

V. Литература Средневековья: типологическая характеристика. // Предренессанс. Данте.

- Понятие «Средневековье». Хронология явления.
- Специфика средневековой культуры и литературы.
- Эпос Средневековья
- Литература зрелого Средневековья
- Рыцарская литература:
 - ✓ Куртуазная лирика.
 - ✓ Куртуазный роман.
- Предренессанс. Данте.

- *Понятие «Средневековье». Хронология явления.*

Понятие Средневековье (лат. *medium aevum* – средние века) – термин, обозначающий период в истории культуры и искусства, в т.ч. словесности, - термин культурологический, характеризующий эпоху в истории культуры, необходимо отличать от термина «средние века», используемого в исторической науке. Хронология Средневековья как культурной эпохи не совпадает с хронологией средних веков, которые в Западной Европе заканчиваются в эпоху буржуазных революций (17-18 вв.) и включают в себя также культурные эпохи *Возрождения* (17 в.) и *Просвещения*. Критерием для историков служит не культурологический, а **социальный фактор – господство феодализма**. Начало исторической и культурологической эпох также различается: по мнению историков, это падение Римской империи в 5 в.; с точки зрения специалистов в области культуры – **начало 4 в., когда христианство становится официальной религией империи** – факт, способствующий ускорению формирования средневекового сознания и картины мира, воспринимаемой современниками как пограничная веха.

Различают две модели средневекового образа мира и культурного развития в западноевропейском ареале – **«средиземноморской»** и **«варварской»** (А.Я.Гуревич). Первая реализуется в странах, подвергшихся значительной романизации, вторая — в регионах, населенных германскими, скандинавскими, кельтскими народами, которые не испытали влияния античной культуры на ранних стадиях развития.

Периоды развития средневекового общества и культуры в странах, относящихся к разным моделям, не совпадают; так же как и культурный субстрат: в «варварских» странах доминирует более архаическая картина мира, тесно связанная с мифологической стадией развития сознания, тогда как в странах, развивающихся по средиземноморской модели,

картина мира значительно раньше и в гораздо большей степени опирается на античное наследие, стадияльно опережающее варварское.

Внутри эпохи Средневековья выделяют обычно **четыре периода**, главным образом, на основании процессов, идущих в «средиземноморских» странах (за исключением Италии, где в 14 в. начинается Возрождение):

- **первый**, переходный между эпохой Античности и Средневековьем – на развалинах Римской имперской культуры, часто называемый «темными веками», – с начала 3 до начала 10 в.;
- **второй**, раннее Средневековье – 10-11 вв.;
- **третий**, зрелое Средневековье – 12-13 вв.;
- **четвертый**, позднее Средневековье – 14-15 вв.

- ***Специфика средневековой культуры и литературы.***

Средневековье – почти тысячелетний период в истории европейской культуры, простирающийся между Античностью и Возрождением (Ренессансом), многие века подвергался несправедливому пренебрежению, почти культурному геноциду. Само понятие «средние», «срединные» – промежуточные между двумя великими культурными эпохами века, было рождено в эпоху Возрождения и выражало пренебрежение и амбиции мыслителей Ренессанса, ориентированных на возрождение культурного стандарта Античности. Они считали, что после крушения Римской империи наступила многовековая полоса культурного одичания. Их мнение несправедливо и исторически, и идеологически ограничено. Культура Средневековья, средневековая словесность обладает особым магическим обаянием, флёрот таинственности и мистицизма. Не случайно, она так влечет наших современников реинкарнацией своих образов в жанре фэнтези, мистических триллеров, мрачного очарования готической культуры, все это привлекает нас наряду с очарованием куртуазного доблестного рыцарства, культом служения Прекрасной Даме, романтикой приключений и утонченной духовностью. Не случайно мы до сих пор называем мужчин, достойных это звание, подлинными рыцарями!

Идеологическим фундаментом всей средневековой культуры Западной Европы служило христианство. Средневековье в Европе можно считать эпохой утверждения и торжества христианской веры, идеология которой сделала человека лично ответственным за свою жизнь и за все свои мысли и деяния.

Церковь взяла на себя все образовательные функции: монастырские школы раннего Средневековья в зрелом средневековье сменяют соборные школы, располагающиеся уже в городах. Там же строятся первые университеты, в которых преподают, даже, например,

медицину все те же клирики, носящие сутану. Великий Франсуа Рабле, автор романа «Гаргантюа и Пантагрюель» был и настоятелем собора, и врачом. По сути дела, в эпоху раннего Средневековья только клирики осуществляли функции судопроизводства и делопроизводства при дворах и канцеляриях – только они и были грамотными людьми. Известно, что Карл Великий, создатель империи Каролингов, основатель первой Академии в эпоху раннего Средневековья сосредоточившей в себе лучшие умы того времени со всей Европы, за что вся эпоха получила название – Каролингского возрождения, сам научился читать после 40 лет!

Церковь сосредотачивала в себе не только духовность, но и интеллект средневековой Европы. Она осуществляла культуротворческие функции!

Генерируя и распространяя новую, христианскую идеологию, церковь, яростно отрицая, языческую культуру Античности, воспользовалась изощренным, рафинированным, обладавшим богатейшими риторическими и художественными возможностями, латинским языком. Именно латынь стала ее универсальной базой, позволившей осуществить все свои разнообразнейшие функции во всех уголках Западной Европы. Средневековая латынь стала для нее, прежде всего, сакральным языком, но также и языком всей письменной культуры вообще. Таким языком для восточного христианства стал язык греческий, на котором был написан Новый Завет.

Вся средневековая литература образует два разновеликих потока: мощный многожанровый поток латиноязычной литературы и литература на языках молодых европейских народностей.

В разные периоды средневековой истории соотношение этих потоков было различным: в раннем Средневековье почти весь объем литературы занимает латынь и только редкие записи эпических сказаний осуществляются на местных языках, в период зрелого Средневековья соотношение этих потоков выравнивается, а к концу эпохи набирает мощь литература на формирующихся национальных языках. Но латынь еще долго удерживает свои позиции в культуре и образовании – и в 18 веке все, что претендует на некую весомость, пишется на латинском языке, все диссертации пишутся на латыни.

Средневековую литературу уместнее обозначать термином «словесность» в силу того, что в ее состав входят все «письмена», все «записанное» вообще. Это отнюдь не то, что мы привыкли считать именно художественной литературой. К «изящной словесности» причислялись школьные учебники, сборники церковных гимнов, первые записи эпических памятников, – то, что мы сейчас назвали бы фольклором, исторические хроники, пособия по рыцарственному этикету (куртуазности) и т.д. Это свойство – своеобразная «нерасчлененность» средневековой словесности обычно обозначается термином

«синкретизм», свойственный культуре этой эпохи вообще. Отдельные виды духовной деятельности человека не расчленяются, но воспринимаются как единое знание, восходящее, в конечном итоге, к высшей, священной мудрости. На раннем этапе она связывалась с язычеством и мифологией (в первую очередь, в «варварских» странах – Германии, Исландии, Ирландии), на более позднем – с христианством. Соответственно религиозное, эстетическое, художественное, историческое, природное и научное слиты в единое целое, как в сознании человека, так и в словесности.

Как и любой архаичной литературе средневековой словесности свойственен **традиционализм** формы и содержания, – традиция здесь не только важнее новации, – она несет в себе почти сакральные черты. В качестве отличительной черты средневекового сознания и культуры отмечают также приоритет **жанрового канона** над индивидуальным мастерством средневекового автора, которое может проявляться только на формальном уровне в пределах заданного канона, освященного традицией. Поскольку любой язык, по представлению средневекового человека, имеет божественную природу, он является не предметом личного творчества, а своего рода средством разгадывания, толкования (или, напротив, зашифровки) абсолютных истин, способом наиболее адекватной передачи общих идей, что выражается в восприятии поэзии как ремесла. Не случайно в Средневековье, культура которого основана на «эстетике тождества», не существует понятия **плагиата**.

Предельным выражением неосознанности авторства служит фольклорное сознание, которое, в первую очередь, выражает коллективную истину и связано с устным типом творчества, которое не может не быть анонимным. Однако авторское самосознание в Средневековье в определенной степени проявляется в куртуазной лирике и **рыцарском романе**, которые связаны с осознанием игрового, условного начала словесности и с ее саморефлексией. Саморефлексия (осознание литературы как особой реальности, отделенной от культа и быта) – процесс сложный и постепенный, он отсутствует не только в фольклорных жанрах, отличающихся установкой на изображение действительно бывшего, но также и в большинстве жанров назидательных, религиозных.

Христианство – фундамент, на котором высятся здание средневековой цивилизации. Не случайно главным сооружением в любом городе был собор, который всегда располагался на центральной – соборной – площади. И человек той эпохи, каким бы разным на протяжении тысячелетия средневековой культуры ни был, к какому бы сословию ни принадлежал, прежде всего – христианин, и вся ценностная система выстраивается в соответствии с этим. Все мироздание для него состоит из Града земного и Града Божия. Первый – бытие, отмеченное печатью грехопадения и смерти. Град Божий – потусторонняя вечность, в центре которой расположен престол Христа. **Миропонимание Средневековья**

предельно дуалистично. Весь миропорядок разделен на две неравноправные и неравноценные части: духовное и телесное, вечное и тленное, земное и небесное. Выбор делается в пользу вечного, духовного, божественного. Радикальный дуализм Средневековья разделяет и самого человека на плотскую, бренную, грешную, телесную ипостась и вечную, озаренную Божественной любовью, рождающую с Богом Творцом духовную ипостась – бессмертную Душу. Многие явления земного мира толкуются средневековым сознанием лишь как отражение, отпечаток в вещественном – мира божественного, – отсюда *символизм* культуры Средневековья и торжество *аллегории* в средневековой словесности. Можно констатировать, что *аллегория является доминирующим художественным средством средневековой литературы.*

Пространственные отношения, выстраиваемые в средневековой словесности предельно символичны. Отсюда важный мотив выбора пути героем. Особое значение предавалось перемещению героя по вертикальной оси, движение вверх к небу означало приближение человека к благу, добру, Богу, – победу над смертью. Спуск вниз символизировал тяжелые испытания, соблазн, грех, гибель. Пространственная оппозиция верха и низа, земли и неба, греховности и святости, добра и зла, вечности и смерти воплотилось в символике **«готической вертикали»**, характеризующей параметры доминирующего архитектурного стиля зрелого Средневековья – **готики**. Вертикализм линий готического собора символизировал страстный порыв средневекового сознания от грешной земной юдоли страданий – вверх, ввысь к небу, к Богу. *Символика готической вертикали организует композицию многих литературных шедевров не только Средневековья, но и раннего Возрождения.*

Строгая иерархичность религиозного сознания, определяющая средневековую картину мира, распространяется и на систему жанров. Разделение бытия на сферу возвышенного (связанного с Божественным и небесным) и низменного (относящегося к дьявольскому и земному) и производность, вторичность последнего определяет оценочный подход к жанрам словесности и своего рода *литературный этикет*: закрепление за каждым из них как сферы изображаемого, так и способов изображения. (За персонажами средневековой литературы закрепляется определенный традиционный набор качеств: в героических поэмах и куртуазных романах король всегда мудр и седобород, рыцарь – горяч и отважен, влюбленный поэт – молод и весел, влюбленный рыцарь – безрассуден. Эту особенность средневековой словесности Д. С. Лихачев определил, как *литературный этикет*).

«Высокие» жанры, посвященные сфере духовного, сакрального и серьезного, обладали более абстрактными и умозраительными способами отражения и постижения

бытия, тогда как «низкие» – комические жанры, имевшие своим предметом земную стихию, были более свободны в конкретном и разностороннем ее изображении и связывались с комизмом. При включении сфер «высокого» и «низкого» в один жанр их строгая иерархия сохранялась и второй отводилась, безусловно подчиненная роль.

На протяжении всего Средневековья сосуществуют два типа культуры: *официальная и карнавальная*, связанная с «народной смеховой традицией» (концепция «*смеховой культуры*» *М.М. Бахтина*). Последняя восходит к древнему мифологическому мышлению, которое воспринимает осмеяние сакрального как непрменный обряд, доказывающий иную его природу по отношению к земному. В Средневековье, помимо самостоятельного функционирования смеховой культуры (праздников дураков, *священной пародии*), наличествовало также тесное взаимодействие ее с серьезной культурой. Так, синтез этих двух традиций дает начало средневековой драматургии.

