живых существ и растений. В легенде о Тристане, несмотря на поздние ее обработки, этот интерес сохранился. Достаточно сослаться на собачку Тристана, столь поэтически описанную, например, Берулем, или на присутствующий во всех манифестациях легенды символический образ нерасторжимо спле-

тенных древесных крон. Следует заметить, что в куртуазном романе (скажем, у Кретьена де Труа) природа значительно более «равнодушна»; если угодно, она более литературна (достаточно вспомнить льва Ивейна, которого вряд ли можно было так часто встретить в лесах Северной Франции).

Сохранила наша легенда и еще одну приметку седой старины. В ней явно просматриваются следы матриархата. Действительно, король Марк выбирает себе в наследники именно Тристана, племянника по женской линии (можно предположить, что отталкивающий Андрет — это племянник не со стороны сестры, а со стороны брата). Но важнее другое указание. Это мотив «сопротивляющегося любовника», которых мы встречали почти во всех рассмотренных нами ирландских сагах. Тристан нашей легенды «сопротивляется» по меньшей мере дважды: без любовного напитка он не разделил бы ложа Изольды, женившись на второй Изольде, он не прикасается к ней. Вообще, как уже отмечалось, героиня нашей легенды (как и ее ирландских параллелей) значительно более инициативна, предприимчива, смела, чем герой.

На северное происхождение легенды указывает не только имя Тристана, но и имена ряда других персонажей (Бранжьена, Урган и т. д.). Можно предположить, что и имя героини — бриттского происхождения. Через валлийский дериват Ессилт оно восходит к гипотетическому дороманскому имени Адсильтия (что значит «та, на которую взирают»⁷⁶).

Наконец, топонимы Леонуа (Лотиан) и Моруа (Морей) безошибочно указывают на Шотландию.

Вполне согласуется с нашей легендой и более южная локализация Марка (вспомним, что в легенде и особенно в ее ирландских параллелях встречается мотив путешествия с севера на юг). Имя Марк также не раз встречается в средневековых хрониках. Так, в латинском «Житии Св. Павла Аврелианского» (IX в.) упоминается некий король Марк, отказавший святому в изготовлении колокола. В валлийских легендах упоминается король Марк, который правит там, где «говорят на четы-

⁷⁶ См.: *Eisner S. The Tristan legend. P. 83.*

рех языках». Этот район известен (на него указал, в частности, латинский хронист Беда Достопочтенный). Четырехязычие было возможно в долине Клайда, где соприкасались четыре языковых области — пиктская, шотландская, бриттская и англская. Заметим, что здесь был особенно интенсивен культурный обмен и не исключено, что как раз в этой области могла получить первое литературное воплощение наша легенда. Как полагает З. Эйсер (и нет оснований с ним не соглашаться), эта первая «Друстансага» возникла не ранее VII в. в северобританских монастырях, основанных учениками и единомышленниками Св. Колумбы⁷⁷.

З. Эйсер суммировал выводы своих многочисленных предшественников о пиктском происхождении имен, о шотландской топонимике, о приуроченности к VI в. возможных прототипов легенды о Тристане. Что касается основных мотивов легенды (бой с драконом, «сопротивление» героя, любовный треугольник, любовь «до гроба»), то он находит их исключительно среди античных мифов⁷⁸. Так, он полагает, что характер Тристана, его взаимоотношения с женой дяди напоминают характер и реакцию Ипполита, как типичного «сопротивляющегося любовника». Битву Тристана с Морхольтом он считает реминисценцией поединка Тесея с Минотавром⁷⁹. Изображение смерти Тристана, по мнению исследователя, вообрало в себя некоторые мотивы смерти Эгея, отца Тесея, и Париса, раненного отравленной стрелой Филоктета⁸⁰. В путешествии Тристана в Ирландию для того, чтобы его вылечила Изольда, ученый видит отзвук эпизода болезни и аналогичного путешествия Филоктета. То есть, исследователь считает те античные параллели нашей легенде, о которых более подробно шла речь выше, одним из неперемненных исходных пунктов сложения легенды о Тристане. О спорности подобной точки зрения мы уже говорили.

⁷⁷ *Eisner S.* The Tristan legend. P. 139.

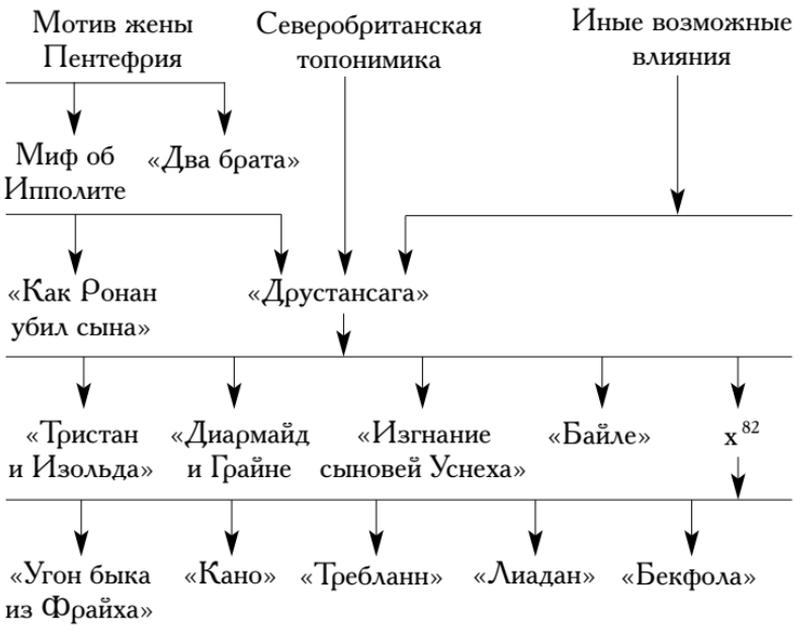
⁷⁸ Там же. С. 111.

⁷⁹ Там же. С. 121—125.

⁸⁰ Там же. С. 147—151.

З. Эйснер видит три основных источника гипотетической «Друстансаги». Вернее, здесь надо говорить даже не об «источниках», а об условиях, способствовавших появлению этого произведения. Во-первых, это монастыри, в которых поддерживалась устойчивая литературная традиция; во-вторых, это наличие исторических прототипов; в-третьих, знакомство с рядом древнегреческих мифов, снабдивших сагу основными сюжетными ходами. При ее реконструировании З. Эйснер использует изученные им ирландские литературные памятники, справедливо полагая, что они не предшествуют нашей легенде в ее первом (по-видимому, валлийском) изводе, а параллельны ей, восходя к гипотетической «Друстансаге».

Таким образом, исследователь предлагает следующую схему⁸¹ (в ее основу положен мотив «сопротивляющегося любовника»):



⁸¹ Eisner S. The Tristan legend. P. 112.

⁸² Здесь З. Эйснер помещает источник подгруппы повестей о «сопротивляющемся любовнике», где герой должен «обращаться в бегство».

З. Эйснер включил в свою схему несколько произведений, имеющих лишь отдаленное отношение к нашей легенде. Это, во-первых, ирландская сага «Как Ронан убил своего сына». Ее сюжет очень напоминает миф об Ипполите: старый король Лейнстера женится на молодой девушке; королева проникается любовью к своему пасынку, но, отвергнутая им, оговаривает его перед отцом, в гневе убивающим сына. Как видим, в отличие от других ирландских саг, в которых присутствует мотив «сопротивляющегося любовника», герой этой саги не идет в конце концов навстречу желаниям мачехи. Если исследователь не настаивает на возможности влияния саги «Как Ронан убил своего сына» на сложение нашей легенды, то он иначе решает вопрос относительно другого произведения древности — египетской повести «Два брата», возникшей, по-видимому, во времена фараона Сети II. Проникновение этого сюжета в средневековую Ирландию он считает возможным благодаря связям, существовавшим между коптскими и ирландскими церковными центрами⁸³. Однако нам представляется, что это сближение сюжетов по меньшей мере натянуто. Главное же, стремление везде отыскать конкретный и непосредственный источник того или иного сюжета по существу отрицает самостоятельность литературного развития.

Итак, З. Эйснер в своей реконструкции «Друстансаги» постарался использовать по возможности все мотивы и элементы сюжета, встречающиеся в мифах, легендах и литературных произведениях, включенных им в свою схему. То есть, он идет, если это нужно, и вспять: не только, скажем, от библейской легенды об Иосифе и жене Пентефрия (Бытие, гл. 39, 7—20), возможно, повлиявшей на «Друстансагу», но и, например, от испытавшей ее воздействие «Повести о Байле Доброй Славы». Мотивы ирландских и валлийских легенд получают у него пиктско-шотландское оформление. Так, дядя и отец героя называются в «Друстансаге» соответственно не Марк и Таллук, а Марх (или Кинварх) и Талорк и т. д.

⁸³ Eisner S. The Tristan legend. P. 110. Русский перевод см.: Сказки и повести Древнего Египта. СПб., 2004. С. 87—102.

Содержание «Друстансаги», согласно З. Эйснеру⁸⁴, сводится к следующему (опускаем подробности и элементы стилизации).

В древние времена жил в Стретклайде король Марх или Кинварх, сын Мерхауна. Он обещал свою сестру в жены королю северных пиктов Талорку, сыну Муйрхалаха. От этого брака родился ребенок, названный Друстаном. Когда Друстан вырос, он стал знаменитым охотником и музыкантом. Военскую выучку Друстан получил при дворе дяди; здесь он подружился с Каем Рослым, соратником Артура, и с Бедуиром. Выучился также Друстан четырем языкам — бриттскому, которому обучила его мать, ирландскому, которому обучили его монахи, англскому, которому он выучился во время скитаний, и пиктскому, языку его отца. О дяде Друстана рассказывали всякие занятные истории; говорили, например, что однажды он отказался дать колокол одному святому человеку; говорили также, что у него лошадиные уши. Скоро Друстан прославился как воин и стал любимцем Марха; он победил двух противников дяди — захватчика Морганта и великана Ургена, и слава юноши разнослась далеко. Король Кулфануйд и дочь его Ессилт прознали про подвиги Друстана, и Ессилт, не без помощи магии, задумала завести с юношей любовь; причем, полюбила она его, никогда его не видав. Оба короля не жили в то время в мире и согласии. Король Марх платил Кулфануйду ежегодную дань, отсылая к нему самых красивых молодых людей своего королевства. За данью обычно приезжал богатырь Морхольт, брат королевы, жены Кулфануйда. Ессилт ненавидела злобного Морхольта, но скрывала это. Друстан долго и упорно упрашивал Марха включить и его в число молодых юношей и девушек, что должны были уплыть с Морхольтом, приехавшим за данью. Наконец Марх согласился, Друстан отправился в плен, но в королевстве Кулфануйда никто об этом не знал. И вот один из пленников Морхольта вызывает его на поединок. Морхольта рассмешил этот вызов, и богатырь отправился с этим смельчаком на пустынный остров, чтобы его проучить. Каждый

⁸⁴ *Eisner S. The Tristan legend. P. 161—167.*

из них приплыл на остров в отдельной лодке, и Друстан столкнулся в море, ибо лишь один из противников должен был вернуться назад. В страшном поединке Друстан поразил Морхольта, но и сам был тяжело ранен. Но, несмотря на это, он вернулся на берег. Никто не верит, что Морхольта смог победить один человек. Все приветствуют неизвестного героя и ищут для него врача. А лучшим врачом была принцесса Эссилт, обученная этому искусству своей матерью. Эссилт приготовила герою целебную ванну, и пока он мылся, стала рассматривать его оружие. И тут она поняла, что это прославленный воин, о котором она много слышала и о любви которого мечтала. Но Друстан не обратил на девушку никакого внимания; он договаривается с королем Кулфануидом, что отныне тот не будет больше требовать дани от короля Марха, и отплывает с выпущенными на свободу юношами и девушками домой в Стретклайд. С этих пор Марх еще больше полюбил Друстана, и придворные начали опасаться, что король сделает племянника своим наследником. Они стали уговаривать короля жениться и родить сына. Марх соглашается, и в этот момент ласточка влетает в открытое окно замка и приносит золотой волос дивной красоты. Марх объявляет, что женится только на красавице, которой принадлежит этот волосок. Придворные предлагают послать на поиски Друстана, Марх противится, но смелый юноша уговаривает дядю отпустить его. Он знает, что этот волос принадлежит принцессе Эссилт. Друстан вновь пересекает море. Высадившись на берегу, он узнает, что страну опустошает страшный дракон, пожирающий молодых людей. Никто не решается с ним сразиться, и король Кулфануид обещает руку своей дочери и половину королевства тому смельчаку, кто поразит чудовище. Друстан решает сразиться с драконом и направляется к его логову. Юноша бьется с ним тем самым мечом, что дала ему Эссилт. Герой побеждает дракона, отрубает ему голову и отрезает язык. Утомленный боем, он засыпает под холмом. Один придворный короля находит поверженного дракона, притаскивает его голову во дворец и объявляет, что это он убил чудовище. Он очень хочет жениться на принцессе Эссилт. Среди всеобщей радости начинаются приготовления

ния к свадьбе, и когда появившийся Друстан говорит, что это он победил дракона, ему верит одна Ессилт. Тогда Друстан показывает язык чудовища, и все понимают, что он говорит правду. Принцесса достается ему. Но Друстан отказывается от половины королевства и заявляет, что завоевал невесту для своего дяди короля Марха, сына Мерхауна. Все подтверждают, что принесенный ласточкой золотой волос — действительно с головы Ессилт. Друстан должен отвезти девушку к Марху. Ессилт признается своей служанке Голуг Хафдид, что она очень рада предстоящему путешествию со смелым юношей. Они выезжают, и молодая принцесса старается внушить Друстану такую же любовь, какой пылает и сама. Но герой хранит верность дяде, и по ночам кладет между собой и Ессилт свой верный меч. Но когда они переправлялись однажды через глубокий и бурный ручей, девушка громко рассмеялась. Она объяснила, что вода забрызгала ей ноги выше колен и что эта вода «смелее, чем Друстан». Эти слова уязвили юношу и он перестал сопротивляться; в этот день молодые люди стали любовниками. Но чтобы скрыть это от короля Марха, Ессилт решает, что в первую брачную ночь, со старым королем возляжет не она сама, а ее служанка Голуг Хафдид. И после пышной свадьбы, в ночной темноте король Марх не заметил подмены. Но Ессилт решает убить служанку, боясь, что та выдаст правду. Голуг Хафдид ведут в лес, чтобы убить, но она уговаривает ведущих ее даровать ей жизнь, а вместо нее убить свинью, измазать ее кровью мечи и показать их Ессилт. Так и делают, но Ессилт начинает горько оплакивать свою верную служанку и тогда Голуг Хафдид, к великой радости молодой королевы, возвращается. У Друстана тоже есть верный друг, это Кай, соратник Артура и Бедуира. И этот Кай, и Голуг Хафдид не только знают все секреты любовников, но и любят друг друга. Но как ни хранят молодые люди свои секреты, через какое-то время все узнается. Первыми узнают враги Друстана из числа придворных Марха, последним — сам король. Придворные уговаривают Марха изгнать Друстана и Ессилт. Любовники скрываются в лесу Морруа, на самом дальнем конце пиктских земель. Вообще Друстан чувствует себя лучше в лесу, чем при дворе. Но через неко-

торое время Марх начинает скучать без жены и зовет молодых людей назад. Они возвращаются. Но, подстрекаемый придворными и терзаемый подозрениями, он приказывает Друстану покинуть двор. Юноша долго прощается с любимой. Они договариваются, что если когда-нибудь он заболит и ему потребуется ее помощь, он пошлет за ней и она придет, куда он только пожелает. Друстан уезжает, переплывает море и поступает на службу к какому-то королю, вероятно, в Ирландии. В одной из битв, как всегда став победителем, он получает страшную рану отравленным оружием. Болезнь его делается все более опасной, и его помещают в одинокую хижину. Одна Эссилт может вылечить его, и Друстан посылает за ней. Королева рассказывает Марху, в каком положении находится его племянник. Король объявляет, что сам отправится в плавание и привезет больного юношу. Они договариваются, что если Друстан перенесет путешествие, то Марх приплывет под белым парусом, если же нет, — то под черным. Эссилт обещает ждать прибытия корабля на берегу. Ее наблюдательный пункт будет на вершине скалы. Марх знает, что если он вернется под черным парусом, королева от горя бросится с утеса. Король находит больного Друстана и берет его на корабль. Но возвращается он под черным парусом, хотя юноша и перенес путешествие. Эссилт, увидев этот парус, как и предполагал король, бросается с утеса вниз головой и разбивается о скалы. Когда корабль пристает к берегу, Эссилт уже мертва, и некому теперь вылечить Друстана. Он тоже умирает, и король Марх хоронит любовников одного подле другого. Из могилы Эссилт вырастает розовый куст, а из могилы Друстана — виноградная лоза. Они соединяются между собой, и никто не может их отделить друг от друга.

Известный кельтолог Джеймс Карней предлагает несколько иной вариант «примитивного Тристана»⁸⁵. Здесь многие красочные подробности, приводимые Э. Эйснером, отсутствуют. Содержание этого «Прототристана» таково.

⁸⁵ *Carney J. P. Studies in Irish Literature and History. Dublin, 1955. P. 201—202.*

У старого короля Марка молодая и красивая жена Изольда. Она влюбляется в приближенного Марка, юношу Тристана. Но тот сопротивляется этой любви. Тогда она прибегает к заклинаниям или волшебному напитку и принуждает молодого человека бежать с ней в лес. Там они ведут суровую и трудную жизнь, но Тристан не прикасается к своей возлюбленной; по ночам он кладет между ними обнаженный меч. Однажды, блуждая по лесу и переправляясь через ручей, Изольда говорит о «смелой воде», обрызгавшей ее ноги выше колен. Эти слова заставляют Тристана предаться любви. Марк продолжает разыскивать любовников. Отшельник Огрин убеждает короля в их невиновности и уговаривает его простить их. Изольда возвращается ко двору. Тристан же изгнан, но молодые люди продолжают постоянно встречаться и обманывать короля. После целой серии хитростей и ухищрений они все-таки пойманы, и юноша отправлен в изгнание за море. Перед расставанием Изольда обещает Тристану прийти ему на помощь по первому его зову. За морем герой участвует во многих битвах; в одной из них он опасно ранен и отправляется в плавание ко двору Марка, чтобы Изольда его вылечила. По-видимому, до этого Тристан предупреждает возлюбленную письмом, о котором как-то проведал старый король. Марк ждет на берегу и сообщает Изольде, что приближается корабль под черными парусами. Та в горе бросается со скалы, а прибывший Тристан умирает, как от своих ран, так и из-за смерти любимой. Их хоронят рядом, и выросшие на их могилах розовый куст и виноградная лоза сплетают свои ветви. В чем эти два варианта островного «прототипа» отличаются друг от друга? В различной трактовке взаимоотношений Марка и Тристана (а это, как мы помним, — один из кардинальных вопросов нашей легенды), в отсутствии или наличии эпизодов битвы с драконом и с Морхольтом, в иной интерпретации отношений Марка и Изольды (у Дж. Карнея она уже жена короля, когда возникает ее любовь к юноше, у Э. Эйснера эта любовь зарождается до того, как она становится женою Марка). Эти две реконструкции согласны, однако, в главном. Можно выделить по крайней мере три основных пункта, которые отличают «островной» вариант легенды от ее континентальных манифестаций.

Это, во-первых, безусловная инициатива Изольды в ее отношениях с Тристаном, воздержание юноши, упреки «смелой водой». Во-вторых, это отсутствие «второй» Изольды. В-третьих, последовательность смерти любовников: Изольда умирает здесь первой, обманутая Марком, и плывет на корабле не Изольда, а Тристан. То, что эти три специфических особенности нашей легенды в ее «островной» форме действительно присутствовали в гипотетическом «прототипе», подтверждается и сохранившимися фрагментами валлийских текстов, донесшими до нас вариант легенды, как ее рассказывали средневековые барды Уэльса.

Но здесь мы переходим от источников легенды о Тристане и Изольде и от гипотетических реконструкций к длинной череде ее литературных воплощений.

4. Эволюция

Итак, первый этап эволюции нашей легенды — валлийский. Отдельные мотивы легенды, закрепленные затем в письменных памятниках, долгое время бытовали лишь в устной передаче. В устной, ибо у кельтов довольно долго существовал запрет на запись легенд и мифов. Поэтому от валлийских памятников до нас дошли лишь фрагменты. Континентальные тексты также сохранились далеко не полностью. И тут есть значительные утраты. О них мы скажем ниже. Эволюция нашей легенды, особенно на континенте, была уже не раз подробнейшим образом изучена⁸⁶. Поэтому дадим по возможности ее самую суммарную оценку.

⁸⁶ Литература, посвященная этому вопросу, огромна. Укажем здесь лишь основные труды: *Golther W.* Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit. Leipzig, 1907; *Kelemina J.* Geschichte der Tristan-Sage nach den Dichtungen des Mittelalters. Wien, 1923; *Mergell B.* Tristan und Isolde. Ursprung und Entwicklung der Tristansage des Mittelalters. Mainz, 1949; *Barteau F.* Les Romans de Tristan et Iseut: introduction à une lecture plurielle. Paris, 1972; *Baumgartner E.* Tristan et Iseut: De la légende aux récits en vers. Paris, 1987.

Относящиеся к XII или XIII вв. валлийские «Триады» зафиксировали в очень сжатой форме те предания и мифы, которые на протяжении многих веков эволюционировали в устной традиции. Частое упоминание в «Триадах» героев легенды о Тристане и Изольде говорит с неопровержимостью о ее прочном укоренении в валлийском фольклоре, но из-за своей крайней отрывочности, фрагментарности этот текст не позволяет судить о структурных компонентах сказания на его наиболее ранней стадии. Из «Триад» мы узнаем лишь, что Тристан (Дрестан) был великим воителем, побеждающим всех противников, с кем ему приходилось сразиться. В одном из фрагментов он назван «сыном» Марка, причем, это можно рассматривать и как ошибку, и как указание на духовное родство героев: Марк оказывается «названным» отцом юноши. Наиболее подробно разработан в «Триадах» чуждый нашей легенде мотив Тристана-свинопаса. Думается, это указывает на древность валлийских легенд: мотив присмотра за скотом, его похищения и т. д. встречается довольно часто и в ирландских сагах (ср. «Повесть о свиные Мак-Дато»⁸⁷). Но главная тема легенды — любовь героя к жене дяди — в «Триадах» проведена последовательно и уверенно. Это говорит о том, что такая любовь изначально была основой нашего сюжета.

Это подтверждается и другим валлийским текстом — «Повестью о Тристане»⁸⁸. И здесь перед нами фрагмент несохранившегося целого. Кроме того, в тексте, возможно, есть лакуны. Важно отметить, что эта «Повесть о Тристане» не зависима, как полагают ученые⁸⁹, ни от французских версий легенды, ни от гипотетической кельтской «Друстансаги». Тем не менее, основной мотив сказания в «Повести» сохранен. В дошедшем

⁸⁷ См.: Ирландские саги. Л.; М., 1933. С. 83—94.

⁸⁸ См. о ней: *Loth J.* Contribution à l'étude des Romans de la Table Ronde. VIII. Ystoria Trystan et la question des archétypes // *Revue celtique*. XXXIV. 1913. P. 365—387; *Williams J.* Lectures on Early Welsh Poetry. Dublin, 1970. P. 18—19. Русский перевод см.: Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976. С. 14—17.

⁸⁹ *Revue celtique*. XXXIV. 1913. P. 377.

до нас отрывке перед нами — важнейший эпизод легенды: бегство любовников в лес, где им приходится жить в простом шалаше. Но разрешение эпизода совсем иное, чем в популярных версиях. Король Артур и рыцарь Гвальхмейн (Говен) вмешиваются в конфликт дяди и племянника, пытаясь их примирить⁹⁰, но Тристан сначала с оружием в руках отстаивает возлюбленную. Но затем все приходит к мирному соглашению: один из претендентов будет владеть Изольдой все то время, что деревья покрыты листвой, другой — остальную часть года. Марк выбирает второе. Но Изольда указывает на породы деревьев, которые никогда не сбрасывают листвы. Тем самым она будет принадлежать любимому всегда.

Сохранился также короткий стихотворный фрагмент, разработывающий побочный эпизод взаимоотношений Бранжьены и Каэрдина. Но он слишком отрывочен и темен для понимания, чтобы судить о когда-то существовавшем целом. Заметим лишь, что он свидетельствует о популярности легенды в валлийской среде. Между валлийскими текстами и первыми французскими памятниками, посвященными легенде, — пустота, провал. Можно лишь гадать, какими путями легенда из Корнуэльса шагнула на континент. Точная дата этой трансплантации также не ясна. Топонимический и ономастический анализ, проведенный Ж. Бедье⁹¹, выявил по крайней мере пять пластов, отложившихся в легенде: артуровский и во многом уже интернациональный, общекельтский (армориканский или кимрский), английский, бретонский, французский. Ж. Бедье считал, что первыми перелазгателями легенды были бретонские жонглеры, среди которых был широко распространен билингвизм. Ж. Бедье относил первые французские фиксации легенды к таким областям Бретани, как Доль, Сен-Мало, Сен-Бриенк и т. д. В замках англо-нормандских баронов по обе стороны пролива легенда о Тристане и Изольде могла находить вни-

⁹⁰ Отметим, что в романе Эйльхарта Говен также играет значительную роль, становясь близким другом героя.

⁹¹ Bédier J. Le Roman de Tristan par Thomas. Vol. II. Paris, 1905. P. 118—124.

мательных слушателей, которых не смущали ни кельтские мотивы сказания, ни постепенно проникающий в него французский элемент. Таким образом, легенда путешествовала. Это несомненно. Вызывали споры несколько обстоятельств, в частности, где и кем легенда была впервые обработана на континенте. Спорным, например, является существование некоего Брери, на которого ссылается Тома. Ему подыскивали реальные исторические эквиваленты. В документах эпохи упоминается некий *Bledhericus famosus ille fabulator*. Его отождествляли с Бледри ап Кадифор⁹², рыцарем-поэтом, которых было трудно встретить в англо-нормандской среде, но которых было немало в аквитанских землях. Произведений его не сохранилось (если они действительно существовали). Поэтому вопрос о том, был ли этот некий Брери-Бледри автором первой французской версии легенды о Тристане, остается открытым. Точнее, он попросту неразрешим. Однако мы можем условно говорить о «стадии Брери», когда в легенду были внесены существенные изменения. Во-первых, легенда прочно вплелась в артуровский цикл (в валлийской «Повести о Тристане» это могло быть поздней интерполяцией): король Артур становится верховным судьей в конфликте Тристана и Марка. Во-вторых, на этой стадии появилась вторая Изольда, и Тристан стал «сопротивляющимся любовником» по отношению к ней. Вместе с мотивом женитьбы Тристана в легенду был привнесен тот авантюрный элемент (серия рыцарских подвигов, слабо связанных с основным стержневым сюжетом), который возобладает в поздних прозаических версиях, когда трагический любовный треугольник (или четырехугольник) окажется совершенно затушеванным цепью рыцарских авантур, в которых будут принимать участие многие рыцари Круглого Стола.

Спорным остается также и знакомство с нашей легендой в окситанской (т. е. провансальской) литературной среде. Известный трубадур Серкамон (первая треть XII в.) упоминает Тристана, и это дало повод предположить распространенность

⁹² *Williams M.* More about Bleedri // *Etudes celtiques*. II. 1937. P. 219—245.

нашей легенды уже в это время⁹³. М. Дельбуи⁹⁴, напротив, считал, что Серкамон употреблял имя «Тристан» как этимологически прозрачную кличку (*senhal*), не будучи знакомым с сюжетом легенды. Поэтому окситанской стадии легенды о Тристане и Изольде, о чем писал Р. Беццола⁹⁵, по-видимому, трудно найти подтверждение. Родившись на севере, легенда не проделала столь сложного пути через южнофранцузские земли. Это не исключает знакомства с нею в окружении Альеноры Аквитанской, при дворе которой (после ее второго брака с Генрихом II Плантагенетом) соприкасались провансальская и англо-нормандская литературные традиции. «Второе» поколение трубадуров, например, Бернарт де Вентадорн, уже хорошо знало содержание легенды, постоянно ссылаясь на печальную судьбу Тристана и его прекрасной возлюбленной. Важно также отметить, что при дворе Альеноры весьма в чести были артуровские сюжеты, и трувер Вас переложил для королевы французскими восьмисложниками латинские баснословия Гальфрида Монмутского. На литературную фиксацию легенды о Тристане книга Васа оказала несомненное влияние, не вытеснив, тем не менее, из сказания содержащихся в нем более ранних элементов.

Если книга Брери и провансальский «Тристан», видимо, не существовали, то с большей вероятностью можно говорить о произведениях некоего Ла Шьевра и знаменитого Кретьена де Труа, которые также отдали дань увлечению нашей легендой. Но их обработки сказания не сохранились (к отношению Кретьена к легенде мы еще вернемся).

Предполагалось, что первоначально легенда имела хождение в виде отдельных автономных песен («лэ»), посвященных тому или иному ее эпизоду, и песни эти стали затем объединяться в циклы. Подобная точка зрения, имеющая под собой не-

⁹³ Cluzel J. M. Cercamon a connu Tristan // Romania. LXXX. 1959. № 2. P. 275—282.

⁹⁴ Delbouille M. Cercamon n'a pas connu Tristan // Studi in onore di Angelo Monteverdi. Vol. 1. Modena, 1959. P. 198—206.

⁹⁵ Bezzola R. Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident. Troisième partie. Paris, 1963. P. 292.

которое основание (и отразившая в известной мере «теорию кантилен»), большинством медиевистов в настоящее время не разделяется. Наличие в сохранившихся памятниках не менее сорока одинаковых мотивов и, главное, почти идентичная последовательность их с неоспоримой убедительностью говорят о том, что в основе всех известных нам произведений лежал один архетип. Если и можно говорить о «стадии лэ», то есть разрозненных произведений, то между ними и известными нам романами и поэмами было единое переходное звено. Это мнение было высказано рядом ученых; с наибольшей убедительностью и наиболее подробно вопрос об архетипе был рассмотрен Ж. Бедье в его уже не раз упоминавшейся капитальной работе. Последующие многочисленные исследования⁹⁶, споря кое в чем с Бедье, лишь уточнили и подтвердили точку зрения французского ученого. Приблизительная реконструкция этого французского архетипа, проведенная Бедье, также остается неоспоримой.

Известные коррективы были внесены в истолкование дальнейшей судьбы легенды при переходе от архетипа к конкретным памятникам. В громоздкую схему Ж. Бедье ряд уточнений и упрощений был внесен Морисом Дельбуем⁹⁷. Но деление на две версии — так называемую «простую» («commune») и «куртуазную» — оставалось непреложным. Оставалось, хотя ряд памятников не укладывался ни в одну из них, либо в равной мере тяготея к обеим традициям, либо лишь весьма относительно примыкая к одной из них. Ж. Ш. Пайен, ранее стоявший на точке зрения Ж. Бедье, предложил говорить не о двух, а о трех традициях, вокруг которых группируются те или иные памятники. Одну из них он назвал «эпической», другую — «лирической», третью — «рыцарской»⁹⁸. Исключительно верное и удобное решение задачи.

⁹⁶ См., например: *Schoepperle G. Tristan and Isolt. A Study of the Sources of the Romance.* London, 1913; *Ranke F. Tristan und Isolde.* München, 1925.

⁹⁷ *Delbouille M. Le Premier Roman de Tristan // Cahiers de civilisation médiévale.* V. 1962. P. 273—286, 419—436.

⁹⁸ *Les Tristan en vers.* P. VII.

К эпической традиции принадлежит «Тристан» Беруля⁹⁹. Дата его возникновения спорна. По некоторым данным роман может быть отнесен даже к 1191 г., то есть он оказывается на несколько десятилетий моложе «Тристана» Тома. Но эти хронологические неувязки несущественны. Во-первых, перед нами конкретный текст, конкретная рукопись второй половины XIII в., которая могла включить ряд более поздних интерполяций, в частности, намек на эпидемию чумы 1191 г. Во-вторых, как известно, романная традиция не вытеснила эпической: «жесты» писались и во второй половине XII в. и даже в XIII столетии; эти две традиции соприкасались, взаимно обогащаясь, но не подменяя одна другую. Поэтому, возникнув, возможно, позже романа Тома (который датируют периодом 1150—1170 гг.), книга Беруля отразила более раннюю — типологически — стадию фиксации легенды.

Спорным был вопрос и о том, единое ли перед нами произведение или нет¹⁰⁰. Дело в том, что в тексте памятника есть противоречие: в первой половине сохранившегося фрагмента речь постоянно идет о трех баронах, противниках Тристана; затем рассказывается, как герой убивает одного из них. И тем не менее их, врагов Тристана и Изольды, снова оказывается трое. Это дало основание предположить наличие двух разных романов, искусственно включенных при переписывании в одну рукопись. Такой точки зрения придерживался Ги Рейно де Лаж, но среди современных медиевистов поддержки он не нашел. Как писал Альберто Варваро, «противоречия Беруля сходны с противоречиями, которые встречаются в “жестах”, и могут быть объяснены устной передачей произведения»¹⁰¹. Мнение

⁹⁹ См.: *Varvaro A.* Il «Roman de Tristan» di Béroul. Torino, 1963. Русский перевод см.: *Легенда о Тристане и Изольде.* М., 1976. С. 19—102.

¹⁰⁰ *Raynaud de Lage G.* Faut-il attribuer à Béroul tout le Tristan? // *Moyen Age.* LXIV. 1958. № 3. P. 249—270; LXX. 1964. № 1. P. 33—38; Ср.: *Varvaro A.* Op. cit. P. 15—22; *Hanoset M.* Unité ou dualité du Tristan de Béroul? // *Moyen Age.* LXVII. 1961. № 4. P. 503—533.

¹⁰¹ *Varvaro A.* Op. cit. P. 13.

А. Варваро, которое высказывал еще В. Гольтер¹⁰², подтверждает отнесение этого памятника к «эпической» традиции. Черты эпического стиля — частые обращения к слушателям, «формульность», повторы (хотя бы в постоянном назывании противников Тристана «проклятыми богом» и т. п.), разделение повествования на отчетливо фиксированные куски, известный перевес «событийности» над попытками раскрыть психологию персонажей — были подробно рассмотрены А. Варваро в его обстоятельной работе, хотя прямого вывода о принадлежности памятника к «эпической» традиции ученый и не сделал.