Литература зрелого Средневековья, отражая сложившиеся феодальные отношения, развитую культуру городов, отличается отчетливо выраженным *сословно-корпоративным характером*. Человек эпохи Средневековья ощущал себя частью какого-либо сообщества и поступал как должно христианину, мужу, рыцарю, монаху, крестьянину, члену ремесленного цеха и т.д. Средневековая словесность отражает эту сложившуюся к 11-12 веку дифференциацию.

Таким образом, литература зрелого Средневековья делится на:

I. *Клирикальную*, осуществляющую себя на латинском языке, обладающую мощной литературной традицией, авторитетом и разнообразнейшей жанровой системой от гимнографии, агиографии, видений, паломничеств – до специальных учебных и научных жанров – т.н. планиарии (сборники, описывающие растения и их свойства) и бестиарии (животных). Интересно, что в плантариях и бестиариях рядом с ромашками и ежиками описывались, к примеру, корень мандрагоры, повадки единорога, драконов и др.

II. *Рыцарскую* или *куртуазную* литературу, включающая в себя рыцарский роман и куртуазную лирику.

III. *Городскую* литературу, включающую в себя жанры малого эпоса, дидактико-аллегорическую поэму, животный эпос и складывающуюся драматургию.

Такое сословное деление средневековой словесности современному человеку может показаться странным и надуманным. Однако следует помнить, что сословия в ту пору были настолько устойчивы, что грань между ними была практически нерушима, они не

смешивались друг с другом. Только клирическое сословие черпало лучшие интеллектуальные ресурсы отовсюду: смысленный крестьянский мальчик мог выучиться и выйти за пределы своего жалкого удела, слабосильный отпрыск рыцарского семейства, которому не по плечу был меч, но дороги книги, мог стать одним из иерархов церкви. Все сословия объединяла христианская идеология, но внутри сословные ценности подчас очень различались. Поэтому образ рыцаря в рыцарской литературе значительно отличается от образа рыцаря в литературе городской. Ценностный ряд, безусловный для рыцаря, требовал от него абсолютного следования и даже служения идеалу. Результат – особый сословный этический кодекс, исповедуемый рыцарством – т.н. «кодекс чести рыцаря» – «рыцаря без страха и упрека».

Герой городской литературы, какого мы видим в городских фавлю, шванках, экземплях (жанры малого городского эпоса, подобные небольшому рассказу с занимательным, подчас анекдотическим сюжетом, характерны для разных европейских земель), а также в т.н. животном эпосе – изворотливый плут и пройдоха, который дурачит представителей всех остальных сословий, в том числе и рыцарей. Его находчивость и изворотливость, позволяющая выйти победителем из любой ситуации – именно те качества, которые были востребованы в кривых и грязных лабиринтах улиц средневекового города.

У городской и рыцарской литературы сформировались не только совершенно различные системы жанров и литературных форм, но и разные сюжеты, ценности и герои.

Традиционалистское сознание способствует гораздо *более медленной*, чем в последующие эпохи, *эволюции словесности*. Ее расцвет – 12 в., иногда именуемый возрождением 12 в., когда окончательно складывается средневековое мышление. В это время завершается формирование эпоса зрелого Средневековья, создаются наиболее репрезентативные жанры *куртуазной лирики, лирики вагантов, рыцарского романа, фавлю* и др.

В зрелое Средневековье в связи с развитием городов происходит важнейший сдвиг в процессе последовательной дифференциации сознания, усиливаются светские тенденции в словесности, которые в позднем Средневековье подготавливают почву для Возрождения с его мощной тенденцией к секуляризации культуры.

- ***Эпос Средневековья.***

Англосаксонский эпос «Беовульф».

Эпос раннего Средневековья или архаический эпос имеет своими истоками дохристианские пласты народной песенно-фольклорной стихии. Он складывается еще в дофеодальную пору, в эпоху родоплеменных отношений. Возникший в недрах фольклора, долгое время функционировавший в устно-поэтической форме, на заре Средневековья он

стал записываться учеными клириками, которые часто, как например, в «Беовульфе», наделяли сказания оценочными суждениями, с позиций христианского миропонимания (так, например, Грендель характеризуется как богомерзкая тварь и сын Каина).

Наиболее значительные памятники архаичного эпоса оставили нам **кельты, скандинавы, исландцы, континентальные и неkontинентальные германцы.**

Наиболее древние памятники эпоса, дошедшие до нас в записанном виде, демонстрируют такие черты архаичного эпоса:

1. Происхождение из недр языческой, дохристианской культуры периода родоплеменной формации.

2. Доминирование сказочных мифопоэтических представлений о родовом прошлом. В связи с этим, характерно наличие героя первопредка, от которого ведет свое легендарное происхождение род, племя. (Так, например, имя Беовульф означает – «волк пчел» – т.е. истребитель пчел, – *медведь*. Таким образом, феноменальная мощь гаутского воина объясняется его происхождением – он потомок медведя).

3. Наличие культурного героя, истребителя чудовищ, спасителя племени вокруг которого строится повествование (Беовульф, Кухулин).

В более архаичных вариантах эпоса сюжеты циклизуются вокруг происхождения мира и пантеона языческих богов (исландские и скандинавские саги).

4. Элементы сказочной фантастики в повествовании (такие герои «Беовульфа», как например, Грендель, его мамаша, ядозубый дракон).

5. В основном, это эпос малых форм (доминируют воинские диалогические песни, как например, «Песнь о Хильдебранде» – эпический памятник континентальных германцев, сборники отдельных сказаний – саг, как у северных народов – скандинавов и исландцев).

Пространная двучастная поэма со стройной композицией и аллитерационной рифмой – памятник архаичного англо-саксонского эпоса «Беовульф» – исключение!

«Беовульф» исключителен по своим художественным достоинствам, его образность, его эпитеты поражают воображение, его ритмическая структура держит в напряжении также как и динамика повествования. Столкновение сил добра и зла, света и тьмы, борьба космоса и хаоса запечатлены в ней в выразительной символической форме.

Предлагаю вам насладиться этими качествами поэмы. Войдите во вкус архаики! Обратите внимание на сложные оценочные эпитеты, на слова – кентавры, такие как,

например, «женочудовище», «змеечудовище». Это настоящий триллер + блокбастер. Чего стоит сцена пира Гренделя в Хеароте или когда он «С громким хохотом и корчась мерзостно» тащит свои жертвы – 30 воинов сразу в подводную берлогу! Потрясает описание битвы Гренделя с «женочудовищем», натуралистичная картина его предсмертных мук от ядовитых укусов дракона.

Эпос зрелого Средневековья. Жанр поэмы.

Эпос зрелого Средневековья, имея своими истоками сказочный и песенный фольклор, устные эпические сказания дохристианской древности, сложился в эпоху развитого феодализма, расцвета замковой куртуазной культуры, его с полным правом можно обозначить как **эпос рыцарский**.

Героическому рыцарскому эпосу присущи следующие характерные черты:

1. Это эпос эпохи сложившихся феодальных отношений.
2. Это эпос одухотворенный идеологией христианства (борьба христианского рыцарства с маврами в «Песне о Роланде»; реконкиста в «Песне о моем Сиде»).
3. Этот эпос сложился в недрах куртуазной замковой культуры и отражает ее ценности, этические и этикетные нормы (знаменитый спор двух королей в «Песне о нибелунгах»; отказ Роланда позвать на помощь, продиктованный этикетными условностями).
4. Здесь исторические представления доминируют над мифологическими представлениями о прошлом (реконкиста, борьба средневекового рыцарства и исламским миром).
5. Сказочная фантастика отсутствует в сюжете или вытеснена за его пределы, но ее наличие подразумевается (обстоятельства, при которых Зигфрид обрел неуязвимость, миф о нибелунгах в «Песне о нибелунгах»).
6. Рыцарский героический эпос обрел совершенную художественную форму в виде развернутой эпической поэмы с цельным сюжетом, развитой системой художественных средств, рифмой, упорядоченной строфической системой (знаменитая «нибелунгова» строфа).

• Литература зрелого Средневековья.

Литература зрелого Средневековья, отражая сложившиеся феодальные отношения, развитую культуру городов, отличается отчетливо выраженным сословно-корпоративным характером. Человек эпохи Средневековья ощущал себя частью какого-либо сообщества и поступал как должно христианину, мужу, рыцарю, монаху, крестьянину, члену

ремесленного цеха и т.д. Средневековая словесность отражает эту сложившуюся к 11-12 веку дифференциацию.

Таким образом, литература зрелого Средневековья делится на:

I. Клирикальную, осуществляющую себя на латинском языке, обладающую мощной литературной традицией, авторитетом и разнообразнейшей жанровой системой от гимнографии, агиографии, видений, паломничеств – до специальных учебных и научных жанров – т.н. планиарии (сборники, описывающие растения и их свойства) и бестиарии (животных). Интересно, что в планиариях и бестиариях рядом с ромашками и ежиками описывались, к примеру, корень мандрагоры, повадки единорога, драконов и др.

II. Рыцарская или куртуазная литература, включающая в себя рыцарский роман и куртуазную лирику.

III. Городская литература, включающая в себя жанры малого эпоса, дидактико-аллегорическую поэму, животный эпос и складывающуюся драматургию.

Такое сословное деление средневековой словесности современному человеку может показаться странным и надуманным. Однако следует помнить, что сословия в ту пору были настолько устойчивы, что грань между ними была практически нерушима, они не смешивались друг с другом. Только клирикальное сословие черпало лучшие интеллектуальные ресурсы отовсюду: смысленный крестьянский мальчик мог выучиться и выйти за пределы своего жалкого удела, слабосильный отпрыск рыцарского семейства, которому не по плечу был меч, но дороги книги, мог стать одним из иерархов церкви. Все сословия объединяла христианская идеология, но внутри сословные ценности подчас очень различались. Поэтому образ рыцаря в рыцарской литературе значительно отличается от образа рыцаря в литературе городской. Ценностный ряд, безусловный для рыцаря, требовал от него абсолютного следования и даже служения идеалу. Результат – особый сословный этический кодекс, исповедуемый рыцарством – т.н. «кодекс чести рыцаря» – «рыцаря без страха и упрека».

Герой городской литературы, какого мы видим в городских фавлю, шванках, экземплях (жанры малого городского эпоса, подобные небольшому рассказу с занимательным, подчас анекдотическим сюжетом, характерны для разных европейских земель), а также в т.н. животном эпосе – изворотливый плут и пройдоха, который дурачит представителей всех остальных сословий, в том числе и рыцарей. Его находчивость и изворотливость, позволяющая выйти победителем из любой ситуации – именно те качества, которые были востребованы в кривых и грязных лабиринтах улиц средневекового города.

У городской и рыцарской литературы сформировались не только совершенно различные системы жанров и литературных форм, но и разные сюжеты, ценности и герои.

Традиционалистское сознание способствует гораздо более медленной, чем в последующие эпохи, эволюции словесности. Ее расцвет — 12 в., иногда именуемый возрождением 12 в., когда окончательно складывается средневековое мышление. В это время завершается формирование эпоса зрелого Средневековья, создаются наиболее репрезентативные жанры куртуазной лирики, лирики вагантов, рыцарского романа, фавлю и др.

В зрелое Средневековье в связи с развитием городов происходит важнейший сдвиг в процессе последовательной дифференциации сознания, усиливаются светские тенденции в словесности, которые в позднем Средневековье подготавливают почву для Возрождения с его мощной тенденцией к секуляризации культуры.

- ***Рыцарская литература***

- ✓ *Куртуазная лирика*

Полнее всего рыцарская литература проявила себя в лирике и романе. Из них лирика, развившаяся раньше всего на юге Франции, несколько опередила роман.

После распада империи Карла Великого юг Франции, называемый Провансом, стал политически независимым от северной Франции — домена французского короля. Здесь с самого начала развился из латыни совершенно самостоятельный провансальский язык. В XI в. **Прованс** был экономически наиболее передовой областью Франции. Быстрый рост производительных сил и интенсивная морская торговля с соседними романскими и восточными странами обусловили здесь ранний расцвет самоуправляющихся городов, обладавших большей независимостью, чем города северной Франции, и в общем не меньшей, чем пользовались в ту же эпоху города-коммуны северной Италии. Рядом с этими вольнолюбивыми городами процветало рыцарство, очень состоятельное и образованное, но не замыкавшееся в аристократическую исключительность, а поддерживавшее торговые и вообще деловые отношения с городским патрициатом, очень восприимчивое ко всякого рода новым веяниям.