«Тристан» Беруля стал в середине XIX столетия предметом еще одной контroversы. Обычно, еще со времен Ж. Бедье, причисляемый к «простой» версии, памятник был переориентирован в лоно версии «куртуазной». Этому была посвящена объемистая монография П. Жонена¹⁰³. Доводы исследователя были убедительно опровергнуты в ряде работ¹⁰⁴. В них было показано, что Изольда бесконечно далека от куртуазных героинь рыцарских романов эпохи. В ней, например, нет ничего от самонадеянной капризности Геньеvры. Наоборот, Изольда у Беруля унаследовала многие черты своих кельтских предшественниц — она постоянна в своем чувстве, решительна, откровенна, способна на жестокость и на обман. Характерно также, что внешность героини мало соответствует куртуазным представлениям: Изольда не блондинка с голубыми глазами, а скорее шатенка с отливом в рыжину и глаза у нее зеленые (то есть она типичная ирландка). Отметим также, что внешность Изольды описывается Берулем не часто, а когда речь заходит о ее одежде, здесь поэт отделяется общими фразами — героиня одета красиво и богато, но не потому, что она «куртуазна», а потому, что так полагается королеве. Версия Беруля при-

¹⁰² Golther W. Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit. Leipzig, 1907. S. 103—104.

¹⁰³ Jonin P. Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XII siècle. Gap, 1958.

¹⁰⁴ См.: Noble P. L'influence de la courtoisie sur le Tristan de Bérout // Moyen Age. LXXV. 1969. № 3—4. P. 467—477.

мыкает к эпической традиции благодаря еще одному важному моменту. Это образ Марка и его взаимоотношения со своими баронами. Марк советуется с ними и дорожит их поддержкой как раз как герой «жест». И, видимо, далеко не случайно одного из таких мятежных баронов, стремящихся диктовать свою волю королю, поэт называет Ганелоном. Именно у Беруля Марк обрисован как слабый, «ленивый» король. В этом отношении особенно существенны три сцены. Первая — это Марк, поверив наговорам баронов, подслушивает мнимое объяснение влюбленных. Здесь он полностью верит разыгранному для него спектаклю и не верит баронам. Вторая — в лесу Моруа. И тут Марк, опять взбудораженный придворными, все-таки не сомневается в невинности Тристана и Изольды, ибо спят они одетыми и между ними лежит меч. Наконец, третья сцена, где колеблющийся, неустойчивый, слабый характер Марка особенно очевиден: поддавшись наветам баронов, король соглашается на испытание раскаленным железом и затем легко верит еще одному ловко разыгранному Тристаном и Изольдой спектаклю. То есть, Марку все время приходится вести тяжелую внутреннюю борьбу: он не находит в себе сил противостоять требованиям баронов, соглашаясь на изгнание виновных, на отдачу Изольды на поругание прокаженным, на расправу над любовниками, на жестокое испытание раскаленным железом, но при любой возможности прощает племянника и жену и верит в их невинность.

Какая любовь изображена Берулем? Совершенно очевидно, что совсем не куртуазная. Любовники сознают, что нарушают общественные установления, что они неправы по отношению к Марку, как королю и супругу. Но подлинного раскаяния они не испытывают. Причем внутренним оправданием служит им не только любовный напиток (срок действия которого у Беруля ограничен тремя годами, у Эйльхарта фон Оберга — четырьмя), но также — и прежде всего — всепрощающими правами любви. Примыкающий к книге Беруля роман немецкого поэта Эйльхарта фон Оберга¹⁰⁵ эту субъективную правоту любовни-

¹⁰⁵ *Muret E. Eilhart d'Oberg et sa source française // Romania.*

ков еще более усиливает. И Тристан, и особенно Изольда считают себя абсолютно правыми, поэтому-то они столь легко соглашаются на «божий суд», по сути дела не только вступая в сделку с совестью, но и вовлекая в эту нечестную игру и бога, имя которого так часто вспоминают. Такая концепция безоговорочной правоты любви, провозглашенная Берулем и его последователями, не была чем-то исключительным для эпохи. Позволим себе привести интересные соображения на этот счет Ж. Ш. Пайена: «Мы не знаем, конечно, — пишет ученый, — что бы подумал Абеляр о “Тристане” Беруля, если бы он мог его знать. Тем не менее, мы догадываемся, благодаря его патетическим диалогам с Элоизой, в их переписке, в какое замешательство приводили его доводы его ученицы, которая, следуя взглядам своего учителя, отвергала какое бы то ни было раскаяние. Что касается Изольды, то она настаивает на своей невинности. Она и действительно невиновна, если подходить с определенной точки зрения к ее провинности. Но чувствовала ли она свою невинность и в продолжении “Тристана” Беруля, к сожалению, утраченном? Все заставляет нас думать, что нет. В последней сцене любовники вновь обретают друг друга. В романе Эйльхарта они, на этот раз полностью сознавая, что делают, возвращаются к своей преступной связи, что должно соответствовать концепции “простой” версии. В этой версии нет места раскаянию, его нет ни у Беруля, ни у Эйльхарта»¹⁰⁶. Это отсутствие чувства раскаяния и сознание правоты своей любви отразилось и на роли в романе Беруля отшельника Огрин. Его участие в судьбе любовников нельзя принимать за божественное прощение. Их не в чем прощать перед лицом бога, поэтому-то Огрин в основном заботится об их примирении с Марком, то есть о чисто внешней стороне конфликта.

В известной мере переходом к «куртуазной» (по терминологии Ж. Бедье) версии является небольшая поэма «Тристан-

XVI. 1887. № 3. P. 288—363; Schoepperle G. Op. cit. Vol. I. P. 11—65.

¹⁰⁶ Payen J. Ch. Le motif du repentir dans la littérature française médiévale. Genève, 1967. P. 354.

юродивый» (так называемая Бернская редакция), развивающая эпизод, очевидно, восходящий к несохранившейся части романа Беруля и имеющий параллель в романе Эйльхарта фон Оберга. М. Лазар¹⁰⁷ настаивал на воздействии на эту поэму любовных теорий, господствовавших в провансальской куртуазной лирике, — любовь как служение даме и т. д. Думается, однако, что это влияние не было доминирующим.

Оно не было таким, как очень убедительно показал в своей недавней работе Ж. Ш. Пайен, и на роман Тома¹⁰⁸. Это произведение всегда рассматривалось в составе «куртуазной» версии легенды. В. Ф. Шишмарев писал о «Тристане» Тома: «Роман его... отличается ярко выраженным куртуазным характером и трактует любовь как стихийную силу, сопротивление которой невозможно, которой все приносится в жертву и которая связывает любящих навеки. Действие любовного напитка продолжается не только всю жизнь влюбленных, но соединяет их и после смерти. “Кельтский” роман превратился в один из самых ярких образцов любовного психологического романа, как его мыслило французское и англо-нормандское куртуазное общество, воспитанное на “Любовном искусстве” Овидия, на трубадурах и идеях Андрея Капеллана»¹⁰⁹. Нет сомнений, что версия Тома, созданная в англо-нормандской куртуазной среде, быть может, непосредственно в окружении Альеноры Аквитанской (не случайно же поэт вставляет в свой роман подробное описание Лондона), испытало воздействие соответствующих концепций любви. Тома писал после создания уже многих рыцарских романов, в частности, после «Романа о Бру-

¹⁰⁷ *Lazar M. Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII siècle. Paris, 1964. P. 158—160.*

¹⁰⁸ См. о нем: *Bédier J. Le Roman de Tristan par Thomas. Vol. II. P. 9—55.* Русский перевод см.: *Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976. С. 116—185.* См. также: *Fourrier A. Le courant réaliste dans le roman courtois en France au Moyen Age. Paris, 1960. P. 19—109.*

¹⁰⁹ *В. Ф. Шишмарев. Книга для чтения по истории французского языка. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 114.*

те» Васа, даже, быть может, где-то около 1170 г. Но у Тома нет безоговорочного подчинения даме, нет капризной возлюбленной, нет утонченной игры в любовь, нет подвигов во имя любви, нет мотива любовной награды, что мы находим в некоторых памятниках эпохи. Роман Тома, как справедливо замечали многие исследователи, вобрал в себя опыт куртуазной лирики и романа вообще, но прежде всего — их приемы в изображении своеобразной любовной риторики, то есть любви как сложного и противоречивого чувства. Таким образом, применительно к этому памятнику мы можем говорить о «куртуазных» приемах раскрытия любовного чувства, но не о куртуазной концепции любви. Между прочим, думается, как раз это обстоятельство и заставило П. Жонена отнести к «куртуазной» версии книгу Бериуля, а не Тома. Как писал Ж. Ш. Пайен: «“Тристан” Тома — это куртуазное произведение, но проявляется здесь куртуазность языческая»¹¹⁰. Лирический характер книги явно проявился в нелюбви Тома к пространным описаниям. Что представляют собой сохранившиеся фрагменты? Это довольно короткие повествовательные части, стремительные диалоги и долгие монологи, в которых напряжение неизменно нарастает к их концу. Сменяющие друг друга монологи эти складываются в горестный диалог Тристана и Изольды, который любовники как бы продолжают вести на расстоянии, вдали друг от друга, в преддверии новой встречи. Эти монологи — одно из основных достижений Тома. В них подвергается анализу сложное, далеко не всегда светлое и не всегда вызывающее к справедливости любовное чувство. Здесь нет овидиевой «сладкой боли», чем упивались герои и героини многих куртуазных повествований, нет и натуралистического выписывания внешних проявлений любви, что было столь распространено у предшественников Тома в жанре рыцарского романа. С какой, например, психологической тонкостью мотивируется женитьба Тристана. Это и желание побольше отомстить возлюбленной, якобы предающейся нескромным радостям супружеской любви, это и попытка в собственном браке забыть обманщицу, это и стремле-

¹¹⁰ Les Tristan en vers. P. VIII.

ние, женившись, проверить на себе самом, можно ли забыть прежнюю любовь и предаться новой страсти. Женитьба для Тристана — это во многом попытка заслониться новой Изольдой от Изольды старой и — увидеть любимые черты в этом новом лице (см. стихи 273—284). Эти рассуждения героя очень показательны для лирической стихии романа Тома. Мысль как бы движется здесь по кругу. Но это кольцеобразное движение мысли не бесцельно, не статично. Мысль развивается, уточняется, формируется. И приходит решение. От констатации двух совпадений — имени и красоты — герой приходит к желанию обладать ими, но только ими в данном сочетании: ни одной красоты, ни одного имени было бы недостаточно. Этот кусок текста с его внутренней структурой, которую мы отметили, входит как элемент более крупной структуры, построенной по тем же приблизительно принципам. Высказанные в стихах 273—284 мысли повторяются затем еще раз (стихи 357—366). Есть в романе и другие повторы (например, соответственно стихи 1011—1087 и 1092—1119). Однако это не топтание на месте, а всегда углубление и уточнение исходной мысли, ее развитие, ее подытоживание. Здесь перед нами — попытка психологического анализа, и именно в этом смысле книга может быть отнесена к «реалистическому течению» куртуазного романа. Книга нормандца Тома явилась важным этапом в движении романа к психологическому реализму.

Как уже говорилось, от романа Тома сохранились лишь небольшие фрагменты. В них наиболее полно разработаны взаимоотношения любовников уже после их возвращения из леса Моруа, а также психологически сложные отношения Тристана и Изольды Белорукой. Именно в трактовке Тома образ последней получил большую психологическую глубину. Хотя в сохранившихся отрывках нет многих эпизодов «испытаний», можно с уверенностью сказать, что отношение героев к своему чувству здесь иное, чем у Беруля. Они не только убеждены в своей высшей правоте, но и не считают, что нарушают какие-то общественные установления¹¹¹. Именно поэтому действие любовно-

¹¹¹ У Беруля же они сознают, что преступают правовые нормы

го напитка не является для них смягчающим обстоятельством. Срок действия напитка здесь не указан. Не указан, потому что сам напиток — простой символ, и это совершенно ясно автору романа. Для него высший закон и высшее право — это фатально неотвратимая сила любви.

Изображение ее — основное в книге Тома. На первом месте у него — правда чувства, правда переживания. Если сопоставить это произведение с другими рыцарскими романами середины XII в., то не может не броситься в глаза то вызывающе небольшое место, какое уделил автор изображению феодальной действительности, особенно ее праздничной и чисто внешней стороны, всем этим турнирам, охотам, шумным застольям и т. п., о чем с таким воодушевлением и поэтическим подъемом писали многие современники Тома. Значительно большее внимание обратил автор не на праздничную, а на будничную сторону жизни своих героев. Это долгие и изнурительные морские путешествия, это печальная и страшная жизнь прокаженных, это, наконец, жестокие картины пыток огнем, феодальные усобицы и многое другое. Действительность в представлении Тома трагична, она лишена гармонии, в ней царят неправда и зло. В таком мире нет места просветленной и благостной любви. Но яркая — и даже яростная — любовь, по мысли поэта, существует, и лишь она одна права и оправдывает все. Поэтому любовь толкает героев не только на обманы и предательства, она вселяет в них стойкость и твердость, отчаянную до самозабвения, смелость, нерушимую верность, не отступающую даже перед лицом смерти. Не осуждая героев в их неразрешимом конфликте с общепринятой моралью, Тома не осуждает и общественные установления, препятствующие счастью влюбленных. Для него трагический финал этой печальной повести неизбежен.

Такая концепция любви была подхвачена и развита рядом продолжателей Тома и опровергнута некоторыми его современ-

своего времени. Эта разница интересно проанализирована Ж. Фраппье. См.: *Frappier J. Structure et sens du Tristan: version commune, version courtoise // Cahiers de civilisation médiévale. VI. 1963. № 3. P. 255—280; № 4. P. 441—454.*

никами и писателями следующего века. Появление книги Тома спровоцировало оживленную творческую полемику с автором романа. И развитие идей Тома, и острая полемика с ними ставят это произведение в центральное, узловое место эволюции легенды. Причем памятники, тяготеющие к роману Тома, — не всегда самые интересные и значительные в художественном отношении. Тем не менее, обратимся прежде всего к ним.

Ближе всего к роману Тома — норвежская прозаическая сага, переведенная (или переписанная?) в 1226 г. по заказу короля Хакона IV Старого (1204—1263) ученым монахом Робертом¹¹². Сопоставление саги с сохранившимися фрагментами англо-нормандского романа говорит о том, что брат Роберт достаточно точно пересказал содержание последнего. Поэтому-то Ж. Бедье в своей реконструкции во многом опирался на норвежскую сагу. Тем не менее монах Роберт был далек от чисто механического пересказа. В его работе можно легко обнаружить сознательную и последовательно проведенную «творческую установку». Он не раз идет на значительные сокращения. Сокращает он, как правило, длинные монологи (чем так богат роман Тома), которые, по его мнению, не продвигают вперед действие и отвлекают внимание читателя. Сокращает или же вовсе исключает — все по тем же причинам — авторские отступления, а также те пассажи, которые не могли заинтересовать скандинавских современников Роберта. Что касается событийной стороны повествования, то здесь он стремится не упустить ничего, хотя порой позволяет себе кое-какие мельчайшие добавления. Сокращая текст в своем пересказе, норвежский монах неизбежно лишил его психологической углубленности. Но не только. Он сделал повествование более сухим, и оно утратило былую лирическую просветленность и поэтичность. Так, он упростил знаменитую сцену в лесу Моруа, он исключил мотив золотого волоса, принесенного ласточками во дворец короля Марка, мотив, который и в наше время вдохновил одного поэта на такие строки:

¹¹² См.: *Bédier J. Le Roman de Tristan par Thomas. Vol. II. P. 64—75.* Русский перевод саги см.: *Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976. С. 206—306.*

Четко вижу двенадцатый век.
 Два-три моря да несколько рек.
 Крикнешь здесь — там услышат твой голос.
 Так что ласточки в клюве могли
 Занести, обогнав корабли,
 В Корнуэльс из Ирландии волос.

А сейчас что за век, что за тьма!
 Где письмо? Не дожидаться письма.
 Даром волны шумят, набегая.
 Иль и впрямь европейский роман
 Отменен, похоронен Тристан?
 Или ласточек нет, дорога ¹¹³?

Совсем иначе подошел к своей задаче немецкий поэт начала XIII в. Готфрид Страсбургский ¹¹⁴. Он был типичным горожани-

¹¹³ Кушнер А. Стихотворения. М., 2000. С. 39. Мы решились посвятить поэту, живущему в Петербурге около Таврического сада и очень любящему Марселя Пруста, такое шуточное стихотворение-перифраз:

Четко вижу Таврический сад.
 Узнаю сеть аллей и оград
 И поэта любимые строки.
 Но открыл мне их вовсе не Пруст,
 А простой можжевельный куст
 И Ирландии берег далекий.

Сван, конечно, Тристана оттер.
 Но все так же пылает костер,
 Кораблям путь найти помогая,
 Так же берег суров и скалист,
 Горизонт так же светел и числ,
 Так же волны шумят, набегая.

¹¹⁴ См.: Bédier J. Le Roman de Tristan par Thomas. Vol. II. P. 76—86; Piquet F. L'originalité de Gottfried de Strasbourg. Lille, 1905.

ном, по-видимому, провел большую часть жизни в родном Страсбурге, где и умер ок. 1220 г. От Страсбурга было рукой подать до культурных центров северной Франции. Но уклад жизни, идеалы, пристрастия были совсем иными. Это наложило отпечаток на творчество немецкого поэта. Хотя он не боится психологических сложностей и даже усиливает эту сторону романа Тома, он заявляет себя уверенным сторонником ясности и логики, полемизируя в этом с рядом своих современников, например, с Вольфрамом фон Эшенбахом, автором монументального романа «Парцифаль», в котором нельзя не почувствовать и любви к усложненной аллегоричности, и просто религиозных мотивов, пусть и в сниженной, демократической их интерпретации. Ко многому в сказании о Тристане Готфрид подходит с нескрываемой иронией¹¹⁵ и откровенно восхищается хитроумными плутнями любовников, ловко обманывающих и доверчивого простоватого Марка, и его рыцарственное окружение. В этом интересе, быть может, несколько неожиданном в куртуазном романе, в этой отнюдь не рыцарской черте поведения героев лишний раз обнаруживает себя бюргерское происхождение автора. Многие сцены сблизжают роман Готфрида со шванками, порожденными городской действительностью Средневековья. Полезно также отметить у немецкого поэта явную склонность к морализированию, что также было типично для средневековой городской среды. Таким образом, оспаривание куртуазных идеалов происходит у Готфрида в куртуазном же романе, в котором провозглашается не бескорыстное служение даме (чего, естественно, не было ни у Беруля, ни у Тома), а идеалы семейной добропорядочности, идеалы гармонии между любовью и общественными установлениями, причем, это совсем не та гармония, которую проповедовал Кретьен де Труа, наиболее авторитетный романист эпохи.

В любви Тристана и Изольды Готфрид не видел ничего рокового и мистического. В ней не было никакого наваждения или вмешательства внереальных сил. Тем самым поэт признавал законное право земной чувственной любви, пусть и нарушающей

¹¹⁵ См.: *Kunzer R. G. The Tristan of Gottfried von Strassburg. An ironic perspective. Berkeley, 1973.*

общепринятые нормы и сословные установления. Как писал Б. И. Пуришев, «Готфрид Страсбургский выступает певцом земной любви. В его истолковании любовь Тристана и Изольды не дьявольское наваждение, корнящееся в колдовском зелье (как у Эйльхарта), но великое чувство, естественно овладевающее всем существом человека»¹¹⁶. Прославление земной любви не могло не отозваться в романе Готфрида и интересом к различным проявлениям земного бытия героев. Он любит красочные описания замкового быта, турниров и празднеств, пышных королевских выездов и торжественных и шумных пиров, хотя сложный и незыблемый ритуал рыцарского бытия вызывает у него порой ироническую реакцию. По сравнению со скупым лаконичным Тома, Готфрид выглядит изощренным живописцем, не жалеющим красок и любящим их прихотливую игру. Поэтому он не боится пространных описаний.

Следуя в основном за Тома в его концепции любви, Готфрид Страсбургский подчеркивает светлую, торжествующую сторону отношений героев. В этом контексте примечателен эпизод жизни Тристана и Изольды в лесу. Это не тяжелое и трудное существование (как у Беруля и Эйльхарта), это апофеоз любви на фоне роскошного грота и благодатной природы. Вообще мир животных и растений находит в Готфриде внимательного и заинтересованного созерцателя. Причем его более всего увлекают описания не затерявшихся в туманных морских просторах скалистых северных островов, а близких ему «континентальных» пейзажей: приветливых зеленых лужаек, роцц и перелесков, холмов и долин, быстрых ручейков и медлительных рек. Природа у Готфрида близка человеку и лишена опасной таинственности: трезвый ум немецкого поэта-горожанина отказывается видеть в окружающей действительности лишь волшебные сказочные черты. Его символика, игра намеками и аллегориями¹¹⁷, в частности в описании «грота любви», не выходит за рамки типичной для

¹¹⁶ История немецкой литературы. Т. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 77.

¹¹⁷ См. об этом: *Ranke F. Die Allegorie der Minnegrotte in Gottfrieds Tristan. Berlin, 1925.*

эпохи Средних веков эмблематичности. В ней нет эзотеризма и подтекста; она логична и ясна. В этом отношении произведение Готфрида Страсбургского представляет собой следующий этап (по сравнению с его французскими или немецкими предшественниками и современниками) в движении куртуазного романа к реалистичности. Но это не было каким-то упрощением или опрощением человеческих переживаний. Напротив, Готфрид стремился логически осмыслить противоречивые движения души героев, не отрицая их сложности. Это, например, со всей очевидностью обнаруживается в сцене испытания любовного зелья (стихи 11649—12050), сцене, где, собственно, мало непосредственного действия и которая посвящена скрупулезному анализу охватившей Тристана и Изольду любви. Поэт анализирует внутренний мир каждого из героев сначала в отдельности, затем сопоставляет их, потом снова возвращается к переживаниям юноши и девушки, чтобы потом опять их сравнить:

У них одна горела рана,
И страшный мучил их недуг.
Им беспокойно стало вдруг
Друг с другом быть не рядом!
Однако наполнял разладом
И взор взаимный душу им;
Был каждый мукою томим,
Что он не в состоянье
Унять огонь желанья,
Который в сердце скрыт.
Их счастьем был помехой стыд.
Когда друг друга ненароком
Они встречали нежным оком,
Их лица покрывал багрец —
Цвет их пылающих сердец (ст. 11890—11904).

(Перевод О. Румера)

Это неторопливое движение мысли и дотошный анализ любовного чувства, обнаруживающие в Готфриде знакомство с законами риторики, сближает поэта из Страсбурга с его первоис-

точником — книгой Тома. Совпадают у Готфрида и Тома лишь 80 стихов: эльзасец не кончил романа, написав 19 552 стиха, он оборвал повествование на эпизоде знакомства героя со второй Изольдой. Сопоставление совпадающих кусков, а также сравнение книги Готфрида с сагой монаха Роберта, говорит о том, что страбуржец очень послушно следовал за своим оригиналом. Однако он был большим поэтом, обладавшим и индивидуальным стилем, и собственным взглядом на действительность. Ж. Бедье¹¹⁸ полагал, что психологические пассажи Готфрида повторяют Тома, описательные — во многом оригинальны. Видимо, с этим нельзя не согласиться. Возможно также предположить знакомство Готфрида и с некоторыми другими источниками, в частности с романом Эйльхарта фон Оберга. По мнению Ж. Бедье, в 16 случаях влияние Эйльхарта на Готфрида можно считать доказанным¹¹⁹.

Роман Тома породил и целую череду обработок и, точнее, разработок своих отдельных эпизодов. Они представляют собой либо автономные небольшие поэмы, например, «Тристан-юродивый» (Оксфордская редакция, близкая к Бернской, но излагающая эпизод более пространно и «куртуазно»¹²⁰), либо вклиниваются в повествовательную структуру других произведений, вроде «Тристана-менестреля» из «Продолжения повести о Граале» Жерберта де Монтрейля¹²¹.

К роману Тома восходит и английская поэма, состоящая из 304 одиннадцатистрочных строф. Литературные достоинства этого «Сэра Тристрема» невелики. События излагаются в поэме довольно бессвязно. Вместе с тем она помогает восстановить

¹¹⁸ Bédier J. Le Roman de Tristan par Thomas. Vol. II. P. 82—85.

¹¹⁹ Ibid. P. 85.

¹²⁰ См.: Lutoslawski W. Les Folies de Tristan // Romania. XV. 1886. № 4. P. 511—533; Hoepffner E. Die Berner und die Oxforder Folie Tristan // Zeitschrift für romanische Philologie. XXXIX. 1917—1919. S. 672—699.

¹²¹ См.: Weston J. L., Bédier J. Tristan Menestrel. Extrait de la Continuation de Perceval par Gerbert // Romania. XXXV. 1906. № 4. P. 497—530.

сюжетную канву англо-нормандского романа, но, конечно, не его стилистические особенности. Как заметил М. П. Алексеев, «Английский “*Sir Tristrem*” (конец XIII в.) остановился как бы на пути между рыцарской эпикой и народной балладой и под-сказывает нам один из путей, по которому балладное творчество и в более позднее время обогащалось заимствованиями из литературных источников»¹²². В этом отношении заслуживает упоминания и исландская баллада, восходящая, через ряд промежуточных звеньев, к книге брата Роберта, записанная на рубеже XVII и XVIII вв., но отражающая более раннюю стадию бытования легенды в устной передаче на севере Европы.

Несколько особняком стоит небольшая лирическая поэма («лэ») талантливейшей поэтессы второй половины XII в., работавшей, по-видимому, при дворе английских Плантагенетов, Марии Французской¹²³.

Не без основания полагают, что поэтический сборник Марии, включающий двенадцать поэм, был посвящен английскому королю Генриху II, умершему в 1189 г. Это дает нам крайнюю дату появления книги. То есть «Жимолость» Марии оказывается немногим моложе романов Беруля и Тома.

Немало споров вызывал вопрос о том, с какой версией легенды о Тристане была знакома французская поэтесса. Решить

¹²² Алексеев М. П. Литература средневековой Англии и Шотландии. М., 1984. С. 128.

¹²³ См. о ней: Hoepffner E. *Les Lais de Marie de France*. Paris, 1935; Francis E. A. *Marie de France et son temps // Romania*. LXXII. 1951. № 1. P. 78—99; Baum R. *Recherches sur les oeuvres attribuées à Marie de France*. Heidelberg, 1968; Sienaert E. *Les lais de Marie de France: Du conte merveilleux à la nouvelle psychologique*. Paris, 1978; Ménard Ph. *Les lais de Maris de France. Contes d'amour et d'aventure du Moyen Age*. Paris, 1979; Burgess G. S. *The Lais of Marie de France: Texte and Context*. Athens; Manchester, 1987; Смирнов А. *Ле Марии Французской и анонимные ле // Из истории западноевропейской литературы*. М.; Л., 1965. С. 88—114. Русский перевод «лэ» «О жимолости» см.: Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976. С. 307—309.

однозначно этот вопрос трудно, хотя на Тома указывает принадлежность Марии к английскому королевскому двору. Это действительно мог быть роман Тома, но и какое-то несохранившееся предшествующее ему произведение. По крайней мере, вполне очевидно, что Мария писала свою маленькую поэму, когда сюжет легенды был уже широко известен. Ей не надо было излагать ее целиком. В «лэ», собственно, рассказывается лишь один эпизод: изгнанный дядей (после возвращения из леса Моруга), герой подает Изольде знак, вырезав свое послание на деревянной палочке. Королева приходит на свидание, и затем Тристан вспоминает об этой новой встрече, слагая о ней песню.

Эта маленькая поэма, ничего не добавляя к истории наших героев, привлекает своим лейтмотивом: невозможностью преодолеть охватившую Тристана и Изольду любовь, то есть прославлением большого и чистого чувства. Весьма показательно, что вопроса о виновности героев или о их праве на любовь не встает. Марк же теряет свои черты доброго, слабого, закрывающего на все глаза мужа и короля. Впрочем, поэма слишком мала, чтобы судить об изменениях в трактовке этого центрального персонажа легенды.

История, рассказанная Берулем, Тома и их последователями, не могла оставить равнодушными их современников. И адепты суровой религиозной морали, и певцы утонченной куртуазной любви не могли согласиться с идеологическими концепциями, выдвигаемыми легендой. Характерна, например, реакция Петра Блуаского, ученого прелата и секретаря Альеноры Аквитанской в период ее второго замужества. В своем «*Liber Confessionis*» Петр гневно констатировал популярность в придворных кругах любовных романов, которые своими прельстительными описаниями более трогают сердца слушателей, чем страдания Христа: «*Recitantur etiam pressurarum vel injuriae eidem crudeliter erogatae, sicut de Arturo et Gangano et Tristanno, fabulosa quaedam referunt histriones, quorum auditu concutiuntur ad compassionem audientium corda, et usque ad lacrymas compunguntur*»¹²⁴.

¹²⁴ Цит. по кн.: *Bezzola R. Les origines et la formation de la littéra-*

Читателей не могло не задеть, скажем, изображение Берулем реакции простого народа, явно симпатизирующего любовникам, тогда как цвет рыцарства — бароны — оказывались главными врагами наших героев. И позиции автора (Беруля) здесь однозначны: окружающие Тристана и Изольду оцениваются с точки зрения их отношения к протагонистам: народ изображен явно сочувственно, бароны же — как предатели и трусы. Тома своим романом создал такой апофеоз любви, не считающейся с человеческими и божественными установлениями, бесконечно далекой от куртуазных теорий и языческой в своей основе, что это не могло не вызвать отпора со стороны пропагандистов утонченных любовных отношений. Легенда оказалась в центре скрытой, но от этого не менее острой литературной полемики своего времени. Имена Тристана и Изольды постоянно мелькают в романах эпохи. Нет, наши герои не служат образцом для подражания. Но они как бы являются неким эталоном, эталоном всепоглощающей любви, не боящейся всеобщего осуждения и преодолевающей всяческие преграды. Такой любви можно удивляться, но вряд ли можно следовать. И вот с острой полемикой с подобной концепцией человеческих взаимоотношений выступил крупнейший романист второй половины XII в., современник Беруля и Тома, Кретьен де Труа. Мы не знаем, каков был его роман о «короле Марке и Изольде Белокурой» (характерно, что здесь Тристан не назван), но подлинной реакцией на стихотворные романы о нашем герое стал кретьеновский «Клижес».

На полемический характер книги Кретьена обращали внимание уже давно¹²⁵. Действительно, история Клижеса и Фени-

ture courtoise en Occident. Troisième partie. Paris, 1963. P. 39: «Рассказывают также о несправедливостях либо о притеснениях самых жестоких, как это было с Артуром, Говеном и Тристаном; некую сказку об этом разносят гистрионы, которые, как говорят, обращали к состраданию сердца слушающих и их доводили до слез».

¹²⁵ См.: *Van Hamel A. G. Cligès et Tristan // Romania. XXXIII. 1904. № 4. P. 465—489; Hoepffner E. Chrétien de Troyes et Thomas d'Angleterre // Romania. LV. 1929. № 1. P. 1—16;*

сы во многом напоминает историю Тристана и Изольды. Вернее, спорит с ней. Спорит в том смысле, что при внешне совершенно сходных ситуациях герои кретьеновского романа находят иные решения, чем те, к которым приходят Тристан и Изольда. И характеры их иные. И иная же психологическая мотивированность основного конфликта. Как и в «Романе о Тристане», в книге Кретьена повествование начинается с истории родителей героя (заметим, что именно его, а не героини). Но вот характерная деталь: если у Беруля, Тома и их последователей история эта занимает весьма небольшое место (у Эйльхарта это 120 стихов из 9525, у Готфрида — 1546 из 19552), то у Кретьена де Труа любовным взаимоотношениям Александра и Сордамор уделена приблизительно треть книги. И еще: любовь Ривалена и Бланшефлер была овеяна атмосферой трагической безысходности. Иначе у Кретьена: отношения родителей Клижеса изображены в самых радужных тонах, и первоначальные сомнения и страхи влюбленных молодых людей оказываются несерьезными. Эта любовь своей идиллической просветленностью контрастно подчеркивает трагический характер взаимоотношений Клижеса и Фенисы. Ситуация здесь внешне похожа на ситуацию нашей легенды: герой полюбил жену дяди и она полюбила его. Но героиня не хочет повторять ошибки Изольды (ошибки с точки зрения Кретьена) и принадлежать нелюбимому, не хочет отдаваться двоим:

Mialz voldroie estre desmanbree
 Que de nos deus fust remanbree
 L'amors d'Ysolt et de Tristan,

Cohen G. Chrétien de Troyes et son oeuvre. Paris. 1931. P. 169—222; Micha A. Tristan et Cligès // Neophilologus. XXXVI. 1952. № 1. P. 1—10; Frappier J. Chrétien de Troyes, l'homme et l'oeuvre. Paris, 1957. P. 106—123; Lonigan P. R. The «Cligès» and Tristan Legend // Studi francesi. № 53. Maggio-agosto 1974. P. 201 — 212; см. также: Михайлов А. Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976. С. 124—126.

Don mainte folie dit an,
Et honte en est a raconter.
Ja ne m'i porroie acorder
A la vie qu'Isolz mena.
Amors en li trop vilena,
Que ses cuers fu a un entiers
Et ses cors fu a deus rentiers¹²⁶.

Однако эта добропорядочность героини, опаивающей мужа волшебным напитком, чтобы не разделять его ложа, а затем разыгрывающей свою мнимую смерть, дабы уединиться с любовником в заброшенной башне и окружающем ее саду, не делает из «Клижеса» «анти-Тристана». Не делает, прежде всего, потому, что в романе Кретьена герой не находится с мужем возлюбленной в столь сложных отношениях, как в нашей легенде. Клижес тоже любит жену дяди, но у него с императором Алисом, вероломно захватившим трон брата, могут быть только враждебные отношения. Это снимает остроту конфликта, выключает его из психологического плана. Здесь нет нарушения вассального или родственного долга (если так трактовать нашу легенду, забывая о глубокой личной привязанности Тристана к Марку). Поэтому вопроса о справедливости и законности любовного чувства героев здесь не встает. И Фениса, не желающая принадлежать не просто нелюбимому, но отвратительному узурпатору Алису, не испытывает душевных мук; положение ее лишено трагичности. Плутуя и прибегая к помощи волшебных напитков, она не теряет головы, она полна самообладания и рассудительности. Кретьен всегда считал, что счастье не просто возможно в браке. Он

¹²⁶ «Я предпочитала бы быть четвертованной, чем слышать, как по нашему поводу вспоминают о любви Изольды и Тристана, о которых рассказывают такие ужасные вещи, что я даже стыжусь их повторить. Я не могу согласиться на ту жизнь, которую вела Изольда. Любовь слишком властвовала над ней, ибо телом ее владели двое, тогда как ее сердце принадлежало одному» (ст. 3105—3114). Цит. по: Les romans de Chrétien de Troyes. II. Cligès. Paris, 1970. P. 95.

полагал, что в браке оно необходимо и возможно как раз в нем. В противовес легенде о Тристане и Изольде, он считал, что «историю» может иметь и счастливая любовь. И характерно, что подлинное счастье любовники испытывают лишь тогда, когда соединяются в законном браке.

Это была полемика внешняя. Отзвуки ее можно проследить, как, например, полагает Ж. Ш. Пайен¹²⁷, и в других произведениях Кретьена де Труа, в частности в его романе о Ланселоте. Но концепция несчастливой любви, столь ярко воплощенная в стихотворных романах о Тристане, начала опровергаться и непосредственно на «территории» нашей легенды — в прозаическом французском «Романе о Тристане»¹²⁸.

Эта книга возникла, по-видимому, около 1230 г. (или не ранее 1215 и не позже 1235 г.). Она была чрезвычайно популярна на протяжении всего Средневековья и довольно рано попала на печатный станок. Вызывавшая живой интерес еще в XVI в., она затем была прочно забыта и до сих пор полностью не издана научно, тогда как восходящие к ней иноязычные версии (и в том числе большой раздел книги сэра Томаса Мэлори¹²⁹) уже не раз становилась предметом критического издания. Поэтому о полном содержании французского прозаического «Романа о Тристане» мы можем судить лишь по частичным публикациям¹³⁰ и по подробному изложению сюжета книги, сделан-

¹²⁷ См.: *Payen J. Ch. Lancelot contre Tristan: la conjuration d'un mythe subversif (réflexions sur l'idéologie romanesque au Moyen Age) // Mélanges offerts à P. Le Gentil. Paris, 1973. P. 617—632.*

¹²⁸ См.: *Vinaver E. Etudes sur le Tristan en prose. Les sources, les manuscrits, bibliographie critique. Paris, 1925; Idem. The Prose Tristan // Arthurian Literature in the Middle Ages / A collaborative History edited by R. S. Loomis. Oxford, 1959. P. 339—347.*

¹²⁹ См.: *Vinaver E. Le Roman de Tristan et d'Iseut dans l'oeuvre de Thomas Malory. Paris, 1925; Rumble Th. C. The «Tale of Tristram»: Development by Analogy // Malory's originality / A Critical Study of Le Morte Darthur, ed. by R. M. Lumiansky. Baltimore, 1969. P. 118—183.*

¹³⁰ См.: *Le Roman de Tristan en prose. T. I. Edité par*

ному Эйлертом Лёзетом¹³¹ на основании изучения рукописей Парижской национальной библиотеки.

Автором книги в прологе назван некий Люс дель Гат. Мы ничего не знаем о нем, и с его именем не связан ни один средневековый литературный памятник. Уместно предположить, что это псевдоним, по каким-то причинам потребовавшийся автору романа¹³². Закончил книгу другой писатель — некий Эли де Борон, потративший, по его словам, пять лет на окончание истории Тристана. Оба писателя настаивают на том, что они перевели книгу с латыни. Такое указание также может быть уловкой. По крайней мере, такого обширного латинского сочинения, подробно излагающего историю двух любовников, по-видимому, не существовало.

То, что эти Люс дель Гат и Эли де Борон, претенденты на авторство прозаической версии, помимо этих претензий, не оставили никаких следов в литературе, — весьма характерно: прозаический куртуазный роман развивается в иной обстановке, чем его стихотворный предшественник, и являет собой уже совсем иной литературный жанр, с иным читателем, иными художественными задачами, иной идеологической установкой. Понятие авторства, укоренившееся было в сознании творцов куртуазных романов XII в., теперь признавалось только в области лирики и аллегорической поэмы. Прозаический роман становился массовым чтением и оттеснялся на периферию большой литературы. Этой внешней мастеровитости, но и художественной обедненности, не избежала и прозаическая версия легенды о Тристане и Изольде.

R. L. Curtis. München, 1963. В 1987 г. под редакцией Ф. Менара начало наконец выходить полное и строго научное издание «Тристан в прозе» (Lib. Droz. Genève), но через десять лет, в 1997 г. издание остановилось на IX томе.

¹³¹ *Löseth E.* Le roman en prose de Tristan, le roman de Palamède et la compilation de Rusticien de Pise, analyse critique d'après les manuscrits de Paris. Paris, 1890.

¹³² См.: *Curtis R. L.* The Problems of the Authorship of the Prose Tristan // Romania. LXXIX. 1958. № 3. P. 314—338.

Прозаический роман о Тристане сохраняет основные мотивы романов стихотворных, такие, как печальная история родителей героя, битва юноши с ирландцем Морхольтом, узнавание юного рыцаря по осколку меча, любовный напиток и мн. др. Но появляется огромное число новых эпизодов и новых персонажей, разрушающих лаконичную экспрессию первоначального сюжета. Быть может, это почувствовал Мэлори и отказался от пересказа сюжета прозаической версии, резко оборвав повествование. Циклизирующие тенденции, столь типичные для позднего Средневековья¹³³, захватили в свою орбиту и нашу легенду. Отныне она прочно связывается с артуровским циклом, протагонисты последнего — Ланселот, Говен, Персеваль — становятся ведущими персонажами прозаического «Романа о Тристане». Об их авантюрах рассказывается подробно и заинтересованно. Приключения же нашего героя получают теперь иную мотивировку. Из любовника, всецело поглощенного своим чувством, Тристан превращается в обыкновенного странствующего рыцаря, бездумного искателя приключений. Циклизирующие тенденции сказались и в появлении подробной генеалогии героя, предки которого, якобы, восходят к самому Юсифу Аримафейскому. Изменился и мотив трагического рождения Тристана. Отец его Мелиадук (а не Ривален) теперь не погибает, он просто исчезает на некоторое время. Потом же он снова женится, и это дает возможность автору рассказать о преступном коварстве мачехи, задумавшей извести ненавистного пасынка. Герой наш в прозаическом романе не оказывается таким убежденным однолюбцем, каким он был в стихотворных версиях. Уже в одиннадцать лет ему случилось иметь любовную интрижку с одной молодой принцессой. Да и позже Тристан оказывается втянутым в разные любовные авантюры. Интересно отметить, что в прозаическом романе появляется новое объяснение увлечению героя ирландской принцессой. Тристан здесь проникается к Изольде глубокой любовью лишь пос-

¹³³ *Vinaver E.* A la recherche d'une poétique médiévale. Paris, 1970. P. 38—40; *Zumthor P.* Essai de poétique médiévale. Paris, 1972. P. 367.

ле того, как замечает, что ею увлечен сарацинский рыцарь Паламед. Этот персонаж, вечный неудачливый соперник героя, занимает в прозаическом романе значительное место, причем обрисован он с нескрываемой симпатией. Он исключительно благороден и учтив, великодушен и справедлив, в чем он намного превосходит своего более счастливого соперника.

Наиболее существенные трансформации претерпел в прозаическом романе характер короля Марка. Из доброго и благородного он сделался мелочным и злым. Этот несчастный рогоносец наделяется теперь вероломством, злонамеренностью, подлостью — и тем самым оправдываются Тристан и Изольда. Просто они воюют с Марком его же оружием, а молодая женщина, что так естественно, выбирает бесспорно самого достойного. При такой интерпретации сюжета неизбежно исчезала сцена с «мечом целомудрия», разделявшим невинно спавших любовников. Новый Марк, застань он их в лесу, наверняка бы их убил или на худой конец бросил бы в темницу. Характерно, что возвращение Изольды к мужу после жизни в лесу Моруа продиктовано в прозаическом романе не раскаянием, не увещеваниями отшельника Огриня, не чувством усталости. Совсем нет. Просто Марк силой уводит молодую женщину, в то время как ее возлюбленный охотился в отдаленном уголке леса. В финале прозаического романа (в ряде его рукописных вариантов) подлый король убивал Тристана отравленным копьем предательским ударом в спину, в тот момент, как юноша играл в поклях королевы на арфе и пел. Подобная трактовка легенды снижала трагическое напряжение этой печальной повести, но диктовалась здравым смыслом: когда уже мало верили в роковую силу волшебного питья, неодолимости страсти героев требовалось какое-то иное, прежде всего рационалистическое объяснение. Тем самым, и здесь мы находим полемику с концепцией любви, воплощенной в романе Тома и других стихотворных романах. Отрицательные душевные качества Марка освобождали героя от каких-либо обязательств по отношению к нему. Но тем самым и снижался трагизм положения юноши: в его душе уже не было столкновения двух побуждений — привязанности к королю Марку и любви к Изольде.

Прозаический «Роман о Тристане» не был, конечно, совершенно лишен поэтичности. В нем можно найти лирические или остро драматические пассажи. Более того — и это отличает нашу книгу от многих куртуазных повествований в прозе — прозаический текст довольно часто прерывался стихотворными вставками, как будто автор стремился таким наивным способом сделать книгу более интимной и непосредственной. Удачный в отдельных деталях, прозаический «Роман о Тристане» разваливается как единая постройка. Поэтому в нем интересны тенденции, заявки, а не их реализация. А мимо этих «заявок» нельзя пройти, не обратив внимания на некоторые из них.

Нельзя, например, не сказать о появлении в прозаическом романе нового персонажа, который своим скепсисом и иронией демифологизировал куртуазные идеалы. Это — рыцарь Динадан. Как писал Ж. Ш. Пайен, «сведя фатальную любовь к более скромным размерам любви рыцарской, “Тристан в прозе” одновременно принялся критиковать эту унаследованную у Кретьена де Труа любовную идеологию, отведя столь значительное место насмешкам Динадана над глупостью рыцарей, навлекающих на себя всяческие несчастья тем, что ввязываются во всевозможные авантюры, желая прославиться во имя своей прекрасной возлюбленной»¹³⁴. То есть, перед нами не только разрушение и демифологизация основных мотивов нашей легенды и замена их новыми мифологемами (на этот раз связанными с идеалами странствующего рыцарства), но и развенчание последних.

Тем не менее эта сторона прозаического романа (быть может, одна из самых привлекательных) не была замечена и развита. Несколько столетий печальная история юного Тристана, то целиком поглощенного своей любовью, то забывающего о ней в веренице рыцарских приключений, перечитывалась

¹³⁴ Payen J. Ch. Lancelot contre Tristan. P. 630. Ср.: Vinaver E. Un chevalier errant à la recherche du sens du monde // Mélanges offerts à Maurice Delbouille. Gembloux, 1964. Vol. 2. P. 677—686.

и переписывалась лишь в трактовке прозаической версии. Именно эта версия легла в основу иноязычных переработок, прежде всего итальянской, созданной в конце XIII в. и сохранившейся в нескольких рукописях.

На итальянской почве легенда о Тристане и Изольде пользовалась огромной популярностью¹³⁵. Сохранились две ее обширные редакции — собственно «Тристан» и более поздний рыцарский роман, называемый обычно «Круглый Стол». Оба они, по-видимому, восходят к французскому прозаическому «Роману о Тристане», но вобрали в себя мотивы и ряда других произведений; в частности в «Круглом Столе» видят некоторое воздействие версии Тома; кроме того, на эти итальянские переработки оказали влияние и другие французские рыцарские романы в прозе, возникшие в XIII в. Но знакомство с нашей легендой в Италии XIII и XIV вв. не ограничивается этой прозаической обработкой. Здесь нет необходимости подробно говорить о почти несохранившейся латинской поэме падуанца Ловато де Ловати, о компиляции (на французском языке) пизанца Рустикелло, об одном из рассказов «Новеллино» (XV), об упоминании легенды у Данте («Ад» V, 67) или Боккаччо («Любовное видение» XI, 38—51). Важнее отметить появление большого числа анонимных песен, имевших широкое хождение на протяжении нескольких веков. Они не только явились свидетельством глубокого интереса к нашей легенде, причем, по-видимому, в демократической народной среде, но и сохранили некоторые мотивы, отсутствующие в итальянском прозаическом «Тристане».

Итальянская версия важна еще и потому, что она оказала прямое воздействие на ряд других иноязычных обработок легенды о Тристане и Изольде. Так, если чешская стихотворная обработка является контаминацией переводов из Эйльхарта фон Оберга, Готфрида Страсбургского и Генриха Фрейберг-

¹³⁵ См.: *Malavasi C.* La materia poetica del ciclo brettone in Italia. Bologna, 1902. P. 51—138; *Sommer E.* La leggenda di Tristano in Italia // *Rivista d'Italia*. XIII. 1910. № 2. P. 73—127; *Branca D.* I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda. Firenze, 1968.

ского¹³⁶, то испанская редакция имеет два варианта. Один из них восходит, по-видимому, к французскому прозаическому роману, другой же основывается на итальянской версии¹³⁷. Итальянский прозаический роман был известен в Далмации, вызвав несохранившуюся сербскую реплику, которая в свою очередь была переработана в восточно-польских землях на белорусском языке и сохранилась в составе так называемого Познаньского сборника¹³⁸.

Изучивший это произведение и верно установивший его генетические связи А. Н. Веселовский был, как нам представляется, недостаточно историчен в оценке художественных достоинств «Повести». «Поэзия любви и красоты, — писал русский ученый, — отразилась в славяно-романской повести бледными силуэтами; в длинной веренице приключений и турниров, храбрых рыцарей и влюбленных царевен, напоминающей свиту Изотты, мы без помощи западных оригиналов не нашли бы, на ком остановить глаза и не сказали бы: “вот она!” Такова судьба всех первых откровений: их заслуга в почине, не в завершении»¹³⁹. Последнее замечание исключительно верно. Белорусская «Повесть» конечно уступает в поэтичности и лирической просветленности произведениям Беруля, Тома или Готфрида Страсбургского, но она вполне сопоставима с родственными ей прозаическими обработками — и французской, и итальянской, и, по-видимому, сербской. Во всех них запечатлелся процесс разительной трансформации легенды, утраты ее первоначальной трагической напряженности и лиризма.

Роль белорусской «Повести» в литературе своей эпохи и своего региона уже выяснялась — и А. Н. Веселовским,

¹³⁶ См.: *Bamborschke U.* Das altcechische Tristan-Epos. В. I—II. Wiesbaden, 1968—1969. Ср.: *Slavia*. 1972. № 2. Р. 228—229.

¹³⁷ См.: *Northup G. T.* The Italian origin of the Spanish Prose Tristram Version // *Romanic review*. III. 1908. Р. 194—222.

¹³⁸ Текст «Повести о Трыщане» см.: *Легенда о Тристане и Изольде*. М., 1976. С. 384—474.

¹³⁹ *Веселовский А. Н.* Из истории романа и повести. Вып. 2. Славяно-романский отдел. СПб., 1888. С. 22—23.

и другими исследователями¹⁴⁰. Роль эта была не очень значительна: отразившийся в «Повести» куртуазный взгляд на любовь, на женщину, на задачи рыцарства был весьма далек от этических критериев, связанных с православием. «Школой жизни», моральным примером, на что всегда претендовал куртуазный роман на Западе, эта книга не стала. Но она была вне всяких сомнений занимательным чтением, и это ее воздействие еще предстоит выяснить.

Рукописная традиция во Франции не прерывалась на протяжении всего Средневековья. На его исходе мы находим наиболее четко выраженными две тенденции. С одной стороны, это создание обширнейшего повествования, излагающего сюжет легенды от ее отдаленных предпосылок, т. е. от предков Тристана (такова, например, объемистая рукопись XV в. Парижской национальной библиотеки № 103, к которой не раз обращались исследователи) и до печальной кончины любовников. С другой стороны, это появление небольших романов, разрабатывающих какой-либо автономный эпизод легенды.

К последним относится роман Пьера Сала «Тристан»¹⁴¹, созданный в начале XVI в. Действительно, книга Сала как бы вырвана из цикла, в ней нет рассказа о детстве героя, она вообще начинается как бы с «середины». Это стало возможным, ибо принцип «житийности», столь характерный для циклизирующих тенденций в эволюции жанра, уходил в прошлое и появлялись новые, менее прямолинейные композиционные приемы. Уже не было нужды рассказывать о зарождении любви Тристана и Изольды, о трагическом финале их отношений. Не было нужды, т. к. во времена Пьера Сала, то есть в первые десятилетия XVI в., все это было широко известно по многочислен-

¹⁴⁰ См., например: Кузьмина В. Д. Рыцарский роман на Руси. М., 1964.

¹⁴¹ О Пьере Сала (ок. 1457—1529), авторе довольно большого числа произведений, как правило, оставшихся в рукописном виде, см.: *Fabia P. Pierre Sala, sa vie et son oeuvre*. Lyon, 1934. Перевод «Тристана» Сала см.: Легенда о Тристане и Изольде. М., 1976. С. 475—603.

ным рукописным обработкам и по первым печатным изданиям. Но не только поэтому. Любовь героев нашей легенды изображается в книге Сала как любовь счастливая, разделенная, почти не знающая ни внешних препятствий, ни сомнений и душевных метаний. Именно поэтому Сала и уделил этой любви поразительно мало места. Тем самым основной конфликт легенды в этом романе отсутствовал. Центр тяжести сюжета был перемещен с изображения превратностей любви на описание похождений рыцаря. На всем протяжении книги Сала любовники видятся лишь трижды, да и то ненадолго. Поэтому взаимоотношения с возлюбленной не являются стержнем сюжета. Однако роман Сала — это не набор авантурных эпизодов, в нем присутствует известная завершенность, и было бы ошибкой считать книгу лишь фрагментом большого прозаического повествования. Что же придает произведению Сала эту композиционную законченность и стройность? Лейтмотивом сюжета оказываются отношения Тристана с королем Марком, уже не добродушным слабым королем ранних версий и не подлым предателем прозаической редакции, а сметливым расчетливым мужем (похожим на героев фавлю и ранней городской новеллы). Начинается книга с подозрений Марка и бегства героя из Тинтажеля, заканчивается же она возвращением Тристана и его примирением с дядей. Таким образом, две сюжетные линии романа — взаимоотношения Тристана и Марка и цепь приключений героя, — казалось бы, сосуществуют. Мастерство Пьера Сала состоит в том, что ему удалось связать эти сюжетные линии функционально: подвиги Тристана подготавливают его примирение с Марком, так как слава о смелом рыцаре становится столь велика, что дядя почитает за лучшее примириться с вызывающим всеобщее восхищение племянником.

Отметим разительные перемены, которые произошли в романе Сала в трактовке основных персонажей. О трансформации образа Марка мы уже говорили. Тристан предстает здесь перед нами как увлеченный своими воинскими авантюрами рыцарь, а не как ушедший в свои острые переживания любовник. Изменилась и Изольда. В ней нет былого яростного погружения в свою необузданную страсть; она тоже близка к персона-

жам фаблио и новеллы — ловкая жена, обманывающая незадачливого ревнивца-мужа. Изменилась и концепция любви. Вместо восприятия любовной страсти как роковой, трагической неизбежности, в романе присутствует по существу оптимистическая трактовка любви. Герои не считают свое чувство греховным, необоримым; в их отношениях доминирует атмосфера радостной умиротворенности. Изольда для Тристана — не предмет роковой любви, влекущей его к смерти, а прекрасная дама, во имя которой совершаются подвиги и которая награждает заслуженной лаской своего рыцаря. Тем самым книга Пьера Са-ла, сохраняя многие черты предшествующих прозаических обработок (вытеснение основного конфликта рыцарскими приключениями), стоит на пороге новой литературной эпохи, представляя собой один из первых образцов авантюрного рыцарского романа, столь типичного для многих европейских ренессансных литератур.

5. Судьба

В 1484 г. в Германии была напечатана «народная книга» о «господине Тристане и прекрасной Изольде» (причем, ее неизвестный автор основывался не на версии Готфрида Страсбургского, что было бы естественно и как иногда полагают, а на редакции французского прозаического романа и книге Эйльхарта). Через год известнейший английский печатник Вильям Кэкстон издал «Смерть Артура» Мэлори, где пять книг (из 21) были посвящены истории Тристана. Еще через четыре года пришла очередь французского прозаического романа — его несколько сокращенную версию (базирующуюся на уже упоминавшейся рукописи № 103) напечатал некий Ле Буржуа для известного парижского издателя Антуана Верара. В 1501 г. появился испанский «Дон Тристан из Леониса». Все эти книги, по-видимому, столь часто переиздавались на протяжении эпохи Возрождения¹⁴², что возникла потребность как-то подновить,

¹⁴² Укажем лишь даты переизданий французского романа: ок. 1494, ок. 1499, ок. 1506, 1514, 1520, 1533, 1586 и др.

пересказать по-новому привычный и всем хорошо знакомый сюжет. Так появились трагедия Ганса Сакса «Тристан» (1553) и роман Жана Можена «Новый Тристан» (1554).

Совершенно несомненно, что легенда о Тристане и Изольде имела достаточно широкое хождение — в виде «народных книг» и прочих лубочных изданий — и в следующие столетия. Однако вопрос этот еще плохо изучен, а книги эти — не собраны. Из большой же литературы сюжет нашей легенды уходит, и надолго. Он появляется в ней лишь спустя более чем два столетия: в 1776 г. предприимчивый граф де Трессан начинает публиковать свои довольно плоские переработки старинных рыцарских сюжетов; в 1789 г. наступает очередь и «Тристана».

Вообще, обострения интереса к нашей легенде связаны с двумя значительнейшими направлениями и эпохами в истории западноевропейской литературы — романтизмом и символизмом.

Действительно, в первой трети XIX столетия появляется целая череда новых обработок легенды — от незавершенного опыта Августа Шлегеля (1800) до книг Ф. Рюккерта (1839) и К. Иммермана (1840). Все эти произведения появляются на фоне все растущего интереса к Средневековью, его решительной переоценки и углубленного изучения. Рассматриваемое еще совсем недавно — в эпоху Просвещения, — как варварское и грубое, Средневековье в трактовке романтиков обнаруживает совершенно иные черты: оно становится средоточием глубокой поэтичности и одухотворенности. Среди прочих персонажей средневековой литературы, рожденных к новой жизни после веков забвения, почетное место занимает и Тристан из Леонуа. Нельзя не заметить, что как раз в это время происходят глубокие сдвиги в истолковании легенды. Именно теперь Изольда занимает то полноправное место рядом со своим возлюбленным, какое отведено ей, скажем, в замечательной музыкальной драме Р. Вагнера, созданной в 1857—1859 гг. Отметим также, что в первой трети XIX столетия начинается действительно научное изучение нашей легенды. У его начала стоит молодой Вальтер Скотт, издавший в 1804 г. с обширным критическим аппаратом и интересной статьей английскую по-

эму «Сэр Тристрем»¹⁴³. В 30-е годы к легенде обращается французский литератор, друг Проспера Мериме, Франсиск Мишель (1809—1887)¹⁴⁴. В эти же годы появляются многие научные издания отдельных средневековых памятников, связанных с легендой, и их переводы на новые языки.

От романтиков интерес к легенде наследуют прерафаэлиты и затем символисты. Отметим здесь поэмы Мэтью Арнольда «Тристан и Изольда» (1852) и Алджернона Суинберна «Тристрам из Лионесса» (1882), а также драму Эрнста Хардта «Шут Тантрис» (1906), с успехом шедшую на европейских сценах в начале нашего столетия. В России ее ставил В. Мейерхольд, и эта постановка (по отличному переводу П. Потемкина, отредактированному Михаилом Кузминым) оказала влияние на А. Блока — и на замысел его неосуществленной драмы «Тристан», и на «Розу и крест»¹⁴⁵. Нельзя не упомянуть здесь изысканные гравюры Одри Бердслея, изображающие героев легенды. Прерафаэлитов и символистов легенда о Тристане и Изольде привлекла не только остротой и неразрешимостью конфликта, не только «прирожденным ей элементом страдания»¹⁴⁶, но и некоей скрытой «тайной», разгадать которую до конца никому не дано.

В новелле Томаса Манна «Тристан» (1902), описывающей обитателей высокогорного санатория (первый подступ к роману «Волшебная гора»?), легенда о Тристане и Изольде, а вернее ее вагнеровская музыкальная транскрипция выступает олицетворением любви, поэзии, красоты, которые неумолимо обречены смерти в бездуховной атмосфере нового бюргерства. Здесь перед нами нет сюжетных мотивов легенды, а персонажи

¹⁴³ См.: *Реизов Б. Г.* Творчество Вальтера Скотта. М.; Л., 1965. С. 61—62.

¹⁴⁴ *Michel F. Tristan.* Recueil de ce qui reste des poèmes relatifs à ces aventures. Londres; Paris, 1835—1838. 3 vols.

¹⁴⁵ См.: *Федоров А. В.* Вокруг драмы А. Блока «Роза и крест» // *Philologica.* Исследования по языку и литературе. Памяти акад. В. М. Жирмунского. Л.: Наука, 1973. С. 344—349.

¹⁴⁶ *Веселовский А. Н.* Избранные статьи. Л., 1939. С. 129.

новеллы не имеют параллелей среди героев средневекового сказания. Музыка Вагнера лишь проясняет психологическую и житейскую ситуации, описанные Манном, и не претендующим на какое-то новое толкование легенды; он лишь, вслед за великим композитором, обостряет тему смерти, бесспорно присутствующую в легенде. Как видим, немецкий писатель не рядил героев ее в современные одежды, как это будет делаться, с завидным упорством, на протяжении всего XX века.

Впрочем, на его пороге знаменитый французский филолог-медиевист Жозеф Бедье (1864—1938), много сил отдавший изучению нашей легенды, выпустил популярное изложение ее сюжета, непротиворечиво соединив разные его версии. Написанная с несомненным литературным мастерством, книга Бедье с успехом переиздается уже на протяжении целого столетия.

Но книга Бедье стала последней выдающейся литературной интерпретацией легенды, изложенной в ее рамках и терминах. Затем начались бесспорно интересные ее переложения «на современные нравы». Таких переложений было немало, и мы не будем перечислять их в хронологической последовательности. Если Джеймс Джойс в своем позднем романе «Поминки по Финнегану» (1939) воспользовался отдельными мотивами легенды, то Жан Кокто в сценарии фильма «Вечное возвращение» (режиссер Жан Деллануа, 1943) перенес действие легенды в наши дни, сохранив ее структуру и поэтичность (главные роли исполняли Мадлен Солонь и Жан Марс). По этому же пути пошли польская писательница Мария Кунцевич, автор романа «Тристан» (1967), и чешский романист Иржи Марек, написавший книгу «Тристан, или О любви» (1985). Для них легенда — это символ любовного чувства, преодолевающего не только внешние преграды, но и внутренние, психологические препятствия, в результате чего любовь, пусть ценой трагических утрат, торжествует.

Конечно, в XX веке все-таки делались добросовестные обработки нашей легенды, например, пьесы Жозефа Бедье (1929) и Александры Бруштейн (1945) или поэтичный пересказ Андре Мари (1939), но все же интереснее не они, а такие произведения, в которых основные контуры легенды сначала

как бы и не предполагаются, но вдруг четко проглядывают сквозь картины вполне современной жизни. К таким книгам мы беремся отнести роман Владимира Набокова «Король, дама, валет» (1928).

В самом деле, перед нами, казалось бы, банальный любовный треугольник, но обратим внимание, что в нем участвуют молодой герой, его дядя по материнской линии и жена дяди (то есть как и в нашей легенде). При этом отметим, что с героиней подчеркнута связан мотив белизны (Изольда Белокурая), к тому же героиня очень активна, и ее любовная связь с племянником мужа — всецело дело ее рук. Добавим, что юноша дяде многим обязан: тот устраивает его на работу, продвигает по служебной лестнице и не исключено, что со временем сделает своим наследником. Добавим также, что дядя проявляет полнейшую слепоту, он абсолютно доверяет и жене, и племяннику, не видя, как у него на глазах разворачивается откровенная любовная связь. В романе Набокова есть еще немало мотивов и деталей, которые наверняка восходят к нашей легенде (например, мотив моря, которое играет в романе существенную роль; в конце концов как раз море убивает героиню, простудившуюся во время лодочной прогулки). Возникает вопрос, насколько Набоков был знаком с легендой о Тристане и Изольде. Был, и достаточно хорошо. В «Других берегах» он рассказывает, как мать читала ему перед сном печальную историю о рыцаре Тристане. Писатель поддерживал, видимо, еще со школьных лет, дружеские отношения с Евгением Винавером, который с середины 20-х годов усиленно занимался всем комплексом артуровских легенд и творчеством Томаса Мэлори. О герое нашей легенды Набоков написал в 1921 году два стихотворения. Наконец, его внимание привлек роман Ирины Одоевцевой «Изольда» (издан осенью 1929 г.) — это было уже воздействием «пост фактум», столь частое в литературном обиходе. Набоков написал на этот роман разгромную рецензию. Такое скрытое использование структуры легенды и ее отдельных мотивов (кстати говоря, с совсем иной развязкой: у Набокова погибает «Изольда»-Марта, а вовсе не «Тристан»-Франц) наверняка можно и еще обнаружить в литературе XX столетия, но нам они не попадались.

На исходе XIX столетия и в наше время изучение легенды о Тристане и Изольде оформилось в специальную отрасль медиэвистики. Ряд выдающихся ученых посвятили ей свои значительные исследования — от статей по частным вопросам до обобщающих трудов. Перечислять здесь имена этих ученых вряд ли целесообразно. Не только потому, что этот список оказался бы слишком длинным, но и неизбежно неполным: ведь каждый год появляются все новые работы, посвященные печальной истории юноши из Леонуа и его верной возлюбленной¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Тем не менее укажем полезный справочник, частично отражающий современное состояние «литературы вопроса»: *Shirt D. J. The Old French Tristan Poems. A Bibliographical Guide.* London, 1980.

ГИЛЬОМ ОРАНЖСКИЙ В ИСТОРИЧЕСКИХ ЛЕГЕНДАХ И ЭПИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

Poscia trasse Guiglielmo e Renoardo.
Dante, Paradiso, XVIII, 46

1

В литературе своего времени Данте был начитан неплохо. Впрочем, о подвигах Гильома и Ренуара, которых создатель «Божественной комедии» поместил на пятое небо Рая, среди воителей за веру, не надо было и читать: о них ходило множество устных рассказов, а кантастории распевали про их отвагу и великодушие буквально на каждом углу Флоренции XIII столетия, как и жонглеры, хуглары и шпильманы во многих других городах Европы. Когда несколько позже плодовитый Андреа да Барберино пересказал довольно корявой прозой все эти сказания и легенды, его сочинение сразу же сделалось необычайно популярным: теперь можно было читать на досуге о давно знакомых по устным песням героях.

Вряд ли эта популярность объясняется тем, что граф Гильом — и исторический, и легендарный — был «воителем за веру»; читателей и слушателей (возможно, не исключая и Данте) в его подвигах, во всем его облике, бесспорно возвышенно-героическом, но одновременно — очень земном, человеческом, привлекало и нечто другое. Возможно, как раз эти земные, на первый взгляд противоречивые, черты: смесь отчаянной смелости — с осторожностью, воинской удали — с хитростью и расчетом, самозабвенной верности сюзерену, поистине отеческой заботы о нем — с известной обидчивостью, мелочной щепетильностью, допустимостью для себя препирательства и торга с королем, постоянства в любви — с долей легкомыслия и т. д.

Вот почему в эпической традиции Гильом Оранжский, участник нескольких не очень значительных походов против мавров, в какой-то мере потеснил несравненных смельчаков — побратимов Роланда и Оливье, о которых не было сложено так

много песен, выстроенных по принципам генеалогической циклизации, как о страшном для сарацин воителе, которого называли восторженно и гордо Железной Рукой и несколько иронически — Коротким Носом.

Сказания о Гильоме сложились во вполне определенный момент, во вполне определенных исторических и литературных условиях. И возобновление интереса к ним также происходило в довольно конкретных, легко объяснимых обстоятельствах, опять-таки литературных и исторических.

Каждое новое поколение ищет себе оправдание и опору в прошлом. Особенно — в критические моменты своей истории. Так, резкая конфронтация Востока и Запада в пору Крестовых походов вызвала новую волну интереса к старой, отстоящей от этого момента уже на несколько веков борьбе с сарацинами (так называли в Европе арабов, утвердившихся в Испании и на юге Италии), протекавшей в особенно острой форме при первых Каролингах и окрасившей высоким патриотическим пафосом ранние памятники романской словесности. Поэтому поэмы XI—XIII вв. — это факт культуры и литературы своего времени, хотя сюжеты их и ориентированы в далекое уже, воспринимаемое как легендарное и порядком подзабытое прошлое. Поэмы эти — а не их изначальные сюжеты — созданы в культурной атмосфере своей эпохи, бесспорно — с оглядкой на ее литературные вкусы и идеологические запросы. Поэтому мы будем постоянно обнаруживать в этих поэмах явственные переключки с другими литературными жанрами эпохи, прежде всего с рыцарским романом, который, конечно, представлял собой совершенно иной по сравнению с жемчужинами литературный феномен, но одновременно — многое от них воспринял и, что, пожалуй, не менее существенно, многое им, в свою очередь, дал.

Каждое новое поколение выбирает в своем прошлом то, что так или иначе служит «злобе дня». Но прошлое, растворяясь в настоящем, не умирает бесследно; оно остается заметным пластом в литературе следующей эпохи, в которой, как на средневековом палимпсесте, смутно проглядывают старые полустиранные письмена. Новая эпоха тем самым не отбрасывает

старые легенды, не старается поскорее от них отделаться и их забыть, а настойчиво и целеустремленно их перекраивает, подновляет, переосмысливает.

Поэтому так называемую «Жесту Гильома Оранжевого», то есть большой цикл героико-эпических поэм, который в существующем ныне виде стал складываться с конца XI столетия и был посвящен как самому центральному персонажу — графу Гильому, так и его многочисленным родственникам — братьям, племянникам, отцу, деду и т. д., мы должны рассматривать по крайней мере с трех точек зрения. Нам предстоит проследить сложный и довольно темный процесс постепенного складывания разветвленного сюжета «жесты» (т. е. цикла) с ее многочисленными фабульными доминантами и мотивами в их сложной соотношенности с историческими событиями VIII, IX и отчасти X столетий, в этом сюжете отложившимися. Смысл этого процесса ясен. Это была последовательная, но во многом бессознательная мифологизация истории, с чем мы постоянно сталкиваемся в фольклорных памятниках на определенных этапах эволюции устной словесности. Тут вот что следовало бы сразу же отметить. Ядром сюжета «жесты» (или одним из его ядер) стали события из жизни не очень видного политического деятеля рубежа VIII и IX вв. К тому же — не его громкие победы над «неверными», а скорее поражение, едва не обернувшееся катастрофой. Но по ходу эволюции «жесты», то есть в процессе мифологизации истории, судьба героя получает совершенно иной смысл. Переосмысление это бесспорно носило компенсаторный характер. К этому мы еще вернемся. Следующий этап — сложение в малый цикл тех ранних поэм, которые до нас дошли, опять-таки в их соотношенности с историческими событиями XI и XII вв. Здесь перед нами — процесс обратный: уже не мифологизация истории, а историзация мифа. Как увидим ниже, форма этой историзации разрозненных мифологических мотивов была однозначной: она связывала личные судьбы героев с задачами борьбы с «неверными», понимаемой как высокий патриотический акт, и с королевским домом первых Каролингов — Карлом Великим и его сыном и наследником Людовиком Благочестивым. Наконец, разрастание основ-

ного ядра цикла, создание ретроспективных и проспективных поэм, рассказывающих о родственниках Гильома, предках и потомках. Теперь это — во многом романизация истории и мифа, приноравливание произведений ко вкусам XIII столетия, когда в сферу мощных циклизирующих импульсов попадает не только эпос (которому это как бы предписано уже в силу самой его специфики), но и современный ему рыцарский роман.