Рыцарская лирика Прованса родилась как выражение избытка жизнерадостности, но вместе с тем и как сложное, требовательное искусство, далекое от наивной непосредственности народной песни. Мы наблюдаем здесь определенную технику, мастерство. В этом отношении показательное самое название провансальских поэтов-певцов: **трубадуры** от глагола *trobar* (франц. *trouver*) — «находить». Заметим сразу же, что это название обозначало всякого поэта независимо от жанра и характера его творчества. Поэтому были трубадуры как рыцарского стиля, так и городского, и даже трубадуры, слагавшие религиозные песни.

Для обозначения своего творчества трубадуры постоянно употребляют термины «мастерить», «ковать», «обрабатывать». Многим трубадурам такой способ творчества представляется единственно возможным: даже птица, когда она поет, «обрабатывает», по их мнению, свою песню. Отсюда упорная работа над стилем и, в частности, виртуозная отделка формы – забота о благозвучии, затейливое построение строф, сложная система рифм, В дошедших до нас текстах насчитывается до девятисот различных строфических форм. Эту любовь к мастерству и отношение к поэзии, как к увлекательной игре, подметил Пушкин: «Когда в XII столетии, – писал он, – под небом полуденной Франции отозвалась рифма в провансальском наречии, ухо ей обрадовалось: трубадуры стали играть ею, придумывать для нее всевозможные изменения стихов, окружили ее самыми затруднительными формами».

Бывали, однако, разные степени этой сложности выражения и замысловатости формы. Во второй половине XII в., в период высшего расцвета провансальской лирики, велся спор между сторонниками поэтических манер – так называемого «ясного стиля» и «темного стиля». Представители «темного стиля», усложняя синтаксис, перегружая стихи туманными намеками, загадочными метафорами, иносказаниями, сознательно стремились к малопонятности, недоступности своей поэзии для «профанов». Крупнейшим представителем этого направления был *Арнаут Даниель*, который детально разработал целую поэтическую систему и который, по его словам, «обтачивал, строгал, полировал, золотил свою песню, словно ларец для великой драгоценности». Во многих случаях спор между сторонниками этих двух стилей имел социальную подоплеку, сводясь к борьбе между строго аристократическим и более демократическим направлением в поэзии.

Примером может служить «тенсона» (прение) между Гираутом де Борнель и Раймбаутом III, графом Оранжским. Раймбаут, сторонник «темного стиля», удивляется, почему Гираут осуждает эту манеру:

Ужель избрав понятный слог
Себя я показать бы мог?

Гираут отвечает, что поэту должна быть предоставлена свобода, что в поэзии принято лишь то, что не утомляет головы.

Весьма разработаны также были различные формы лирики трубадуrows, которые в то же время могли бы быть названы и жанровыми, так как строфическая структура и система рифм стихотворений обычно были связаны с их тематикой. Главнейшими из этих жанровых форм были: *кансона* (т. е. любовная песня), *сирвента* (стихотворение на какую-нибудь политическую, реже чисто личную тему, обычно полемическое по тону), *тенсона* (т. е. прение) – спор между двумя поэтами на какую-нибудь моральную, литературную и тому

подобную тему, причем оба, как в приведенной выше тенсоне, произносят поочередно, как в живом диалоге, по строфе.

Определенная ситуация составляет тему *пасторелы*. Рыцарь на лоне природы встречается пастушку, приглянувшуюся ему. Он начинает за ней ухаживать – и либо, очарованная изяществом рыцаря, она уступает ему, после чего он сразу забывает о ней и уезжает, либо она дает отпор ему и, если ей не хватает сил, зовет на помощь своего милого дружка и односельчан, которые, прибежав с вилами и дубинами, заставляют рыцаря позорно отступить.

Столь же определена ситуация *альбы* (*alba* значит «рассвет»). Рыцарь в сопровождении друга или оруженосца едет с вечера на тайное свидание с возлюбленной. Проникнув в башню, где она спит, он блаженствует в ее объятиях, в то время как друг всю ночь сторожит коней. При первых лучах зари друг запекает «песнь рассвета», чтобы разбудить ею рыцаря и предотвратить его встречу с мужем дамы.

Общественное положение трубадуров рыцарского стиля было весьма разнообразным. Среди них было четыре или пять королей, несколько десятков крупных феодалов и большое число мелких рыцарей; но имелось также немало замковых слуг, купцов, ремесленников, юристов – словом, лиц самого различного звания, связанных какими-либо отношениями с рыцарскими кругами и усвоившими их мировоззрение. Характерно, что между трубадурами, воспевавшими любовь, были также священники и монахи, что, однако, не удивительно, так как многие лица духовного звания в Провансе, как и немало крупных феодалов, были заражены вольнолюбивыми ересями. Другим свидетельством прогрессивности этого литературного направления было то, что до нас дошло около тридцати имен женщин-трубадуров – факт, показательный для эпохи, когда женщины занимали в обществе очень зависимое положение.

При большом количестве оттенков трубадурской лирики общей ее чертой является стремление к земной радости, материальной красоте, но в то же время и внутреннему благородству чувств. «Радость», «молодость» и «мера» (т. е. гармония, благообразие, разумная форма всякого чувства и его проявления) – таковы лозунги, постоянно повторяющиеся в поэзии трубадуров. Любовь, составляющая основную тему поэзии трубадуров, понимается как чувство, охватывающее всего человека, облагораживающее его и влекущее ко всему прекрасному и доблестному. Такова «истинная» или «тонкая» любовь (*fin amor*), противопоставляемая ими любви «глупой» (*fol amor*), стремящейся только к чувственным наслаждениям. «Истинный» влюбленный, утверждают они, не «знатный сеньор» и не «дурной богач», а человек с благородной душой. У людей скупых, алчных, грубых и чванливых нет в сердце места для «истинной» любви.

Любовь определяется личным свободным выбором, отрицающим сословные, церковно-феодалные узы. Вот почему обычный мотив в поэзии – то, что предметом любви является замужняя женщина, жена другого.

Любовь делалась своего рода «наукой», и в этом случае знание ее «прав» или «законов» («Законы любви» – таково название нескольких провансальских поэтик) стало обязательным для трубадура, слагавшего любовные стихи.

Согласно этой схеме, любящий робок, бледен, должен скрывать свое чувство от ревнивого мужа, как и от злых доносчиков, врагов истинной любви. Для безопасности он избирает себе псевдоним, так же как и свою даму называет вымышленным именем. Возлюбленная тоже идеализируется. Она возводится на пьедестал, как средоточие всех добродетелей, «прекрасная дама», своего рода земное божество.

Лирика трубадуров развивалась примерно в течение полутора столетия лет – в XII–XIII вв. Классическим периодом их творчества является последняя четверть XII в.

Помимо поэзии трубадуров, до нас дошел составленный в XIII в. сборник их биографий. Наряду с точными сведениями мы находим в них немало легенд, показывающих, как уже в те времена рисовалась жизнь поэта, склонного к необычным чувствам и странным фантазиям.

Про Джауфре Рюделя, князя Блайи, рассказывается, что он влюбился в графиню Триполийскую (из города Триполи в Сирии) по одному описанию ее красоты и сложил в ее честь много песен. Чтобы увидеть ее, он предпринял далекое плавание, но в пути заболел и, прибыв на место, умер на руках графини, которая после этого постриглась в монахини. Вся биография Пейре Видаля соткана из описаний его «великих чудачеств», из которых самое замечательное следующее. Влюбившись в даму по имени Лоба (что значит «Волчица»), он решил ради нее сам «стать волком». Для этой цели он натянул на себя волчью шкуру и в таком виде отправился в лес, где охотничьи собаки так искусали его, что стоило большого труда его вылечить. Биография Гильема де Кабестань рассказывает, что трубадур состоял в тайной любовной связи с одной дамой. Ее муж, узнавший об этом, предательски убил Гильема и велел повару приготовить из его сердца кушанье, которое предложил жене. Узнав, что она съела сердце своего возлюбленного, дама покончила с собой, выбросившись из окна.

Все эти истории, несомненно, вымышлены и принадлежат к числу «бродячих» сюжетов, ибо рассказываются в новеллах про самых разнообразных лиц.

В классический период творили два наиболее блестящих и известных трубадура.

Бернарт де Вентадорн был выходец из низов, замковый слуга, воспитанный виконтом де Вентадорн и воспевавший сначала жену своего сеньора, а затем Элеонору,

королеву Англии, на службе которой он некоторое время состоял. По задушевной мелодичности своих стихов и по изяществу выражения чувств он принадлежал к числу самых выдающихся трубадуров. Вся его поэзия проникнута любовной темой. «Тот мертв, – заявляет он, – кто не чувствует в своем сердце нежного вкуса любви. К чему жить без любви, если не для того только, чтобы докучать другим?» Он говорит о себе: «Когда приходит весна и начинают петь птицы, я, у которого в сердце больше радости, чем у них, должен, конечно, петь, ибо все мои дни – лишь одна радость и песня, и я не помышляю ни о чем другом». В другой кансоне он говорит: «Поэзия имеет для меня цену лишь тогда, когда она исходит из глубины сердца, но это возможно только, если в сердце царит истинная любовь. Вот почему мои песни лучше всех других песен, ибо любовь заполняет все мое существо – рот, глаза, сердце и чувства».

Напротив, *Бертран де Борн*, современник Бернарта, еще близко стоит к старому типу рыцаря, полного сословных предрассудков, буйного и сурового. Он проявил себя больше в политической, чем в любовной, тематике. Это был воинственный феодал, принимавший участие в междоусобных войнах, происходивших на юге Франции, который в то время принадлежал английскому королю.

Но первое место в творчестве Бертрана де Борна принадлежит его *сирвентам*. В них он воспевает радость боя и всех тех благ, которые может доставить война. Он тоскует зимой и с нетерпением ждет весны, которая для него – пора не столько любви, сколько возобновления походов. Ему радостно смотреть на то, как рыцари, рискуя жизнью, сшибаются в чистом поле, как идет осада замка, как ров заполняется отрубленными головами, руками, ногами.

XIII век – время заката провансальской лирики. Причина этого в том, что на смену рыцарской поэзии идет поэзия городская, выдвигаемая новой, более активной общественной силой. Кроме того, гибель куртуазной поэзии в Провансе была ускорена постигшей его политической катастрофой. В 1209 г. коалиция северофранцузских баронов, привлеченных богатством и плодородными землями юга, организовала под предводительством Симона де Монфора поход на Прованс под предлогом искоренения там ересей. Эти так называемые «альбигойские войны», длившиеся двадцать лет, закончились победой северян и учреждением в Провансе инквизиции, надолго пресекавшей всякое проявление свободной мысли. Во время этого чудовищного «крестового похода» многие города были разгромлены, многие замки, являвшиеся центрами поэзии трубадуров, разрушены или сожжены. Трубадуры во множестве бежали в соседние страны – в Италию, на Пиренейский полуостров, даже в Германию.

Поэзия трубадуров не была этим сразу уничтожена, но жизнерадостная любовная лирика почти всюду иссякла. Ее место заняла политическая, публицистическая поэзия горожан. Но прежде чем замереть у себя на родине, лирика трубадуров оказала огромное влияние на развитие поэзии в соседних романских и даже немецких землях. Начиная с середины XII в. частые поездки трубадуров в Италию и Испанию явились причиной раннего знакомства этих стран с провансальской поэзией, сыгравшей роль образца, который помог развиться местной поэзии, возникшей из более или менее сходных общественных предпосылок.

В Италии лирика трубадуров оказала влияние на выработку поэтического стиля, называемого «*сладостным новым стилем*», знаменитейшим образцом которого является лирика молодого Данте. Также и на Пиренейском полуострове поэтика провансальцев легла в основу галисийской школы поэзии, нашедшей свое самое яркое выражение в песнях короля Кастилии Альфонса X и португальского короля Дионисия (XIII в.). Наконец, значительное влияние оказали трубадуры на *немецкий миннезанг – рыцарскую поэзию немецких земель*.

Провансальская лирика оказалась в известном смысле родоначальницей всей европейской лирической поэзии. Она впервые выработала те поэтические формы, мотивы, образы и стиль, которые подготовили ренессансную поэзию Петрарки, Ронсара, Шекспира, определившую стиль всей позднейшей европейской лирики вплоть до середины XIX в.