В нашу задачу не входит выяснение истоков французского героического эпоса. Видимо, вопрос этот — в самых общих, конечно, чертах — можно считать решенным. Ни теория кантилен Леона Готье, ни «монастырская» теория Жозефа Бедье не могут уже претендовать на достоверность. До известной степени опровергнута и точка зрения «индивидуалистов», полагавших, что каждая из сохранившихся поэм — исключительно плод творческого вдохновения неведомого нам индивидуального творца. Замечательный испанский ученый Рамон Менендес Пидаль, глава «неотрадиционализма», убедительно показал непрерывность эпической традиции, которая, по его образному выражению, «живет в вариантах»¹. Блестящий анализ эпического формульного стиля, предложенный Жаном Ришнером², красноречиво подтвердил верность позиций неотрадиционализма.

Однако положения последнего не находятся в решительном противоречии с идеей индивидуального авторства данного конкретного произведения, тем более данного конкретного текста. На некоторых текстах действительно нередко лежит отпечаток индивидуального стиля, сознательной «авторской воли». Как точно подметил Р. Менендес Пидаль, вариативность текста эпических поэм значительно большая, чем текста современных им куртуазных романов и других литературных памятников того же времени³. Это вполне закономерно. Рукописи романов изготовлялись с рукописей же, в их основе лежал конкретный писа-

¹ См.: *Menéndez Pidal R.* La Chanson de Roland et la tradition épique des Francs. P., 1960. P. 51—82.

² См.: *Rychner J.* La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs. Genève; Lille, 1955.

³ См.: *Menéndez Pidal R.* Op. cit. P. 62.

ный текст. Этому не противоречит и тот факт, что на первых порах текст романа предназначался для слушателей и исполнялся устно жонглерами (читался или даже пелся), как и текст эпических поэм. В этом смысле принципиального различия между ними не было. Но в отличие от романа в основе текста поэмы бывало обычно, по крайней мере на первых порах, устное исполнение. Уже давно замечено, что роль певцов-жонглеров в распространении эпических памятников достаточно велика⁴. В их среде бесспорно существовал высокий профессионализм, который обеспечивал преемственность поэтической традиции, а тем самым надежную степень сохранности как сюжетного фонда, так и стилистических приемов организации материала (в том числе «эпических формул»). Р. Менендес Пидаль писал: «Каждая рукопись эпической поэмы представляет собой единичный факт, глубоко отличающийся от других рукописей той же семьи, точно так же, как каждое устное исполнение представляет собой единичный факт, который точно в том же виде никогда не повторяется»⁵. Ученый пишет далее о «большой текучести текста и о самостоятельной жизни, которой живет каждый стих, почти что каждое слово в ходе бесчисленного устного исполнения, с помощью которого исполнялась жеста»⁶.

Однако у бесконечной текучести устного эпического текста, его неуловимости и неопределенности было два препятствия. С одной стороны, это исполнительский канон — жесткий костяк сюжета и «формульный стиль». С другой — сознательная письменная фиксация текста, которая бывала, особенно на первых порах, глубоко творческим актом. Полезно отметить, что фиксировался, как правило, не случайный, а «хороший», обла-

⁴ См.: *Faral E.* Les Jongleurs en France au Moyen Age. P., 1971. P. 177—197; см. также: *Siciliano I.* Les chansons de geste et l'épopée: mythes, histoire, poèmes. Torino, 1968. P. 105—135; *Ménard Ph.* Les jongleurs et les chansons de geste // La Chanson de geste et le mythe carolingien: Mélanges René Louis. Saint-Père-sous-Vezelay, 1982. T. I. P. 33—47.

⁵ *Menéndez Pidal R.* Op. cit. P. 63.

⁶ *Ibid.* P. 72.

дающий высокими поэтическими достоинствами вариант произведения; его «порча» происходила обычно при дальнейшем механическом переписывании. Впрочем, такая запись нередко бывала весьма несовершенной. Как показал Ж. Ришнер относительно «Песни о Гильоме», подчас нам приходится иметь дело со своеобразной «стенограммой»: в такой записи со слуха неизбежны пропуски, неточно понятые фразы и т. п. Но рядом с ними — образцы большой поэзии⁷.

Существенно, что и до этой письменной фиксации в создании произведения могли принимать участие яркие творческие индивидуальности. Как отмечал Р. Менендес Пидаль, «переделыватель заслуживает названия *автора* каждый раз, как он вносит в переделываемое произведение какое-либо оригинальное изменение»⁸. Поэтому в споре с теориями «индивидуалистов» испанский ученый говорил о «плюроиндивидуализме», об «ультраиндивидуализме» неотрадиционализма⁹. Однако участие в создании произведения — устного и анонимного — нескольких поэтов всегда и неизбежно должно было вступать в противоречие с установившейся традицией устной передачи поэтического текста, в котором большой поэт не просто заменял старших, шаблонные эпитеты более яркими, не просто сочинял какие-то новые строки, лучше характеризующие персонажей или более подробно и точно описывающие действие, а творил новые законченные эпизоды, вводил новые мотивы (например, создание в ходе формирования «Песни о Роланде» образов Оливье и Альды), подчас существенно менял структуру сюжета, последовательность эпизодов, функции действующих лиц.

Поэтому развитие текста поэмы (будем понимать термин «текст» достаточно широко и условно, ведь нам приходится оперировать совершенно гипотетической величиной: на определенных этапах своего развития эпический текст не имеет жесткой фиксации и потому постоянно текуч и изменчив) происходит одновременно двумя как бы противоположными путями:

⁷ См.: Rychner J. Op. cit. P. 159—164

⁸ Menéndez Pidal R. Op. cit. P. 460.

⁹ Ibid. P. 463.

текст плавно перетекает из одного состояния в другое, то сжимаясь, то расширяясь, то становясь грубее и неуклюжей, то изысканнее и тоньше, то есть то «улучшаясь», то «портясь», и в то же время текст этот претерпевает резкие изменения. Они отмечают как вмешательства больших поэтов, так и вторжение в произведение новых сюжетных мотивов. Последнее диктуется наслаиванием на исторический (точнее, квазиисторический) костяк сюжета новых деталей, «навязываемых» движением истории, а также воздействием внутрилитературных факторов — влиянием складывающихся рядом иных литературных произведений и жанров (в том числе и иноземных), изменением вкусов, отработкой жанрового стереотипа, который, например, вызвал появление мотивов сотрудничества дяди и племянника, всяческое обыгрывание «магических» чисел, становящееся мощным сюжетообразующим началом, и т. д.

Но совершенно очевидно, что на разных этапах развития эпической традиции удельный вес вмешательств извне и личного начала бывал различен. Современная исследовательница французского героического эпоса, Э. Н. Волкова, последовательно разделяющая точку зрения Р. Менендеса Пидалья, так характеризует основные фазы эволюции эпических поэм: «В развитии раннего эпического произведения различаются три основные фазы: 1 — период устного народного творчества, восходящий к эпохе воспеваемых событий. В это время народные эпические песни письменно не фиксируются. Их запись относится ко второму и третьему периодам. Первый период может быть назван латентным. Эпическое авторство коллективное, но не неосознанное. Язык устных эпических произведений этой эпохи — предлитературный; 2 — героический период начинается с момента появления первых письменных эпических памятников (начало XII в.); 3 — циклический период, знаменующийся образованием эпических циклов, активной литературной деятельностью авторов, во многих случаях подписывающих “свои” произведения (XIII в.)»¹⁰.

¹⁰ Волкова Э. Н. Истоки французского литературного языка. М., 1983. С. 79.

Первую фазу, первый этап Р. Менендес Пидаль назвал «героическим веком»¹¹. Для него характерно параллельное существование письменной историографической традиции, носителями которой были ученые латинисты-клирики, и устной — жонглерской. Обмен между ними был, но однонаправленный: клирики могли вносить в свои анналы ходившие в народе легенды, выдавая нередко их за подлинные исторические факты, но и указывая, что речь идет именно о легендах; что касается жонглеров, то латинская хронография была им почти совсем неведома.

Но и позже, в пору расцвета жест уже как письменных памятников, изначальный информативный, историографический характер эпоса не утрачивался, не уступал место развлекательным функциям. В одном латинском трактате XIII столетия по поводу певцов-жонглеров говорилось, что они «cantant de gestis ad recreationem et forte ad informationem»¹². Как видим, информативные задачи здесь особо подчеркнуты, хотя развлекательные и выдвинуты на первое место.

Вполне очевидно, что данные о разных этапах эволюции эпоса различны. Но это не значит, что о первом этапе, этапе устного сложения и бытования, мы не имеем никаких сведений. Они, правда, косвенные. Это, во-первых, сведения, содержащиеся в иных памятниках, относящихся к «героическому веку» (всевозможные памятники латинской словесности), во-вторых, те данные, которые можно извлечь из сопоставления всего круга письменно зафиксированных эпических поэм данного цикла, да и не только его. Судьба легенд о Гильоме Оранжевом, постепенно сложившихся в массивный и разветвленный эпический цикл, иллюстрирует это в достаточной мере убедительно и наглядно.

¹¹ См.: *Menéndez Pidal R.* Op. cit. P. 485—491.

¹² Цит. по кн.: *Menéndez Pidal R.* Op. cit. P. 496 («поют о подвигах ради развлечения, а еще более — ради разъяснения»).

2

Когда северофранцузский трувер из Шампани Бертран де Бар-сюр-Об предложил в первой половине XIII столетия тройственное членение тематики французского героического эпоса, это было принято безоговорочно. Место это из пролога написанной Бертраном поэмы о Жираре Вьенском часто цитируют; вот оно с некоторыми сокращениями:

N'ot ke. III. gestes en France la garnie:
 Dou roi de France est la plus seignorie
 Et de richesce et de chevallerie.
 Et l'autre après (bien est drois que je die),
 Est de Doon à la barbe florie,
 Cel de Maiance qui tant ot baronie <...>.
 La tierce geste, ke moult fist à proisier,
 Fu de Garin de Montglaine le fier.
 De son lignaige puis-je bien tesmoignier...¹³

Эта точка зрения стойко держалась. Так, в очень поздней рифмованной версии поэмы «Эрналт Боландский» (ее рукопись датируется второй половиной XV в.) также говорится о трех «жестах» — «королевской», Доона де Майянс и Гарена де Монглан:

Que trois gestes furent ou royaume puissant:
 De l'angle et de Pepin le noble combatant,
 De Döon le vassal de Maiance tenant,
 La tierce de Garin et de son descendant;

¹³ Цит. по кн.: *Gautier L. Les épopées françaises. P., 1878. T. 1. P. 124* («Лишь три жесты украшают Францию: о короле Франции — самая главная, самая богатая и рыцарственная. Вторая затем (я говорю истинную правду) — о Дооне седобородом из Майянса, который был столь отважен <...>. Третья жеста, что была столь ценима, — о гордом Гарене Монгланском. О его роде могу сообщить...»).

Comme ses quatre filz s'alèrent gouvernant
Tellement que no loy en est venue avant ¹⁴.

Казалось бы, Бертран знал, о чем писал. Между тем предложенное трувером выделение трех циклов жест исключительно неверно, на что уже не раз указывалось ¹⁵. Отметим также, что выдвигание в «заглавие» «жесты» имени Гарена де Монглан произвольно и не соответствует его месту в цикле. Центральным персонажем последнего бесспорно является Гильом Оранжский, имевший к тому же реального прототипа — графа Гильома Тулузского (ум. 812), чья историческая роль если и не была особенно значительной, то все-таки оставила некоторый след. Его же эпические предки по прямой линии — отец Эмери Нарбоннский, дед Эрналт Боландский, братья деда Жирар Вьеннский, Ренье Женнский и Милон Апулийский, прадед Гарен де Монглан, прапрадед Савари Аквитанский — созданы исключительно воображением поэтов и не имеют почти никаких исторических аналогий. К тому же, как будет сказано ниже, поэмы о них возникли позже произведений, непосредственно посвященных Гильому.

Быть может, еще важнее, что «Жеста Гильома», оставаясь достаточно замкнутым, автономным циклом, во-первых, как увидим, выросла из «королевской жесты», во-вторых, в ходе своей эволюции теснейшим образом переплелась с другими циклами. Если Гастон Парис отмечал в свое время, что «эти поэмы представляют собой наиболее полный образец формирования и эволюции... большого эпического цикла» ¹⁶, если

¹⁴ La Geste de Monglane / Ed. from the Cheltenham Manuscript by D. M. Dougherty, E. V. Barnes. Eugene, 1966. P. 31 («Три жесты были в могущественном королевстве: об ангеле и о благородном воителе Пипине, о вассале Дооне, что Майянс держал, третья — о Гарене и о его потомстве — как четыре его сына стали править согласно закону, как никогда не бывало до того»).

¹⁵ См.: Rychner J. Op. cit. P. 7. Впрочем, Л. Готье одобрительно отзывался о таком делении (см.: Gautier L. Op. cit. T. 1. P. 125).

¹⁶ Paris G. La littérature française au Moyen Age. P., 1889. P. 62—63.

Жозеф Бедье именно нашему циклу посвятил в 1908 г. первый том своей знаменитой книги¹⁷, видя в цикле несомненные замкнутость, последовательность и единство, то все же нельзя не признать, что, с одной стороны, входящие в цикл поэмы не могут быть выстроены в условный хронологический ряд, и что, с другой стороны, они перекликаются с иными циклами старофранцузского эпоса, какое бы членение его состава ни предлагалось.

В самом деле, если мы обратимся к «большой жесте», то есть к обширному циклу поэм, посвященных Гильому Оранжскому, его многочисленным родственникам и предкам, то увидим, что этот конгломерат разновременных произведений легко распадается на «малые жесты». При этом ряд поэм будет попадать одновременно в несколько микроциклов. Так, шестью поэмами, рассказывающими об основных событиях жизни Гильома («Отрочество Гильома», «Коронование Людовика», «Нимская телега», «Взятие Оранжа», «Песнь о Гильоме», «Монашество Гильома»), не исчерпывается поэтическая биография нашего героя. Мы находим его как активное действующее лицо во многих других произведениях, в центре которых — судьбы иных «Эмеридов». Это видно, скажем, на примере «Жесты Вивьена», в которую входят поэмы «Отрочество Вивьена», «Подвиги Вивьена» (или «Клятва Вивьена») и «Алисканс». Хотя здесь на первом плане любимый племянник Гильома Вивьен, сам граф Оранжский играет в поэмах весьма активную роль. Точно так же — в «Жесте Эмери», куда можно включить такие поэмы, как «Песнь о Эмери

¹⁷ См.: *Bédier J. Les Légendes épiques: Recherches sur la formation des chansons de geste. T. 1. Le cycle de Guillaume d'Orange. P., 1908.* Шесть поэм, составляющих так называемую «малую жесту» и посвященных непосредственно Гильому, переведены на русский язык Ю. Б. Корнеевым; это «Отрочество Гильома», «Коронование Людовика», «Нимская телега», «Взятие Оранжа», «Песнь о Гильоме», «Монашество Гильома». См.: *Песни о Гильоме Оранжском / Изд. подгот. Ю. Б. Корнеев, А. Д. Михайлов. М., 1985.*

Нарбоннском», «Нарбоннцы», «Смерть Эмери Нарбоннского». Отметим, что поэма «Алисканс», являющаяся поздней переработкой «Песни о Гильоме» (впрочем, возможно, что обе поэмы восходят к какому-то более раннему общему источнику), в равной мере относится к «Жесте Гильома», как и к «Жесте Вивьена». Но мы можем также говорить и о своеобразной «Жесте Ренуара», посвященной, согласно эпической традиции, брату Орабль-Гибор, жены Гильома, и зятю Людовика Благодетельного. Могучему сарацинскому богатырю Ренуару, принявшему, как и его сестра, христианство, отведена вторая часть «Песни о Гильоме» и основная часть поэмы «Алисканс», а также самостоятельная большая поэма «Монашество Ренуара» (она имеет несколько вариантов; в настоящее время опубликован лишь один из них — по рукописям библиотеки Арсенала и Муниципальной библиотеки города Булонь-сюр-Мер). Тем самым «Алисканс» входит в три микроцикла. Что касается Ренуара, то он является одним из центральных персонажей поэмы «Битва с Локвифером» и обширнейшей, и достаточно поздней, поэмы «Отрочество Ренье», которая в основной своей части посвящена внуку Ренуара — юному Ренье. В первой из этих поэм рассказывается, в частности, о гибели при родах жены Ренуара принцессы Элис (Аэлисы), о судьбе их сына Маллефера; в обоих, как и в «Монашестве Ренуара», заметная роль отведена Гильому. В «Отрочестве Ренье» повествуется о смерти Гибор, о безмерной печали Гильома и о его решении уйти в монастырь. Отдельные поэмы «большого цикла» посвящены младшему брату Гильома Гиберу д'Андрена («Гибер д'Андрена», «Взятие Кордовы и Севильи»), другому его брату — Беву (или Бовону) де Коммарши (поэмы «Осада Барбастра» и «Бев де Коммарши»; вторая из них принадлежит перу трувера второй половины XIII в. Адене ле Руа). И тут немало важную роль играет Гильом.

Вместе с тем в поздних поэмах, посвященных предкам нашего героя («Отрочество Гарена де Монглан», «Гарен де Монглан», «Эрналт Боландский», «Ренье Женский», «Жирар Вьеннский», «Гальен, восстановленный в своих правах»), есте-

ственно, о самом Гильоме не упоминается: он еще не родился и, согласно эпической хронологии, подвиги его еще впереди. Но отметим, что в этих поэмах среди действующих лиц появляется Оливье, побратим Роланда, и сам герой великой «Песни». Здесь, в поэмах «Жирар Вьеннский», «Ренье Женнский», «Гальен», рассказывается о любви Роланда и прекрасной Альды, сестры Оливье (в «Песни о Роланде» эта тема едва намечена), а также о любовной связи Оливье с дочерью константинопольского «короля» Гугона Жаклиной (от этой связи и рождается Гальен). Герой последней из этих поэм присутствует при Ронсевальской битве, во время которой происходит трогательная и драматичная встреча сына с давно покинувшим его, но его не забывшим отцом. Как верно отметил Мартин Де Рикер, первоначальная версия поэмы о Гальене, восходящая к поздним рифмованным обработкам «Песни о Роланде», была искусственно (и довольно искусно) инкорпорирована в «третью жесту» — Гарена де Монглан¹⁸. Так наш цикл на позднем этапе его эволюции оказался связанным «семейными узами» с «королевской жестой». Но этого мало. Благодаря нехитрым процессам генеалогической циклизации наша «жеста» соединилась с циклом Доона де Майянс (или Рено де Монтобан) и с циклом поэм, рассказывающих о Первом крестовом походе. Произошло это следующим образом: племянница Гарена де Монглан Кларисса, согласно легенде, зафиксированной в поздних по времени возникновении, но самых ранних по эпической хронологии поэмах, выходит замуж за Рено де Монтобан. Мотив этот не играет никакой конструктивной роли ни в цикле, ни в конкретной поэме. Он характерен для позднего этапа развития цикла и всего старофранцузского эпоса, который все в большей степени начинал восприниматься как некое целое, как огромный замкнутый организм, как рассказ об автономном социуме, члены которого связаны между собой разнообразнейшими и сложными связями. Он и был в восприятии труверов и их слушателей таким социумом — французским обществом

¹⁸ См.: *De Riquer M. Les Chansons de geste françaises*. P., 1968. P. 207.

эпохи Каролингов. Французский героический эпос в совокупности относящихся к нему поэм не был простым набором разрозненных и разнохарактерных произведений. Напротив, в его эволюции отчетливо выявляется тенденция, вначале, возможно, произвольная, но затем безусловно сознательная, установить между отдельными памятниками разнообразие связи — сюжетные, семейные и т. д. Это происходило как внутри одного большого цикла, так и в эпосе в целом. Характерно, что об одном и том же событии может рассказываться в нескольких поэмах. Иногда это просто разные версии одного произведения, иногда же — произведения безусловно разные, подчас попадающие в один и тот же рукописный кодекс, но очень близкие по сюжету («Нарбоннцы» и «Отрочество Гильома»). Но порой поэмы могут совпадать лишь описанием одного какого-то эпизода, трактуемого в каждом случае достаточно самостоятельно (таково, скажем, повествование о Ронсевальской битве в «Песни о Роланде» и в «Гальене»).

Но, как мы уже говорили, данный цикл на позднем этапе своего существования разрывал хронологические рамки каролингской эпохи: в поэме «Отрочество Ренья» рассказывалось, как у героя рождается сын Танкред, деятельный участник Первого крестового похода и один из основных персонажей посвященных этому походу поэм. Мотив этот появился в то время, когда поход этот тоже стал уже далеким прошлым, и его события приблизились к «героическому веку» Каролингов, как бы став его органическим продолжением.

Но даже если мы отбросим эти весьма поздние поэмы, то связь цикла Гильома Оранжского с «королевской жестой» не исчезнет. Связь эта присутствует в «Жесте Гильома» едва ли не изначально. Эпический Гильом, как и его исторический прототип, начинает свою деятельность при Карле Великом: Эмери Нарбоннский отправляет своих сыновей ко двору императора, где они завоевывают заметное положение. Даже первые поэмы «малого цикла» («Отрочество Гильома» и «Коронование Людовика») во многом ориентированы на изображение внешней и внутренней политики Карла. Поэтому исследовательница эпоса Э. Н. Волкова не совершила большой ошибки, включив

в «королевскую жесту» такую «исконную» поэму нашего цикла, как «Коронование Людовика»¹⁹. Ведь там перед читателем не только появляется сам Карл Великий, но и решаются судьбы королевского дома: Гильом способствует коронованию сына Карла, а затем защищает молодого короля от взбунтовавшихся баронов и от попыток отнять у него императорский трон.

Следует заметить, что в большинстве произведений французского героического эпоса рассматриваются судьбы страны в теснейшей связи с судьбами королевского дома Каролингов. Поэтому Карл Великий оказывается в эпосе не просто главной фигурой, но и фигурой стержневой. Если в той или иной поэме речь идет не о самом Карле, то о его ближайших потомках (чаще всего) или о непосредственных предшественниках (Пипине Коротком и Берте Большеногой). При этом эталонная фигура Карла присутствует и в них — если не как действующее лицо, то как образец государственной мудрости и носитель идей объединения страны. Эта идеализация образа Карла Великого в разные исторические эпохи имела, конечно, разный смысл. В первые десятилетия после кончины императора его возвеличение было неразрывно связано с прославлением героических дел франков, возглавлявшихся Карлом, то есть носило глубоко патриотический характер. Дела и дни Карла уже становились прошлым, но прошлым относительно недавним, память о котором жила в сознании и дружинных певцов, и широких масс служилых людей. К тому же в возвеличении и прославлении государственной мудрости Карла и мощи созданной им империи были весьма заинтересованы его непосредственные потомки. Иначе обстояло дело на исходе XI столетия, когда стали возникать дошедшие до нас, как правило, в переработанном виде, памятники французского героического эпоса. Тогда эпоха Карла была уже далеким прошлым, хотя у нее и были точки соприкосновения с современностью (крестовые походы против «неверных» и постепенное вытеснение арабов из Испании). Песни об этом времени, исполняемые жонглерами, воспринимались как рассказы почти фантастические. Это, впрочем, может показать-

¹⁹ См.: Волкова Э. Н. Указ. соч. С. 81.

ся странным: ведь эпическая традиция, как нам уже не раз приходилось говорить, не знала перерывов и остановок. Она действительно была непрерывной, но не неизменной. Та мифологизация истории, о которой упоминалось выше, не могла не затронуть и монументальной фигуры Карла. Отметим, что Средневековье увлеченно создавало героев, творило о них легенды, но и активно искало таких героев в прошлом. Постепенно на первый план выдвинулись три равновеликие фигуры. Все они были бесспорно историческими личностями, но их трактовка в литературе Средневековья была далека от исторической достоверности. Первым из них был Александр Македонский, олицетворение молодого удачливого правителя и талантливейшего полководца древности. Другим — Карл Великий. Третьим — король Артур. Последний из-за скудности и противоречивости сведений о нем был наиболее удобной фигурой для создания всевозможных увлекательных легенд. Но многое роднит его литературный образ с образом Карла. И в фигуре короля Артура, и в фигуре Карла Великого подчеркнуты главным образом положительные, «идеальные» черты. И государства их — реальная империя Каролингов и вымышленная всемирная империя Артура — наделяются в эпосе и рыцарском романе утопическими чертами, что становится особенно очевидно в XII в., когда предания об Артуре или Карле воспринимаются как скрытый упрек современности, лишенной и таких замечательных деятелей, и насаждавшихся ими во многом образцовых и недостижимых порядков. Таким образом, историзация легенды и мифа, что происходит на втором этапе эволюции эпоса, неизбежно связана с утопической идеализацией описываемых в соответствующих литературных памятниках героев и событий. Показательно, что на третьем этапе эволюции эпоса, при романизации мифа, фигура Карла уже почти не привлекает внимания поэтов; основные посвященные ему произведения созданы раньше.

По модели образа Карла строятся в поэмах, в том числе в поэмах нашего цикла, образы других «отцов семей», «вождей кланов», «глав рода» и т. д., например образ Эмери Нарбоннского. Он, как и Карл, мудр, рассудителен, справедлив и т. д. Он имеет и внешние атрибуты образа Карла (каким изо-

бразил императора, скажем, безвестный скульптор XII в. на барельефе колонны собора св. Павла в Нарбонне) — он седобород, спокоен, уже немолод (а в поэме «Отрочество Ренье» Эмери уже 140 лет). Таким станет и Гильом на склоне лет. И все-таки Карл всегда превосходит других героев жест, даже скроенных по его меркам. Видимо, очень рано (когда точно — сказать, конечно, невозможно) возникает в эпической традиции и его антипод — король слабый, неопытный, но одновременно — неблагодарный и коварный. В подобном образе отразились, бесспорно, некоторые реальные черты французских королей IX и X вв. Но был здесь и некоторый литературный прием, точнее, воздействие архетипической модели: в архаических формах эпоса часто встречается мотив единоборства отца с сыном; затем это стало оппозицией: сильный отец — слабый сын. Поэтому и образы феодалов, героев жест, четко распределились по двум рубрикам: они либо продолжают дело Карла и всячески помогают его потомкам (хотя и могут находиться с ними во временном конфликте), либо этому делу противостоят, пользуясь неопытностью и слабостью наследников императора или даже ведя с ним самим ожесточенную борьбу.

Итак, почти весь фонд французских эпических памятников ориентирован в прошлое и приурочен к конкретной эпохе Каролингов. Как писал известный французский медиевист Рене Луи, «французский эпос по своей природе каролингский»²⁰. Но в центре внимания эпоса — не все Каролинги, а по преимуществу ранние. Возможно, как раз этим можно объяснить такой примечательный факт, как «южная» ориентация эпической традиции. О походах против норманнцев или бретонцев в поэмах повествуется достаточно редко. Представители северных народностей могут восставать против королевской власти Каролингов, представляя для нее серьезную угрозу, но подлинными и постоянными врагами оказываются в эпосе «неверные». Это прежде всего сарацины, но также турки, персы, венгры, болгары, загадочные «славяне» (или «славонцы») и даже пече-

²⁰ *Louis R. L'épopée française est carolingienne // Coloquios de Roncesvalles. Zaragoza, 1956. P. 327—460.*

неги. Подобный набор «врагов» указывает на время сложения песен: в IX и X вв. Западная Европа жила в постоянном страхе, опасаясь опустошительных нападений «неверных», и жадно ловила самые фантастические рассказы о них. В пору Крестовых походов, когда были созданы тексты большинства поэмы о Гильоме Оранжском, интерес к контактам с «неверными» получил новую опору и оправдание. Сарацины и их союзники оставались врагами, которые — в эпосе — одерживали порой временные победы, но которых ждало неизбежное поражение. Впрочем, среди них находились и друзья, вроде богатыря Ренуара, принявшего крещение и ставшего верным помощником графа Гильома (и даже породнившегося с императором). Среди же сарацинок находилось немало желанных невест — мотив женитьбы героя на принявшей христианство красавице сарацинке навязчиво повторяется из поэмы в поэму.

Борьба с «неверными» стала политической доминантой героического эпоса. В свете этой борьбы решались и проблемы королевской власти (она должна быть сильной и преодолевать внутренние смуты) и личных судеб героев (отвоевание у мавров фьефа тем рыцарем, который не имеет земельного надела или его лишился, женитьба на богатой красавице и т. п.). Борьба эта нередко бывала окрашена в религиозные тона, но это не исключало сатирического изображения служителей церкви и даже откровенно антиклерикальных настроений, которыми окрашены, скажем, некоторые сцены «Монашества Гильома». Идея этой борьбы придавала всему эпосу патристический пафос (к какому бы его циклу мы ни обратились), а также идеологическое и отчасти сюжетное единство.

3

В противовес «индивидуалистам», считавшим, что при создании французского героического эпоса «вначале была дорога» или «вначале был поэт», Р. Менендес Пидаль полагал, что «вначале была история»²¹. Поэтому небесполезно заняться ис-

²¹ *Menéndez Pidal R. Op. cit. P. 482.*

торическими прототипами героев наших поэм, прежде всего центрального персонажа — Гильома Оранжского.

Вопрос о прототипе героя цикла, естественно, привлекал внимание многих ученых. Вместе с тем все они понимали, что между историческим событием и историческим лицом и их отражением в поэтическом произведении не обязательно должна существовать прямая, непротиворечивая связь. Один из первых исследователей «Жесты Гильома» с этой точки зрения, Альфред Жанруа, писал: «Чего в действительности не следует непременно искать — это слишком тесной связи между исторической реальностью и ее отражением в поэзии; не следует стараться увидеть за каждым литературным персонажем персонаж исторический, чье имя и чьи основные черты совпадают с именем и с чертами литературного персонажа. Поэзия устраняет детали или то, что ей представляется лишь деталью, изменяет соотношение фактов, путает роли и сохраняет лишь упрощенный образ реальности. К тому же, как и в нашем случае, этот образ обычно наделен чертами подкупающего правдоподобия. И даже если случается так, что один из последних Каролингов зовется вовсе не Людовиком, а как-нибудь иначе, то и тогда я с не меньшей уверенностью буду отстаивать свою мысль о том, что имя это в определенное время стало символом королевской власти, ослабевшей, вырождающейся, теснимой более сильными противниками; и не приходится удивляться, что поэт дал именно это имя своему персонажу»²². Таким образом, в Людовике «жесты» предлагается видеть не сына Карла Великого Людовика Благочестивого (814—840), вернее, не только его, а «слабых» королей этой династии, на смену которой неизбежно пришла в 987 г. династия Капетингов. Не исключено, что на образ короля в поэмах о Гильоме Оранжском наслоились воспоминания о двух последних Людовиках из рода Каролингов — о Людовике IV Заморском (939—954) и Людовике V Ленивом (986—987). Первый из них смог удержаться на троне лишь с помощью могущест-

²² Jeanroy A. Etudes sur le cycle de Guillaume au court nez. Le Couronnement de Louis // Romania. T. XXV. 1896. P. 363.

венного графа Парижского; затем он вел долгую борьбу с нормандцами и побывал у них в плену в Лане и Ниме. Второй вообще пробыл королем немногим более года и погиб на охоте при загадочных обстоятельствах. Видимо, кличка «Ленивый» была дана ему недаром.

Так с Людовиком. А граф Гильом?

А. Жанруа уделяет ему в серии своих статей, вполне естественно, немало места. С точки зрения ученого, у героя этого цикла был только один прототип — граф Гильом Тулузский. Скрупулезный анализ соответствий и противоречий между поэмами цикла («Отрочество Гильома», «Нимская телега», «Взятие Оранжа»), с одной стороны, и латинским жизнеописанием Св. Вильгельма Желлонского — с другой, заставил исследователя заключить, что и старофранцузские поэмы, и латинское житие восходят к одним и тем же легендам, возникшим, видимо, уже в IX в., в которых причудливо отразились отдельные факты из жизни реального графа Тулузского²³. Других прототипов героя «жесты» А. Жанруа не видел.

Кем же был реальный Гильом?

Был он, по-видимому, весьма знатного происхождения. Отцом его был франкский граф Теодорик, матерью — Альда, дочь Карла Мартелла и, следовательно, сестра Пипина Короткого. Тем самым Гильом был двоюродным братом Карла Великого по женской линии. Как подчеркнул Жан Фраппье²⁴, этот важный факт не нашел в «Жесте Гильома» никакого отражения. Однако это умолчание не должно нас удивлять. Не то чтобы средневековые певцы об этом родстве забыли. Им оно было не нужно. В легенде о Гильоме, опоре королевской власти и защитнике страны, как она постепенно сложилась в течение «героического века», этот мотив был лишним. Эпический герой

²³ См.: *Jeanroy A. Etudes sur le cycle de Guillaume au court nez. Les Enfances Guillaume, le Charroi de Nimes, la Prise l'Orange; rapport de ces poèmes entre eux et avec la Vita Willelmi // Romania. T. XXVI. 1897. P. 1—33.*

²⁴ См.: *Frappier T. Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange. P., 1955. T. I. P. 66.*

опекает слабого короля и обороняет «милую Францию» не потому, что он двоюродный дядя Людовика и состоит с ним в достаточно близком родстве, а потому, что он эпический герой. Он станет родственником короля, женив его на своей сестре, и брак этот будет подтверждением его личных заслуг.

Вернемся, однако, к графу Гильому²⁵.

Около 790 г. Карл дал ему титул графа Тулузского. Тем самым Гильом сделался близким человеком сына Карла — Людовика, который числился в это время королем Аквитании, эфемерного королевства, созданного Карлом в 781 г. для внесения некоторого порядка в феодальную анархию и для охраны юго-западных рубежей своей державы. Людовику в это время (т. е. в 790 г.) было двенадцать лет, и он, по представлениям средневекового человека, уже выходил из «детского» возраста.

Вскоре Гильому и его королю пришлось пережить опустошительный набег сарацин (793), сжегших пригороды Нарбонна, направившихся к Каркассону, но затем повернувших на юг и ушедших в свои земли с богатой добычей. Гильом во главе малочисленного отряда пытался оказать сарацинам посильное сопротивление, потерпел неудачу, но нанес маврам ощутимый урон. Как рассказывали хроники, в решающей битве на реке Орбье Гильом своей рукой убил одного сарацинского «короля» и поразил многих «неверных». Хотя это сражение и заверши-

²⁵ Гильому как прототипу героя «жесты» посвящено изрядное количество работ. Этому вопросу так или иначе касались все исследователи, занимавшиеся этим эпическим циклом. Укажем лишь некоторые труды: *Bédier J.* Op. cit. P. 92—179; *Becker Ph. Aug.* Die altfranzösische Wilhelmsage und ihre Beziehungen zu Wilhelm dem Heiligen. Halle, 1896; *Cloetta W.* Introduction // Les deux rédactions en vers du Moniage Guillaume, chansons de geste du XII siècle. P., 1911. T. II. P. 1—58; *De Riquer M.* Op. cit. P. 129—131; *Frappier J.* Op. cit. T. I. P. 63—68; *Wathelet-Willem J.* Recherches sur la Chanson de Guillaume: Etudes accompagnées d'une édition. P., 1975. T. 1. P. 599—523; *Saxer V.* Le culte et la légende hagiographique de Saint Guillaume de Gellone // La Chanson de geste et le mythe carolingien. T. II. P. 565—589.

лось победой мавров, сил для дальнейшего наступления в глубь французской территории у них уже не было, и они повернули назад. Было бы преувеличением считать, как это делал в свое время В. Клётта²⁶, что Гильом действительно «спас Францию», но переосмысление событий в этом духе было вполне возможно, и в «героический век» эта неравная борьба небольшого франкского отряда с полчищем сарацин давала прекрасный повод для создания героической легенды.

Что делал Гильом Тулузский в течение следующих десяти лет — мы не знаем. Хроники и иные источники молчат. Не сообщает каких-либо подробностей и более позднее (и во многом основывающееся на легендах) латинское житие. Видимо, Гильом занимался какой-то административной деятельностью в Аквитанском королевстве, усмирал бунтующих гасконцев, собирал силы для новой военной конфронтации с сарацинами. В 803 г. граф Гильом принял участие в походе на Барселону. Город был взят после довольно долгой осады, и была основана «Испанская марка» — пограничный укрепленный административный округ (соответствовавший современной Каталонии). Если хронисты сообщают об этом событии не очень многословно (особенно об участии в нем Гильома), то иначе поступили поэты. Придворный поэт Людовика Эрмольд Нигелл воспел эту осаду в первой книге своей латинской поэмы «Прославление Людовика», написанной в 826 г. Гильому Тулузскому здесь отведено одно из первых мест и как инициатору похода, и как его участнику. Это свидетельство Эрмольда чрезвычайно важно, пожалуй, важнее, чем упоминания хронистов и агиографов. В поэме Эрмольда Нигелла Гильом уже наделен целым рядом черт, которые затем войдут в легенды о нем: он мудрый советчик короля, отважный и опытный воитель, надежная опора королевского дома, гроза мавров.

В это время (т. е. вскоре после взятия Барселоны) Гильом сблизился с видным церковным деятелем своего времени — Витицей (750—821), сыном графа Магелонского. При пострижении в монахи (782) Витица принял имя Бенедикта

²⁶ Cloetta W. Op. cit. P. 3.

и вошел в историю католической церкви под именем св. Бенедикта Анианского, реформатора бенедиктинского ордена и основателя ряда монастырей. В один из них — Анианский (недалеко от Монпелье) — Гильом сделал в 804 г. богатое пожертвование. В дарственном акте, датированном 15 декабря этого года, Гильом упоминает своих родителей Теодорика и Альду, братьев Теодорика и Теодуна, сестер Аббу и Берту, сыновей Виткара и Хидехельма, дочь Хеминбургу, жен Витбургу и Кунегунду: «Ego enim in Dei nomen Vuilhelmus... idcirco facinora mea minuanda vel de parentes meos qui defuncti sunt, id est genitore meo Teuderico et genetrice mea Aldane, et fratres meos Teodoino, et Teoderico et sorores meas Abbane et Bertane, et filios meos et filias meas Vuitcario et Hidehelmo et Helinbruch, uxores meas Vuitburgh et Cunegunde, pro nos omnibus superius nominatos dono...»²⁷.

Через два года, в 806 г., недалеко от Анианы в живописном, но довольно уединенном и диком (и в наши дни) предгории Центрального Массива Гильом основал небольшую обитель Желлону, где он тихо и скончался в 812 г., то есть задолго до тех событий, о которых рассказывают наши поэмы.

В память о героической и подвижнической жизни Гильома Желлонский монастырь был переименован в Сан-Гильемскую Пустынь, существующую и поныне. Произошло это в XII в., когда легенды о Гильоме уже воплотились в большом числе эпических поэм.

Монастырь лежал на пути паломников к Сантьяго-де-Компостела²⁸, и не приходится удивляться, что практичные монахи

²⁷ Цит. по кн.: *Bédier J.* Op. cit. P. 102—103 («Ибо я в Бозе зовущийся Вильгельмус... во смягчение проступков моих и моих покойных родителей, а именно отца моего Теодорика и матери моей Альданы, а также братьев моих Теодуна и Теодорика, и сестер моих Аббаны и Бертанды, и сыновей моих и дочерей Вуиткария и Хидехельма и Хеминбурги, а также жен моих Витбурги и Кунегунды, за всех нас вышеупомянутых передаю...»).

²⁸ См.: *Pückert W.* Aniane und Gellone, diplomatisch-kritische Untersuchungen zur Geschichte der Reformen des Benedictiner-

широко использовали бытовавшие в народе и дружинной среде эпические песни-рассказы о подвигах Гильома. Ж. Бедье полагал, что вся «жеста» возникла из взаимовыгодного сотрудничества жонглеров и клириков²⁹. В действительности все обстояло несколько иначе. Монастырская версия происхождения эпоса, в том числе и нашего цикла, давно решительно отвергнута. Теория Ж. Бедье слишком сужает почву возникновения эпоса и чрезмерно отодвигает время этого возникновения от «героического века». Вместе с тем участия монахов и агиографов-латинистов на определенных этапах формирования легенды о Гильоме отрицать нельзя. Но ученые-монахи не создавали легенду, они лишь фиксировали в своих текстах (и в бытовавшей в монастырях устной повествовательной традиции) заимствованные из эпических песен мотивы. Они их в известной мере сохраняли и даже кое в чем обогащали. Но не более.

Всесторонний анализ монастырской традиции дал в недавней своей работе Виктор Саксер³⁰. Не будем подробно излагать ее и тем более останавливаться на соперничестве двух соседних монастырей — Анианского и Желлонского, соперничестве, развернувшимся совсем не только вокруг культа св. Гильома Желлонского³¹. Полезней присмотреться, как развивалась монастырская легенда и в каком отношении находится она с реальным обликом влиятельного исторического персонажа и с образом героя эпического цикла. В качестве почитаемого в этом монастыре святого Гильом начинает упоминаться лишь в дарственных хартиях X и XI вв. (926, 983, 1031, 1048 гг.). Позже, уже в начале XII в., монахи из Желлоны фальсифицируют старый документ 804 г., вытравляя из него какое бы то ни было упоминание Анианского монастыря. Как справедливо под-

Ordens im IX. und X. Jahrhundert. Leipzig, 1899; Bottineau Y. Les chemins de Saint-Jacques. Paris; Grenoble, 1964. P. 71—78; Saint-Jean R. Saint-Guilhem-le-Desert // Languedoc roman. Pierre-qui-vire, 1975. P. 75—94.

²⁹ См.: Bédier J. Op. cit. P. 399—405.

³⁰ См.: Saxer V. Op. cit.

³¹ См. об этом: Cloetta W. Op. cit. P. 14—53.

черкивает В. Клётта³², в этой фальсификации мы должны обратить внимание на два момента. Во-первых, изменен порядок перечисления жен Гильома: Кунигунда поставлена на первое место, Витбурга — на второе. Во-вторых, упомянут племянник Гильома Бертран («... nepote meo Bertranno...»). Все это непременно указывает на тот факт, что эпическая традиция к этому времени уже окончательно сложилась: Витбурга-Гибор заняла в легенде центральное место (не обязательно как единственная жена героя, но как та, чья кончина заставила его уйти в монастырь), рядом с Гильомом появляется и неперемный персонаж эпоса — племянник протагониста. Такое же воздействие развитой эпической традиции обнаруживается в латинском жизнеописании Гильома, составленном в первой трети XII в. монахами Желлонского монастыря, и еще в ряде латинских текстов, относящихся к первой половине этого же столетия. Что касается Гильома Тулузского как реального исторического лица, то монастырская традиция начинает все более о нем забывать, поддаваясь воздействию традиции эпической.

К тому же мы располагаем и более ранними латинскими текстами, неопровержимо свидетельствующими о том, что формирование легенды о Гильоме Оранжевом следует отнести к достаточно отдаленным временам.

Один из подобных текстов — это так называемый «Гагский фрагмент». Его считают прозаической переделкой (видимо, в учебных целях) отрывка неизвестной нам латинской поэмы, «школьный» характер которой вполне очевиден: в гипотетически восстанавливаемом стихотворном тексте мы находим не просто ориентацию на античный опыт, а многочисленные прямые заимствования словосочетаний, выражений и частей фраз из Вергилия и других классиков. Датируется «Фрагмент» 980—1030 гг. — по данным палеографии³³. Сама же поэма, если она существовала как самостоятельное произведение, может быть отнесена к середине X в.

³² См.: Ibid. P. 23—25.

³³ См.: *Samaran Ch. Sur la date du fragment de La Haye // Romania. T. LVIII. 1932. P. 190—205.*

Во «Фрагменте» рассказывается об осаде какого-то города, о жаркой схватке внутри его стен и вне их. Г. Сюшье полагал, что имеется в виду осада Нарбонна³⁴. Такое предположение правомерно, но не безусловно: в эпической традиции изображение армии, идущей на приступ, достаточно трафаретно. Тут важно обратить внимание на персонажи, упоминаемые в тексте. Рядом с императором Карлом названы некие Бернардус, Бертранус, Эрналдус и Вибелинус, и нет никакого сомнения, что это три брата эпического Гильома и его племянник. Фигурирует здесь и сарацинский «король» Борель, встречающийся также в ряде поэм нашего цикла («Песнь о Гильоме», «Эмери Нарбоннский», «Алисканс», «Взятие Оранжа»). Наконец, играющий в отрывке ведущую роль некий «граф» — это бесспорно Гильом наших легенд.

Текст этот вызывал немало споров³⁵. Ж. Бедье, отстаивавший «монастырский» генезис эпических поэм (а следовательно, и их достаточно позднее появление), считал и «Гагский фрагмент» также очень поздним, к тому же не придавая его данным никакого значения. Он писал: «Предполагалось, что Гильом Тулузский с VIII по XI век не переставал жить в человеческой памяти; если старые легенды и песни, которые его вначале воспевали, и погибли, то — говорили — по крайней мере два свидетельства это подтверждают — поэма Эрмольда в IX в., “Гагский фрагмент” — в X в. Но если хорошенько разобраться, то окажется, что истинное значение этих свидетельств равно нулю. Поэтому нам приходится принять следующий простой факт: Гильом Тулузский вначале появляется в латинских хрониках IX в., затем — во французских романах конца XI — XII вв.; в промежутке же — ничего, ни одной строки, ни по-французски, ни на латыни, ничего, кроме полного молчания»³⁶. Утверждение странное, объясняемое лишь слепой приверженностью «монастырской» версии.

³⁴ См.: *Suchier H. Introduction // Les Narbonnais, chanson de geste. T. II. P., 1898. P. LXVI—LXVIII.*

³⁵ Их перипетии живо описаны Ж. Фрапье. См.: *Frappier J. Op. cit. T. I. P. 69—76.*

³⁶ *Bédier J. Op. cit. P. 177.*

Ж. Бедье не знал к тому же о существовании еще одного интересного текста. Это так называемая «Сан-Эмилианская запись», открытие которой в 1953 г. испанским ученым Дамасо Алонсо³⁷ породило новые споры и новые гипотезы. Гильом здесь назван среди других участников похода 778 г. вместе с Роландом, Оливье, Турпином, Ожье-Датчанином и собственным племянником Бертраном. Тем самым герой нашей «жесты» упомянут среди самых популярных героев эпических поэм. Но для Бедье существенным было не только многовековое «полное молчание», но и тот факт, что те сведения, которыми располагали поэты XI и XII вв. относительно реального Гильома Тулузского, содержались в монастырских хрониках. И нигде больше³⁸.

Действительно, видимо, нигде. Но вот что примечательно. Если взять наш цикл во всей его полноте и представить в виде связного сюжетного повествования, то количество «сюжетных единиц», имеющих параллели в латинских хрониках, совершенно ничтожно. К тому же, как убедительно показал В. Клётта³⁹, они в основном относятся к тем поэмам «Жесты Гильома», которые повествуют о его «монашеском» конце. Это и понятно: монастырские хроники фиксировали из жизни исторического Гильома и из его поэтической биографии прежде всего то, что так или иначе бывало связано с их собственной историей. То есть то, о чем рассказывалось в монастыре, о чем там помнили и что, возможно, имело место в действительности. Можно предположить, что в данном случае обмен был обоюдный: жонглеры, останавливавшиеся на ночлег в монастырях, узнавали кое-что от их обитателей; те, в свою очередь, прислушивались к баснословиям бродячих певцов. Но, помимо обмена, был и отбор: каждая из сторон использовала лишь то, что ей подходило. Как иначе объяснить постоянное несовпадение сюжетов

³⁷ См.: *Alonso D.* La primitiva epica francesa a la luz de una Nota Emilianense // *Revista de Filologia Española*. Т. XXXVII. 1953. P. 1—94.

³⁸ См.: *Bédier J.* Op. cit. P. 179.

³⁹ См.: *Cloetta W.* Op. cit. P. 116—130.

монастырских легенд и эпических песен? Монастырская и эпическая традиции существовали параллельно, в определенные моменты обогащали друг друга, но никогда не сливались.

Нельзя также не обратить внимание на то, что эпическая традиция постоянно проходит мимо целого ряда очень «выигранных», исторически зафиксированных фактов. Так, о родстве Гильома Тулузского с Карлом Великим (что не было использовано в «жесте») мы уже говорили. Укажем еще на один примечательный факт, отмеченный в свое время Жозефом Кальметтом⁴⁰. Гильом состоял в родстве с предками будущих Капетингов. Сестра его первой жены Витбурги (имени этой сестры мы не знаем) была матерью Эда, графа Орлеанского, который, таким образом, был кузеном Бернара Септиманского, сына Гильома. Дочь Эда Эрментруда вышла замуж за Карла Лысого, сына Людовика Благочестивого. Но Эд Орлеанский был дядей графа Анжуйского Роберта Сильного (ум. в 866 г.), прадеда Гуго Капета. То, что внучатая племянница исторического Гильома стала французской королевой, возможно, отразилось в «жесте» в браке сестры Гильома и Людовика. Родство с Капетингами, как полагает Ж. Ватле-Виллем⁴¹, повлекло за собой появление имени Элис (Аэлиса) среди персонажей тех поэм цикла, которые возникли достаточно поздно, например в поэме «Алисканс» (имя Аэлиса довольно часто встречалось в королевской семье). Впрочем, это можно только предполагать, и сама исследовательница на этом не настаивает. Но, кроме этих незначительных деталей, эпическая традиция родством Гильома с молодым королевским домом Капетингов не воспользовалась совсем.

На бытовавшие в репертуаре жонглеров, а следовательно, и в широких кругах слушателей (от могущественных феодалов и князей церкви до рядовых рыцарей и даже простолюдинов) легенды о Гильоме по мере сложения его «жесты» накладыва-

⁴⁰ Calmette J. La famille de Saint Guilhem et l'ascendance de Robert le Fort // *Annales du Midi*. Т. XXXIX. 1928. P. 225—245.

⁴¹ См.: *Wathelet-Willem J. La femme de Rainouart // Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à J. Frappier*. Genève, 1970. Т. II. P. 1103—1118.

лись новые мотивы, поставляемые повседневной действительностью Средневековья. Полагают, что здесь не могло обойтись без других «Гильомов», не имевших никакого отношения к Гильому Тулузскому, но отложившихся в памяти народа. Было бы упрощением полагать, что их черты автоматически наслаивались на черты прототипа. Но отрицать их даже минимальное участие в формировании образа эпического персонажа, как это делал Ж. Бедье, также, пожалуй, не стоит. Кратко перечислим этих «претендентов»⁴².

Наиболее «ранний» Гильом — это какое-то лицо (быть может, носившее и другое имя), «игравшее значительную роль в 813 г.»⁴³. О нем мы ничего не знаем.

Следующий «претендент» — это Гильом Готский, сын Бернара Септиманского, то есть внук Гильома Тулузского. Он был убит в Барселоне в 850 г. Как считал Ж. Бедье, ссылаясь на одну из статей Ф. Лота, этот Гильом не имел отношения к сложению интересующей нас легенды⁴⁴. Но отметим: он был известен как неутомимый борец с сарацинской экспансией, он пал во время какого-то вооруженного конфликта в Барселоне, его отца звали Бернаром, а сам он был внуком Гильома из Желлоны. Не обогатил ли он легенду какими-то существенными мотивами? Мы об этом просто ничего не знаем: сведения о его жизни слишком бедны.

Девятое столетие больше не знает «подходящих» Гильомов. Зато следующий век на них весьма богат. Их по меньшей мере семь.

Это Гильом I Благочестивый, граф Овернский и герцог Аквитанский, умерший в 918 г. С его фигурой связывают отдельные мотивы «Монашества Гильома»⁴⁵, против чего Ж. Бедье

⁴² Ср.: *Bédier J.* Op. cit. P. 181—183.

⁴³ *Paris G.* Op. cit. P. 67.

⁴⁴ См.: *Bédier J.* Op. cit. P. 186. Ср.: *Lot F. Vivien et Larchamp // Romania.* Т. XXXV. 1906. P. 260.

⁴⁵ См.: *Paris G.* С. г. de: *Revillaut Ch.* Etude historique et littéraire sur l'ouvrage latin intitulé Vie de Saint Guillaume. P., 1876 // *Romania.* Т. VI. 1877. P. 471.

решительно возражал⁴⁶. За ним идет Гильом II, прозванный «Молодым», племянник предыдущего, граф Овернский и герцог Аквитанский с 918 по 927 г. Следующий — Гильом I Длинная Шпага, герцог Нормандский с 927 по 942 г. Затем Гильом III, прозванный Разрубающим Железо, граф Тулузский в 950 г. Следующий по времени — Гильом III, прозванный Конопатым, граф Пуатье с 950 по 963 г. За ним идет Гильом I, граф Прованский с 961 по 992 г. Отдельные историки приписывали ему внушительные победы над маврами; как полагал Леон Готье⁴⁷, черты этого графа Прованского дополнили облик эпического Гильома. Позже выяснилось, что граф сражался с сарацинами не более часто и не более доблестно, чем любой его современник⁴⁸, победа же при Фраксинэ, отождествляемая со сражением на реке Орбье Гильома Тулузского, в действительности была одержана Ромбаутом, братом графа, а не им самим. Упомянем также Гильома Железная Рука, сына Гильома Конопатого, графа Пуатье, герцога Аквитанского в 963—994 гг. О нем мы знаем не слишком много; но вот некоторые важные сведения, на которые обратил внимание В. Клётта⁴⁹. Гильом был братом Аделаиды, жены Гуго Капета, на которой тот женился в 970 г. Уместно предположить, что на определенном этапе эволюции «жесты» этот брак отразился в ней (там король Людовик берет в жены сестру героя Бланшефлор). Можно упомянуть, наконец, Гильома, графа Монтрейского; впрочем, о нем мы почти не располагаем точными сведениями.

С Гильомом Железная Рука, графом Анжуйским, мы вступаем в XI столетие, время возникновения дошедшего до нас текста самой ранней из рассматриваемых здесь поэм. Этот Гильом был сыном Танкреда Отевильского и стал графом в 1043 г. Во главе отряда нормандских смельчаков он дерзко

⁴⁶ См.: *Bédier J.* Op. cit. P. 360—364.

⁴⁷ См.: *Gautier L.* Les Epopées françaises. P., 1882. T. IV. P. 108.

⁴⁸ См.: *Bédier J.* Op. cit. P. 185—186.

⁴⁹ См.: *Cloetta W.* Op. cit. P. 159—161.

вторгся в византийские владения в Южной Италии и основал там эфемерное независимое графство. Уже после его смерти его единокровные братья Роджер и Роберт Гвискар завладели Калабрией, а затем и Сицилией и основали там нормандское королевство. Можно предположить, что все эти события как-то отразились — в переосмысленном виде, конечно, сгруппировавшись вокруг одного персонажа — в «Монашестве Гильома» (лессы LI—LXXIX; эпизод с сарацинским «королем» Синагоном). Ж. Бедье, естественно, это отрицал⁵⁰. Одиннадцатый век знал и других Гильомов, которые так или иначе могли сообщить какие-то собственные черты герою «жесты». Один из них — это граф Бёзалю, прозванный «Труннусом» (т. е. «Проставным Носом»). Здесь обращает на себя внимание мотив отрезанного носа (в схватке с сарацинами?) и наличие брата, носившего традиционное для нашего цикла имя Бернара. Ж. Бедье довольно убедительно показывает его непричастность к интересующим нас легендам⁵¹. Видимо, не имеет к ним отношения и Гильом Монтрейский, командовавший папскими войсками при папах Николае II (1058—1061) и Александре II (1061—1074), хотя на отдельные мотивы и эпизоды поэмы «Коронавание Людовика» наличие этого смелого и опытного военачальника в середине XI в. и могло повлиять.

Двух Гильомов «поставило» XII столетие. Они были братьями, хотя и носили одинаковое имя, что нередко случалось в многодетных семьях, к тому же если у их глав было несколько жен. Первый был сеньором Монпелье, принимал участие в осаде Альмерии в 1147 г., придя на помощь королю Кастилии Альфонсу VII. Это можно сопоставить с описанной в «Монашестве Гильома» осадой Палермо. После смерти жены Гильом, как и наш герой, ушел в монастырь. Его брат, сеньор Оммела, женился после 1126 г. на некоей Тибурк, графине Оранжевой. Еще одного Гильома, носившего кличку Короткий Нос, упоминает Г. Парис⁵², но сведений о нем никаких нет.

⁵⁰ Bédier J. Op. cit. P. 186—195.

⁵¹ См.: Bédier J. Op. cit. P. 196—200.

⁵² См.: Paris G. La littérature française au Moyen Age. P. 67.

Как уже говорилось, в науке существует немало точек зрения относительно прототипов героя нашей «жесты». Но сводятся они к двум отчетливо противостоящим концепциям. Одной из них придерживался Ж. Бедье. Он видел лишь одного прототипа — Гильома Тулузского, ставшего затем местным католическим святым под именем Гильома Желлонского, чье латинское житие было составлено, с вполне понятным умыслом, в первой половине XII в. Вокруг реальных фактов его жизни концентрировались романтические истории, и постепенно — в интересах монахов монастырей «Тулузской дороги» (*Via Tolosana*) — сложилась эпическая биография героя.

Фердинан Лот полагал, что нельзя исключать воздействия на формирование легенды каких-то исторических лиц и событий IX и X вв.⁵³, то есть слияния в художественном образе черт нескольких реальных персонажей. Множественность прототипов наиболее последовательно отстаивал еще Леон Готье, писавший: «Чтобы создать легенду о нашем Гильоме, сплести легенды или истории о нескольких Гильомах. Точнее говоря, их не сплести, а создали из них амальгаму. Из каждой из легенд взяли одну или несколько черт, которые довольно искусно скомпоновали и все их связали с историей центрального Гильома»⁵⁴. Показательно, что один из последних исследователей «Жесты Гильома», Жан Фраппье, не встает безоговорочно на ту или другую точку зрения⁵⁵.

Но, помимо вопроса о прототипах, есть проблема отражения в «жесте» тех или иных исторических событий VIII—XI вв. Ограничимся «малой жестой», то есть упомянутыми выше шестью «основными» поэмами.

В «Отрочестве Гильома» можно сопоставить с описываемой в произведении осадой Нарбонна лишь неоднократные нападения на этот город сарацинских отрядов (такие нападения имели место в 721, 793, 1018—1019 гг.⁵⁶).

⁵³ См.: *Lot F. Etudes sur les légendes épiques françaises. P., 1970. P. 250.*

⁵⁴ *Gautier L. Op. cit. T. IV. P. 92.*

⁵⁵ См.: *Frappe J. Op. cit. T. I. P. 66.*

⁵⁶ См.: *Henry P. Introduction // Enfances Guillaume, chanson de*

Больше достоверных исторических фактов отразилось в поэме «Коронование Людовика». Все пять основных эпизодов произведения отмечены «воспоминанием» о конкретных исторических событиях, хотя все они выступают в произведении в переосмысленном виде. Так, сцена коронавания Карлом сына бесспорно может быть соотнесена с торжественным событием 813 г., когда Людовик был коронован в Ахене. Но уже Ж. Бедье⁵⁷ отмечал разительное отличие исторического факта от его трактовки в поэме. Главное и решающее изменение, внесенное поэтом, — это участие Гильома в событии и его драматический характер. Все остальные отличия продиктованы этим. Мифологизация истории здесь выявляется со всей очевидностью. Во втором эпизоде поэмы видели отзвуки осады сарацинами Салерно в 873 г., но Марио Рок убедительно показал, что здесь скорее изображено нападение на Рим в 846 г. арабского флота, поднявшегося по Тибру на легких судах и основательно разграбивших Вечный город⁵⁸. Третий эпизод «Коронования» — пленение короля Людовика в Туре — отразил не какое-то одно историческое событие, а общую атмосферу борьбы королевской власти с непокорными феодалами. При этом противниками короля выступали его собственные сыновья (Пипин, Лотарь и др.). Правда, высказывались предположения, что здесь как-то переосмыслены отдельные факты правлений Людовика IV Заморского, Людовика V Ленивого или же Карла Лотарингского (середина и вторая половина X в.), когда королевская власть подвергалась особенно сильным ударам, вовлеченная в стихию феодальной анархии. Это тоже можно принимать в расчет. Как очень верно писал Ж. Фрапье, «трувер не думал ни о каком конкретном событии. Тем не менее, даже не обращаясь к помощи какой-либо

geste du XIII siècle. P., 1935. P. XLI.

⁵⁷ См.: Bédier J. Op. cit. P. 225. Ср.: Frappier J. Les Chansons de geste du cycle de Guillaume d'Orange. P., 1967. T. II. P. 91—94.

⁵⁸ См.: Roques M. L'élément historique dans «Fierabras» et dans la branche. II du «Couronnement Looïs» // Romania. T. XXX. 1901. P. 161—181.

хроники, он, конечно, знал, что последние Каролинги и первые Капетинги должны были не раз вести борьбу против восставших вассалов. Они знали, что слабое королевство нуждалось в заступниках. И вот на этом историческом фоне они плели свои измышления»⁵⁹. Четвертый эпизод «Коронования» рассказывает о том, как Гильом освободил Рим, захваченный немецким узурпатором. Тут опять-таки видели отражение ожесточенного соперничества из-за французского престола Ги Сполетского и Эда (в 891 г. Ги захватил Рим, где папа Стефан VI короновал его императорской короной), либо одно из многочисленных военных столкновений с немецкими войсками кого-то из Оттонов. Наконец, в последнем эпизоде поэмы, повествующем о смутах во французском королевстве, нашло отражение не какое-то одно историческое событие, а общая обстановка конца X — XI столетия, когда королевский домен катастрофически уменьшался, раздираемый непокорными феодалами; к моменту смерти Генриха I (незадачливого мужа Анны Ярославны) домен этот вообще ограничивался Парижским районом (1060).

Историческая основа «Нимской телеги» несколько иная. Отметим прежде всего, что при Каролингах Ним не находился под мавританским владычеством. Мавры захватывали город в 719 и 737 гг., направлялись к его стенам, но так и не доходили до них в 793 г. Таким образом, никакого отвоевания Нима Гильомом или каким-нибудь другим франкским военачальником не было и не могло быть. Но другие города Прованса и Лангедока сарацины брали, их у них отвоевывали (например, Нарбонн, Жерону, Барселону). Поэтому мотив отвоевания пришел в поэму из реальной действительности.

«Взятие Оранже» также не имеет точной исторической основы, хотя этот город в долине Роны и находился в VIII в. под сарацинским владычеством. Но Гильом Тулузский никогда его не брал штурмом. Впрочем, в латинском жизнеописании св. Вильгельма, составленном монахами Желлоны, этот захват города представлен как одно из самых славных воин-

⁵⁹ *Frappier J.* Op. cit. Т. II. Р. 104.

ских свершений героя. Здесь рассказывается, что Гильом «вошел в Септиманию и, перейдя Рону, расположил свои войска вокруг стен Оранжа, который сарацины во главе с их Тибо давно уже держали в своих руках. Гильом быстро разбил и обратил в бегство захватчиков, хотя в дальнейшем ему пришлось немало претерпеть в Оранже и из-за Оранжа, что он перенес весьма достойно. После того как он с великим трудом завоевал этот город, с согласия всех своих людей он решил оставить его себе и сделал его главной своей резиденцией. Вот почему город этот из-за славы столь великого воина почитается теперь на всем белом свете»⁶⁰. Действительно, как увидим, в эпической традиции завоевание Оранжа постепенно стало центральным событием в поэтической биографии Гильома.

Относительно того, почему имя героя «жесты» оказалось связанным с Оранжем, высказывалось немало догадок. Наиболее эффектно, но все-таки не до конца убедительно предположение Анри Грегуара⁶¹, полагавшего, что Оранж привлек эпических певцов своими замечательными сооружениями римской эпохи, в частности термами, театром и триумфальной аркой (хорошо сохранилась до наших дней), воздвигнутой в память о победе Мария над тевтонским вождем Тевтободом (102 г. до н. э.). Как полагал А. Грегуар (к нему осторожно присоединился и Ж. Фрапье⁶²), трансформация имени этого тевтона-великана, изображенного на арке (Teutobodus-Theobaldus-Thibaud), объясняет явно неарабское звучание имени первого мужа Орабль. Конечно, в сознании средневекового европейца могла происходить подмена древнеримских реалий заместившими их арабскими: Ю. Балтрушайтис верно подметил, что и греко-римские постройки, и постройки мусульманские нередко смешивались, попадая в один недифференцированный разряд

⁶⁰ Цит. по кн.: *Bédier J.* Op. cit. P. 117.

⁶¹ См.: *Grégoire H.* Les monuments inspireurs. Comment Guillaume de Toulouse devint Guillaume d'Orange // *Provence historique.* Т. 1. 1950. P. 32—44.

⁶² См.: *Frappier J.* Op. cit. Т. II. P. 276—278.

«нехристианских»⁶³. К этому можно добавить, что подчас греко-римская постройка обростала добавлениями и пристройками иного, мавританского стиля.

Вместе с тем примечательных архитектурных памятников, возведенных в римскую эпоху, на территории средневековых Лангедока и Прованса, было более чем достаточно. Поэтому «выбор» Оранжа либо был случаен, либо объяснялся иными мотивами, о которых мы можем только гадать.

Среди таких предположений может быть и следующее. Как будет показано ниже, на определенном этапе эволюции «жесты» и развития легенд о Гильоме и его роде появляется мотив «раздела сферы влияний» между семью сыновьями Эмери Нарбоннского. Мотив этот достаточно поздний. При распределении фьефов Гильому достается Оранж и его окрестности не только потому, что другие вакансии заняты остальными братьями, но также и из-за того, что в конце X в. в районе Оранжа (точнее, между Авиньоном, Оранжем и Карпентра) находилась резиденция Гильома I, графа Прованского. Видимо, здесь, в церкви св. Майёля, граф и был похоронен⁶⁴. Воспоминание о графе Гильоме, сражавшемся в этих местах с сарацинами и устроившем тут свою ставку, переместило, резиденцию эпического героя из Барселоны в Оранж.

С этой локализацией владений Гильома в районе Роны связано и перемещение места решительной битвы с сарацинами, если сопоставить «Песнь о Гильоме» и более позднюю поэму «Алисканс». Географическое положение Ларшана (в первой поэме) неопределенно. С одной стороны, сарацинский флот поднимается вверх по Жиронде, и следовательно, место сражения находится не очень далеко от атлантического побережья. С другой стороны, в поэме говорится, что Ларшан находится в Берри, недалеко от Буржа. Но далее (ст. 712) сказано, что Ларшан удален всего на 15 лье от Барселоны. Как

⁶³ См.: *Baltrušaitis J.* Le Moyen Age fantastique, antiquité et exotisme dans l'art gothique. P., 1955. P. 8.

⁶⁴ См.: *Wathelet-Willem J.* Recherches sur la Chanson de Guillaume. P. 614—616.

полагал Ж. Фраппе⁶⁵, появление «Жиронды» легко объяснить: это результат путаницы, вызванной упоминанием другого каталонского города, Жероны, нередко называемой в эпических памятниках «Жираной» и даже «Жирондой». Поэтому ученый видел в загадочном Ларшане расположенное к северу от Барселоны местечко Аргентона. Другие исследователи, в частности Ж. Ватле-Виллем (ссылающаяся на Р. Лежен)⁶⁶, полагали, что автор поэмы не имел в виду никакого конкретного топонима, он говорил лишь о некоем «раскаленном поле на морском берегу» («L'are champ sur mer»). Эта географическая неопределенность сменяется очень точным обозначением места действия в поэме «Алисканс». Здесь роковая для франков битва разворачивается вокруг древнеримского кладбища на окраине средневекового Арля. Смысл подобного перемещения понятен: коль скоро Гильом из Барселоны перебирается в Оранж, туда же передвигается и место главной для данной поэмы битвы. Что касается столкновения войск Гильома Тулузского с сарацинами на реке Орбье (793 г.), о котором мы говорили выше, то для изображения сражения при Ларшане-Алискансе оно могло послужить лишь отправным мотивом. Никаких конкретных подробностей реального сражения в поэму не перешло.

Если мы обратимся к последней из рассматриваемых поэм — к «Монашеству Гильома», то в ее исторической основе следует различать два ряда фактов. Один из них связан с деятельностью Гильома Тулузского в бытность его монахом Анианского монастыря. Это прежде всего его вражда с настоятелем и другими монахами, основание Желлонской Пустыни и т. д. Исторический Гильом действительно в какой-то момент покинул Аниану и основал «дочернюю» обитель. Возможно, это было вызвано каким-нибудь внутримонашеским конфликтом. По крайней мере в последующие века между двумя монастырями существовали соперничество и вражда. Второй ряд фак-

⁶⁵ См.: *Frappier J.* Op. cit. T. I. P. 170.

⁶⁶ См.: *Wathelet-Willem J.* Recherches sur la Chanson de Guillaume. P. 606—609.

тов — это военные предприятия Гильома, описанные в поэме⁶⁷. Одно из них — это нашествие сарацинского «короля» Синагона и его последующий разгром. Здесь некоторые исследователи видят осаду Палермо нормандцами в 1071—1072 гг. и вообще их проникновение на юг Италии. Осада Парижа «королем Коимбры» Изоре сопоставляется с осадой этого города германским императором Оттоном II в 978 г., а описание поединка Изоре и Гильома — с описываемыми в хрониках поединками предводителя немецкой армии с одним из рыцарей Гуго Капета. Так, В. Клетта приводит из латинской «Хроники деяний графов Анжуйских», написанной в XII в., рассказ о том, как знаменосец короля Франции граф Анжуйский Готфрид I принял вызов хвастливого датчанина из армии Оттона, каждый день подъезжавшего к городским стенам и предлагавшего помериться с ним силой. Готфрид, между прочим, не был среди осажденных; он только что прибыл из провинции, остановился, как и Гильом в поэме, вне стен Парижа, как и наш герой, отрубив голову противнику, отдал ее простолюдину и т. д. Но все это — не источники эпизодов поэмы, а мотивы, общие ряду произведений средневековой словесности.