Раньше и определеннее всего лирика трубадуров оказала воздействие на северофранцузскую поэзию. Здесь рыцарская лирика возникла, хотя и с некоторым запозданием, из тех же корней и на той же общественно-культурной основе, что и на юге. На первых порах она развивалась самостоятельно, отличаясь сравнительной простотой своих форм и содержания. Но вскоре она подверглась влиянию провансальской лирики, откуда почерпнула соответствующую философию и многие черты стиля.

В распространении провансальских куртуазных идей во Франции сыграли большую роль, помимо обычного культурного обмена между севером и югом, встречи между французскими и провансальскими рыцарями и жонглерами во время крестовых походов, а также брачные связи между северными и южными сеньорами. Одной из деятельных проводниц провансальских литературных идей во Франции была внучка старейшего из известных нам трубадуров, Гильома IX, графа Пуату, – Элеонора Аквитанская, вышедшая замуж сначала за французского короля Людовика VII, а затем, после развода с ним, за Генриха Анжуйского, в 1154 г. ставшего королем Англии под именем Генриха II. Всюду, где Элеоноре приходилось жить, она держала в своей свите жонглеров и трубадуров, привезенных с юга Франции, и всюду прививала новые, куртуазные понятия и вкусы. Она

передала их и своей дочери Марии, вышедшей замуж за графа Шампани. На службе у Марии состояло несколько трубадуров, а также знаменитый поэт Кретъен де Труа. Кретъену принадлежат первые дошедшие до нас песни, написанные на французском языке в провансальской манере. Одна из них посвящена «любви, которая отняла его у самого себя, а вместе с тем не хочет оставить его при себе». Другая начинается жалобой: «Любовь начала тяжбу со своим же бойцом, который все свои силы полагает на защиту ее благородства».

С кружком Марии связана также деятельность Андрея Капеллана, написавшего в конце XII в. на латинском языке трактат «О любви». Это – подробное изложение куртуазной теорий любви. Сначала здесь перечисляются разные «правила любви», вроде того, что «любовь между законными супругами невозможна», что «дама может принимать любовь двух поклонников, но отвечать взаимностью может только одному» и т. п. За этим следует описание нескольких сложных казусов любви, которые были якобы разрешены в особых «судилищах любви» под председательством знатных дам, сведущих в вопросах любовного чувства. Примером может служить такой конфликт: один рыцарь долгое время служил своей даме, не получая от нее никаких милостей; тогда он начал служить другой красавице, менее суровой, но тут первая дама, не желая терять поклонника, требует, чтобы он вернулся к ней, обещая быть более благосклонной. Недоумевая, как ему поступить, чтобы не нарушить «законов любви», рыцарь обращается к суду компетентных дам, и затем выполняет их решение. Несомненно, что мы имеем здесь лишь салонную игру, своего рода «маскарад чувств». Расцвет рыцарской лирики во Франции был очень непродолжителен. Около середины XIII в. она окончательно замирает, отступая на задний план перед лирикой городской.

✓ *Куртуазный роман*

В куртуазном романе и его разновидности — куртуазной повести — мы находим в основном те же самые чувства и интересы, которые составляют содержание куртуазной лирики. Это прежде всего тема любви, понимаемой в более или менее «возвышенном» смысле. Другим столь же обязательным элементом рыцарского романа является фантастика в двояком понимании этого слова — как сверхъестественное (сказочное, не христианское) и как все необычайное, исключительное, приподнимающее героя над обыденностью жизни.

Обе эти формы фантастики, обычно связанные с любовной темой, покрываются понятием приключений или авантюр, случающихся с рыцарями, которые всегда идут навстречу этим авантюрам. Свои авантюрные подвиги рыцари совершают не ради общего, национального дела, как некоторые герои эпических поэм, и не во имя чести или интересов рода, а ради своей личной славы. Идеальное рыцарство мыслится как учреждение международное и неизменное во все времена.

По своему стилю и технике рыцарские романы резко отличаются от героического эпоса. В них видное место занимают монологи, в которых анализируются душевные переживания, живые диалоги, изображение внешности действующих лиц, подробное описание обстановки, в которой протекает действие.

Раньше всего рыцарские романы развились во Франции, и отсюда уже увлечение ими распространилось по другим странам. Многочисленные переводы и творческие переработки французских образцов в других европейских литературах (в особенности в немецкой) нередко представляют произведения, имеющие самостоятельное художественное значение и занимающие видное место в этих литературах.

Первыми опытами рыцарского романа явились обработки нескольких произведений античной литературы. В них средневековые рассказчики могли найти во многих случаях как волнующие любовные истории, так и баснословные приключения, отчасти перекликавшиеся с рыцарскими идеями. Первым опытом такого освоения античного материала куртуазными вкусами является *роман об Александре Македонском*. Значительным шагом вперед в формировании рыцарского романа с развитой любовной тематикой являются французские обработки сказаний об Энее и о Троянской войне. «*Роман об Энее*» известен также в немецком переводе миннезингера Генриха фон Фельдеке. Одновременно с этим романом также во Франции возник гигантский (более 30000 стихов) «*Роман о Трое*», автором которого был Бенуа де Сент-Мор.

Еще более благодарным материалом для рыцарского романа явились *кельтские народные сказания*, которые, будучи продуктом поэзии родового строя, насыщены были эротикой и фантастикой. Само собой разумеется, что та и другая подверглись в рыцарской поэзии радикальному переосмыслению. Мотивы многоженства и многомужества, временных, свободно расторгаемых любовных связей, наполнявшие кельтские повести и являвшиеся отражением действительных брачных и эротических отношений у кельтов, были перетолкованы французскими куртуазными поэтами как нарушение нормы каждодневной жизни, как адюльтер, подлежащий куртуазной идеализации. Точно так же и всякого рода «волшебство», которое в ту архаическую пору, когда слагались кельтские сказания, мыслилось как выражение естественных сил природы, – теперь, в творчестве французских поэтов, воспринималось как нечто специфически «сверхъестественное», выходящее из рамок нормальных явлений и манящее рыцарей на подвиги.

Кельтские сказания дошли до французских поэтов двумя путями – устным, через посредство кельтских певцов и рассказчиков, и письменным – через некоторые легендарные хроники. Многие из этих преданий были связаны с образом баснословного

«короля Артура» – одного из князей бриттов V–VI вв., героически защищавшего от англосаксов еще не захваченные ими области Англии.

Псевдоисторической рамкой для артуровских романов послужила латинская хроника валийского патриота Гальфрида Монмутского «История королей Британии» (около 1137 г.), изукрасившего образ Артура и придавшего ему феодально-рыцарские черты.

Гальфрид рисует Артура не только королем всей Британии, но и могущественным государем, завоевателем ряда стран, властелином половины Европы. Наряду с боевыми подвигами Артура Гальфрид рассказывает о чудесном его рождении, об отплытии его, когда он был смертельно ранен, на остров Аваллон – обитель бессмертия, о деяниях его сестры – феи Морганы, волшебника Мерлина и т. п. Двор короля бриттов изображен в его книге как средоточие высшей доблести и благородства, где наряду с Артуром царит его жена, прекрасная королева Гениевра, а вокруг них группируются племянник Артура, доблестный Говен, сенешал Кей, злой Модред, в конце концов восставший против Артура и явившийся причиной его гибели, и т. д. Хроника Гальфрида имела огромный успех и вскоре была переведена на французский и английский языки. Черпая также из кельтских народных сказаний, переводчики внесли еще несколько дополнительных черт, из которых наиболее важная следующая: король Артур будто бы велел соорудить круглый стол с той целью, чтобы на пиру у него не было ни лучших, ни худших мест и чтобы все его рыцари чувствовали себя равными.

Отсюда ведет начало обычная *рамка артуровских романов* или, как их часто называют также, *романов Круглого стола* – картины двора короля Артура, как средоточия идеального рыцарства в новом его понимании. Создалась поэтическая фикция о том, что в эти древние времена нельзя было сделаться совершенным рыцарем в смысле воинских подвигов и высокой любви, не пожив и не «потрудившись» при дворе Артура. Отсюда – паломничество всех героев к этому двору, а также включение в артуровский цикл сюжетов, первоначально ему чуждых. Но какого бы происхождения – кельтского или иного – ни были эти повести, именовавшиеся «бретонскими» или «артуровскими», они переносили своих читателей и слушателей в фантастический мир, где на каждом шагу встречались феи, великаны, волшебные источники, прекрасные девушки, притесняемые злыми обидчиками и ожидающие помощи от смелых и великодушных рыцарей.

Вся огромная масса бретонских повестей может быть разделена на четыре группы произведений, которые заметно различаются между собой по своему характеру и стилю: 1) так называемые бретонские лэ, 2) группа романов о Тристане и Изольде, 3) артуровские романы в собственном смысле слова и 4) цикл романов о святом Граале.

Сохранился сборник из двенадцати лэ, т. е. стихотворных новелл любовного и по большей части фантастического содержания, сочиненных примерно около 1180 г. англо-нормандской поэтессой Марией Французской.

Свои сюжеты, заимствованные из бретонских песен, Мария переносит в обстановку французского феодализма, приспособлявая их к нравам и понятиям современной ей, преимущественно рыцарской, действительности.

В лэ о «Ионеке» рассказывается, что одна молодая женщина, выданная замуж за ревнивого старика, томится в башне под надзором служанки и мечтает о том, чтобы к ней чудом явился молодой красивый рыцарь. Стоило ей высказать это пожелание, как в окно ее комнаты влетела птица, которая обернулась прекрасным рыцарем. Рыцарь сообщает, что уже давно ее любит, но не мог, явиться без ее призыва; отныне он будет прилетать к ней всякий раз, когда она пожелает этого. Их свидания продолжались до тех пор, пока муж, заподозрив что-то неладное, не велел прикрепить к окну серпы и ножи, на которые рыцарь-птица, прилетев к возлюбленной, наткнулся, смертельно себя ранив. Когда сын, родившийся от него у его возлюбленной, вырос, она рассказала юноше о его происхождении, и он, мстя за смерть отца, убил злого ревнивца.

Еще ярче фон рыцарской жизни показан в «Ланвале», где изображается тайная любовь рыцаря и прекрасной феи. Эта любовь по причине зависти приревновавшей рыцаря королевы едва не стоила ему жизни, однако рыцарю удалось все же бежать с возлюбленной на волшебный остров.

Другие лэ Марии еще более проникнуты лиризмом и не содержат в себе никакой фантастики. Все лэ Марии Французской проникнуты одной общей оценкой человеческих отношений. Рыцарская оболочка фабулы прикрывает их общечеловеческое содержание. Роскошная придворная жизнь, блестящие воинские подвиги не привлекают Марию. Ее печалит всякая жестокость, всякое насилие над естественными человеческими чувствами. Но это порождает у нее не гневный протест, а мягкую меланхолию. Больше всего она сочувствует страдающим от любви. При этом любовь она понимает не как пышное служение даме и не как бурную роковую страсть, а как нежное природное влечение друг к другу двух чистых и простых сердец. Такое отношение к любви сближает лэ Марии с народной поэзией.

Кельтское сказание о *Тристане и Изольде* было известно в большом количестве обработок на французском языке, но многие из них совсем погибли, а от других сохранились лишь небольшие отрывки. Путем сличения всех полностью и частично известных нам французских редакций романа о Тристане, а также их переводов на другие языки, оказалось возможным восстановить фабулу и общий характер древнейшего, не

дошедшего до нас французского романа (середины XII в.), к которому все эти редакции восходят.