Множественность источников и прототипов отдельных поэм и персонажей подводит нас к вопросу о путях возникновения и эволюции всей «Жесты Гильома».

4

Разветвленность «Жесты», обилие входящих в нее памятников первостепенного значения, глубина и широта ее идеологического содержания — все это говорит о том, что в основу сюжета ее не могло лечь какое-то одно историческое событие, пусть и достаточно яркое по существу. У «Жесты Гильома» не было какого-то одного сюжетного ядра. Их было несколько. Одни из них изначально были связаны с фигурой Гильома Тулузского, другие, возникнув вне какой бы то ни было зависимости от нее, затем с ней совместились. Последнее, например, хо-

⁶⁷ См.: Cloetta W. Op. cit. P. 134—145.

рошо иллюстрируется поэмой «Взятие Оранжа», одной из древнейших в цикле (мы имеем в виду ее сюжет, а не дошедший до нас текст). Но сначала обратимся к другим поэмам, генетически более связанным с историческим Гильомом. Уже у Эрмольда Нигелла Гильом выступает верным стражем интересов королевского дома и мудрым советчиком молодого короля. Таким он остается на протяжении всего цикла. Взаимоотношения с королем постоянно занимают героя, в каких бы приключениях он ни участвовал. Понятно, откуда этот мотив. Он продиктован и обстановкой при королевском дворе в пору правления первых потомков Карла Великого, и шаткостью положения первых Капетингов, долго и трудно утверждавших свое право на французский трон. Исторический Гильом действительно верно служил своему молодому королю, хотя и не совершал ради него всех тех подвигов, о которых рассказывается в поэмах.

С особой отчетливостью это проявилось в поэме «Коронавание Людовика». Здесь перед нами — еще совсем молодой король, слабый, неопытный, трусливый. Что еще хуже — неблагодарный и несправедливый. Образ его — последовательное отрицание основных черт идеального монарха — Карла. Но события, описанные в поэме, — для Людовика хорошая школа. Поэтому в поэме, которая также одна из самых старых в цикле, столь большое место занимают вопросы прав и обязанностей государя. Об этом говорит сыну состарившийся Карл Великий в сцене коронавания в Ахене, потом будет напоминать Гильом.

Проблема взаимоотношений вассала и сюзерена, возникнув в памятниках IX столетия, продолжала сохранять актуальность на всем протяжении эволюции эпической традиции. Можно даже сказать, что актуальность ее неизменно «нарастал»: идея безоговорочного подчинения монарху постепенно преображалась в идею почти равноправного договора с ним. Результатом этой эволюции явилось появление большого числа памятников о непокорных феодалах, не только ведущих открытый торг с королем, но и вступающих с ним в борьбу. Король не становился, конечно, как в пору Раннего Средневековья, «первым среди равных», но подчинение ему ставилось в зависимость от

доброй воли вассала. Оправданием тому стали примеры плохих монархов, каким выступает в нашем цикле король Людовик. Королевская власть уступает ореол святости идее государственных интересов, пользы общего дела, идее Родины. Родина, «милая Франция», и власть императора при Карле Великом воспринимались нерасторжимыми; при наследниках Карла между ними пролегла заметная грань.

Рядом с этой магистральной темой мы находим уже в «Коронении» (и в еще большей степени — в ряде других поэм цикла, прежде всего в «Песни о Гильоме») мотив защиты христианского мира (= империи Каролингов) от натиска «неверных». Вообще это была одна из ведущих идеологических доминант всего французского героического эпоса. Но тема эта тесно связана с первой — с идеей постоянной помощи и поддержки слабого государя: Гильом, как и другие эпические герои, проявляет сноровку и героизм прежде всего в обороне отечества.

Опека монарха и борьба с «неверными» находят сильный импульс в мотиве неудачного, проигранного сражения. Этот мотив возникает в поэмах цикла постоянно. Чаще всего — это временное поражение, за которым вскоре же следует решающая и полная победа. Например, в поэме «Отрочество Гильома» дети Эмери Нарбоннского и он сам нередко оказываются на краю гибели; героев обступают сотни врагов, их кони убиты, мечи расколоты, щиты разрублены в щепы — и вот они уже в руках врага. Но в последний момент подспевает помощь, они вновь на свободе и отважно рубятся с сарацинами. Приблизительно по такой же модели строятся и картины поединков самого Гильома или его сподвижников (нападают ли на них несметные полчища мавров или шайка воров, окружившая одинокого Гильома в глухом лесу): когда герои вот-вот падут под ударами противников, им удается собраться с силами и нанести всё решающий последний удар.

Рассказ о тяжелом поражении, о неравной битве был одним из сюжетных ядер «жесты». Пусть поражение Гильома Тулузского на реке Орбё было почетным и даже в какой-то мере установило мавританское нашествие. В эпической традиции оно было переосмыслено и претворилось в один из центральных,

наиболее трагически напряженных и возвышенных эпизодов цикла. Происходит это после многих славных побед, после отвоевания у «неверных» богатых городов и мощных крепостей. На этот раз в сражении верх одерживают сарацины. Франки гибнут все до единого. Происходит это при топографически неотожествимом Ларшане или в предместье Арля Алискансе. Рассказывается об этом в первой части «Песни о Гильоме» и в более поздней поэме «Алисканс». Эту часть «Песни» считают не только древнейшим из дошедших до нас текстов «жесты», но и, возможно, древнейшим произведением всего цикла, хотя сохранившийся лондонский текст искажает первоначальную версию. Первая часть «Песни» знает не все детали легенды о Гильоме: Оранж еще не стал резиденцией графа, Гильом еще не наделен полным «набором» братьев и т. д. Но тем яснее древность мотива поражения. Здесь закономерно напрашивается сопоставление с «Песнью о Роланде».

И в этом великом памятнике французского героического эпоса небольшой арьергардный бой переосмыслен как решающая схватка двух миров — христианского и мусульманского, в которой ярко высвечены героические характеры протагонистов. На сходство двух произведений указал в свое время еще Морис Вильмот⁶⁸; его наблюдения были затем развиты Ж. Ватле-Виллем⁶⁹. Бельгийская исследовательница убедительно показала несомненный параллелизм двух поэм в разработке и трактовке ряда их ключевых эпизодов. Еще важнее, что она вскрывает и существенные различия двух «Песней» в осмыслении центрального мотива — рокового боя и поведения в нем протагонистов. Так, в этих параллельных эпизодах Ж. Ватле-Виллем тонко подметила различия в психологической мотивированности поведения Роланда и Вивьена. Исследовательница пишет: «Вивьен настаивает, требуя предупредить Гильома, подобно тому, как Оливье настойчиво советует Ро-

⁶⁸ См.: *Wilmotte M. La Chanson de Roland et la Chanson de Willame // Romania. T. XLVI. 1915. P. 53—86.*

⁶⁹ См.: *Wathelet-Willem J. Recherches sur la Chanson de Guillaume. P. 453—472.*

ланду позвать Карла. И Эстурми возражает на мудрые советы Вивьена точно так же, как упорствует Роланд. Позже, когда Роланд хочет затрубить в рог, Оливье противится этому; точно так же, когда Тибо хочет позвать Гильома, этому противится Вивьен, Оливье повторяет доводы, которые приводил Роланд, Вивьен повторяет слова Эстурми»⁷⁰. Но ситуация здесь иная: «Роланд не хотел показаться малодушным в тот момент, когда понял, что битва неизбежна; на него было возложено поручение, и он хотел его выполнить. Когда же он понимает, что его ждет поражение, он хочет предупредить Карла, и Турпин оценивает это очень здраво — нельзя оставлять короля в неведении об опасности. В «Песни о Гильоме» можно было предупредить Гильома, но Тибо в пьяном бахвальстве не делает этого, когда же он оказывается лицом к лицу с врагом, он трусливо хочет звать на помощь. И тут Вивьен противится этому»⁷¹.

Но для нас важны не только эти совпадения и эти тонкие психологические различия, не только тот факт, что автор одной из версий «Песни о Гильоме» бесспорно был знаком с оксфордской редакцией «Песни о Роланде» (что подтверждается анализом композиции двух поэм и их стилистики). Важнее, что в центре обоих произведений находится рассказ о неравной битве с превосходящими силами противника, о мужественном поведении молодого рыцаря и о его героической гибели. Этот юный герой в обеих поэмах оказывается племянником центрального персонажа. Но отметим одно существенное различие. В «Песни о Роланде» таким верховным героем является Карл Великий, император, средоточие не только государственной власти, но и высшей мудрости и справедливости. Он олицетворяет собой интересы государства. Иначе в «Песни о Гильоме». Здесь дядя юного героя — граф Гильом, а не император Людовик. Именно он — в этой поэме — неколебимо служит «милой Франции», защищает ее от врагов, оттесняя неопытного и слабого Людовика на задний план. Гильом несет на себе черты эпического мудрого старца, главы рода (ему уже 150 лет — см.

⁷⁰ Ibid. P. 457.

⁷¹ Ibid.

ст. 1334—1335). Не случайно отец героя Эмери Нарбоннский появляется лишь во второй части поэмы, считающейся произведением самостоятельным и поздним. Также лишь во второй части появляется и король Людовик.

Таким образом, взаимоотношения дяди и племянника здесь подчеркнуты, выдвинуты на первый план, подменяют собой взаимоотношения героя с другими членами его семьи. Гильом редко «сотрудничает» со своими братьями, хотя и помогает им в их военных предприятиях. Значительно чаще рядом с ним — тот или иной его племянник. Как отражение наиболее архаических эпических мотивов следует считать введение в повествование племянника по сестре, который может выступать как потенциальный преемник и наследник героя и даже его соперник (последнее типично для богатырской сказки и широко отразилось в артуровских сказаниях и в легенде о Тристане и Изольде). В «Песни о Гильоме» Вивьен тоже выступает как сын сестры (она нигде не названа по имени) и некоего Бева де Корнеблю (так и в поэме «Алисканс»; в более поздних «Отрочестве Вивьена», «Клятве Вивьена», «Эмери Нарбонском» он считается сыном брата Гильома Гарена Ансеюнского). Родители «первоначального» Вивьена давно умерли, и юноша воспитан дядей и его женой. Отсюда — их особая близость. Лишь Вивьен выступает в «жесте» как подлинная ровня Гильому. В известной мере он — субститут дяди. Он обладает его смелостью, его рассудительностью и его же вспыльчивостью и нетерпимостью. Поэтому гибель Вивьена — это подмена гибели самого Гильома. Подобное стало возможным лишь при том условии, что между дядей и племянником нет и тени соперничества (что, как говорилось, встречается в архаических формах эпоса). Здесь интересы рода не противоречат, а, напротив, сливаются с интересами народа и государства.

Интересно отметить, что в нашей поэме героическая пара персонажей — Гильом и Вивьен — оттенена параллельной комической парой. Это граф Буржа Тибо (Тебальд) и его племянник Эстурми. Пары эти во всем противостоят друг другу: если первые двое смелы, рассудительны, благородны и благонравны, то вторые трусливы, хвастливы, невоздержанны в питье и всег-

да готовы на подлость и предательство. Изображение Тибо и Эстурми подчеркнуто гротескно и не лишено обыгрывания образов «материально-телесного низа» (что роднит их с некоторыми персонажами «Гаргантюа и Пантагрюэля», чему не приходится удивляться, ибо Рабле безусловно знал сюжет нашей «жесты»).

Мы не знаем, была ли гибель Вивьена, а затем и другого племянника Гильома, Жирара, своеобразным переосмыслением мотива поражения героя. Как и в других поэмах цикла, в дошедшем до нас лондонском тексте это поражение оказывается временным и за ним следует громкая победа, заключительный реванш. Можно, однако, предположить, что на архетипическом уровне здесь произошло расщепление эпизода из деятельности исторического прототипа, привязывание к двум разным эпическим персонажам событий из жизни одного исторического лица. И поражения и конечный реванш в легенде и в отразивших ее поэмах поданы в обостренной, экстремальной форме, что сообщает произведению пафос высокой героичности.

Подобной же героичностью отмечены и другие поэмы цикла. И в них описываются бесконечные поединки, в которых герои не раз стоят на волосок от гибели. Таких эпизодов немало во всех поэмах, но особенно выделяются два. Это бой с гигантом Корсольтом в «Короновании Людовика» и поединок у стен Парижа между Гильомом и сарацинским богатырем Изоре («Монашество Гильома»). В «Короновании» это первое действительно серьезное испытание, выпавшее на долю героя «жесты». От его исхода зависит не только его личная судьба или судьба его рода, но и удел родного края. Поэтому поединок этот не просто тяжел и опасен, но и ответствен. И герой это сознает. Победа дается Гильому нелегко. Он не просто весь изранен и сражается, собирая последние силы; Корсольт отрубает ему кончик носа и тем навсегда отмечает этой метой юного героя (это мотив, как увидим, сравнительно поздний, отсутствовавший в первоначальной версии легенды). Бой с Изоре ведет уже не юный витязь, а старик, проживший долгую и трудную жизнь. Он приходит в последний раз на помощь стране и своему государю, приходит в самый критичес-

кий момент, когда кажется, что силы защитников Парижа иссякают и город вот-вот будет взят сарацинскими войсками. Этот поединок Гильома — последний. Следующего такого же жестокого и трудного боя герою не выдержать. И он уходит с поля боя и с арены общественной борьбы непобежденным. Уходит победителем.

Это последнее воинское свершение Гильома является продолжением, развитием подвигов, описанных как в первой половине «Монашества» (эпизод с Синагоном и др.), так и в «Песни о Гильоме» (разгром мавров после их временной победы при Ларшане). Здесь уместно отметить сходную тональность обоих произведений, хотя время их возникновения различно. Обе поэмы окрашены в мрачные, трагические тона, хотя и завершаются полным торжеством героя. Погибают близкие и друзья. Стареющий Гильом все более остро ощущает одиночество. После смерти Гибор оно особенно нестерпимо и тяжело. У героя уже нет будущего. Построенная им в диких горах скромная обитель — лишь временное его пристанище.

В «Песни о Гильоме» некоторую светлую, оптимистическую ноту вносит образ верной жены героя, Гибор. Именно здесь она становится подлинным другом и опорой героя. Именно здесь она особенно заботлива, внимательна, чутка. Она и просто хлопочет вокруг вернувшегося из тяжелых походов мужа, и сама собирает для него новое войско, когда узнает о его поражении, и смело готовится оборонять Оранж в его отсутствие. Веселые нотки поэмы связаны с крещеным сарацином Ренуаром, могучим бойцом, сокрушающим противников не мечом и копьем, а гигантским коромыслом (затем бревном и т. п.). В известной мере Ренуар — вариант сказочного Иванушки-дурачка, за внешней простецкостью которого скрывается отчаянная храбрость, сметливость, ловкость, беспримерная верность «своим» — семейству Гильома, к которому он прилепился, и общему делу — защите французского королевства от его врагов.

Многие из этих мотивов — бесспорно поздние. Особенно это очевидно в тех поэмах, которые сохранились в так называемых «циклических» рукописях, где каждая поэма соотнесена

с другими, в эту рукопись входящими⁷². Но это не значит, что здесь утрачиваются или как-то стираются мотивы достаточно древние, возможно восходящие к первоначальным сюжетным ядрам легенды о Гильоме. Среди них следует отметить две важные темы, также пронизывающие весь цикл. Они, конечно, первоначально были достаточно независимы по отношению к первым двум, но уже на раннем этапе сложения легенды оказались не просто сюжетно, но идейно с ними связанными. В самом деле, первая из этих новых тем — тема рода, его истории, его славы — спаяна с мотивом защиты Франции, всего христианского мира: эта защита становится делом всех «Эмеридов», и именно здесь все их положительные качества раскрываются наиболее полно. Вполне понятно, что взаимоотношения с королем, вообще с государственной властью также выявляют достоинства сыновей Эмери Нарбоннского — их верность долгу, благородство, превосходящие соответствующие качества короля Людовика, их находчивость и смелость. В какой-то мере производными от тем защиты отечества и отношений с Людовиком являются и два других мотива, проходящие через весь цикл, — мотивы завоевания фьефа и столь типичного для эпоса «героического сватовства».

Сам Гильом, не говоря уже о его отце, силен не только своей личной храбростью и удачливостью. Надежная ему опора — его род, к представителям которого он относится с бережным вниманием и любовью. Рядом с главным героем цикла — почти неизменно его братья. На более позднем этапе развития эпической традиции многим из них будут посвящены специальные

⁷² Рукописная традиция «Жесты Гильома» детально изучена в капитальном исследовании бельгийского ученого М. Тиссенс. См.: *Tyssens M. La Geste de Guillaume d'Orange dans les manuscrits cycliques*. Р., 1967. Вопросы эпической циклизации в связи с рукописной традицией на примере «Жесты Гильома» рассмотрены нами в монографическом исследовании, посвященном французскому средневековому эпосу; см.: *Михайлов А. Д. Французский героический эпос: Вопросы поэтики и стилистики*. М., 1995. С. 26—47.

поэмы, на первых же порах они — надежные соратники и помощники Гильома. Но в центре ранних поэм — он сам.

Тут уместно обратить внимание на одну деталь. Она не так уж важна сама по себе, но хорошо показывает механизм формирования гильомовской легенды. Еще в «Сан-Эмилианской записи» наш герой назывался «горбоносый» («alcorbitanas»). Как полагал Ж. Фраппе, посвятивший носу Гильома несколько страниц своей прекрасной работы⁷³, первоначально горбоносость была, видимо, фамильным признаком рода Гильома Тулузского, недаром его сын Бернар Септиманский носил кличку «Нос» («Naso»). Но затем из-за путаницы при устном произнесении, когда *curb* и *curt* практически не различались, появился новый мотив и какой-то удачливый поэт создал прекрасный героический эпизод поединка Гильома с сарацинским богатырем Корсольтом, отрубившим герою кончик носа. Этот шрам становится потом тем признаком, по которому узнают Гильома и друзья, и враги. Причем шрам — и почетный знак, указывающий на отвагу и удале его обладателя, и позорное клеймо, ибо так в Средние века нередко метили преступников. Короткий нос героя иногда изображается в поэмах заканчивающимся забавной шишкой, появившейся якобы из-за плохого врачевания лекарей (об этом не без юмора повествуется в «Нимской телеге» — ст. 139—149). Нос Гильома — и довольно надежное указание на относительную древность той или иной поэмы. Так, в «Песни о Гильоме» (первой ее части) герой неизменно называется «Горбатым Носом»; во второй же ее части уже появляется мотив исковерканного носа (по этому признаку Гибор узнает мужа, стучащегося в ворота Оранже). Коль скоро Гильом получил эту отметину в бою, другие члены его семьи не обладают подобными носами. Так частная деталь внешности исторического персонажа в ходе развития эпической традиции была мифологизирована и послужила поводом для создания одного из ярких эпизодов «Коронования Людовика».

Показателем определенной развитости сюжета «жесты» является, как нам представляется, доведение числа сыновей Эмери Нарбоннского до семи.

⁷³ См.: *Frappier J. Op. cit. T. I. P. 89—94.*

Давно замечено, что число 7 представляет собой некий «магический» знак. Дж. А. Миллер высказал предположение, что «существует конечный объем непосредственной памяти и что для большинства типов текстового материала этот объем не превышает 7 единиц»⁷⁴. Но он допускал и иное истолкование этого магического числа, когда несколько иронически так завершал свою статью: «Что можно сказать о 7 чудесах света, о 7 морях, о 7 смертных грехах, о 7 дочерях Атланта — Плеядах, о 7 возрастах человека, 7 уровнях ада, 7 основных цветах, 7 тонах музыкальной шкалы или о 7 днях недели? Что можно сказать о семизначной оценочной шкале, о 7 категориях абсолютной оценки, о 7 объектах в объеме внимания и о 7 единицах в объеме непосредственной памяти? В настоящее время я пока предпочитаю воздержаться от суждения. Вероятно, за всеми этими семерками скрывается нечто очень важное и глубокое, призывающее нас открыть его тайну»⁷⁵.

Открыть эту «тайну», естественно, делались попытки. Но, думается, здесь нет ничего таинственного. Сакрализация числа 7, которую нельзя не видеть в целом ряде архаических текстов⁷⁶, связана со стереотипностью человеческого мышления, в основе которого в данном случае лежит древнее измерение времени по фазам луны (отсюда — семь дней недели и т. п.). Поэтому в достаточно архаических текстах кратное семи измерение времени встречается очень часто. Перешло оно и в более поздние эпические памятники, в том числе во французский героический эпос. Так, в «Песни о Роланде» Карл Великий «провоевал семь лет в стране испанской» (пер. Ю. Корнеева). Сходные примеры обильно представлены и в нашей «жесте»: Гильом томится в плену у Синагона семь лет («Монашество

⁷⁴ Миллер Дж. А. Магическое число семь плюс или минус два: О некоторых пределах нашей способности перерабатывать информацию // Инженерная психология: Сб. статей / Пер. с англ. М., 1964. С. 213.

⁷⁵ Там же. С. 223—224.

⁷⁶ См.: Топоров В. Н. О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста. М., 1980. С. 3—58.

Гильома»), Ландри также пробыл в плену семь лет (там же), Ренуар семь лет служит на королевской кухне («Песнь о Гильоме»), Гильом и король Людовик не виделись семь лет (там же), наш герой семь лет не видел своего любимого коня («Монашество»), Бернар, приютивший Гильома в своей скромной хижине у парижских стен, семь лет жил впроголодь (там же) и мн. др.

Семиричная система счисления распространяется в архаических памятниках и на другие подсчеты. В «Жесте Гильома» (как и в «Песни о Роланде») часто фигурируют семь предметов. Так, Ренуар вооружается семью щитами и семью кольчугами. Еще чаще семь используется в подсчетах числа людей. Семь воров нападает на Гильома («Монашество»); едва выехав из Нарбонна, герой натывается на арабский отряд, в котором семь сотен бойцов («Отрочество Гильома»). Описываемые в поэмах войска франков или полчища сарацин нередко состоят из семи тысяч воинов, семи десятков тысяч и т. д. В Бурже у Тибо собралось семь сотен молодых рыцарей, на каждом из арабских кораблей было по семь сотен матросов, Гибор со стен Оранжа видит проходящее по долине семитысячное арабское войско и т. д. — ограничиваемся примерами из «Песни о Гильоме».

Вполне естественно, семерка широко входит в исчисление персонажей произведения или состава поэтических объединений и т. п. Так, уже у Гомера, а также Эсхила, Софокла и Еврипида упоминается поход семи вождей против Фив. К III в. до н. э. относится возникновение группы из семи александрийских поэтов. Во II в. н. э. в Китае существовало поэтическое объединение «Семь мужей», а в III в. н. э. — «Семь мудрых мужей из бамбуковой рощи». Появляется немало легенд и отдельных произведений, в основе которых лежит число 7. Это, например, обошедшая многие средневековые литературы легенда о «семи мудрецах», более поздние — о «семи инфантах Лары», «семи женах Синей Бороды». Обыгрывают это «магическое» число и поэты; так, в XII в. Низами создает романтическую поэму «Семь красавиц». Число 7 и в наше время остается достоянием массовой культуры (таковы, например, известные

фильмы «Великолепная семерка», «Семь самураев», «Семь невест для семи братьев», «Семеро с Рейна» и мн. др.).

В эпоху Средних веков с их постоянным вниманием к числовому осмыслению мира число 7 приобретает ярко выраженный сакрализованный характер. Оно отмечено большой смысловой наполненностью и емкостью. Оно интерпретируется как сумма числа 3 и числа 4, где 3 выступает как эквивалент абсолютного совершенства, троицы, гармонии, основных социальных функций, членов социальной структуры и т. д., тогда как 4 символизирует идеально устойчивую структуру, крест, квадрат, статичную целостность Вселенной (4 стороны света, 4 времени года и т. п.). Произведение этих двух чисел дает еще одно сакрализованное число — 12, к которому нам еще предстоит обратиться.

Не подлежит сомнению, что все эти «чудесные», «магические» числа легли в основу истолкования отдельных мотивов «Жесты Гильома» не изначально, то есть не при возникновении легенды о смелом воителе, грозе мавров. Присутствуя в эпическом (поэтическом) сознании как творцов или перелagateлей отдельных поэм, так и их слушателей, эти архетипические модели лишь постепенно накладывались на разрабатываемый эпический сюжет. Так, не во всех поэмах у нашего героя шесть братьев. Мы имеем в виду не тот случай, когда, как в «Монашестве Гильома», тот или иной из братьев предполагается уже оставившим этот свет. «Песнь о Гильоме», как самый старый текст, еще не знает шестого брата героя — Аймера, впрочем известного еще лишь трем из публикуемых нами поэм (его нет в «Нимской телеге» и «Взятии Оранже»). В окончательном же виде у Эмери Нарбоннского числится семь сыновей. Кроме Гильома, это Бернар де Бребан (старший, самый рассудительный и смелый из братьев нашего героя), Бев де Коммарши, Гарен Ансеюнский, Эрналът Жеронский, Аймер Хильый и Гибер Юный. Все они появляются лишь в поздних поэмах. Такова первая в нашем микроцикле поэма «Отрочество Гильома». Здесь рассказывается, как Карл Великий призывает к своему двору четырех старших сыновей Эмери (Бернара, Эрналъта, Гильома и Гарена). Следовательно, трое младших остаются

ждать своей очереди (последовательно обыграны числа 3 и 4). В заключительной части «Отрочества» (которую не без основания считают небольшой самостоятельной поэмой, называемой «Отбытием сыновей Эмери») и в поэме «Нарбоннцы» рассказывается о разделе владений Эмери Нарбоннского. Отец завещает Нарбонн младшему — Гиберу, остальные сыновья должны отправиться на поиски счастья и фьефа. Трое отправятся на север, ко двору короля, трое других разъедутся в разные стороны — на юг (в Испанию), на запад (в Гасконь) и на восток (в Северную Италию). Таким образом, четыре направления, четыре части света сочетаются с участием в этих предприятиях трех братьев.

К этому добавляется отмеченное Жоржем Дюмезилем тройственное распределение функций эпических персонажей⁷⁷. Применительно к нашей «жесте» это было всесторонне проанализировано в интересной работе ученика Ж. Дюмезила Жоэля Грисварда⁷⁸, показавшего, как архетипические функции эпических персонажей последовательно реализуются в «Жесте о нарбоннцах» (т. е. в цикле поэм об Эмери Нарбоннском и его семи сыновьях). Так, один из братьев, Бев, отправляющийся в Гасконь (на запад по отношению к родному Нарбонну), становится там, в Коммарши, королем, женись на местной принцессе. Другой, Гарен, направленный в Ломбардию, где он станет наследником бездетного короля Бонифация, приобретает в первую очередь не королевскую власть, а богатство. Точно так же Аймер, которому в надел определена Испания, должен отвоевать ее у «неверных», и тем самым на его долю выпадает функция быть воином. А что же другие братья? Как показывает Ж. Грисвард⁷⁹, и они в своей деятельности реали-

⁷⁷ См., например: *Dumézil G. L'idéologie tripartite des Indo-Européens. Bruxelles, 1958; Idem. Mythe et épopée I: L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens. P., 1968.*

⁷⁸ См.: *Grisward I. H. Archéologie de l'épopée médiévale: Structures trifonctionnelles et mythes indo-européens dans le cycle des Narbonnais. P., 1981.*

⁷⁹ См.: *Ibid. P. 48—59.*

зуют три функции эпических персонажей. Бернар не становится «королем» в своем загадочном Бребанте, но он выполняет при Карле Великом обязанности первого, самого доверенного советника и управителя страны, так как (и это постоянно подчеркивается в поэмах) он является самым старшим и самым мудрым из братьев. Функции Гильома понятны — это смелый воин, неутомимый и удачливый защитник королевства от каких бы то ни было посягательств извне. Что касается Эрнальта, то он становится сенешалем, то есть распорядителем императорских богатств. И тут три функции оказываются выполненными.

К этому можно добавить, что у Эмери Нарбоннского, согласно эпической традиции, было несколько дочерей. Напомним, что в цикле фигурируют многочисленные племянники нашего протагониста, сыновья его сестер. Одна сестра просто не смогла бы родить всех этих отважных юношей. Число этих сестер в одной из поэм («Эмери Нарбоннский», ст. 4616—4617) названо — их пять. Тем самым число детей Эмери и Эрменгарды доведено до вполне значимой, в известной мере сакрализованной цифры — их 12. Но вот на что обратил внимание Ж. Грисвард⁸⁰: старшие дочери Эмери никогда и нигде не называются по имени, названа в «большой жесте» лишь одна — это Бланшефлор, жена короля Людовика. Более того, в ряде поэм, например в «Осаде Барбастра», речь идет лишь об одной сестре семерых братьев. Точно так же Андреа да Барберино, опирающийся на французские источники, упоминает лишь одну дочь Эмери⁸¹. Поэтому Ж. Грисвард приходит к следующему справедливому выводу: «Так как структурный анализ мифов приучил нас к сосуществованию параллельных вариантов, обладающих одним и тем же значением, и так как быть единственной дочерью или самой младшей из пяти со структурной точки зрения представляется одним и тем же, то можно считать почти доказанным, что первоначально это легендарное поколение было таким, как его изобразили Андреа

⁸⁰ См.: Ibid. P. 231—235.

⁸¹ См.: Barberino A. da. I Reali di Francia. Roma, 1967. P. 693.

да Барберино и “Осада Барбастра”, то есть состоящим из семи сыновей и одной дочери»⁸².

Последующее развитие эпической традиции и задачи эпической циклизации привели к редукации функций одного персонажа — Бланшефлор, подобно тому как функции Гильома постепенно расщепились и оказались сдублированными функциями его братьев. Не подлежит сомнению, что изначально (и этот этап развития легенд о Гильоме Оранжевом зафиксирован в поэме Эрмольда Нигелла) эпический Гильом объединял все три функции героя эпоса, намеченные Ж. Дюмезилем, — он был и советником короля, и управителем государства (т. е. носителем высшей мудрости), и воином, и обладателем и распорядителем богатств и т. д. Рефлексы этих функций, затем почти утраченных, постоянно обнаруживаются в посвященных ему многочисленных поэмах. Но уже очень рано — в «героический век» — воинская функция оказывается выдвинутой на первый план. Итак, образ эпического персонажа стал расщепляться: от него отделились носители функции то мудрого правителя (и даже короля), то обладателя несметных богатств — братья героя.

В поэме «Коронование Людовика» нельзя не обнаружить в остаточной форме первой функции (по Дюмезилеу). В самом деле, Гильом выступает здесь защитником молодого и неопытного короля. В первой части поэмы мудрости Гильома противопоставляется неискушенность Людовика, точно так же как отваге героя — трусость и беспомощность сына Карла. Ярким «пережитком» третьей эпической функции (по Дюмезилеу) в образе Гильома является трактовка этого персонажа в поэме «Нимская телега». Поэма эта настолько отличается по тону, по образному строю, по способу организации повествовательного материала от других поэем «жесты», что отдельные ученые склонны даже рассматривать ее как своеобразную комическую эпопею, обнаруживая в ней, кроме прочего, и пародийные мотивы⁸³. Это, конечно, преувеличение, но мотивы, отличающие

⁸² Grisward I. H. Op. cit. P. 234—235.

⁸³ См., например: *Payen J. Ch. Le «Charroi de Nimes», comédie*

«Нимскую телегу» от обычной эпической поэмы, не могут не броситься в глаза. Отметим здесь трактовку характера главного героя, капризно отвергающего один за другим все дары короля Людовика, не очень рыцарский способ проникновения в Ним, отметим также и исключительный реализм деталей поэмы. Стоит обратить также внимание на то, что завоевание Нима и всех его богатств никак не связано в этой поэме с предстоящей женитьбой героя на Орабль-Гибор. Последняя упоминается во всем тексте этого произведения только два раза (ст. 8 и 522): в первом случае — в прологе, который несомненно более позднего происхождения и призван вплести поэму в контекст цикла; во втором — в пространной речи короля Людовика, обращенной к Гильому, где юный монарх отговаривает графа предпринимать столь рискованное предприятие, как захват богатого Нима, хорошо укрепленного, охраняемого многочисленным войском и лежащего недалеко от других крепостей сарацин. В этой поэме Гильом, конечно, отважный воин. Вспыльчивый, необузданный, но одновременно хитроумный и расчетливый. Недаром он прибегает к уловке Улисса при захвате богатого города. Здесь подобное побеждается подобным: богатый Ним раскрывает свои ворота перед вереницей телег Гильома, нагруженных разнообразными отборными товарами. В этой поэме герой цикла наделяется не только воинственностью и не только живым и быстрым умом, но и удачливостью в приобретении богатства.

Тема «героического сватовства», хорошо знакомая нам по многим эпическим памятникам разных времен и разных народов, является ядром сюжета следующей поэмы цикла — «Взятие Оранже». Вместе с тем, как полагают исследователи⁸⁴, тема этой поэмы в ее первоначальном виде также не была связана с завоеванием невесты. И здесь основным был захват большого богатого города, отбитие его у сарацин. Тема Гибор-Орабль, видимо, появилась позже — в той версии поэмы, ко-

épique? // *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à J. Frappier*. Genève, 1970. Т. II. P. 891—902.

⁸⁴ См.: *Frappier J.* Op. cit. Т. II. P. 258—267.

торая нам известна теперь. И вот что показательно: «Взятие Оранжа» столь тесно примыкает к «Нимской телеге», являясь продолжением и развитием ее основной темы (завоевание богатого фьефа), что в большинстве циклических рукописей две поэмы никак не отделены одна от другой — ни колофоном, ни миниатюрой, ни простым пробелом. А ведь во «Взятии Оранжа» впервые в этом цикле ярко очерчен образ молодой сарацинской принцессы, не просто активно включающейся в действие поэмы, но и его во многом направляющей. Мотив «любви издалека», вдохновлявший затем многих средневековых поэтов и ставший — в поэтике куртуазного романа — мощным сюжеттообразующим импульсом, был привнесен в «Жесту Гильома» достаточно поздно и бесспорно отсутствовал в ней изначально. Но мотив этот, неизменно связанный с некоей прекрасной сарацинкой, готовой принять крещение и стать герою верной женой, будет навязчиво повторяться в поэмах «большого цикла» в историях братьев Гильома, его племянников или его предков.