Тристан, сын одного короля, в детстве лишился родителей и был похищен заезжими норвежскими купцами. Бежав из плена, он попал в Корнуол, ко двору своего дяди короля Марка, который воспитал Тристана и, будучи старым и бездетным, намеревался сделать его своим преемником. Выросши, Тристан сделался блестящим рыцарем и оказал своей приемной родине много ценных услуг. Однажды его ранили отравленным оружием, и, не находя исцеления, он в отчаянии садится в ладью и плывет наудачу. Ветер заносит его в Ирландию, и тамошняя королева, сведущая в зельях, не зная, что Тристан убил на поединке ее брата Морольта, излечивает его. По возвращении Тристана в Корнуол местные бароны из зависти к нему требуют от Марка, чтобы тот женился и дал стране наследника престола. Желая отговориться от этого, Марк объявляет, что женится только на девушке, которой принадлежит золотистый волос, оброненный пролетающей ласточкой. На поиски красавицы отправляется Тристан. Он снова плывет наудачу и снова попадает в Ирландию, где узнает в королевской дочери, Изольде Златовласой, девушку, которой принадлежит волос. Победив огнедышащего дракона, опустошавшего Ирландию, Тристан получает от короля руку Изольды, но объявляет, что сам не женится на ней, а отвезет ее в качестве невесты своему дяде. Когда он с Изольдой плывет на корабле в Корнуол, они по ошибке выпивают «любовный напиток», который мать Изольды дала ей для того, чтобы ее и короля Марка, когда они выпьют его, навеки связала любовь. Тристан и Изольда не могут бороться с охватившей их страстью: отныне до конца своих дней они будут принадлежать друг другу. По прибытии в Корнуол Изольда становится женой Марка, но страсть заставляет ее искать тайных свиданий с Тристаном. Придворные пытаются выследить их, но безуспешно, а великодушный Марк старается ничего не замечать. В конце концов, любящие пойманы, и суд приговаривает их к казни. Однако Тристану удается бежать с Изольдой, и они долгое время скитаются в лесу, счастливые своей любовью, но испытывая большие лишения. Наконец, Марк прощает их с условием, что Тристан удалится в изгнание. Уехав в Бретань, Тристан женился, прельщенный сходством имен, на другой Изольде, прозванной Белорукой. Но сразу же после свадьбы он раскаялся в этом и сохранил верность первой Изольде. Томясь в разлуке с милой, он несколько раз, перереженный, является в Корнуол, чтобы тайком повидаться с ней. Смертельно раненный в Бретани в одной из стычек, он посылает верного друга в Корнуол, чтобы тот привез ему Изольду, которая лишь одна сможет его исцелить; в случае удачи, пусть его друг выставит белый парус. Но когда корабль с Изольдой показывается на горизонте, ревнивая жена, узнав об уговоре, велит сказать Тристану, что парус на нем черный. Услышав это, Тристан умирает. Изольда

подходит к нему, ложится с ним рядом и тоже умирает. Их хоронят, и в ту же ночь из двух их могил вырастают два деревца, ветви которых сплетаются.

Автор этого романа довольно точно воспроизвел все подробности кельтской повести, сохранив ее трагическую окраску, и только заменил почти всюду проявления кельтских нравов и обычаев чертами французского рыцарского быта. Из этого материала он создал поэтическую повесть, проникнутую одним общим чувством и мыслью, поразившую воображение современников и вызвавшую длинный ряд подражаний.

Успех романа обусловлен главным образом той особенной ситуацией, в которую поставлены герои, и концепцией их чувств. В страданиях, которые испытывает Тристан, видное место занимает мучительное сознание безысходного противоречия между его страстью и моральными устоями всего общества, обязательными для него самого. Тристан томится сознанием незаконности своей любви и того оскорбления, которое он наносит королю Марку, наделенному в романе чертами редкого благородства и великодушия. Подобно Тристану, Марк сам является жертвой голоса феодально-рыцарского «общественного мнения».

Он не хотел жениться на Изольде, а после этого отнюдь не был склонен к подозрительности или ревности по отношению к Тристану, которого он продолжал любить как родного сына. Но все время он вынужден уступать настояниям доносчиков-баронов, указывающих ему на то, что тут страдает его рыцарская и королевская честь, и даже угрожающих ему восстанием. Тем не менее, Марк всегда готов простить виновных. Эту доброту Марка Тристан постоянно вспоминает, и от этого его нравственные страдания еще усиливаются.

Отношение автора к морально-общественному конфликту Тристана и Изольды с окружающей средой двойственное. С одной стороны, он как бы признает правоту господствующей морали, заставляя, например, Тристана мучиться сознанием своей «вины». Любовь Тристана и Изольды представляется автору несчастьем, в котором повинно любовное зелье. Но вместе с тем он не скрывает своего сочувствия этой любви, изображая в положительных тонах всех тех, кто способствует ей, и выражая явное удовлетворение по поводу неудач или гибели врагов любящих. От противоречия автора внешне спасает мотив рокового любовного напитка. Но ясно, что этот мотив служит лишь целям маскировки его чувств, а о подлинной направленности его симпатий отчетливо говорят художественные образы романа. Не доходя до открытого обличения феодально-рыцарского строя с его гнетом и предрассудками, автор внутренне ощущал его неправоту и насилие. Образы его романа, заключающиеся в нем прославление любви, которая «сильнее смерти» и не желает считаться ни с установленной феодальным обществом

иерархией, ни с законом католической церкви, объективно содержат в себе элементы критики самих основ этого общества.

Как этот первый роман, так и другие французские романы о Тристане вызвали множество подражаний в большинстве европейских стран — в Германии, Англии, Скандинавии, Испании, Италии. Из всех этих обработок наиболее значительная — **немецкий роман Готфрида Страсбургского** (начало XIII в.), который выделяется тонким анализом душевных переживаний героев и мастерским описанием форм рыцарской жизни. Именно «Тристан» Готфрида наиболее способствовал возрождению в XIX в. поэтического интереса к этому средневековому сюжету. Он послужил важнейшим источником известной оперы Вагнера «Тристан и Изольда» (1859).

Настоящим создателем артуровского романа, давшим лучшие образцы этого жанра, является поэт второй половины XII в. *Кретьен де Труа*, живший долгое время при дворе Марии Шампанской. По остроте мысли, живости воображения, наблюдательности и техническому мастерству он является одним из самых замечательных поэтов средневековья. Кельтские сказания были использованы Кретьеном как сырой материал, который он перестроил, вложив в него совершенно другой смысл.

Рамка артуровского двора, взятая из хроники Гальфрида, послужила ему лишь декорацией, на фоне которой он развешивал картины жизни вполне современного ему рыцарского общества, ставя и разрешая весьма существенные вопросы, которые должны были это общество занимать.

Романы Кретьена распадаются на две группы. В более ранних из них Кретьен изображает любовь как простое и человеческое чувство, свободное от куртуазной идеализации и изощренности.

В своих более поздних романах, написанных под влиянием Марии Шампанской, Кретьен дает иллюстрации к куртуазной теории любви. Ярче всего это проявляется в его романе «Ланселот, или Рыцарь телеги».

Неизвестный рыцарь грозного вида похищает королеву Гениевру, которую хвастливый и ничтожный сенешал Кей не сумел защитить. Ланселот, влюбленный в королеву, бросается в погоню. Он спрашивает у встреченного на пути карлика, по какой дороге удалился похититель, на что карлик обещает ответить в том случае, если Ланселот согласится сначала проехаться в телеге. После минутного колебания Ланселот ради безграничной своей любви к Гениевре решает вытерпеть это унижение. После ряда опасных приключений он достигает замка короля Бадемагю, где сын последнего Мелеаган, похититель Гениевры, держит в плену Гениевру. Чтобы освободить ее, Ланселот вызывает Мелеагана на поединок. Во время боя, видя, что его сыну приходится плохо, Бадемагю

просит заступничества у Гениевры, взирающей на бой, и она приказывает Ланселоту поддаваться противнику, что он и исполняет покорно, подвергая свою жизнь опасности. Честный Бадемагю объявляет Ланселота победителем и ведет его к Гениевре, но та отворачивает свой взор от недоумевающего влюбленного. С большим трудом он узнает о причине гнева Гениевры: гнев вызван тем, что одно мгновение он все же колебался, прежде чем сесть в телегу. Лишь после того как Ланселот в отчаянии хочет покончить с собой, Гениевра прощает его и впервые за все то время, что он любит ее, назначает ему свидание. Освобожденная Гениевра возвращается к своему двору, между тем как люди Мелеагана предательски хватают Ланселота и сажают его в темницу. При дворе Артура устраивается турнир, в котором Ланселот, узнавший об этом, жаждет принять участие. Жена тюремщика под честное слово отпускает его на несколько дней, Ланселот сражается на турнире, Гениевра по его доблести узнает его и решает проверить свою догадку. Она велит передать рыцарю, что просит его сражаться как можно хуже. Ланселот начинает вести себя как трус, делаясь всеобщим посмешищем. Тогда Гениевра отменяет свой приказ, и Ланселот получает первый приз, после чего незаметно удаляется с турнира и возвращается в темницу. Финалом романа является описание того, как сестра Мелеагана, которой Ланселот оказал большую услугу, обнаруживает место его заключения и помогает ему бежать.

Главная задача романа заключается в показе того, что должен чувствовать и как должен себя вести в различных случаях жизни «идеальный» влюбленный. Такое задание, полученное Кретьеном от Марии Шампанской, должно было сильно его тяготить, и этим объясняется то, что он не закончил романа, который дописал за него другой поэт, также состоявший на службе у Марии.

В своем следующем романе, *«Ивен, или Рыцарь льва»*, Кретьен отходит от крайностей куртуазной доктрины, не порывая, однако, с некоторыми моментами куртуазного мировоззрения и стиля. Он снова ставит проблему о совместимости подвигов и любви, но ищет здесь компромиссного решения.

Романы Кретьена вызвали большое число подражаний, как во Франции, так и за ее пределами. В частности, с большим искусством переложил на немецкий язык «Эрека» и «Ивена» швабский миннезингер Гартман фон Ауэ (1190—1200), в искусстве описаний и психологического анализа не уступающий Кретьену.

Последняя группа «бретонских повестей», цикл так называемых *«романов о святом Граале»*, представляет попытку художественного синтеза светского куртуазного идеала артуровских романов с господствующими религиозными идеями феодального общества. Сходные явления наблюдаются в расцветающих около этого времени духовно-рыцарских орденах тамплиеров, иоаннитов и др. При этом поэтическая фантастика, почерпнутая

рыцарским романом из кельтского фольклора, теснейшим образом переплетается с мотивами христианской легенды и народных ересей.

Выражением этих тенденций является поздняя форма сказания о святом Граале. Это сказание имеет довольно сложную историю. Одним из первых авторов, взявшихся за обработку его, был тот же Кретьен де Труа.

В романе Кретьена де Труа *«Персеваль, или Повесть о Граале»* рассказывается, что вдова одного рыцаря, у которой муж и несколько сыновей погибли на войне и на турнирах, желая охранить своего последнего, малолетнего сына, называвшегося Персевалем, от опасностей рыцарской жизни, поселилась с ним в глухом лесу. Но юноша, подросши, увидел проезжавших по лесу рыцарей, и сразу же в нем заговорил прирожденный рыцарь. Он объявил матери, что непременно хочет стать таким же, как они, и ей пришлось отпустить Персеваля ко двору короля Артура. Сначала его неопытность заставляла его делать смешные промахи, но вскоре все прониклось уважением к его доблести. В одну из своих поездок Персеваль попадает в замок, где становится свидетелем такой странной сцены: посреди зала лежит старый больной рыцарь, владелец замка, и мимо него проходит процессия; сначала несут копьё, с острия которого капает кровь, затем ослепительно сверкающий сосуд – «Грааль», наконец, серебряную тарелку. Персеваль из скромности не решается спросить, что все это значит. Проснувшись утром в отведенной ему комнате, он видит, что замок пуст, и уходит. Лишь впоследствии он узнает, что, если бы он спросил о смысле процессии, владелец замка сразу исцелился бы, и во всей стране наступило бы благоденствие; а неуместная застенчивость овладела им в наказание за то, что своим уходом он разбил сердце матери. После этого Персеваль дает себе слово проникнуть опять в замок Грааля и отправляется разыскивать его, чтобы исправить свою оплошность. В свою очередь племянник короля Артура, Говен, выезжает на поиски авантюр. На описании их приключений рассказ обрывается; по-видимому, смерть помешала Кретьену закончить роман.

Крупнейшим памятником этого рода является *«Парцифаль» немецкого поэта Вольфрама фон Эшенбах (начало XIII в.)*, представляющий наиболее значительное и самостоятельное произведение этого жанра в средневековой немецкой литературе. Поэма Вольфрама в основной своей части следует за *«Персевалем»* Кретьена де Труа, но отклоняется от него в ряде существенных новых мотивов.

В поэме Вольфрама Грааль – драгоценный камень, принесенный ангелами с неба; он обладает чудесной силой насыщать каждого по его желанию, давать молодость и блаженство. Замок Грааля охраняют рыцари, которых Вольфрам называет «тамплиерами». Рыцарям Грааля запрещено любовное служение, только король может жениться. Когда

какая-нибудь страна остается без короля, один из рыцарей посылается на ее защиту, но он не вправе никому называть свое имя и происхождение (сказочный мотив брачного запрета, «табу»). Так, сын Парцифалья Лоэнгрин посылается Граалем на защиту Эльзы, герцогини Брабантской, притесняемой непокорными вассалами. Лоэнгрин побеждает врагов Эльзы, и она становится его женой, но, желая узнать его имя и происхождение, нарушает запрет, и Лоэнгрин должен вернуться в свою страну. *Лоэнгрин Вольфрама* – «лебединый рыцарь», приплывающий из неведомой страны в ладье, влекомой лебедем, – сюжет, известный во французском эпосе и включенный Вольфрамом в круг сказаний о Граале.

«Парцифаль» Вольфрама был также использован Рихардом Вагнером при создании двух известных опер – «Лоэнгрин» (1847) и «Парцифаль» (1882).

Кроме романов на *античные и «бретонские» сюжеты*, во Франции возник еще третий тип рыцарского романа. Это романы превратностей, или приключений, которые обычно, не совсем точно, называют также *византийскими романами*, так как сюжеты их построены главным образом на мотивах, встречающихся в византийском или позднегреческом романе, как например кораблекрушения, похищение пиратами, узнавания, насильственная разлука и счастливая встреча любящих и т. д.

- **Предренессанс. Данте Алигьери «Божественная комедия».**

Личность его поражала современников своим скорбным величием: большая эрудиция, волевой характер, поэтический гений и высокое чувство достоинства предвосхищали в нем черты человека эпохи Возрождения, хотя он жил в период высокого средневековья и как поэту ему суждено было подвести итог всей литературе средних веков.

Данте Алигьери (май 1265 –1321) – великий итальянский поэт, «последний поэт средних веков и первый поэт нового времени».

Он родился во Флоренции, в старинной рыцарской семье, принадлежавшей к партии гвельфов. Флоренция была самым богатым городом-коммуной в Италии XIII–XIV вв., в ней выделялись антагонистические политические партии: гвельфы, сторонники папской власти, и гибеллины, сторонники германского императора. Гибеллины были побеждены и изгнаны из Флоренции в начале XIII в., но политический антагонизм сохранился, гвельфы разделились на Белых и Черных. Данте принадлежал к первым. Белые гвельфы больше внимания уделяли нуждам простого народа.

Первое обучение Данте прошел у Брунетто Латини, известного ученого и поэта, есть версия, что Данте был одно время студентом университета в Болонье или Падуе, во

всяком случае он причастился мятежного духа вольнолюбивых средневековых университетов. Поэзия Данте свидетельствует о его незаурядной по тем временам эрудиции в средневековой и античной литературе, он имел познания в естественных науках и был осведомлен о современных ему еретических учениях.

Он принимал активное участие в общественной жизни, в 1295 г. вступил в цех аптекарей, куда входили и врачи, что давало ему, дворянину, права свободного горожанина, а в 1300 г. получил звание приора, вошел в круг немногих (во Флоренции было 7 приоров), кто определяет политику в городе.

Данте старался примирить две враждующие партии, консолидировать силы Белых и Черных гвельфов, в чем его поддерживал его старший друг Гвидо Кавальканти. Среди друзей Данте были поэт Чино да Пистойя, музыкант Казелла и живописец Джотто. Данте женился на Джемме Донати, чей род принадлежал к Черным гвельфам. В 1302 г., когда Черные гвельфы вошли в силу и подвергли жестоким репрессиям Белых, Данте был осужден на изгнание из Флоренции с конфискацией имущества, грозивших ему в случае самовольного появления во Флоренции сожжением на костре, отошел и от своих союзников Белых гвельфов и сделался, цитируя его слова, – «сам себе партией».

Потянулись долгие печальные годы жизни изгнанника. Данте мучительно переживает разлуку с родной Флоренцией. Он поселился в Вероне, позднее странствовал по разным городам Италии, есть версия, что он побывал в Париже. Уже пользующийся известностью философ и поэт, Данте останавливался у знатных феодалов, оказывавших ему прием, но на этом пути ждали его многие унижения. Приведем анекдот, характерный для жизни Данте в изгнании. Любимый шут герцога спросил Данте: «Отчего ты, кого считают самым умным человеком в Италии, так беден, а я, самый глупый, – ем пью на серебре?» «Потому, – отвечал Данте, – что сильные мира сего ищут себе друзей, равных им по уму, вот почему тебе легко было найти покровителя».

Отвергнутый родным городом, скиталец Данте умел держаться с достоинством. В 1316 г. Флоренция амнистировала поэта, ему было разрешено возвратиться с унижительным условием, он должен был в смиренной рубахе произнести слова покаяния на главной площади Флоренции и посыпать голову пеплом. Данте не принял условия и написал гражданам Флоренции отказ в гневных и суровых выражениях.

Последние годы Данте (1315–1321) были относительно спокойными и счастливыми, он жил в Равенне у ее правителя Гвидо де Полента, одного из феодальных правителей Италии, стремившихся к «культурному властвованию». Сюда в Равенну

приезжали к нему два сына и дочь, здесь окружали его почитатели. Данте похоронен в Равенне, прах его покоится в роскошной, как мавзолей, гробнице, которую посещают туристы, нередко делающие специальный крюк, чтобы заехать в Равенну и поклониться гробнице великого поэта.

Первые стихи Данте были написаны еще в конце 80-х годов XIII в., в 1292 г. была создана его «Новая жизнь» («Vita nuova»), которую исследователи дружно называют «первой лирической автобиографией» в мировой литературе. Данте рассказывает здесь о своей любви к Беатриче (образ имел реального прототипа – Беатриче Портинари), которую он видел близко всего три раза: первый раз в майские дни 1274 г., когда ему самому и Беатриче было по 9 лет, тогда она была в красном платье, второй раз, когда им обоим было по 18 лет, тогда Беатриче была в белом одеянии, она ответила на его поклон и улыбнулась ему. А третий раз он увидел ее вскоре, поклонился, но не получил ответа.

Данте, пишет о любви, которую в те времена считали высокой наукой. Богословская наука готовила душу человека к общению с Богом, мистическому контакту. Для этого требовалось очищение души любовью – так *любовь становилась духовным рождением и школой самоусовершенствования*. Провансальские *трубадуры* выделяли четыре ступени любовного чувства, от простого увлечения до высшего озарения. Близки к этому были и поэты Дольче стиль нуово («Сладостного нового стиля») во Флоренции, *воспевавшие в любви источник поэтического творчества*. Данте объединил традиции обеих поэтических школ. В его «Новой жизни» *любовь разделилась на простую, земную* (история с «дамой-ширмой»), и *высокую*, облагораживающую человека, определяющую для него таинство новой, духовной жизни. Именно такой платонической любовью полюбил Данте юную Беатриче, сделавшуюся предметом его грез, видений, снов, озарившую его поэзию светом искреннего сердечного чувства. По логике дантовской ранней повести, **человек рождается дважды: первый раз в день появления на свет и второй раз – когда полюбит**, но не всякому дано познать это таинство новой жизни, лишь избранным душам, способным на понимание высокой поэзии.

Повесть Данте написана попеременно стихами и прозой, повествование в ней и конкретно и аллегорично, при этом оно изложено «новым стилем», отказавшись от прежней пышности, слово Данте просто. Среди его стихов преобладают *сонеты* и канцоны, многие из них принадлежат к шедеврам средневековой лирики.

Аллегорическое начало в «Новой жизни» выражается в разных формах. В снах появляется аллегорическая фигура Амура, бога высокой любви, аллегоричны

упоминания о цвете платья Беатриче: красное платье ее детства символизирует радость, а белое платье юности – чистоту и целомудрие, главные качества женского идеала. Иносказательный характер носят и мистические цифры – 9 и 18, ибо это священные числа, и встреча Данте с Беатриче происходит в благословенный Богом час. Да и самый образ целомудренной Беатриче, внушающей поэту мысль о душевном очищении, воспринимается не только в плане конкретном, но и аллегорическом – как олицетворение философской науки, ведущей человека к познанию самого себя и окружающего мира. Вместе с тем аллегория в «Новой жизни» сосуществует вместе с искренним голосом сердца, ученость и глубокий лиризм характеризует это раннее творение Данте. *Его философская идея заключается в восхвалении любви как пути к Богу через очищение сердца*, но его поэтическое содержание в изображении «обновленной жизни» души.

Среди более поздних лирических стихов Данте нет равных тем, что он посвятил Беатриче в «Новой жизни». Но следует отметить, что лирические творения, посвященные друзьям, а иногда женщинам, создавались им в поздние годы, среди них выделяются стихи, обращенные к «каменной даме», где заметен более чувственный тон, чем в ранней лирике поэта.

Годы изгнания совпали с творческой зрелостью Данте. Он создает ряд произведений, в том числе ученые трактаты. Среди них – «Пир» («Convivio»), задуманный как своего рода энциклопедия в области философии и искусства, предназначенная для широких кругов читателей; название «Пир» аллегорично: просто и понятно изложенные научные идеи должны насытить не избранных, но всех, ибо Данте считал необходимым *сделать ученость и культуру достоянием масс*, идея его была необыкновенно демократична для тех времен. Трактат «Пир», оставшийся незавершенным, был создан в 1304–1308 гг. Как и «Новая жизнь», он был написан на итальянском языке, перемежал стихи и прозу, интегрировал аллегорию и конкретность.

В «Пире» вновь появляется образ *Беатриче*, но теперь она «святая Беатриче», потому что к тому времени реальная Беатриче Портинари умерла, Данте горько оплакал ее и канонизировал (хотя никакой официальной канонизации Беатриче не было, и со стороны Данте было дерзостью самому объявить ее святой). Данте признавался, что не хранил своей умершей возлюбленной даже и «духовной верности», у него возникали другие пристрастия, но он вновь и вновь возвращался воспоминанием к Беатриче, другие же донны легко забывались. В «Пире» он отождествляет Беатриче с единой верой в своей жизни, *иногда он называет ее «донна Философия»*, она ведет его по жизни, помогает разобраться в лабиринте его собственного сознания.

В «Пире» Данте высказывает одну из заветных своих мыслей – о человеческом достоинстве, которое заключается не в благородстве рождения и тем более не в богатстве, но *в благородном сердце (cor gentil)* прежде всего, в благородных помыслах и деяниях на благо людей. *Мысль эта предвещала гуманистическую концепцию человека. Истинное благородство, по мнению создателя «Пира», предполагает телесную красоту, «благородство плоти». Понятие о гармонии плотского и духовного* также свидетельствует о близости поэта XIV в. к гуманизму Возрождения.

В «Пире», как в предшествующей «Новой жизни», ощущается предчувствие близких и благодатных перемен, вот почему оба произведения, разные по стилю, наполнены чувством весеннего обновления. Данте пишет о новом литературном языке: «Он будет новым светом, новым солнцем... и оно дарует свет всем, кто пребывает во мраке и во тьме, так как старое солнце им больше не светит». Под «старым солнцем» имеется в виду латынь. Предчувствие нового в «Пире» цветёт под знаком *радости*.

Проблема нового литературного языка становится центральной в трактате «О народном красноречии» («De vulgari eloquentia»), по-видимому, написанном в те же годы (идут споры о датировке этого трактата). Этот трактат написан Данте по-латыни, ибо он обращен не только к итальянскому, но и к европейскому читателю в целом. Это рассуждение, систематизирующее языки романской ветви. Замечательно, что *латынь Данте рассматривает не как язык древних римлян, но как сконструированный, условный язык современной Европы, необходимый для общения ученых. Языком искусства, поэзии должен стать живой итальянский язык.*

Данте рассматривает различные диалекты итальянского языка, выделяя наиболее «ученые» из них – флорентийский и болонский, но приходит к выводу, что ни один из них, взятый сам по себе, не может стать литературным языком Италии, нужен некий обобщенный современный язык, в котором вместились бы все говоры. Дело создания этого языка Данте вверяет профессиональным итальянским писателям, поэтам, людям, призванным Богом к литературному труду. В этом сказалась безграничная вера Данте в возможности творческой личности. По-видимому, Данте понимал, что именно ему выпадет эта труднейшая задача – **создать итальянский литературный язык**, как оно и стало в скором будущем, ибо Данте сделал для национального литературного языка так много, что его последователям, даже таким выдающимся, как Петрарка и Боккаччо, осталось лишь идти по следу, им проложенному.

Все три трактата («Пир», «О народном красноречии», «О монархии») утверждали идею итальянского единства, основанного на единстве территории и языка. Соотечественники поэта видят в них обоснование итальянской государственности.