Итак, мы можем выделить следующие сюжетные ядра легенды о Гильоме Оранжевом. Гильом как опора слабого и неопытного юного короля, как защитник его государства. Причем герой встает на защиту родины в кризисный момент ее бытия. Защита эта дается ему на первых порах нелегко. Первоначально войска франков терпят страшное поражение, в котором гибнут многие славные рыцари, и лишь позже приходит черед решительного реванша. С этим «ядром» вскоре сливается общая для всего французского эпоса тема защиты родины, «милой Франции», от «неверных». Из первого ядра вырастает тема завоевания героем фьефа, которого он оказывается лишен либо в силу целого ряда обстоятельств (бедность рода, наличие у отца героя других наследников и т. д.), либо (позднее) из-за корыстолюбия и неблагодарности короля. Показательно, что герой отбирает богатое земельное владение не у какого-то другого, менее удачливого и менее сильного феодала (посвятить на чужие владения Гильом всегда решительно отказывается), а у сарацин. Тем самым личные интересы оказываются у него неразрывно связанными с патриотическим делом защиты и укрепления родной страны. Позже всего возникают темы прославле-

ния рода, его истории и добывания невесты. И, как уже не раз подчеркивалось, все эти темы или тематические ядра, вокруг которых группируются или из которых вырастают фабульные мотивы отдельных поэм и всей «жесты» в целом, не противоречат друг другу, а, напротив, друг друга подкрепляют и обосновывают чисто сюжетно.

Собственно, речь идет пока не о формировании «жесты» как замкнутого текста, а о возникновении и эволюции легенд о Гильоме Оранжевом, лишь на определенном этапе своего бытования в устной эпической традиции оказавшихся зафиксированными в письменной форме. Возникновение этих легенд можно отнести к первой половине IX в., о чем свидетельствует латинская поэма Эрмольда Нигелла. Здесь Гильом — надежная опора молодого короля и защитник родных земель. Он пока один, но очень скоро у него появляется многочисленное и славное окружение, состоящее из братьев, племянников и т. п. Несколько позднее, но все еще в период устного развития и бытования легенд о Гильоме к их первоначальным мотивам добавились новые, в том числе мотивы добывания богатого фьефа и истории рода. Что касается мотива «героического сватовства» к никогда не виданной, но желанной невесте, то здесь, в отличие, скажем, от германского эпоса, это можно считать мотивом, включенным в легенду уже на уровне ее письменной фиксации и не без влияния куртуазной традиции. Наиболее ранние рукописи поэм, посвященных Гильому, до нас, видимо, не дошли; мы располагаем достаточно поздними списками, порой вносящими в первоначальный текст существенные изменения и поправки. Но запись поэм цикла началась, скорее всего, уже в XI в. Так, к концу этого столетия относят, например, первоначальную версию (а не лондонский текст) «Песни о Гильоме»⁸⁵, одной из самых древних поэм цикла. В первой половине XII в. сложились исходные рукописные тексты «Коронавания Людовика» (ок. 1130 г.) и «Нимской телеги» (ок. 1150 г.). «Взятие Оранже» в его первоначальном виде относят ко второй

⁸⁵ См.: *Wathelet-Willem J. Recherches sur la Chanson de Guillaume*. P. 686; *Frappier J. Op. cit.* T. I. P. 151—156.

половине или даже к концу XII столетия, справедливо полагая, что ранней записи могла предшествовать более архаичная версия⁸⁶ (ее отзвуки обнаруживаются в латинском «Житии Св. Вильгельма», в «Церковной истории» нормандского монаха Ордерика Виталия и в относящемся к первой половине XII в. «Путеводителе паломников Сантьяго-де-Компостела»). «Монашество Гильома» как самостоятельное эпическое произведение, а не как завершающая часть легенд о Гильоме Оранжском дошло до нас в двух разных версиях⁸⁷: краткая сложилась около 1160 г., пространная — несколько позже, между 1180 и 1190 гг. Началом (или даже первой половиной) XIII в. датируют «Отрочество Гильома», поэму, отражающую циклизирующие тенденции в развитии эпоса и свойственную его определенному этапу историзацию легенды. Включение отдельных поэм в цикл происходило по меньшей мере в два этапа. Это происходило на уровне устного бытования поэм и в период их письменной фиксации, в том числе во время составления циклических рукописей. Отметим, что «подгонка» одной поэмы к другой и устранение между ними противоречий и несообразностей неизбежно сопровождалось отдельными утратами. Так, большинство исследователей единодушны в том, что в составе «Взятия Оранжа» существовала когда-то заключительная часть, даже, возможно, самостоятельная поэма, которую можно было бы назвать «Осадой Оранжа». Она рассказывала о героической обороне города Гильомом и его сподвижниками от полчища сарацин, возглавляемых «королем» Тибо⁸⁸. Затем отдельные сюжетные мотивы этой поэмы оказались использованными в таких более поздних поэмах, как «Клятва Вивьена» и «Алисканс», и при включении «Взятия Оранжа» в циклическую рукопись необходимость в «Осаде Оранжа» отпала. Точно так же остатком самостоятельной поэмы «Отбытие сыновей

⁸⁶ См.: *Régnier C.* Introduction // *La Prise d'Orange, chanson de geste de la fin du XII siècle.* P., 1969. P. 34—35.

⁸⁷ См.: *Cloetta W.* Op. cit. T. I. P. 131—161.

⁸⁸ См.: *Tyssens M.* Op. cit. P. 433. Ср.: *Régnier C.* Op. cit. P. 32; *Frappier J.* Op. cit. T. I. P. 239.

Эмери» считают последние восемь лесс «Отрочества Гильома», когда-то бывшие сюжетом более пространныго произведения. Но здесь, видимо, произошло иначе, чем с «Осадой Оранжа». Когда-то поэма «большого цикла» «Отбытие сыновей Эмери» повествовала о судьбе всех семерых братьев и подготавливала посвященные им поэмы. Как часть «малого цикла» эта поэма была не очень нужна, поэтому все ее содержание легко уместилось в 303 стихотворных строках рукописи *D* (парижская Национальная библиотека, № 1448) и вообще отсутствует во всех остальных рукописях. В циклических рукописях «малого цикла» не было необходимости рассказывать о судьбе всех братьев, но было нужно кратко сказать о них с тем, чтобы их упоминания в следующих поэмах (а главное, упоминание их детей, племянников Гильома) были понятны. Поэтому нам представляется, что составитель рукописи *D* был вполне логичен, включая в свой кодекс краткий пересказ этой поэмы. Объединение двух разных произведений в одной поэме находим мы и в других частях цикла. Так, вторая часть «Песни о Гильоме» может быть названа «Песнью о Ренуаре»; это произведение более позднее, чем первая часть лондонской рукописи: оно «знает» о сюжете «Коронования Людовика», об отрубленном носе героя, о захвате им Оранжа (в первой части Гильом именуется Горбоносый, а его резиденцией является Барселона) и т. д. Поэма «Алисканс» (ее датируют концом XII в.⁸⁹) довольно точно воспроизводит сюжет «Песни о Ренуаре», но добавляет многочисленные подробности, в том числе повествует о женитьбе богатыря Ренуара, брата Орабль-Гибор, на дочери короля Людовика и королевы Бланшефлор принцессе Аэлисе (в «Песни о Гильоме» невеста Ренуара зовется Эрментрудой и не принадлежит по рождению к французскому королевскому дому⁹⁰). Еще важнее, что поэма «Алисканс», являющаяся неперменной

⁸⁹ См.: *Frappier J.* Op. cit. T. I. P. 240—241.

⁹⁰ См.: об этом персонаже: *Wathelet-Willem J.* La femme de Rainouart // *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Age et de la Renaissance offerts à J. Frappier.* Genève, 1970. T. II. P. 1103—1118.

частью циклических рукописей⁹¹, снимает противоречия, существующие между двумя частями «Песни о Гильоме» (ее первая часть в известной мере может быть соотнесена с более поздней поэмой «Клятва Вивьена»⁹²).

Но здесь мы вплотную подошли к тому этапу развития нашего цикла, который целиком связан с письменной эпической традицией. Ею нам и предстоит теперь кратко заняться.

5

Литературный памятник Средневековья живет обычно сложной жизнью. Раз созданный, он затем как бы создается еще много раз. Как уже говорилось, каждое устное исполнение эпического памятника бывало творчеством, иногда вполне ординарным и даже беспомощным, иногда же гениальным. Точно так же и изготовление новой рукописи. Оно могло быть и механическим переписыванием старого текста, переписыванием с ошибками, пропусками, подчас неуклюжей отсебятиной в темных местах, и высоким творческим актом, когда из-под пера усидчивого переписчика-поэта выходил литературный шедевр. Так и с поэмами нашего цикла.

Мы не будем давать здесь обзора сохранившихся рукописей, устанавливать их генеалогию, ни тем более оценивать результаты работы средневековых переписчиков. Проследим кратко лишь основные этапы сложения «Жесты Гильома» как письменного текста и скажем несколько слов о составе «большой жесты».

В «Жесте Гильома», т. е. части «большой жесты», как бы четыре части, четыре блока, четыре сюжетных узла. Один — это рассказ о первых шагах героя на ратном поприще, о его первом выезде на поиски приключений и о первых успехах. Этому

⁹¹ Ранее эта поэма была известна лишь в циклических рукописях; недавно обнаружены ее фрагменты в Кембридже и в Ленинграде. См.: *Murjanoff M. Note sur deux nouveaux fragments d'Aliscans // Romania. T. LXXXV. 1964. P. 533—540.*

⁹² См.: *Frappier J. Op. cit. T. I. P. 279.*

соответствует в цикле поэма «Отрочество Гильома». Второй узел — повествование о первых самостоятельных воинских свершениях героя, о подвигах рискованных и трудных, но неизменно приносящих герою удачу. Здесь Гильом молод, полон надежд и сил, у него как бы еще все впереди. В череде этих побед немало отдельных эпизодов, но повествующие о них поэмы цикла («Коронование Людовика», «Нимская телега», «Взятие Оранже») образуют определенное, легко ощутимое единство, верно и тонко отмеченное М. Тиссенс⁹³. Следующий сюжетный узел связан с рассказом о тяжелой битве при Ларшане-Алискансе, об оглушительном поражении и конечном торжестве франков. Тут герой уже немолод, он заметно устал от своей утомительной кочевой жизни, и поэтому часть его воинской «нагрузки» берут на себя его племянник Вивьен и удалой богатырь Ренуар. Первый героически гибнет, а второй едва ли не в одиночку обеспечивает заключительный разгром полчищ сарацин. Об этом повествуется в поэме «Песнь о Гильоме». Наконец, последний сюжетный узел — это рассказ о поздних годах жизни Гильома — его уходе в монастырь после смерти Гибор, неладах с монахами и настоятелем, о семилетнем палермском плене, о последнем подвиге под стенами осажденного Парижа, о последнем возвращении в Желлонскую Пустынь и о смерти. Обо всем этом говорится в поэме «Монашество Гильома».

Эти четыре сюжетных узла «жесты», каждый в отдельности, обладают несомненным единством. В то же время каждый из них достаточно обособлен по отношению к остальным. В самом деле, если в «Отрочестве» герой лишь вступает в возраст мужчины и воина (т. е. по средневековым понятиям ему не более 14—16 лет), он окружен братьями и сражается бок о бок с отцом, то в «Короновании» он выглядит рядом с юным Людовиком едва ли не зрелым человеком, недаром он уже прибегает к помощи племянников, участвующих в его походах. В «Песни о Гильоме» герой уже в летах, он давно женат, и племянников вокруг него становится все больше. Наконец, в «Монашестве» Гильом уже очень стар. И, добавим, одинок: многие

⁹³ См.: *Tyssens M. Op. cit. P. 153—162.*

братья и племянники умерли или погибли в бою, уже нет Гибор, нет рядом с ним и весельчака Ренуара.

Таким образом, на временной повествовательной шкале каждый из сюжетных узлов цикла отделен большим промежутком от соседнего и соответствует определенному возрастному состоянию героя. Сначала это отрочество (или юность), затем молодость, потом зрелость, наконец старость.

Но рассмотренные нами четыре сюжетных узла «малого цикла» обладают еще одним важным свойством. Эти узлы обнаруживают разную восприимчивость к процессам эпической циклизации. Одни из этих узлов можно считать открытыми по отношению к этим процессам, другие же — закрытыми. Так, несомненно замкнут второй узел, объединяющий, как уже говорилось, три поэмы. Думается, этим можно объяснить включение в один рукописный кодекс (рукопись *D*) краткого изложения несохранившейся в первоначальном виде поэмы «Отбытие сыновей Эмери»: второй сюжетный узел «жесты» настолько автономен, настолько сопротивляется механическому включению в цикл, что какой-то средневековый поэт почувствовал это и перебросил подобный сюжетный «мостик» между столь тесно спаянными между собой тремя поэмами и предшествующими им частями «большого цикла». Также замкнут четвертый сюжетный узел, представленный «Монашеством Гильома». Показательно, что лишь в одной циклической рукописи (Лондон, Британский музей, 20 *D* XI) за этой поэмой помещены (и довольно искусственно) четыре другие поэмы, в том числе «Смерть Эмери Нарбоннского», которая, согласно эпической хронологии, бесспорно должна предшествовать рассказу о последних годах жизни и о смерти основного героя цикла. Таким образом, «Монашество Гильома» не давало материала для дальнейшего циклического развертывания: у героя поэмы не было прямых потомков, о судьбе которых можно было бы рассказывать; что касается младшего брата, Гибера, племянников или сына Ренуара и Аэлисы, то повествования о них принадлежали другим, параллельным ветвям «большого цикла». Два других сюжетных узла, напротив, обнаруживают большую открытость. Действительно, поэма «Отрочество Гильома» тес-

но связана с микроциклом «Нарбоннцы», она подхватывает его темы, его эпическую хронологию. Открыт и узел, представленный «Песней о Гильоме». Открытость его двойка. С одной стороны, он параллелен по сюжету микроциклу Вивьена (поэмы «Отрочество Вивьена», «Клятва Вивьена», «Алисканс»), с другой — потенциально содержит в себе возможность создания микроцикла о Ренуаре и его потомках (поэмы «Монашество Ренуара», «Отрочество Ренье»). Процессы циклизации проходили в своем развитии, как нам представляется, два этапа. Один был связан с приспособлением к включению в цикл ранее существовавших (вплоть до устной традиции), во многом автономных эпических поэм. Так было с циклом о нарбоннцах (его можно было бы назвать «Жестой Эмери Нарбоннского»). Показательно, что в двух циклических рукописях группы В (из Британского музея и Парижской национальной библиотеки), в которых представлена поэма «Нарбоннцы», в ее середину вставлено «Отрочество Гильома», ибо иного места последней не находилось. Другим этапом была переработка старых поэм уже на письменном уровне (так, из старейшей «Песни о Гильоме» возникли поэмы «Клятва Вивьена» и «Алисканс»⁹⁴) и создание новых поэм по принципам генеалогической циклизации.

Складывание поэм в цикл, «большой цикл», в рамках письменной традиции было многообразным. Здесь можно выделить несколько различных этапов или стадий. Последовательность их относительно друг друга трудно определима. Видимо, правильнее всего считать их параллельными. Во-первых, это выстраивание существующих поэм в приблизительную непротиворечивую хронологическую последовательность. Здесь неизбежно досочинялись дополнительные эпизоды и куски текста, образующие своеобразные «скрепы» между соседними по-

⁹⁴ М. Де Рикер (Op. cit. P. 149) справедливо считает, что лондонская рукопись «Песни о Гильоме» восходит к несохранившемуся протографу и к также несохранившейся «Песни о Ренуаре». Что касается поэмы «Алисканс», то испанский ученый видит в ней переработку лишь первоначальной «Песни о Ренуаре», что также вполне возможно.

эмами. Во-вторых, это продление в ту и другую «сторону» активных сюжетных ветвей (Вивьена, Ренуара-Маллефера-Ренье, Ренье Женнского-Гальена, Жирара Вьеннского и т. п.). В-третьих, это переписывание, переработка старых поэм, создание на их основе новых, уже авторских произведений (так, в первой половине XIII в. трувер Бертран де Бар-сюр-Об создал новый вариант «Жирара Вьеннского», а в конце того же столетия плодовитый поэт Адене ле Руа переработал старую поэму «Осада Барбастра» и создал на ее сюжет новую поэму — «Бев де Коммарши»). Наконец, в-четвертых, это пристраивание к хронологическому «началу» цикла произведений, повествующих о близких и далеких предках Гильома. При этом создавались поэмы в обратной последовательности описываемых в них событий.

Во всем многообразном комплексе поэм, составляющих «большую жесту», можно обнаружить своеобразный «спор» различных повествовательных тенденций. Внутри «большой жесты» входящие в нее «малые циклы» проявляют постоянное стремление к замкнутости, к композиционной завершенности. Так, именно с этими целями была создана поэма «Отрочество Гильома» (или поэмы «Отрочество Вивьена» в «Жесте Вивьена»). Она находилась в нарративном противоречии с поэмой «Нарбоннды», так как, с одной стороны, кое в чем ее повторяла, с другой же стороны, не могла быть с ней «состыкована» (отсюда постоянные колебания составителей циклических кодексов, о чем говорилось выше). От «Нарбоннцев» же невозможен был прямой переход к «Коронованию Людовика» и следующим поэмам цикла. «Отрочество Гильома» — это поздняя поэма, созданная специально для того, чтобы «Жеста Гильома» имела подобающий композиционный зачин⁹⁵. Точно так же боковые ветви «большой жесты» проявляли тенденцию к автономизации и даже известному выделению из цикла, то есть к возникновению «маргинальных» произведений (примером этого может быть поэма «Гальен, восстановленный в своих правах»). С этой тенденцией соседствовала и спорила иная тенденция —

⁹⁵ См.: *Frappier J. Op. cit. T. II. P. 19.*

стремление выстроить все поэмы цикла в единую хронологическую линию. Было это неосуществимо, конечно (что с непреклонностью вытекает из всего исследования М. Тиссенс). Связи между отдельными поэмами и отдельными микроциклами можно уподобить связям между составными частями «Человеческой комедии» Бальзака: и у писателя XIX в., и в Средневековье одни произведения легко выстраиваются в хронологическую последовательность, другие же — автономны, параллельны основной сюжетной линии (если она вообще может быть выделена), находятся по отношению к последней на некоей сюжетной периферии.

В совокупности входящих в «большой цикл» поэм эпическая родословная Гильома Оранжского выглядит следующей.

Основателем «рода» был взбалмошный и жестокий Савари Аквитанский. У него и его жены Флоры (дочери Тьерри Павийского) было несколько сыновей, в том числе некий Антьом, чья дочь Кларисса вышла замуж за известного эпического героя Рено де Монтобан. Наиболее известным (т. е. привлечшим внимание поэтов) сыном Савари был Гарен де Монглан. У последнего было четверо славных сыновей — Эрналт Боландский, Жирар Вьеннский, Ренье Женнский и Милон Апулийский. Все они прославились своими подвигами в борьбе с сарацинами. Отметим, что детьми Ренье были Оливье и Альда, хорошо знакомые нам по «Песни о Роланде». У старшего из четырех братьев, Эрналта Боландского, был сын Эмери, глава рода «Эмеридов», муж кроткой Эрменгарды и отец семи сыновей — Бернара Бребанского, Эрналта Жеронского, Бева де Коммарши, Гильома Оранжского, Гарена Ансеюнского, Аймера Хилого и Гибера Юного (или д'Андрена) и пяти дочерей (из них названа в «жесте», как уже говорилось, одна Бланшефлор, жена короля Людовика). Все дети Эмери, кроме Гильома, имели многочисленное потомство, и племянники нашего героя густо населяют «жесту». Но в эпической традиции более всего повезло племяннице Аэлисе (дочери Бланшефлор): именно с ней связано разворачивание сюжета «жесты». Немало подвигов выпало на долю сына Аэлисы Маллефера (чье рождение стоило жизни его матери), еще

больше совершил его сын Ренье, не раз сражавшийся бок о бок со стареющим Гильомом. Сыном же Ренье и принцессы Идуаны был якобы исторический деятель конца XI в. Танкред, активнейший участник Первого крестового похода.

Вполне очевидно, что все эти легендарные предки Гильома (как и потомки его сестер и братьев) в подавляющем большинстве — персонажи вымышленные. Тем более вымышлены их подвиги и приключения, о которых рассказывается в поэмах. Впрочем, история знает некоего Жирара Вьеннского, заметного политического деятеля середины IX в. Он был графом Вьенна в 819—877 гг., прославился своими военными экспедициями против норманнов и неладями с королем Карлом Лысым⁹⁶. Что касается Эмери, то сходное имя носили нарбоннские виконты Аймерик I (ум. в 1105 г.) и Аймерик II (ум. в 1134 г.). Последнему наследовала его дочь Эрменгарда, деятельная и удачливая в политике. Как полагает М. Де Рикер⁹⁷, популярность легенд об отце Гильома на юго-западе Франции и в прилегающих испанских землях, возможно, способствовала распространению там имен Эмери-Аймерик-Манрике и Эрменгарда, в том числе среди владельцев Нарбонна. Но прототипами легендарных героев «жесты» они, конечно, не могли быть.

Поздние по времени написания поэмы цикла, такие, как «Отрочество Гарена де Монглан», «Гарен де Монглан», «Гибер д'Андрена», «Фукон Кандийский», «Бев де Коммарши», и тем более такие, как «Жирар Вьеннский» (не произведение Бертрана де Бар-сюр-Об, а позднейшая версия), «Эрналт Боландский» и ряд других, относятся к третьему этапу эволюции эпической традиции и являют собой результат воздействия на героический эпос поэтики куртуазного романа. То есть перед нами — романизация эпической легенды. Дело не в том, что в строй стиха поздних поэм властно ворвалась рифма, а в том,

⁹⁶ См. о нем: *Louis R. De l'histoire à la légende: Girart, comte de Vienne (...819—877) et ses fondations monastiques*. Auxerre, 1946; *Idem. Girart, comte de Vienne dans les Chansons de geste: Girart de Vienne, Girart de Fraite, Girart de Roussillon*. Auxerre, 1947. Т. I, II.

⁹⁷ См.: *De Riquer M. Op. cit. P. 163—166*.

что существенную трансформацию претерпела сама поэтика эпоса, образный строй произведений, прежде всего герои поэм, их стремления и чувства. Высокий патриотический пафос защиты родины от сарацинских захватчиков сменился прославлением загадочных и романтических приключений, мотивами любви к обольстительной мавританской принцессе, которую герой поэмы и в глаза-то не видел, а лишь слышал о ней от паломников и менестрелей. По модели завоевания Гильомом прекрасной Орабль-Гибор (но вне задач приобретения богатого фьефа и тем более отпора иноземным захватчикам) строят свои взаимоотношения с юными сарацинками и другие герои «большой жесты» — Гибер с Агатой, Фукон Кандийский с Анфелисой, сын Бева де Коммарши Жирар с Малатрией и т. д. Место сурового и грубоватого эпического героя в поздних поэмах занимает странствующий рыцарь, конечно, благородный и храбрый, но также тонко и возвышенно чувствующий и весь ушедший в поиски приключений.

Анализировать все поэмы цикла, тем более поздние, нет нужды, достаточно в качестве примера обратиться к тем произведениям, которые повествуют о Гарене де Монглан, по имени которого называют обычно «большую жесту».

Как уже говорилось выше, отдельные части «большого цикла», отдельные входящие в него поэмы созданы на протяжении нескольких веков и тем самым отражают вкусы и поэтику разных эпох. Интерес к этим поэмам в разные века их существования был различен. Наиболее ранние версии произведений, как правило, не сохранились. Ранние рукописи сохранились плохо, и их немного. Но показательно, что памятники, созданные на исходе эпической традиции, также представлены небольшим числом рукописей. Это и понятно: интерес к героическому эпосу стремительно падал, жесты вытеснялись из читательского обихода сначала куртуазным романом, с которым, впрочем, они долго сосуществовали, а затем и иной беллетристической — романом нового типа (вроде «Мелузины» Жана из Арраса) и городской новеллистической.

Поэтому произведение, к которому мы сейчас обратимся, представлено всего лишь одной рукописью, к тому же весьма поздней —

ее издатель Отто Бизингер датирует ее XV в.⁹⁸ Насколько рукопись отстоит от времени создания самого памятника, единого мнения не существует. Так, если Леон Гютье полагал, что перед нами едва ли не авторская рукопись поэмы, то есть считал последнюю достаточно поздним произведением⁹⁹, то другие ученые, и среди них Гастон Парис¹⁰⁰ и др., на основании анализа языка и стиля относили памятник к первой половине XIV в. Однако и эта дата указывает на достаточно позднее происхождение произведения. И весьма симптоматично, что оно сюжетно открывает «большой цикл», то есть создано в тот период развития эпической традиции, когда циклизующие тенденции обнаруживали себя особенно явно и вместе с тем шли уже на убыль, становились чисто механическими.

Итак, о чем же рассказывается в первой (согласно эпической хронологии) поэме «большого цикла»?

Обычно эта поэма называется «Отрочеством Гарена де Монглан», хотя такого заголовка нет в единственной рукописи поэмы. В рукописи парижской Национальной библиотеки (№ 1460) она образует нерасторжимое целое со следующей поэмой. Но композиционно эта поэма может быть выделена как самостоятельное произведение, вполне отвечая задачам рассказа о «героическом детстве» эпического персонажа.

Прадед Гильома Оранжского оказывается в поэме сыном герцога Аквитанского Савари и его жены Флоры, дочери короля лангобардов Тьерри. Не приходится говорить, что это совершенно вымышленные персонажи и у поэмы нет никакой исторической основы. Между тем автор «Отрочества» стремится приурочить действие поэмы к конкретному историческому моменту. Так, мы узнаем, что герцог женится на Флоре как раз в то же самое время, когда король Пипин берет в жены Берту, прозванную Большеногой, будущую мать Карла Великого:

⁹⁸ См.: Die Enfances Garin de Monglane (Sprache mid Heimat. Eingang und Hauptteil des Textes). Vorgelegt von O. Bisinger. Greifswald, 1915. S. 5.

⁹⁹ См.: Gautier L. Op. cit. T. IV. P. 106—107.

¹⁰⁰ См.: Paris G. La littérature française au Moyen Age. P., 1889. P. 72.

Quant ce duc prinst sa femme qu'il ama et chieru,
 Le roy Pepin de France se maria aussy
 De Berte se moullier...¹⁰¹

Таким образом, Гарен де Монглан оказывается ровесником Карла Великого, а описываемые в поэме события — отнесенными к середине VIII столетия.

Но далее эта хронологическая «привязка» никак не обыгрывается. После весело отпразднованной в один из майских дней свадьбы в положенное время молодая герцогиня разрешается двумя очаровательными младенцами. Но тут для нее наступают черные дни. У Савари появляется любовница. Обольстительная и коварная. С помощью волшебных снадобий она привораживает сердце герцога и внушает ему яростную ненависть к жене. Кончается тем, что бедную молодую женщину изгоняют из дворца. В глухом лесу ее чуть было не убивают подсланные Идерной (так зовут любовницу герцога) люди, в конце концов она находит приют у некоего доброго человека, где и производит на свет Гарена, героя поэмы. У его скромной колыбели появляется фея Моргана, сестра короля Артура, и предсказывает ему славное будущее.

Как видно из краткого изложения содержания первой части поэмы, здесь широко использованы мотивы достаточно популярных в Средние века легенд о Берте Большеногой и Женевьеве Брабантской. Первая из этих легенд легла в основу сюжета нескольких эпических поэм, входящих в «королевский цикл»¹⁰², в том числе написанного в конце XIII в. произведения Адене ле Руа. Вторая не стала предметом специальной эпической обработки, но намеки на нее и ее отдельные мотивы встречаются в английских и скандинавских балладах, в отдельных памятниках немецкого и французского Средневековья и т. д.¹⁰³ Мотив

¹⁰¹ Die Enfances Garin de Monglane. S. 43 («Когда этот герцог взял себе жену, которою он любил и лелеял, Пипин, король Франции, тоже женился на Берте, своей супруге...»).

¹⁰² См.: Gautier L. Op. cit. Т. III. P. 7—30.

¹⁰³ Полагают, что в основу этой легенды легли некоторые эпи-

ложно оклеветанной жены мы находим в скандинавской «Карламагнуссаге» (где через эти испытания проходит сестра Карла Великого Олива, жена короля Гуго), в поэме «Королева Сибилла»¹⁰⁴ и в ее франко-итальянской обработке, известной под названием «Макэр»¹⁰⁵ (где героиню зовут Бланшефлор), и в ряде других поэм. Мы могли бы ожидать в «Отрочестве Гарена» повторения истории Берты, так как на это содержится прямой намек в приведенных выше строках памятника. Однако автор не делает этого. Перед читателем — объединение сюжетных мотивов двух популярных легенд. Флору не выдают за самозванку, злоумышляющую на короля (как это было в истории Берты), ее не обвиняют и в неверности (как случилось с Женевьевой Брабантской). Из первой легенды в нашей поэме использован мотив заместительницы, действующей с помощью своей матери-ворожейки, из обеих легенд — мотив изгнания королевы и ее жизни в лесу с малолетним ребенком. Относительно позднее происхождение этих романических мотивов очевидно: недаром в этой поэме любовные взаимоотношения героев приходят на смену высоким задачам обороны родины и просто суровой атмосфере ранних жест.

Вернемся, однако, к поэме. Слухи о несправедливости, учиненной по отношению к бедной Флоре, доходят наконец до ее отца, и тот собирает армию в сто тысяч отборных воинов-наемников. (Тут интересно отметить, что в рассказе о сборе войска отцом Флоры автор поэмы перечисляет жителей Ломбардии, Сицилии и других областей Италии, влившихся в армию Тьерри, и говорит, что все они собрались, чтобы пойти войной на сарацин, видимо забыв, что герцог Савари не имеет никакого отношения к извечным врагам христиан. Здесь бесспорно сказал-

зоды из жизни Марии Брабантской, жены баварского герцога Людовика II (казнена в 1256 г.); эти события были отнесены в далекое прошлое, ко времени жизни св. Женевьевы, покровительницы Парижа (V в). Подробнее см.: *Seuffert B. Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa. Würzburg, 1877.*

¹⁰⁴ См.: *De Riquer M. Op. cit. P. 224—226.*

¹⁰⁵ См.: *Gautier L. Op. cit. T. III. P. 684—719.*

я присутствующий почти во всех памятниках французского героического эпоса мотив борьбы с «неверными», которыми порой оказываются лютые враги положительных персонажей.) Вот армия Тьерри переваливает через Альпы, быстро доходит до стольного города герцога Савари и берет его смелым молниеносным штурмом. Самому Савари удается скрыться, но многие его сообщники изрублены в куски, потоплены во рвах, окружающих крепостные стены, и т. п. В следующей битве Тьерри одерживает решительную и, казалось бы, окончательную победу; герцог Савари оказывается в его руках. Но коварная Идерна, засевшая в городской цитадели, организует внезапную вылазку отряда отчаянных смельчаков и в тот момент, когда уже начинались переговоры о капитуляции, обращает итальянцев в бегство. Но Савари уведен в плен. Старшие сыновья Флоры остаются в руках Идерны. Но им удается бежать.

Тем временем герой поэмы Гарен живет с матерью в какой-то сельской глухомани. Он так пригож, умен и обходителен, что его, десятилетнего подростка, не могла не полюбить дочка местного сеньора, и он ответил на ее чувство. Устраиваются пышные увеселения в замке и, конечно, турнир. Очередную лессу автор начинает так (он вообще часто по ходу повествования обращается к слушателям):

Seigneurs, oyez ystoire de grande seignourie!
C'est d'armes et d'amours et de chevalerie¹⁰⁶.

Как это изобретательное и изысканное описание турнира, на фоне которого раскрываются любовные чувства героев, напоминает аналогичные описания рыцарских романов и как оно далеко от суровой простоты первых жест! Не приходится удивляться, что Гарен оказывается победителем на турнире, в котором принимают участие и его братья, которых он пока не знает. Все славят героя, его возлюбленная не может скрыть радости

¹⁰⁶ Die Enfances Garin de Monglane. P. 88 («Сеньоры, послушайте историю о славных делах! О подвигах, о любви, о рыцарственности»).

и гордости, но ее отцу совсем не по душе ее чувство. Гарен с братьями вынужден покинуть замок. Они направляются в Сицилию. Проезжая через Реджио, Гарен вступает в поединок с великаном Нарквиллусом Александрийским, предводителем несметного полчища сарацин, осадивших город. В Гарена неожиданно влюбляется сестра местного короля Аймера Жермена. Но сердце его занято другой. В девушку же страстно влюбляется Антиом, старший брат героя, и исполняется ревности к «безродному мальчишке», не подозревая, что это его брат. Гарен легко побеждает сарацинского великана, а в награду просит руки Жермены, но не для себя, а для Антиома. От этого брака рождается Ивон, король Гаскони, и Кларисса, будущая жена Рено де Монтобан. Когда трое молодых людей прибывают в Павию, их радостно встречает король Тьерри, не подозревающий, что самый младший из пришельцев — тоже его внук, а не просто их дорожный спутник. Не подозревает этого и младшая дочь короля Ивуара, тут же влюбившаяся в незнакомца. Она помогает освободить томящегося в неволе Савари, они все вместе бегут из города и направляются в Аквитанию. А там у злонамеренной Идерны уже новый муж — Дриамадант Тарентский. Предупрежденные о приближении законного герцога, они расставляют ему ловушку и захватывают в плен — и его самого, и его спутников. Лишь одному Гарену удается остаться на свободе. Он появляется в столице, убивает Дриамаданта, освобождает отца и братьев, заточенных в сырых и темных подземельях неприступной крепости Рошфор, и возвращает всем свободу, а отцу — отнятый у него трон. Произведение это написано как введение в длинную и славную историю предков Гильома. И так как Гарен де Монглан выступает в «большой жесте» в качестве родоначальника, зачинателя, его было необходимо снабдить «героическим детством», как и полагается эпическому герою. Но, как мы могли убедиться, эта задача реализуется во многом романическими методами: здесь и череда любовных авантур юного рыцаря, и появление у его колыбели сестры короля Артура, и т. д. И вот что показательное: возвышенная рыцарственность поведения отличает центрального персонажа первой поэмы цикла, как она будет от-

личать и всех его потомков. Не составляет исключения и Савари Аквитанский. Автор поэмы легко выходит здесь из положения: все низкие и постыдные поступки герцога объясняются не его злой волей; они — результат колдовства. Опоенный приворотным зельем, умело приготовленным злобной Остриссой, Савари проникается ненавистью к жене и чинит все те несправедливости, о которых говорилось выше. Вполне естественно, что, как только злые чары теряют свою силу, Савари преобразается. Но он не нужен более ни автору поэмы, ни «большому циклу». Поэтому в следующих поэмах он вовсе не упоминается. Поэт удаляет его со сцены: герцог Аквитанский внезапно умирает, оставляя широкое поле деятельности своему сыну.

В рукописи № 1460 парижской Национальной библиотеки поэма «Гарен де Монглан» сразу следует за «Отрочеством Гарена» без каких бы то ни было перерывов и отбивок. Полагают, что эта поэма также достаточно поздняя и создана — в своем первоначальном виде — не ранее середины XIII в., то есть уже после того, как были написаны основные поэмы «большого цикла».

Новая поэма создана с использованием поэтики и мотивов героического эпоса, но воздействие традиций куртуазного романа берет в ней верх. Герой отвоевывает у сарацин богатый фьеф, но в повествовании основное внимание сосредоточено не на этом. Добывание фьефа связано с романтической любовной историей, разворачивающейся при дворе Карла Великого. Отметим, что Карл изображен в поэме традиционно — как убежденный сединой мудрый правитель, хотя говорится, что ему всего двадцать лет (кстати, в двадцать лет, т. е. в 762 г., Карл не был ни королем, ни тем более императором). Молодой герцог Аквитанский приглянулся жене Карла Гальене, и вскоре она воспылала к молодому человеку неодолимой страстью. И хотя вины героя тут нет, могущественный король гневается не столько на жену, сколько на юношу. Он предлагает ему сыграть в шахматы: в случае выигрыша он может просить у Карла любой дар, хоть всю Францию, в случае же проигрыша он лишится головы. Не приходится удивляться, что Гарен выигрывает. В награду он просит разрешения отвоевать у сарацин-альби-

гойцев крепость Монглан и окрестные земли. На последнюю деталь тоже стоит обратить внимание. Отождествление альбигойцев с сарацинами, то есть с извечными врагами христиан, четко указывает на время создания памятника — не ранее первой трети XIII столетия. Указывает это и на место разворачивания дальнейших событий. Это юг Франции, Прованс.

Итак, молодой человек отправляется на юг. Встреченный им на глухой лесной дороге бродяга-жонглер рассказывает ему о некоей девице отменной обходительности и поразительной красоты. Гарен влюбляется в нее, едва выслушав ее описание. Не будем пересказывать долгое повествование о его поисках юной красавицы, о всех опасностях и приключениях, встреченных им на своем пути. А ему приходится действительно попадать в ситуации достаточно рискованные: сражаться со странствующими рыцарями, оказывать помощь попавшей в беду девице, вступать в бой со страшным зверем и т. д. В его приключениях принимают участие веселый гигант Робастр, простодушный и самоотверженный, очень напоминающий знакомого нам Ренуара, благородный волшебник Пердигон, умеющий принимать любой облик и снабжающий героя шапкой-невидимкой, смелый рыцарь Берар и др. Прекрасная Мабиль, возлюбленная Гарена, также переживает немало опасностей; на ее невинность посягают то шайка разбойников, то черный лицом и душой злобный герцог Овернский, то восьмидесятилетний сластолюбец. Она попадает в темницу, ее собираются предать смертной казни, но она остается, конечно, жива и невредима. Смелость Гарена, воодушевленного любовью, и волшебство Пердигона спасают ее от всех опасностей. Злые противники юных любовников оказываются жестоко наказанными, а молодость и любовь в конце концов торжествуют. Твердыни Монглана и Монгравье, где засели враги франков, подлые предатели, уверовавшие в Магомета и Тервагана, рушатся под натиском Гарена и его друзей, и все кончается веселой свадьбой.

В обрисовке персонажей поэмы нельзя не видеть воздействия более ранних по времени создания поэм цикла (такова, например, ироикомиическая фигура Робастра), но в еще большей степени — поэтики куртуазного романа, причем не его

лучших образцов, представленных, скажем, произведениями Кретьена де Труа, а той массовой продукцией, которая получила широкое распространение уже в первой трети XIII в.

6

Естественно, совсем иная поэтика обнаруживается у древнейших поэм цикла.

Гастон Парис как-то заметил, что «эпопея не является произведением искусства»¹⁰⁷. Вряд ли это утверждение вполне справедливо. Героический эпос, в том виде, в каком сохранили его средневековые рукописи, обладает определенной поэтикой, а многие эпические поэмы бесспорно исполнены высокого художественного совершенства. Если теперь в художественности, в определенном артистизме не отказывают и памятникам фольклора, то тем более мы вправе признавать художественность и артистизм, то есть совокупность литературных приемов, в письменных памятниках героического эпоса.

Но вполне понятно, что приемы эти и их использование в эпосе весьма специфичны. Обратимся с этой точки зрения к поэмам цикла.

Мы сталкиваемся здесь с определенным распределением функций действующих лиц, с продуманной системой образов. Их по меньшей мере три группы. Границы между ними достаточно четки, хотя тому или иному персонажу не заказан переход из одной группы в другую. Одна из этих групп — «Эмериды», то есть многочисленные родственники Гильома, а также их друзья и соратники. Вторая — это плохие франки, то есть либо предатели и узурпаторы (вроде тех, что посягают на французский престол в «Короновании Людовика»), либо попросту трусы и бахвалы (например, Тибо и Эстурми в «Песни о Гильоме»). Наконец, третья группа персонажей — это непримиримые враги Гильома и Франции, то есть сарадины, их вожди и «короли». Безвестные авторы поэм находят свои, неповторимые краски для характеристики персонажей каждой из этих

¹⁰⁷ Paris G. Histoire poétique de Charlemagne. P., 1905. P. 25.

трех групп. Естественно, что наиболее индивидуализированы Гильом и его окружение. Все они постоянно находятся в сфере внимания. Шаблонно изображены сарацины (за исключением тех случаев, когда они принимают крещение и переходят в лагерь франков). Достаточно выпукло, броско обрисованы предатели и трусы, но здесь типизация носит подчеркнуто гротескный характер.

Весьма важно, что Гильом и другие «Эмериды» тесно связаны с народом, отражают его интересы, а в представлении авторов поэм интересы эти совпадают с интересами государства, Франции. Гильом не раз обращается к народной помощи (скажем, в поэме «Нимская телега»), в то время как предатели и трусы вынуждены действовать в одиночку и не могут рассчитывать на поддержку народа.

Поэтому Гильом Оранжский выступает в посвященном ему цикле поэм как народный герой. Ж. Фрапье имел все основания видеть в этом образе народные черты¹⁰⁸, чем объясняется и стойкая популярность на протяжении нескольких веков слагаемых о нем поэм, и неповторимость, исключительность этого персонажа.

В самом деле, Гильом выступает в цикле как неутомимый воитель за веру, защитник королевского дома и непримиримый враг сарацинских захватчиков. Но он может и богохульничать, и жестоко проучить жадных монахов, и поспорить с королем, и поприветить «раскаившегося» мавра. Он грубоват и прямолинеен. Он не очень-то усвоил куртуазное вежество и рыцарский обиход. Он необуздан в гневе, но также — в еде, питье и веселье. Он мастер сражаться любым оружием, но может пойти на врага и с голыми руками. Его грозный кулак жестоко наказывает и подлых предателей, вроде Эрнеиса из «Коронования Людовика», и грабителей с большой дороги в «Монашестве». Его удар, которым он ломает шею противнику, — такая же его неотъемлемая принадлежность, как шишка на носу. Раскатистый смех Гильома сотрясает стены пиршественных залов и заставляет тревожно ежиться врагов героя. В поведении и облике графа

¹⁰⁸ См.: *Frappier J. Op. cit.* Т. I. P. 88.

Оранжского немало от народных представлений о справедливом заступнике, простом и открытом, невероятно сильном, мужественном и веселом. В известной мере образ Гильома скроен из крайностей, и он во всем превосходит общепринятые мерки. Не приходится удивляться, что он не просто чрезвычайно силен физически, но и попросту крупен: ему нужен самый большой и выносливый конь (и он специально так сражается с противниками, чтобы, поражая врага, оставить в неприкосновенности его иноходца). Но в обрисовке этого гиганта и силача мы не найдем каких бы то ни было возвышенных и идеализирующих тенденций. Напротив, жизненность, достоверность (и, видимо, народность) Гильома потребовали подчеркнуть в его облике и поведении также и комические черты. Комичен его шишковатый нос, отмеченный безобразным шрамом, комично его поведение за столом, когда он жадно хватая руками еду, но еще более комичны его слова. Но это не слова простака или дурня, а человека умного, расчетливого, пронизательного, лишь прикидывающегося простодушным или наивным и тем самым расставляющего ловкие ловушки своим оппонентам. Речь Гильома не только грубовата и образна, она необычайно метка, поэтому герой подчас прибегает к пословицам или творит их подобие сам.

И вот что показательно для искусства труверов в области эпического творчества: облик Гильома раз и навсегда задан, он не меняется от поэмы к поэме, хотя герой проходит и через новые испытания, и через новые периоды своего бытия. И поэтому в тех произведениях нашего цикла, в которых повествуется о молодых годах Гильома Оранжского, последний выглядит уже вполне сложившимся воином и политическим деятелем. В образе его — в любой поэме — как бы сфокусированы не только его прошлые, но и его будущие подвиги и свершения, в эпической памяти зафиксированы они все. Отсюда — те невольные «оговорки», на которые справедливо обращают внимание исследователи, считая их поздними интерполяциями. В действительности же, думается, это не было внесением в более ранний текст каких-то поновлений и поправок. Легенда о Гильоме в пору активного сложения поэм о нем и тем более в пору их письменной фиксации была в общих чертах разрабо-

тана от начала и до конца. Уже юный Гильом нес в себе основные черты своей будущей судьбы. Поэтому создатели отдельных поэм имели в своем распоряжении уже вполне сформировавшийся, отлившийся в законченные и очень конкретные формы образ. Оттого-то и оказывается совсем еще молодой человек наделенным не только смелостью и воинским умением, но и большим житейским опытом, если еще не мудростью, то умудренностью.

Это не значит, что образ центрального персонажа «жесты» совершенно статичен, не знает развития. Напротив, уже в первоначальной легенде о Гильоме была запрограммирована его судьба — и веселые свершения юных лет, и потери, и тяжелые удары жизни в зрелые годы, и печальное одиночество в старости. Поэтому уже в «Короновании Людовика», одной из самых древних поэм цикла, где Гильом лишь стоит на пороге основных своих свершений, в нем предчувствуется его последующая судьба. В поэмах, повествующих о зрелости и старости героя, подчеркнуты его годы, его физическая слабость. Но эта новая стадия жизни Гильома характеризуется не только обилием прожитых героем лет (в лондонской рукописи, в ст. 1334—1335, говорится даже, что Гильому от роду 350 лет, что считается ошибкой переписчика, и Ж. Ватле-Виллем исправляет эту цифру на 150), но и новым восприятием им действительности. Следует заметить, что здесь образ Гильома строится во многом по модели образа Карла Великого в «Песни о Роланде» и в других поэмах «королевской жесты». Но необузданный характер героя, его вспыльчивость и отходчивость, его веселый нрав не забыты и здесь, он не утрачивает в старости своих прежних черт, хотя они плохо вяжутся с обликом, убеленного сединами мудрого старца.

Рядом с Гильомом его братья выглядят схематичными и бледными. Лишь двое — Эрналт и Аймер — обладают индивидуализированными чертами. Первый подчас изображается гротескно и становится участником не очень возвышенных приключений. Второй, напротив, оказывается одержимым идеей непримиримой и бескомпромиссной борьбы с сарацинами, что он и проводит в жизнь, сражаясь не столько днем,

сколько ночью (что, конечно, сложнее и опаснее) и отдыхая лишь под открытым небом — до тех пор, пока эта бесконечная война не закончится. Но обо всем этом рассказывается вне поэм «малого цикла».

В интересующих нас поэмах рядом с героем — его верные друзья и сподвижники. Среди них заслуживают внимания племянник Вивьен, веселый гигант Ренуар, любимая жена Гибор.

Образ Вивьена (несмотря на то что легенда о нем имеет какие-то самостоятельные южные, лангедокские истоки) создан несомненно с оглядкой на образ Роланда из знаменитой «Песни». Это особенно очевидно в ранней «Песни о Гильоме», где Вивьен является племянником героя по сестре, где он рано лишился родителей и воспитан заботливой Гибор.

Вивьен в цикле, и особенно в первой по времени возникновения поэме, одержим одной идеей и весь сконцентрирован на ее воплощении в жизнь. Он дал клятву не отступать ни на шаг в битве и никогда не уклоняться от боя. Его толкнуло на это и чувство патриотизма и непримиримой вражды к захватчикам-иноземцам, и понимание юношей своего долга рыцаря и христианина. Обстановка крестовых походов, в которой создавались поэмы, бесспорно наложила отпечаток и на образ Вивьена, породив мотив его самоубийственной клятвы. Поэтому образ юноши решается в «Жесте Гильома» довольно однозначно. Но Вивьен лишен бездумной прямолинейности; его характеризует не только безмерное мужество, но и трезвая расчетливость, и в этом он соединяет в себе черты и Роланда, и Оливье. Так, в первых эпизодах «Песни о Гильоме» Вивьен противопоставляет фанфаронству подвыпившего Тибо свою спокойную рассудительность. Однако данная клятва, носящая характер его личного пакта с богом, накладывает на все поведение Вивьена оттенок мученичества. Ж. Фраппье даже полагал, что сцена смерти юноши подана в «Песни о Гильоме» (да и в поэме «Клятва Вивьена») как определенная параллель сцены смерти Иисуса Христа (ср. Мф, XXVI, 31—35; Мк, XIV, 27—31, 66—72 и др.)¹⁰⁹. Нам, однако, представляется

¹⁰⁹ См.: *Frappier J. Op. cit. P. 192—197.*

это некоторым преувеличением. Гибель Вивьена, как она описана в поэме, повторяет сцену гибели Роланда; к тому же точно так же описана затем смерть другого племянника Гильома, Жирара. Думается, здесь надо говорить о том, что на подобные сцены в героическом эпосе вообще оказала известное влияние евангельская традиция, и в этом смысле образ Вивьена, несмотря на его клятву, лишен какой бы то ни было исключительности.

Совсем иным выглядит в цикле Ренуар¹¹⁰, молодой сарацин, брат Гибор, давно порвавший с верой отцов и семь лет прослуживший на дворцовой кухне короля Людовика. Если Вивьен как бы унаследовал, присвоил неколебимое мужество Гильома, то Ренуар взял себе его веселую удаль. Во всем его облике и повадках подчеркнуты черты виллана. Он любит сытно поесть и всласть поспать, и «родной кров» для него — это теплое местечко у очага. Он одет в лохмотья и ходит босиком, он не признает другого оружия, кроме мужицкой дубины. Впрочем, он дает себя уговорить и опоясывается мечом, но действует им лишь от случая к случаю и так, как он привык обращаться со своей надежной дубиной. Но происходит определенное «воспитание» Ренуара (недаром он, как и Гибор, — королевского рода, хотя и сарацин). По ходу поэмы происходит приобщение Ренуара к миру рыцарственности, и не приходится удивляться, что в конце концов неотесанный гигант сочетается браком с принцессой, дочерью короля Людовика (эта тема широко развернута в поэме «Алисканс»).

Исследователи не раз искали параллели образу Ренуара в фольклоре (вплоть до Ильи Муромца русских былин). В самом деле, народные истоки этого образа очевидны. Они во многом объясняют и некоторую остраненность в трактовке этого персонажа, и тот факт, что с Ренуаром связано в «жесте» комедийное, снижающее начало. Но полезно отметить, что не

¹¹⁰ См. о нем: *Runeberg J. Etudes sur la geste Rainouart. Helsingfors, 1905*; см. также: *Frappier J. Op. cit. T. I. P. 219—233*; *Wathelet-Willem J. Recherches sur la Chanson de Guillaume. P. 557—563*.

один Ренуар является в «Песни о Гильоме» носителем травестийных черт. Они присутствуют в образе брата Вивьена Ги и тем более — в фигуре графа Буржского Тибо и его племянника Эстурми (правда, два последних изображены в поэме подчеркнуто гротескно).

Верная жена Гильома, Гибор, — персонаж наиболее «подвижный», меняющийся на протяжении «жесты». В первых поэмах цикла ее, естественно, еще нет на сцене. Лишь в «Отрочестве Гильома», произведении, как известно, очень позднем, все полно предчувствием встречи с ней героя. «Слух» о ней от поэмы к поэме нарастает, и во «Взятии Оранжа» Орабль (это ее сарацинское имя) становится очень активным действующим лицом. Если Гильом увлекся ею по чужим рассказам, то и она заинтересовалась юным героем сразу же, без раздумий. Это как бы предопределение, противиться которому бесполезно, и Орабль полностью становится на сторону Гильома, проникающего тайком в Глорьетский дворец. Орабль выступает в поэме не только желанной добычей Гильома, подлинной драгоценной жемчужиной Оранжа, но и деятельнейшим участником событий. Она помогает франкам советом, вооружает их, держит вместе с ними оборону в дворцовой башне.

В этой поэме Гибор-Орабль обольстительна, лукава, находчива, изобретательна, и в этом она моделирует поведение «сарацинской принцессы»¹¹¹, любви которой домогается рыцарь-франк. Но есть в облике молодой Орабль и мрачные, демонические черты. Ведь она не только предает мужа — сарацинского «короля» Тибо, не только выступает отступницей с точки зрения своей веры, но и жестоко убивает своих малолетних детей, чтобы ничто не стояло между нею и Гильомом. Впрочем, полагают, что имеются в виду все же не ее дети от Тибо, а его сыновья от первого брака. И более того — в ряде поздних поэм содержатся намеки на то, что Орабль была лишь невестой Тибо или что брак их был фиктивным, что между ними не было физической близости. Но так или иначе в Орабль есть что-то

¹¹¹ См.: Knudson Ch. Le thème de la Princesse sarrasine dans la Prise d'Orange // Romance Philology. T. XXII. 1969. P. 449—462.

от дикой язычницы, разбирающейся в травах и снадобьях, умеющей, если надо, приготовить любое зелье, не останавливающейся в достижении цели ни перед чем, упорной и даже яростной в своих чувствах.

Совсем иная она (теперь уже Гибор) в «Песни о Гильоме». Здесь она — верная жена, терпеливо ждущая мужа за стенами Оранжа, сама стаскивающая с него доспехи и одежду, моющая его и сытно кормящая, когда он после поражения возвращается домой собирать новое войско. Гибор и тут смела и решительна: она готова оборонять свой город, может помочь мужу в подготовке новых отрядов, входя в мельчайшие детали приготовлений к походу. Но она очень самолюбива и горда. Она не хочет верить, что Гильом вернулся после поражения, а не пал в неравном бою. И поэтому она скрывает разгром франков от своих придворных и понуждает Гильома поскорее снова отправиться в поход.

Как справедливо отмечают исследователи¹¹², именно образ Гибор придает циклу неповторимый лиризм и своеобразие. Если в памятниках героического эпоса любовная тема появляется лишь в поздних произведениях, то поэмы нашего цикла (причем даже самые ранние из них) представляют собой исключение. Здесь можно видеть воздействие куртуазной системы взглядов и соответствующих ей литературных трафаретов. Вместе с тем разработка образа Орабль-Гибор и освещение ее отношений с Гильомом решительно отличаются от трактовки женских характеров и любовных переживаний в куртуазном романе. Во-первых, Гибор не знает сомнений в своем чувстве к Гильому. В раскрытии этого чувства в поэмах цикла мы не найдем той «любовной метафизики», которой наполнены средневековые романы. Во-вторых, Гибор не надо свое чувство проверять, не надо проверять и чувство Гильома, тем самым воспитывая и морально возвышая своего избранника. В-третьих, в цикле в целом в образе Гибор подчеркнуты функции жены, жены крупного феодала, отправившегося не на поиски приключений, как это бывало

¹¹² См.: *Frappier J.* Op. cit. T. I. P. 9; *Wathelet-Willem J.* Recherches sur la Chanson de Guillaume. P. 543.

в романе, а в трудный поход против иноземных захватчиков. Дело мужа, исполненное высокого патриотического предназначения, — это и ее дело. И ей передается пронизывающий все памятники героического эпоса пафос обороны «миллой Франции», пафос отвоевания земель, попавших под чужеземное иго.

Гибор и Гильом не имеют детей, и свои материнские чувства героиня направляет на племянников — Вивьена, Ги, которым Гибор с раннего детства заменила мать, которых окружила заботой и вниманием, создала для них тепло домашнего очага. Ведь они относятся к «роду» (*lignage*) Гильома, понятию очень важному для идеологии героического эпоса — слава рода, продолжение рода все время находятся в центре внимания героев (причем не чужды глубокому осмыслению родственных связей даже сарацины), являясь конструктивным мотивом в разработке сюжета цикла. Потому-то и печалится, и горюет Гибор, узнав о гибели юношей. Гибор же олицетворяет для «клана» Гильома и для него самого идею стабильности, идею дома, надежного убежища в радости и в невзгодах. Понятна та скорбь, та беспросветная тоска, которые охватывают героя после смерти Гибора (это описано в ряде поэм, например в краткой редакции «Монашества Гильома» или в «Отрочестве Ренье»), его решение покинуть свет и удалиться в пустынную обитель.

Окружение Гильома — это особый замкнутый мир, мир мужественности, благородства и рыцарственности, хотя и в этом мире возможны и допустимы уловки и хитрости в борьбе с врагами. Мир этот в своих моральных требованиях далек от максимализма. И, что еще существеннее, открыт для тех, кто хочет приблизиться к нему, разделяя его идеалы. Это и происходит постоянно в поэмах цикла: сарацинские принцессы, приняв крещение, становятся верными женами рыцарям-франкам, сын сарацинского «короля» Ренуар мстит недавним единоверцам за гибель Вивьена, сарацинский военачальник Галафр, побежденный Гильомом, обещает креститься и тем самым переходит в лагерь друзей нашего героя.

Враги Гильома изображаются в посвященных ему поэмах со всей «серьезностью» и даже с уважением. Все они — опытные воины, обладающие сверхъестественной силой. Тем труднее,

но и почетнее победа над ними Гильома Оранжского. Его противники из лагеря сарацин не наделяются в поэмах индивидуализированными портретами: в их облике подчеркиваются их огромные размеры, их устрашающий вид, нередко связанный с тем, что они предстают какими-то полулюдьми-полумонстрами. Таковы Корсольт, Изоре и другие антагонисты Гильома¹¹³. Но нельзя не заметить, что в рыцарском романе всевозможные сверхъестественные существа изображаются с гораздо большей фантазией и выдумкой, чем в эпосе. Видимо, на роман народные сказочные традиции оказывали значительно большее воздействие, чем на героический эпос. В наших поэмах психология сарацин-великанов, их внутренний мир, их побуждения почти не раскрываются. Изображаются они с точки зрения внешнего, враждебного им наблюдателя. Исключением здесь является, пожалуй, Тибо Оранжский, в одночасье лишившийся и жены, и богатого города. В его изображении преобладают иронические штрихи, что роднит его с излюбленным персонажем фавлю — комическим обманутым мужем. Тем самым о раскрытии в поэмах его внутреннего мира можно говорить с большими оговорками.

Более изобретательно и подробно изображаются в поэмах предатели и трусы, вообще противники главного героя из лагеря франков. Все они — носители зла, скопище пороков, подлинная опасность для Франции и империи. Это либо мрачные личности, сеющие повсюду распри и преступления, либо, напротив, комические персонажи, жалкие и смешные. Показательно, что Гильом справляется с ними решительно и жестоко — своим знаменитым ударом кулака, который ломает шею.

К антагонистам Гильома принадлежат и монахи Анианского монастыря. Их конфликт с героем — яркое отражение антимонашеских настроений, получивших большое распространение в самых широких кругах средневекового общества. Упреки Гильома, обращенные к монахам, — повторение той критики монашества, которая содержалась и в уравнивательных еретических учениях эпохи, и в идеологии новых нищенствующих монашес-

¹¹³ См.: *Dickman A.-L.* Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste. P., 1926. P. 82—84.

ких орденов, возникших в эпоху Крестовых походов. Для Гильома монахи Анианы — воплощение безделья, праздности, бесполезности, а следовательно, и нарушения основных моральных норм. Ведь эта праздность неотделима от жадности, чревоугодия, а затем — и злых дел и побуждений. Сцены в Анианском монастыре в «Монашестве Гильома» можно отнести к образцам средневековой антиклерикальной сатиры, получившей столь большое распространение в ряде других жанров литературы того времени.

Король Людовик не принадлежит ни к одному из лагерей. Нельзя сказать, что он находится «вне схватки», но во многом он — над схваткой, как и подобает эпическому монарху. Но схватка-то часто идет из-за него, и он тем самым является в развитии сюжета «жесты» медиатором, сталкивая противостоящие партии. Это особенно очевидно в таких поэмах цикла, как «Песнь о Гильоме», «Коронование Людовика», «Монашество Гильома». Сложные взаимоотношения героя поэм с Людовиком — это лейтмотив всего цикла. Гильом испытывает к королю определенное влечение. Но это не привязанность, не личная симпатия, а вассальная верность, преступить которую для него невозможно. В этой верности — его понимание своего феодального, патриотического и христианского долга. Тем самым образ Людовика постоянно дробится: как личность он может быть слабым, трусливым, неблагодарным, как монарх он находится на недостижимой высоте. Отсюда и сложность, и двойственность отношения к нему Гильома, который верен Людовику чуть ли не вопреки его желаниям, который спешит на помощь к королю, не ожидая зова, тем самым навязывая ему свою верность и свою подмогу. И Гильом хочет, требует от Людовика благодарности, признания своих заслуг. Это не может не выливаться в споры, в обмен взаимными упреками, в открытые ссоры. Отношение короля к графу Оранжевому не всегда объяснимо с точки зрения обычной человеческой психологии. Так, в «Песни о Гильоме» (и особенно в «Алискансе») Людовик выглядит вздорным самодуром, неприветливо встречая героя в Лане и не сразу соглашаясь оказать ему необходимую помощь. Но такое поведение входит непременно частью в облик такого короля, противопостав-

ляемого в «жесте» Карлу Великому как высшему и недостижимому идеалу. Отметим также, что Людовик обнаруживает и немало положительных черт. Он все-таки отдает Гильому должное — мотив признания королем заслуг героя от поэмы к поэме нарастает. И чем как не признанием этих заслуг, не признанием первенствующей роли всех «Эмеридов» является женитьба Людовика на Бланшефлор и затем выдача замуж королевской дочери за соратника и родственника Гильома Ренуара?

Как центральные персонажи поэм, так и их второстепенные действующие лица описываются в «Жесте Гильома» с широким применением формульного стиля, столь глубоко изученного Жаном Ришнером. Описания эти строятся на повторении стереотипных формулировок, неизменно прилагаемых к изображаемым персонажам. На повторах же выдержаны описания событий, особенно описания сражений и поединков. Было бы уместно поставить вопрос об этикетности всех этих описаний. Видимо, в данном случае можно говорить о борьбе двух тенденций. Одна из них — это стремление к этикетности в построении как характера персонажа, так и его поведения. Другая — это попытка изобразить чрезмерность, необычность героев (и прежде всего Гильома). Повинуясь этой тенденции, герой ведет себя не столько неожиданно, сколько необузданно; так, Гильом может в сердцах убить того, кто, как ему кажется, слишком ему перечит, он может грубо кричать на родную сестру или на мать, может учинить жестокое избиение монахов Анианы, чья вина все-таки не столь огромна. Таким образом, характеры центральных персонажей строятся в поэмах на сознании этикетности их и на постоянном нарушении этой этикетности. Прием этот, как нам представляется, может быть вполне сознательным и обдуманым, отражающим авторский (пусть и анонимный) этап в эволюции эпоса.

Повествование в поэмах часто членится на сцены, которые самозамкнуты и посвящены не просто одному событию, но разворачиваются между довольно ограниченным набором персонажей (диалог, перебранка, поединок и т. п.). Короткие сцены группируются в большие завершённые эпизоды, которые могут часто отстоять друг от друга на временной оси достаточно далеко (как, скажем, в «Короновании Людовика» или «Монашест-

ве Гильома»), являясь разными, никак не связанными друг с другом событиями из жизни героя, но могут быть и тесно спаянными между собой сюжетно и хронологически (например, в «Песни о Гильоме»). В некоторых поэмах, например во «Взятии Оранжа», последовательность сцен и эпизодов нерасторжима, хотя они и перебивают друг друга, но их смена создает такое напряжение, сделана так умело и артистично, что со всей определенностью можно говорить о том, что перед нами произведение большого искусства, результат работы большого мастера, обладающего немалым композиционным чутьем в построении интриги, что возможно уже только на уровне письменной литературной традиции.

В краткой версии «Монашества Гильома» слуга нашего героя тешит его во время пути через глухой лес такой песней:

Voléz öir de dant Tibaut l'Escler,
 Et de Guillaume, le marcis au cort nés,
 Si come il prist Orengé la chité,
 Et prist Orable a moillier et a per
 Et Glorïete, le palais principer?¹¹⁴

Как видим, речь идет об основных эпизодах более ранних поэм цикла, точнее говоря, «Взятии Оранжа». Легенды о Гильоме были столь популярны, что широко вошли в репертуар бродячих певцов-женглеров, о чем говорится, в частности, в одном фаблю XIII в.¹¹⁵

Дальнейшая судьба этих легенд и особенно созданных на их основе поэм многообразна. Нас должны привлечь три ее аспекта. Во-первых, сюжеты отдельных поэм стали предметом со-

¹¹⁴ Les deux rédactions en vers du Moniage Guillaume, chansons de geste du XII siècle. P., 1906. Т. I. P. 18 («Хотите послушать о Тиббо Славянском и о Гильоме Короткий Нос, о том, как он взял город Оранж и взял в жены и подруги Орабль, и взял Глорьет, королевский дворец?»).

¹¹⁵ См.: Recueil général et complet des fabliaux. P., 1872. Т. I. P. 3—4.

знательной авторской обработки и переработки (во многом в духе рыцарского романа), вроде произведения Адене ле Руа¹¹⁶ «Бев де Коммарши». Во-вторых, уже очень рано, то есть тогда, когда последние по времени сложения поэмы цикла еще не были созданы, началась иноземная обработка магистрального сюжета «жесты». В первую очередь здесь следует упомянуть обширное произведение немецких поэтов Вольфрама фон Эшенбаха и его старательного продолжателя Ульриха фон Тюргейма «Виллехальм» (первая половина XIII в.). У них очень четко прослеживается стремление создать связное повествование, объединив данные разных поэм, устранить существующие противоречия и довести его до «конца», то есть до рождения исторического Танкреда. Поэтому в «Виллехальме» значительная роль уделена Ренуару (Ренвальду) и его потомкам, особенно сыну Маллеферу. Немало ярких деталей миннезингеры при сочинили, изукрасив свое произведение живописными описаниями и увлекательными подробностями. Под их пером суровая жеста все более приобретает черты изысканного и занятого любовного рыцарского романа. Другой значительной переработкой нашего цикла было внушительное по размерам сочинение (в прозе) итальянца Андреа да Барберино, также стремившегося создать связное непрерывное повествование, что ему наверняка удалось — его произведение пользовалось большой популярностью на протяжении нескольких столетий. Наконец, третий путь эволюции сюжета нашей «жесты» — это создание в середине XV в., видимо, по заказу Жака д'Арманьяка, герцога Немурского, большого прозаического романа, дошедшего до нас в нескольких версиях. Изучивший это произведение Франсуа Сюар¹¹⁷ справедливо отметил, что прозаический роман о Гильоме Оранжском (подобно другим прозаическим переработкам более ранних стихотворных текстов) органически

¹¹⁶ См. о нем: *Adnès A. Adenès, dernier grand trouvère*. P., 1971.

¹¹⁷ См.: *Suard F. Guillaume d'Orange: Etude du roman en prose*. P., 1979. См. также: *Doutrepoint G. Les Mises en prose des Epopées et des Romans chevaleresques du XIV au XVI siècle*. Bruxelles, 1939. P. 115—138.

вписывается в литературу своего времени, отражая специфические вкусы столетия, завершающего эпоху Средних веков, и одновременно тесно связан с предшествующими произведениями нашего цикла, указывая тем самым на непрерывность эпической традиции, которая видоизменяется от века к веку и постепенно теряет свое доминирующее положение, но оказывается жизнедеятельной вплоть до поры Возрождения.

Действительно, дальнейшая история легенды о Гильоме — это история прежде всего ее нового осмысления и ее изучения, которое ведется уже без малого два века и принесло весьма ощутимые плоды.

Когда я уже почти завершил серию работ, посвященных «Жесте Гильома», мне посчастливилось побывать в затерянном среди ущелий и пиков так называемого Центрального Массива монастыре, где, согласно легенде, прошли последние годы жизни моего героя. Вместе с моим коллегой и другом, известным французским литературоведом Жоржем Дюлаком мы долго ехали из Монпелье по петляющим горным дорогам. Обычные дорожные шумы постепенно стихали, оставаясь позади, хотя мы и не поднимались в заоблачные дали. Наконец, нас окружила полная тишина. Жорж выключил мотор. «Дальше нам ехать нельзя: мы не можем смущать покой святого». Перед нами был изумительный горный пейзаж: нагромождение скал, тихоструйная речка и массивный мост. «Это и есть знаменитый Чертов мост, — сказал Жорж. — Теперь пойдем пешком». Мы прошли через маленькую деревушку («Сен-Гильемская пустынь») и оказались в монастыре. Двери в церковь были открыты, и в ее глубине виднелся очень простой, но и величественный в своей монументальной простоте саркофаг. Класть на него цветы не полагалось. Гильом мирно спал под тяжелой плитой, окруженный этой поразительной тишиной. Он так много буянил в жизни, так много шумел, что теперь ему был нужен абсолютный покой. Я потрогал плиту, и она показалась мне теплой. Мы долго стояли молча, потом так же молча пошли назад. Прошли деревню, перешли мост, сели в машину. Мы заговорили лишь тогда, когда и монастырь, и деревушка, и мост скрылись из виду. Мы старались говорить тихо и говорили мы

о том, что старинные легенды по-своему живы и сейчас, что они могут не просто заинтересовывать и увлекать своими хитро-сплетениями, но и глубоко взволновать, как будто все, о чем в них рассказывалось, происходило совсем недавно, едва ли не вчера.

Андрей Дмитриевич Михайлов

**СРЕДНЕВЕКОВЫЕ ЛЕГЕНДЫ
И ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЕ ЛИТЕРАТУРЫ**

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление обложки
Нatalьи Прокуратовой и Сергея Жигалкина

Корректор Е. Зуевская

Художественный консультант Л. М. Панфилова

Подписано в печать 09.09.2006. Формат 84 × 108^{1/32}.

Бумага офсетная № 1, печать офсетная.

Усл. печ. л. 6,68. Тираж 1000 экз. Заказ № 6668.

Издательство «Языки славянской культуры».

ЛР № 02745 от 04.10.2000.

Тел.: 207-86-93. E-mail: Lrc@comtv.ru

Site: <http://www.lrc-press.ru>

Отпечатано с готовых диапозитивов в ОАО ордена «Знак Почета»

«Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова».

214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

*

Оптовая и розничная реализация — магазин «Гнозис».
Тел./факс: (095) 247-17-57, тел.: 246-05-48, e-mail: gnosis@pochta.ru
Костюшин Павел Юрьевич (с 10 до 18 ч.).

Адрес: Зубовский б-р, 2, стр. 1

(Метро «Парк Культуры»)

Foreign customers may order this publication

by E-mail: koshelev.ad@mtu-net.ru

or by fax: (095) 246-20-20 (for ab. M153)