Величайшее творение Данте *«Божественная Комедия» («Divina commedia»)*, предположительные хронологические рамки которой 1300–1321 гг. Над этим главным творением своей жизни поэт трудился многие годы и вложил в него весь свой внешний и внутренний опыт, этот труд он сумел завершить в самые последние месяцы своей жизни (Данте умер в сентябре 1321 г.). Он назвал свою поэму «Комедия» («La Commedia»), подразумевая под этим ее «средний стиль», благополучный финал и в известной мере развлекательность. Конечно, он написал ее на итальянском языке. Эпитет «божественная» предпослал «Комедии» Джованни Боккаччо, и этот эпитет, выражавший восхищение художественной красотой творения, быстро прирос к произведению Данте, ибо был очень меток: поэма Данте в самом деле была написана простым слогом, но в то же время она давала картину божественного творения, загробного мира как некоей вечной жизни, для которой временная земная жизнь лишь подготовка. Сам Господь Бог не появляется в поэме, но везде ощутимо присутствие Творца вселенной.

Она написана в жанре видения, популярном в средневековой литературе, но обычно видения представляли собою «хождения по мукам» (т. е. в ад, где помещены грешники), при этом допускались в адские глубины лишь святые, из усопших, а иногда туда снисходила Богородица. Данте сильно видоизменил этот жанр, ибо он представил не одни только глубины Ада, но весь универсум, и к тому же прошел через все области загробного мира сам, живой, грешный человек, сделал универсум частицей своей личной жизни. И хотя Данте писал о своем «сне, видении», многие его современники считали, что он и в самом деле ходил живым по загробным царствам, существовал анекдот о двух женщинах, заметивших, что борода Данте «обожжена адским огнем».

Следуя средневековой традиции, *Данте вложил в свое произведение четыре смысла: буквальный, аллегорический, моральный и апагогический (мистический)*. Первый из них предполагал «натуральное» описание загробного мира со всеми его атрибутами – и поэт сделал это так убедительно, как будто видел своими глазами то, что было лишь представлением его могучего воображения. Второй смысл предполагал выражение идеи бытия в абстрактной ее форме: в мире все движется от тьмы к свету, от страданий к радости, от заблуждений к истине, от плохого к хорошему. Главной можно считать идею восхождения души через познание мира. Моральный смысл предполагал идею воздаяния за все земные дела в жизни загробной. Данте искренне верил в то, что всякое деяние человеческое непременно будет иметь божественное воздаяние, отсюда и идея жестокого возмездия тиранам, и идея воздаяния «вечного света» святым. Поэт считал себя обязанным быть максимально конкретным и описательным в этих картинах воздаяния за гробом. Апагогический смысл предполагал интуитивное постижение

божественной идеи через восприятие красоты самой поэзии, как языка тоже божественного, хотя и сотворенного разумом поэта, земного человека.

Жанровое своеобразие дантовской «Божественной Комедии» определить нелегко, по этому поводу существует обширная литература. Можно говорить о том, что эта поэма универсально-философского характера и в этом отношении может быть сопоставима с такими творениями, являющими «синтез жанров», как трагедия Гете «Фауст» или созданная в XX в. под влиянием и Данте и Гете книга М. Булгакова «Мастер и Маргарита». Во всех случаях глобальные параметры мира в его протяженности за грань реального соотносятся с личными судьбами поэта, ученого, его любимой женщины и того, кто может быть и другом и оппонентом, ибо у Гете это дух отрицания Мефистофель, у Булгакова гуманный злодей Воланд, а у Данте – надежный спутник в Аде и Чистилище – друг и учитель римский поэт Вергилий.

Образы Данте, Вергилия, Беатриче могут рассматриваться и в пластической конкретности и аллегорически.

Данте – аллегория человека вообще и человечества в целом, оказавшегося в тупике и ищущего «верного пути». *Вергилий воплощает собою земной разум*, потому что является спутником и постоянно объясняет все события в Аде и Чистилище. Но земной разум способен воспринять лишь трагическое или печальное, величие божества и радость блаженства разум объять не способен, поэтому на пороге Рая Вергилий покидает Данте, в обители вечного света его проводником становится *Беатриче, аллегория небесной мудрости*. Дантовский образ может включать несколько аллегорических значений, Беатриче воплощает собою также силу любви в ее философском, более того – в ее трансцендентальном смысле. И одновременно это аллегория Красоты, и с нею связано представление о том, что Красота спасет мир. Это новая Беатриче, но живет в ней частица той юной девушки, что когда-то, на земле, встретила Данте на улицах Флоренции и ответила на его поклон.

Этой поэтической троице, воплощающей важнейшие элементы жизни, служит дополнением весь мир, представленный в многочисленных персонажах, и каждый из них оригинален и не повторяет другого. Разнообразие мира развернуто в этих эпизодических фигурах, воплощающих собою индивидуальность человеческой судьбы, predeterminedенной, по мнению автора, самим творцом. Мир, нарисованный в «Божественной Комедии», геометрически выверен, точен, вычислен до миллиметра и гармоничен, ибо мудрость творца гармонично распределила в нем безобразное, обыкновенное и прекрасное. Познание этого мира и составляет смысл дантовского морального восхождения.

«Божественная Комедия» делится на три части (кантики): «Ад», «Чистилище» и «Рай». Поэт с добросовестностью геометра вычерчивает пространственные параметры: в Аде – девять кругов, в Чистилище – два предчистилища и семь ступеней горы, поднимающейся к небесам, а в Рае – девять небесных сфер. Композиция дантовской поэмы построена с учетом так называемой магии чисел, согласно которой священными являются числа 3, 9 и 1.0. В «Божественной Комедии» три кантики, три центральные фигуры, в каждой кантике по 33 песни, а поскольку есть еще первая песня – пролог, то общая сумма песен ровно 100. Мир Д. на редкость целен и гармоничен, необыкновенно и само это сочетание математической точности мышления с могучей фантазией поэта, «равной которой не знала Европа со времен Гомера» (И.Н. Голенищев-Кутузов). В описании странствия по загробному миру поражает сочетание достоверности картин, перенесенных с земного бытия, и аллегоричности, вносящей в эти картины некоторую зашифрованность. Чтение поэмы и раньше требовало комментария, дающего расшифровку привычных для средневековой культуры аллегорий.

В первой песне-прологе Данте рассказывает о том, как «на середине жизненного пути» (по тем временам – 30 лет) он заблудился в «темном лесу», и этот дремучий лес – аллегория земного бытия, и, быть может, в какой-то мере в ней зашифровано и жестокое историческое время, в которое жил поэт. Полный страха и смятения, герой поэмы ищет утраченный «верный путь» (аллегория идеала), но дороге ему преграждают три зверя. Существует целая дискуссия в научной литературе об аллегорическом смысле каждого из этих олицетворений порока, но большинство склоняется к мысли, что лев – аллегория жестокости и гордыни, в нем черты тирана-властителя, волк – аллегория эгоизма и жадности, пантера – лжи, обмана и сладострастия; со всеми этими пороками Данте много раз будет встречаться в различных кругах Ада и на уступах горы Чистилища. Опасных зверей отгоняет появившийся на дороге Вергилий, точнее, это всего лишь тень Вергилия, пришедшего на помощь Данте, потому что его вызвала из адских глубин тень святой Беатриче, повелевшей Вергилию спасти ее друга. Аллегория – небесная мудрость идет спасать человека, посылая ему разум.

Каждая кантика имеет свою аллегорическую зашифровку: Ад – воплощение страшного и безобразного, Чистилище – исправимых пороков и утолимой печали, Рай – аллегория Красоты, радости. Каждая форма наказания в Аде также имеет свой *аллегорический ракурс*, каждое испытание в Чистилище и каждая форма награды в Рае. Представив этот мир как установленный Творцом, Данте на самом деле

сконструировал его сам. Исследователи предполагают, что Данте получил юридическое образование, если мог так определить вину и заслугу каждого, распределить персонажей по адским пропастям, уступам горы Чистилища и небесным сферам Рая.

Данте соединил в своем универсуме *персонажи вымышленные и исторические*, к первым относятся *мифологические персонажи, античные* (Улисс, Антей и др.) и библейские (Иуда, Лия, Рахиль) и *персонажи литературные* (например, Тристан, Ланселот, персонажи рыцарских романов). Исторические фигуры могут быть из древности (Катон, Брут, Цезарь) либо из недавнего прошлого (Фарината, папа Никколо III), но больше всего соотечественников Данте, чьи имена стали историческими благодаря «Божественной Комедии»: Уголино дел ла Герардеска, Франческа да Римини, вор Вани Фуччи и мн. др. Отдельные эпизоды «Комедии» получили большую известность, послужили многим поэтам, живописцам и композиторам, больше всего таких ярких эпизодов, с сильными характерами в первой кантике – «Ад».

Первая кантика. Её архитектоника и экспрессия. Чистилище.

Длинная (в три строфы) надпись на воротах Ада кончается знаменитой строкой: «Оставьте всякую надежду, сюда входящие» («Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate!»), затем следуют картины жестоких наказаний грешников, при этом вид наказания аллегоричен: тираны плавают в кипящей крови, предатели закованы в лед, ибо сердца их холодны, грешники любви носятся в огненном смерче. В первом круге Ада Лимбе находятся души невинных, но недостойных света людей, это «великие дохристиане»: среди них философы Древней Греции Сократ и Эмпедокл, здесь и Демокрит, Данте помещает в Лимб даже иноверцев-мусульман, это ученый Авиценна и полководец Саладин. Особым почетом окружены в Лимбе великие поэты античности: Гомер, Овидий, Гораций и Лукан, к этой же когорте принадлежит и Вергилий, временно покинувший ее для путешествия с Данте. ***Лимб – вымысел автора «Божественной Комедии», дерзнувшего почтить заслуги поэтов античности.*** Дерзко и то, что Данте в Лимбе присоединяется к когорте великих поэтов античного мира («нас стало шестеро»), ставит себя в один ряд с Гомером и другими античными поэтами, в которых сам он видел величайших мастеров.

В первых кругах Ада терзаются *грешники плоти*, не умевшие победить своего инстинкта: обжоры, пьяницы, блудницы. Во втором круге Ада встречает Данте тени ***Франчески и Паоло*** – пожалуй, самый знаменитый эпизод во всей «Комедии»! Образ *Франчески да Римини контрастирует с безобразными фигурами адских персонажей, он лиричен, в нем есть и трагическое звучание.* Грешная жена, выданная замуж против

воли и устремившаяся навстречу любви Паоло, который был братом ее супруга. Жестокой была расправа оскорбленного мужа, он проткнул Паоло и пытавшуюся заслонить его Франческу одним кинжалом, поэтому тени Франчески и Паоло носятся в огненном смерче неразлучно. Разговор Данте и Франчески – настоящий диспут о любовной науке, с основными ее положениями: «Любовь сжигает нежные сердца», «Любовь, любить велящая любимым» (Данте везде дается в переводе М. Лозинского). Но самая известная строка Данте, вложенная в уста юной грешницы: «Нет ничего печальней, чем вспоминать о радости былой в несчастье» – этими словами Франческа предваряет свой рассказ о том, как они с Паоло читали наедине рыцарский роман о Ланселоте, поцеловались и «в тот день уж больше не читали». Франческа и Паоло – первая в мировой литературе влюбленная чета, занимающаяся чтением книг, быть может, здесь подчеркнута близость двух великих наслаждений бытия – любви и поэзии. Данте сочувствует грешной любви Франчески и Паоло, в которой страсть совместилась с высоким духовным чувством, поэт сострадает влюбленным.

В десятой песне «Ада» Вергилий и Данте проходят через каменный город Дит, где в огненных могилах горят ересиархи, отрицавшие бессмертие души. Среди них – Фарината Дельи Уберти – вождь гибеллинов Флоренции, полководец и государственный деятель. Выразительно очерчен внешний облик Фаринаты, стоящего в огненной могиле:

А он, лицо и грудь вздымая властно, Казалось, Ад с презреньем озирал.

«Ад», песнь X, 34-35.

Изображая человека враждебной ему партии и к тому же еретика, Данте относится к Фаринате не только с состраданием, но и с уважением, в этом воине привлекает одержимая преданность своей партии, пусть и побежденной. Автор «Ада» *понимает природу человеческой страсти, видит в ней основу личностного начала в человеке.*

Один из самых значительных – **образ Улисса (Одиссея)**, близкий самому автору и своей скитальческой судьбой, и неугасимой жадью познания:

Ни нежность к сыну, ни перед отцом Священный страх, ни долг любви спокойный
Близ Пенелопы с радостным челом

Не возмogli смирить мой голод знойный Изведать мира дальний кругозор.

«Ад», песнь XXVI, 94–98.

Последний, девятый круг Ада лишен движения, тепла, пламени, он весь застылость, холод и лед, в него вмерзли предатели. Здесь самый трагический эпизод поэмы – рассказ Уголино о последних днях его жизни. По приказанию архиепископа граф

Уголино был брошен в Башню вместе с четырьмя сыновьями, за которыми не было никакой вины. Все они были обречены на смерть, запертые в Башне голода; они молча, стойчески ждали смертного часа, один из мальчиков предложил отцу съесть кого-нибудь из них, старик в ужасе промолчал. Он смотрел, как один за другим умирали его ни в чем не повинные сыновья, потом остался один, мучимый голодом и сердечной тоской. Рассказ Уголино подается очень эмоционально, перемежаемый слезами, стонами и сетованиями несчастного. В этом эпизоде земные муки кажутся страшнее адских, а жестокому, но справедливому Божьему суду противопоставлен жесточайший, да при этом несправедливый суд земной.

Дантовские персонажи можно условно назвать характерами, но **в них есть психологичность и то, что называют «истиной страстей»**. В каждом сильном характере отмечается *одна, но яростная одержимость*: у Франчески любовь, у Фаринаты политическая убежденность, граф Уголино воплощает собою горячее отеческое чувство, Улисс – жажду открытия новых земель. *Данте умеет развернуть подлинно трагический характер и при этом на малом пространстве – в одном единственном эпизоде. Трагизм обусловлен тем, что в человеке могут совмещаться рядом с греховными страстями и великие благородные помыслы и чувства.*

Многочисленны безобразные и комические фигуры «Ада», среди них немалое место занимают *осквернители церковных святынь*. В XIX песне описывается смрадное ущелье, где казнятся торговцы индульгенциями и церковными должностями. Они торчат вниз головой, зажатые в каменный кошель (как при жизни глядели в кошель), обнажены их срамные места, огонь лижет их дрыгающие ноги. Данте нимало не жалеет тех, кто опозорил церковь, подорвал авторитет христианства. *Антиклерикальная сатира Данте прокладывала дорогу антицерковной сатире Боккаччо*. Среди сатирических фигур выразителем Ванни Фуччи, ограбивший Божий храм, вместе с другими ворами во рву со змеями барахтается этот богохульник, показывающий два кукиша самому Господу Богу. Среди лжецов выделяется фигура флорентийца Джанни Скикки, обманувшего своих родственников: притворившись больным, укрывшись в постели, он голосом своего богатого дяди продиктовал завещание в свою пользу.

Чистилище начинается с антипургатория, где души готовятся к тяжким испытаниям, пройдя через который они обретут Рай. Стражем Чистилища является Катон Утический, ему Данте доверяет суд над душами Чистилища (единственный человек дохристианской поры, которого Данте не сажает в Ад). Катон был политическим деятелем Рима, кончил жизнь самоубийством, не желая подчиняться тирании, проявил гражданское мужество и любовь к свободе:

Он восхотел свободы, столь бесценной, Как знает тот, кто жизнь ей отдает.

«Чистилище», песнь I, 71–72.

В «Чистилище» повествование часто прерывается лирическими отступлениями, самое значительное из них – обращение Данте к современной ему Италии, раздираемой междоусобными войнами:

Италия, раба, скорбей очаг, В страшной буре – судно без кормила...
«Чистилище», песнь VI, 76–77.

Чистилище отделено от Земного Рая стеной очистительного огня, который жжет, но не приносит вреда. Со страхом подходит Данте к огненной стене, но *Вергилий говорит ему, что за стеной – Беатриче.*

Рай, его архитектоника, идейно-смысловая нагруженность кантики.

Данте представляет надземные просторы Рая как девять сфер, первое небо – Луны, второе – Меркурия, третье – Венеры, четвертое – Солнца, пятое – Марса, шестое – Юпитера, седьмое – Сатурна, восьмое – неподвижных звезд, а девятое – кристальное, здесь Перводвигатель и ангельские чины. Одно из самых лирических вдохновений поэмы – полет Данте и Беатриче к первому из небес – сфере Луны. *Поэт смотрит в глаза Беатриче, и начинается стремительное движение по вертикали, столь быстрое, что кажется неподвижностью, так как скорость его предельна.*

Среди райских просторов между Данте и его мудрой возлюбленной возникают совершенно земные рассуждения, к ним относятся **размышления о человеческой свободе воли**. «Превысший дар Создателя вселенной», объясняет Беатриче своему благоговейному почитателю:

Свобода воли, коей искони Разумные создания причастны, Без
исключенья все и лишь они.

«Рай», песнь V, 22–25.

Разумные создания, как полагает Беатриче, – немногие, постигшие высшую мудрость, **способность к познанию является критерием ценности личности**, но не принадлежность к знатному роду.

Вместе с тем Данте испытывает почтение и к этому последнему. В сфере Марса, среди воинов, погибших в бою за правое дело, он встречает своего предка Каччагвиду, к которому относится с великим почтением, Каччагвида ведет долгий разговор со своим правнуком, он пророчествует ему изгнание из Флоренции и многие бедствия скитальческой жизни. Здесь звучат знаменитые строки Данте: *«...узнаешь, как горек чужой хлеб и как тяжело подниматься и спускаться по ступеням чужих лестниц»*

(«Рай», песнь XVII, 58–61). Но это уже последняя скорбная сцена в Рае, дальше следуют беседы поэта со святыми апостолами, встречается он и с праотцем Адамом, наконец, приближается к трону пресвятой девы Марии. Описанию Эмпиреев и Райской Розы посвящены последние песни: это обитель вечного света. И *последняя строка поэмы* – «*Любовь, что движет солнца и светила*», основа, на которой стоит мир, – нравственная сила, доброта.

Форма и стиль поэмы

Автор «Божественной Комедии» всеведущ: ведь именно он сконструировал весь этот мир, населенный душами, именно он расселил их по своему усмотрению, автор строг и объективен, разум его судит людей, но сердце жалеет осужденных. Есть один момент в «Рае», когда на минуту перед нами предстает автор «Новой жизни», молодой Данте, это момент первой встречи Данте с Беатриче на пороге Рая:

В венке олив, под белым покрывалом,
Предстала женщина, облачена
В зеленый плащ и в платье огне-алом,

И дух мой, — хоть умчались времена, Когда его ввергала в содроганье Одним своим присутствием она, А здесь неполным было созерцанье, – Пред тайной силой, шедшей от нее, Былой любви изведаль обаянье.

«Чистилище», песнь XXX, 31–39.

В «Божественной Комедии» земное время и вечность взаимосвязаны, пейзажи загробного царства постоянно сопоставляются с земными. Данте – первый средневековый поэт, который ввел описания природы.

В «Аде» это темные бездны, багровые языки пламени, кровавые реки, гладкий как стекло лед девятого круга (при этом поэт сопоставляет его с Дунаем в Австрии и с Доном, который тогда именовался Танаис), замечая, что и эти реки не замерзают так твердо. В «Чистилище» и «Рае» пейзажи пронизаны светом, здесь преобладают белый, зеленый, алый цвета. Но особенно характерны для дантовских пейзажей движение (ветра, моря, трав) и свет, игра света:

Уже заря одолевала в споре Нестойкий мрак, и, устремляя взгляд, Я различал трепещущее море.

«Чистилище», песнь I, 115–117.

Каждая кантика имеет свою стилистическую особенность: «Ад» написан по преимуществу «средним стилем», подчас допускающим вульгаризмы, в «Чистилище» средний стиль уже проникается высокой лексикой, в «Рае» она преобладает. Дантоведы

дружно соглашаются в том, что «Ад» скульптурен, «Чистилище» живописно, а в «Рае» главенствует музыкальность. Но в то же время произведение Данте отличается стилистическим единством, оно в полноте и разнообразии лексики, в соединении всех средневековых стилей. В «Аде» рядом с безобразными картинками, описанными нарочито грубо, есть эпизоды, отличающиеся трагически величавым стилем (эпизод с Уголино, Улиссом), есть эпизоды, написанные лирико-патетическим стилем (эпизод с Франческой). Напротив, в «Рае» встречаются резкие, гневные тирады.

Поэма Данте написана *терцинами*, его строфа состоит из трех стихов, рифмовка перекрестная – аба бвб вгв гдг и пр. Поэт дает мистическую цифру 3 – три-строки, троекратная рифма. Строфы двигаются разомкнутой цепью, каждая песнь завершается отдельной строчкой, несущей смыслообразующий акцент. *Терцина осталась в литературе уникальной, связанной с именем автора «Божественной Комедии»*, поэты последующих времен редко прибегали к ней (Байрон, Пушкин, Фет и др.), но каждый раз, когда хотели напомнить о стиле Данте или как-то соотнести с ним свое творение.

Рецензия творчества Данте в мировой культуре и литературе.

Первым комментатором «Божественной Комедии» стал Якопо, сын поэта. Позднее Боккаччо создал обширный комментарий к 17 песням «Ада» и первую биографию Данте.

В XIX в. в эпоху Рисорджименто Данте воспринимался как «духовный отец нации», живший в Италии Байрон написал терцинами поэму «Пророчество Данте». Ф. Лист создает сонату «По прочтению Данте», а позже симфонию «К Божественной Комедии» Данте».

Первые переводы Данте на русский язык появились в начале XIX в. Лучшим признан перевод М. Л. Лозинского, завершённый в 1945 году. Большой интерес вызывал Данте у русских поэтов, чрезвычайно ценил его А. С. Пушкин. Новая волна восхищения поднялась в эпоху символизма, к образам Данте обращались А. Блок, В. Брюсов, Вяч. Иванов, Н. Гумилев. Они видели в нем синтез веры и искусства, поэзии и религии.

Интересна и судьба Данте в русской музыкальной культуре. П. И. Чайковский написал симфоническую поэму «Франческа да Римини», С. В. Рахманинов – оперу «Франческа да Римини». Творения русских композиторов на сюжеты Данте рассматриваются в работе известного композитора и музыковеда И. Глебова «Данте и музыка», где «Божественная Комедия» интерпретируется как некая «литературная симфония».

Литература:

1. Зарубежная литература средних веков: Хрестоматия. Под ред. Б.И.Пуришева. – М., 2004. <https://facetia.ru/taxonomy/term/186>
2. Данте А.: Божественная комедия. – М., 1988;

Библиография:

1. Алексеев М.П. и др.: История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. – 4-е изд., М., 1987;
2. Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977;
3. Андреев М. Л. Средневековая европейская драма: Происхождение и становление (10-13 вв.). М., 1989;
4. Андреев М. Л. Данте. //История литературы Италии. В 3 т. Т. 1. «Средние века». – М., 2000.
5. Баткин А. Данте и его время. Поэт и политика. - М., 1965.
6. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. – М., 1987;
7. История всемирной литературы. – М., 1985. –Т. III.
8. Голенищев-Кутузов И. Н. Творчество Данте и мировая культура. – М., 1971.
9. Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981;
10. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. М., 1984;
11. Доброхотов А. Л. Данте Алигьери. – М., 1990;
12. Евдокимова Л. В. Французская поэзия позднего средневековья: (XIV — первая треть XV в.). М., 1990;
13. Матюшина И. Г. Древнейшая лирика Европы. М., 1999. Кн. 1 -2;
14. Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988;

Вопросы для самопроверки:

1. Информационные вопросы

1.1. Очертите хронологию эпохи и назовите периоды развития литературы эпохи Средневековья.

1.2. Охарактеризуйте специфику литературного процесса зрелого Средневековья.

1.3. Охарактеризуйте специфику жанра и композицию «Божественной комедии».

2. Аналитические вопросы

2.1. Охарактеризуйте специфику эпоса зрелого Средневековья в сравнении с эпосом раннего Средневековья.

2.2. Охарактеризуйте куртуазную концепцию любви и ее роль в рыцарской литературе и литературе Преренессанса.

2.3. Раскройте 4-е смысловых пласта «Божественной комедии» Данте, в особенности аллегорический.

3. Интегрирующие вопросы

3.1. В формате небольшого эссе продемонстрируйте значение идеологии христианства в контексте литературы и культуры средневековой Европы.

3.2. В пределах небольшого эссе раскройте концепцию героизма, характерную для рыцарского эпоса и рыцарского романа.

3.3. В жанре небольшого эссе обоснуйте тезис об исключительном значении Данте в контексте литературы и культуры Возрождения.

